

**BAND 51**

**2003**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **REDAKTION**

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)  
Tilmann Reuther, Gerhard Neweklowsky (Sprachwissenschaft)

## **REDAKTIONELLE MITARBEIT**

Julia Kursell

## **ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE**

Tatjana Zaotschnaja

## **REDAKTIONSADRESSE**

Institut für Slavische Philologie, Universität München,  
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München  
Tel. 49/89/2180 2373, Fax 49/89/2180 6263  
e-mail: aage.hansen-loeve@lrz.uni-muenchen.de

## **EIGENTÜMER**

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)  
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien  
Tel/Fax +43/1/310 70 08

## **VERLAG**

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner  
Heßstraße 39/41, D-80798 München  
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/(0)89/54 218-226

## **DRUCK**

Strauss GmbH  
Robert-Bosch-Str. 6-8  
69509 Mörlenbach

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

## Inhalt

Ю. Ткачѣв (Hannover), Протопоп Аввакум и немецкое барокко	5
О.Б. Заславский (Харьков), «Свой стих за хвост отважно я ловлю...» (структурные парадоксы «Сказки для детей» М.Ю. Лермонтова)	87
D. Kretzschmar (Bremen), Der verhungernde Dichterkörper: Nikolaj Gogol' und sein tödliches Leiden an der Schrift	103
Л. Пильд (Tartu), Тургенев в книге Алексея Ремизова <i>Огонь вещей</i>	121
A. Smith (Christchurch), Vladimir Nabokov as Translator of Russian Poetry	133
Е. Добренко (Nottingham), Блуд труда: от романа с производством к производственному роману	167
О. Буренина (Konstanz-Zürich), Органопозитика. Репрезентация анатомических аномалий руки в литературе и культуре 1900-1930-х гг.	205
J. Lehmann (Chemnitz), Die Figur des Invaliden in der Sowjetprosa. Teil I	227
D. Uffelmann (Bremen), Marinä Himmelfahrt und Liquidierung. Erhöhung und Erniedrigung in Sorokins Roman <i>Tridcataja ljubov' Mariny</i>	289

## Rezensionen

Sven Spieker (Ed.), <i>Gogol: Exploring Absence. Negativity In 19<sup>th</sup> Century Russian Literature</i> , Bloomington, Indiana 1999 (Е. Самородницкая)	335
Michail Ryklin, Dirk Uffel'man [Uffelmann], Klaus Štedtke [Štädtkel], <i>Uskol' zajuščij kontekst. Russkaja filosofija v XX veke. Materialy konferencii</i> , Moskva 2002 (P. Deutschmann)	341



Юрий Ткачёв

## ПРОТОПОП АВВАКУМ И НЕМЕЦКОЕ БАРОККО\*

### I.

Вопрос о причислении к литературе барокко творчества протопопа Аввакума, одного из крупнейших русских писателей XVII века – «бунташного века», как его называют историки, – до сих пор остаётся в литературоведении открытым. Поднятый впервые в Германии венгерским исследователем А. Angyal'ом, который в своей книге о славянском барокко (Angyal 1961, 61-64 ff.) относит к данному стилю творчество Аввакума, этот вопрос в дальнейшем исследовался многими российскими и западноевропейскими учёными. А. Морозов, вслед за Angyal'ом, в своих работах о русском барокко также называет «неистового протопопа» барочным писателем, считая при этом, что данный стиль в России был явлением самобытным.<sup>1</sup> Но доводы Морозова в пользу своей научной позиции убедили далеко не всех учёных, занимавшихся проблемой русского барокко. Тем не менее, его работы отчётливо показали важность и остроту названного вопроса, а также дали толчок к дальнейшим его разработкам (так, некоторые современные учёные, например, И. Смирнов, С. Абрамович и другие, рассматривают Аввакума, так же, как и Морозов, в качестве именно барочного литератора).<sup>2</sup>

Однако следует подчеркнуть, что этот вопрос – едва ли не самый спорный в рамках проблемы русского литературного барокко, само существование которого – и как «стиля эпохи», и как литературного направления – на русской почве некоторыми учёными вплоть до 80-х годов минувшего столетия подвергалось сомнению либо решительно отвергалось (так, например, П. Берков считал, что литературного барокко в России вообще

\* Работа написана в период научной стажировки автора в Гёттингенском университете в рамках проекта «Немецко-русские литературные связи в эпоху барокко», поддержанного фондом Отто Бенекке.

1 См., например: Морозов 1962, 3-38 (об Аввакуме – 29-30); 1967, 102-123 (об Аввакуме – 121-122); 1968, 111-126; 1971, 54-61; 1973, 7-23; Морозов, Софронова 1979, 13-38, и другие работы.

2 См., например: Смирнов 1991; Абрамович 2001, 206-208. См. также: Ткачёв 1999.

не было;<sup>3</sup> эту точку зрения разделяли также В. Кузьмина и О. Державина, которые, как и Берков, скептически относились вообще к термину «литературное барокко» и предпочитали ему понятие «предклассицизм»).<sup>4</sup> Правда, при этом названными учёными признавалось наличие некоторых черт, формально сближающихся с чертами западноевропейского барокко, в ряде произведений эпохи, созданных в России (например, в творческом наследии Симеона Полоцкого и других русских писателей – «западников», а также в ранней русской драматургии). Однако видеть эти черты в творчестве протопопа Аввакума как человека, противостоявшего «западникам», одного из духовных лидеров старообрядчества, который боролся за сохранение «древлего» церковного обряда и древнерусской книжной традиции, эти ученые отказывались. Тем более что этот писатель в своих сочинениях (и, в первую очередь, в своём «Житии протопопа Аввакума, им самим написанном») яростно выступал против любых проявлений стиля барокко в русской культуре: против «виришей философских» и в целом против того, что он называл «внешней мудростью», то есть барочной философии, риторики и поэтики, а также вообще против драматургии – в то время совершенно нового для Московской Руси явления, – против барочного направления в иконописи и многого другого, в чём он видел вторжение на Русь культуры и веры «поганых» (под которыми им понимались не только язычники, но и любые иноверцы), в особенности «фрязей» (то есть – в понимании Аввакума – всех представителей западноевропейской культуры). Причём среди «фрязей» протопоп всегда выделял немцев, сознавая значительность их влияния на русскую культуру в ту эпоху. Интересно, что при этом он говорил не о немцах как об одних из «фрязей», а о «фрязях» и немцах, то есть словно выводил последних за рамки обычного для русского сознания того времени восприятия иноверцев из Западной Европы.

Таким образом, из самих текстов Аввакума как бы напрашивался вывод, что этот «неистовый протопоп» – не только не барочный по своему стилю, но и даже резко антибарочный по духу писатель. Он виделся долгое время в качестве строгого ригориста старой веры, сторонника исключительно национальной православной ориентации и противника мирской «пестроты», а также вообще яркого врага любых новаций в культуре России и ретрограда (как новаторы в этом отношении воспринимались, прежде всего, именно «латинствующие»). Правда, за последние три десятилетия XX века это

<sup>3</sup> См., например: *Сборник ответов* 1958, 83-84 (ответы П. Беркова). См. также: Берков 1981, 128-171.

<sup>4</sup> См., например: Кузьмина 1968, 15-18; Державина 1968, 19-21, и некоторые другие работы.

представление постепенно в корне меняется (что далее в нашей работе будет раскрыто подробнее).<sup>5</sup>

Интересно, что, на фоне процесса постепенного пересмотра в научном мире старого (однозначного) взгляда на Аввакума и вообще на староверов, немецкая исследовательница G. Scheidegger, не согласившись, по сути, с рассмотрением Аввакума в качестве глубоко противоречивой натуры, в текстах которого было больше новаторства, барочных по своему характеру черт, нежели сохранения старых, традиционных для русской книжности, элементов, прибегла даже к отрицанию подлинности большинства произведений Аввакума как написанных им самим (Scheidegger 1999).<sup>6</sup> При этом она выдвинула ряд серьезных аргументов в пользу своей научной позиции. Но такой весьма необычный и, безусловно, интересный подход, рассчитанный в значительной степени на эффект неожиданности, может, — если, конечно, оставаться при мнении о подлинности всех известных произведений протопопа, — как раз служить ещё большим доказательством обратного, то есть того, что Аввакум является именно барочным автором, если уж для косвенного опровержения этого возникла даже необходимость отрицания его авторства во многих произведениях.

Не будет лишним напомнить, что в XVIII, XIX веках и отчасти ещё в XX веке в России было распространено мнение о том, что главным внутренним двигателем поведения раскольников и их вождей было «невежество», религиозный фанатизм, а отнюдь не принципиальная установка на право существования самобытной отечественной формы религиозности, а также в целом духовности и мировоззрения.<sup>7</sup> Этой установке, лежавшей в основе действий старообрядцев, а также собственному в дению ими исторического и культурного пути России, на протяжении многих лет новой российской истории не уделялось достаточного внимания. Напротив, уже в первой половине XVIII века один из первых русских поэтов классицистического направления Антиох Кантемир, получивший прекрасное по тому времени образование и усвоивший важнейшие элементы современной ему западно-европейской культуры,<sup>8</sup> резко отрицательно отзывался об Аввакуме,

<sup>5</sup> Одной из первых научных работ, в значительной мере изменивших такое представление об Аввакуме и других старообрядцах, была вышедшая в Германии книга С. Зеньковского (Зеньковский 1970). В 1990-е годы появился и ряд других интересных исследований о русских староверах: например, работы W. Holberg'a (Holberg 1994), Н. Бубнова (Бубнов 1995) и Н. Демковой (Демкова 1998).

<sup>6</sup> См. также написанную в Гёттингене обширную рецензию на эту книгу: Lehfeldt 2002, 255-259.

<sup>7</sup> Кстати, немецкая исследовательница R. Lachmann в своей работе *Die Zerstörung der schönen Rede: rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen* четко показывает, что сторонниками наиконовской реформы позиция старообрядцев воспринималась именно как «невежество» (Lachmann 1994, 22).

<sup>8</sup> Примечательно, что одна из сатир Кантемира была впервые опубликована не в России, а в Германии — в „Учёных записках Гёттингенского университета“ в 1749 г.

называя его «самой тупой головой» в ту эпоху.<sup>9</sup> И так думали очень многие русские интеллигенты того времени. Лишь только «тупым упрямством» и «невежеством» нередко объяснялось упорное сопротивление Аввакума и других старообрядцев никоновской реформе и на протяжении многих десятилетий после Кантемира. Хотя уже во второй половине XIX века в научной литературе появляются и принципиально иные, более взвешенные оценки деятельности духовных вождей старообрядчества (к примеру, в сочинениях С. Шевырёва, А. Галахова, А. Пыпина<sup>10</sup> и других).

Можно сказать, что подчеркнутый консерватизм старообрядцев, их приверженность старым религиозным традициям, способствовал консервации сложившегося мнения о раскольниках у людей последующих поколений. И. Смирнов по этому поводу пишет: «Традиция (и тем более подчеркнутый консерватизм) затемняет этапный характер национальной культуры, замаскировывает её включённость в интернациональное диахроническое движение» (Смирнов 1991, 177). Это было, возможно, одной из причин того, что, и когда в российском литературоведении развернулась острая полемика вокруг вопроса о русском барокко, и намного позже, когда эта полемика уже не была столь острой, барочное сознание Аввакума, его включённость в процесс развития этого стиля в русской литературе (или, по мнению Д. Лихачёва, скорее литературного направления либо течения на русской почве (Лихачёв 1988, 22)), очень многими учёными не признавалось либо (по крайней мере) недооценивалось. Это отчётливо видно на примерах таких исследований, как работа А. Робинсона, посвящённая жизнеописаниям Аввакума и Епифания (Робинсон 1963), и работа В. Бычкова о русской средневековой эстетике, содержащая значительный по объёму раздел о творчестве старообрядцев (Бычков 1992).

Заметим, кстати, что, согласно точке зрения Д. Лихачёва (а с нею вполне согласны и многие другие российские учёные, исследовавшие барочные произведения в русской литературе, – например, И. Голенищев-Кутузов, И. Ерёмин, А. Панченко, А. Робинсон, А. Липатов),<sup>11</sup> барокко «явилось на Руси со стороны», то есть с Запада, через Польшу, Украину и Белоруссию, но в России «оно стало иметь другое значение, чем в Западной и Центральной Европе» (Лихачёв 1988, 20). Иначе говоря, на русской почве этот стиль, по мнению названных исследователей, возник как явление именно

<sup>9</sup> См. об этом: Бороздин 1900, 8.

<sup>10</sup> См., например: Шевырёв 1884; Галахов 1894; Пыпин 1898.

<sup>11</sup> См., например: *Сборник ответов* 1958, 84 (ответы И. Ерёмина); Ерёмин 1966; 1987; Панченко 1969, 267-271; 1973; 1984; Робинсон 1972, 46-89; 1974; 1980, 1981; Липатов 1979, 39-98; 1997, 54-59, и некоторые другие работы; также сборники «Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи» (*Славянское барокко* 1979), «Барокко в славянских культурах» (*Барокко в славянских культурах* 1982) и «Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII века» (*Развитие барокко* 1989).



чужеродное, что остро ощущали сторонники «древлего благочестия» — староверы. Сознание иностранного происхождения появившегося здесь стиля исключало для многих учёных возможность причисления к нему писателей из той части русского общества, которая настаивала на самобытности, даже исключительности русской культуры и сопротивлялась любым более или менее значительным иностранным «вливаниям» в неё. Таким образом, Аввакум рассматривался этими учёными отнюдь не как барочный писатель. Хотя и в ряде их исследований, среди которых следует выделить, помимо уже названных литературоведческих трудов, также находящиеся на стыке литературоведения, культурологии и исторической науки работы А. Клибанова,<sup>12</sup> ярко показана противоречивость натуры Аввакума, его новаторство как писателя, специфика его стиля и в целом культурно-историческое значение его деятельности.

Однако по мысли чешской исследовательницы С. Матхаузеровой в русской литературе было, по сути, два барокко: «свое» и «чужое». Согласно этой точке зрения, барочные черты именно в качестве «чужого» барокко на русской почве тесно сближались с западноевропейским стилем эпохи, — в отличие от барокко «своего», национального, как действительно самобытного явления в России (Mathauserova 1968, 253-259). И в рамках этого «своего» барокко следует говорить в первую очередь не о влиянии со стороны, не о новом осмыслении или приобретении в России нового значения признаков западно- и центральноевропейской культуры, а об интенсивных процессах внутри самой русской культуры, значительно изменивших её облик в переходный период. В этом контексте возможно, на наш взгляд, рассмотрение уже не только сочинений Аввакума, но и многих других русских произведений этой эпохи, не имеющих на первый взгляд прямого отношения к стилю барокко (например, «Повести об Азовском осадном сидении»).

В связи со сказанным, весьма ценным является замечание Ю. Лотмана, который, рассматривая данную проблему, писал, что «барокко — одна из форм массовой культуры»; оно «сознательно стремилось к фольклоризации своих идей и национализации занесённых извне художественных принципов» (Лотман 1968, 21). С подобным мнением встречаемся и в работах А. Липатова, и у некоторых других учёных.<sup>13</sup> Отсюда закономерно вытекает мысль о так называемом «низовом» барокко в русской литературе, максимально приближенном к фольклору (примерами могут служить духовные стихи того времени, хотя их также далеко не все исследователи причисляют к рассматриваемому стилю).

<sup>12</sup> См., например: Клибанов 1973, 79-83; 1994, 12-43.

<sup>13</sup> См., например, вышеуказанные статьи А. Липатова, а также: Bucsefa 1972, 260-271.

Позиция Д. Лихачёва, А. Панченко, А. Робинсона, А. Дёмина, Л. Софроновой<sup>14</sup> и некоторых других российских учёных по вопросу русского литературного барокко принципиально отличалась от названной в начале нашей работы точки зрения, сводившейся к отрицанию его функционирования на русской почве. Эти учёные признавали существование и развитие барочного стиля в русской литературе, подчёркивая при его глубоком изучении, что оно «возникло под воздействием западноевропейского» (Лихачёв 1973а, 218). Тем не менее, Д. Лихачёв, хотя и считал, что русское барокко было особым явлением в национальной культуре, придерживался мнения, что оно «выражалось слабо и заметной роли не играло» (Лихачёв 1973а, 218). При этом именно подход к творчеству Аввакума как к яркому проявлению барокко в русской литературе вызывал наиболее категорическое неприятие этого учёного, который не считал «неистового протопопа» барочным писателем и по этому поводу вёл полемику с А. Морозовым.<sup>15</sup> Правда, Лихачёв признавал, что в произведениях Аввакума действительно есть барочные черты, но тут же замечал, что «аввакумовское барокко» намного «человечнее барокко западноевропейского» (Лихачёв 1988, 23) и что всё то новое и ценное в художественном отношении, что содержат в себе произведения Аввакума, не имеет прямого отношения к барокко. Иначе говоря, все те стилистические признаки в «Житии» и других произведениях Аввакума, которые названы Морозовым барочными, для Лихачёва таковыми не являлись: он не считает барочным по своему характеру изображение Аввакумом ужасов и мучений (как своих, так и своих единомышленников), не признаёт барочным юмор Аввакума, и так далее.<sup>16</sup>

В западноевропейском литературоведении важнейшее место в исследовании проблемы барокко в славянских литературах, в том числе и в русской, занимают работы немецкого учёного (украинца по происхождению) Д. Чижевского,<sup>17</sup> основателя целого направления в литературоведении, связанного с изучением славянского барокко, и имевшего многих последователей среди славистов Западной Европы (прежде всего, Германии). Среди них можно назвать имена R. Lachmann (Констанц), R. Lauer'a (Гёттинген), H. Rothe (Бонн), а также В. Uhlenbruch'a (Билефельд), U. Lehmann'a (Бохум)

<sup>14</sup> См.: Лихачёв 1969, 18-45; 1970; 1973, 114-118; 1973а; 1979; Дёмин 1972, 273-283; 1977; Софронова 1979, 171-218; 1981, и ряд других работ; см. также вышеупомянутые работы А. Панченко и А. Робинсона.

<sup>15</sup> См., например: Лихачёв 1988, 22-24.

<sup>16</sup> См., например: Лихачёв 1969, 40-41.

<sup>17</sup> См.: Čyževskij 1936, 59-64; Čiževskij 1956; Tschizewskij 1956, 293-307, 431-445; 1964, 175-185; 1968, 207-238; 1970, 9-39; Чижевский 1970, 5-59; Čyževskij 1971, и другие работы.

и других.<sup>18</sup> При этом необходимо отметить, что пристальное внимание литературоведов Германии привлекает, наряду с некоторыми другими аспектами барочной темы, и творчество протопопа Аввакума. Ещё в 1930 году в Берлине R. Jagoditsch'ем было осуществлено издание сочинений протопопа на немецком языке (*Das Leben* 1930). В 1965 году в Гёттингене был сделан новый перевод на немецкий язык «Жития» и некоторых других произведений Аввакума (*Das Leben* 1965). Этот перевод был выполнен G. Hildebrandt'ом; им же были составлены комментарии и написано послесловие. Перевод был действительно очень удачным и явился ярким подтверждением прекрасного знания переводчиком русского языка XVII века, а также бережного и творческого подхода к произведениям Аввакума, глубокого проникновения в мир мыслей и чувств этого писателя. Интересно, что в том же 1965 году в Берлине вышел в свет ещё один перевод «Жития» Аввакума на немецкий язык.<sup>19</sup> Его переводчик, H. Grasshoff, принимал также активное участие, как исследователь древнерусской литературы, в полемике вокруг проблемы русского барокко.<sup>20</sup> Следует сказать, что он (так же, как и H. Rothe) вовсе не относит к барокко все русские литературные явления XVII века, относимые теми или иными исследователями к этому стилю. Для нас здесь важно, что как раз в «Житии» Аввакума и в других его произведениях этот исследователь отказывается видеть барокко (в отличие от G. Hildebrandt'a, который в своём послесловии к переводу аввакумовских сочинений обращает внимание на наличие в них новых для русской литературы черт, выходящих далеко за рамки средневекового мышления, и фактически рассматривает творчество этого писателя как очень близкое к барочному).

В целом среди исследований немецких учёных по проблеме русского барокко преобладает мнение о приходе этого стиля в Московскую Русь исключительно со стороны (из Польши, Украины, Белоруссии), а, следовательно, в основном присутствует анализ его функционирования на русских землях только как следствия внешнего влияния, восприятия (через культуру других славянских народов) западноевропейских элементов культуры. В результате этого подхода творчество Аввакума как писателя-старообрядца оказывается нередко вне поля зрения исследователей стиля барокко либо лишь слегка затрагивается ими, ибо именно старообрядцы были в XVII веке наиболее категорическими противниками той западной культуры, с проник-

<sup>18</sup> См.: Lachmann 1978, 279-298; уже упоминавшаяся выше монография *Die Zerstörung der schönen Rede* (Lachmann 1994), и другие работы; Lauer 1980, 391-438; 1983, 37-65; 1991, 1129-1150, и другие работы; *Die älteste ostslawische Kunstdichtung* 1976 (H. Rothe (Hrsg.)); Uhlenbruch 1983, 115-127; Lehmann 1991, 1151-1158, и ряд других исследований.

<sup>19</sup> См. в книге: *O Bojan* 1965, 412-458.

<sup>20</sup> См., например: Grasshoff 1968, 307-318.

новением которой в Московию и связывается факт появления здесь барочного стиля. Правда, глубоко исследовав культурные процессы в России в XVII веке, Д. Чижевский не мог обойти вниманием – как в контексте проблемы славянского барокко, так и при общем анализе истории русской духовной культуры, – и творчество Аввакума.<sup>21</sup> В работах учёного стиль произведений протопопа предстаёт как «кажущийся почти барочным», но всё же, как видим, не как барочный в полной мере – в том значении этого стиля, которое вкладывалось в него в Западной, Центральной Европе и в украинско-белорусском ареале (эту мысль позднее кратко высказал R. Lauer в своём комплексном исследовании истории русской литературы (Lauer 2000, 28); в нём, кроме этого, борьба Аввакума и других старообрядцев за «древнее благочестие» рассматривается в общеевропейском контексте – в типологическом сравнении с такими явлениями в Европе, как борьба гуситов в Чехии или немецкая Реформация). Заметим также, что в работах R. Lachmann, особенно в её книге, посвящённой развитию барочной риторики на Руси (Lachmann 1994, 22 ff.),<sup>22</sup> прекрасно освещены риторическая сторона и стилистические особенности полемики между сторонниками никоновской реформы (в том числе «западниками» и «грекофилами», в свою очередь остро полемизировавшими друг с другом) и старообрядцами.

Как видно из сказанного выше, и в целом проблема русского (шире – славянского) барокко, и в частности вопрос об отнесении к этому стилю творчества протопопа Аввакума рассматривались и продолжают рассматриваться многими учёными – как в самой России, так и за её пределами. Тем не менее, для нас очевидна научная целесообразность обращения вновь к этому вопросу и детального анализа творческого наследия Аввакума, ибо до конца ещё отнюдь не исчерпанная проблема проявления барочного стиля в произведениях этого писателя является по-прежнему актуальной.

На наш взгляд, нельзя однозначно расценивать русское барокко как явление чужеродное по своему происхождению, привнесённое в Московскую Русь извне, ибо характер переходной эпохи способствовал не только усилению культурных контактов с другими европейскими странами, но и зарождению на русской почве именно «своего», «национального» барокко. Однако, вместе с тем, нельзя и резко делить русское барокко на «своё» и «чужое», ибо как в «своём» были признаки «чужого», так и в «чужом» – признаки «своего». По сути же, это был, конечно, один единый стиль в России (а не два, условно объединяемых под общим названием), но, в то же время, он был пёстрым конгломератом множества новых для русской культуры признаков, среди которых противоречие между «своим» и «чужим»

<sup>21</sup> См., например: Tschizewskij 1959.

<sup>22</sup> Здесь, помимо прочего, раскрывается со всей полнотой идейная сущность обострённого духовного дуализма, переживаемого русской культурой в XVII веке.

всегда стиралось, как это и было положено в барокко, с лежащим в его основе принципом «отрицания дизъюнктивности» (согласно определению И. Смирнова (Смирнов 1991, 157 и след.)). И ярким примером тому может служить творчество протопопа Аввакума. Барочный характер этого творчества был, по моему мнению, с одной стороны, глубоко национальным в своих истоках, самобытным явлением на русской почве в переходный период исторического и культурного развития России, а с другой стороны, действительно следствием определённого, даже отчасти непосредственного, влияния западноевропейской культуры, в особенности немецкой (по тем причинам, о которых будет сказано далее в нашей работе).

В связи с этим, далее перед нами стоит задача научно обосновать данное утверждение, на основе типологического анализа аввакумовских текстов, с привлечением ряда других литературных и научных источников, а также проанализировать ранее не поднимавшийся в науке вопрос о воздействии западноевропейской (и в первую очередь немецкой) барочной культуры на характер творчества Аввакума.

## II.

В своей, упомянутой выше, статье о русском барокко Д. Лихачёв, помимо прочего, отмечал следующее: сделанную А. Angyal'ом первую попытку отнести творчество протопопа Аввакума к барокко «нельзя пока назвать удачной, поскольку Андьял не привлёк к рассмотрению окружение и предшественников Аввакума» (Лихачёв 1969, 40). После этого в статье подчёркивается: «Многие из указанных Андьялом признаков барокко в сочинениях Аввакума имелись в предшествующей, древней литературе и не являются характерными только для Аввакума или только для его времени» (Лихачёв 1969, 41). На какие же признаки указывает, в этой связи, венгерский учёный? Это и насыщенность аввакумовского «Жития» описаниями видений и чудес, и повышенная экспрессивность стиля, и изображение ужасов и мучений, пережитых как самим протопопом, так и его современниками-старообрядцами (при этом – склонность автора находить своеобразную радость в перенесении мук), и, наконец, барочный по своему характеру юмор Аввакума (Angyal 1961, 61–64 ff.). Но, согласно замечанию Лихачёва, на подобном изображении ужасов и мучений сосредотачивалась в той или иной мере вся русская средневековая литература. «Их можно найти в Хронографе и в житиях святых» (Лихачёв 1988, 23). То есть, как заключает Лихачёв, эта черта в «Житии» не является чем-то новым для русской словесности. «Новое в «Житии» Аввакума – это не столько ужасы, сколько человеческий быт, человеческие чувства, умение войти в психологию другого человека – даже врага» (Лихачёв 1988, 23), – указывает учёный,

далее обращая внимание на стремление Аввакума всячески смягчать описание ужасов своей жизни (Лихачёв почему-то не считает это барочной тенденцией). В другом месте своей статьи Лихачёв высказывает мнение, что и юмор Аввакума – «не барочный, не стремится к гротеску», и что те отрывки из его «Жития», в которых Angyal усматривает барочный характер аввакумовского юмора, больше похожи на реалистичность, чем на барокко (Лихачёв 1988, 24).

Тем не менее, проанализировав текст «Жития», приходим к выводу о том, что Angyal, хотя и действительно недостаточно уделяет внимания некоторым аспектам, связанных с окружением и предшественниками протопопа Аввакума, в своём отнесении к барокко его творчества оказывается, в сущности, прав. В работах А. Морозова, И. Смирнова<sup>23</sup> и других исследователей эта научная позиция находит не только сторонников, но и более широкий спектр убедительных доказательств её правомерности и обоснованности. Со своей стороны считаем необходимым высказать собственные соображения по данному вопросу.

Прежде всего, обратим внимание на то, что многие учёные (к примеру, те же Д. Лихачёв, А. Робинсон и другие), не признающие Аввакума барочным писателем, в то же время не могут не признать, что его духовная и физическая борьба – с совершением всяких чудес, с пророческими видениями, с победой духа над материей<sup>24</sup> (мы бы даже сказали – с интенсивным стиранием противоречий между духовным и материальным в человеке), – носит действительно барочные формы. Но признать это в научном исследовании – значит фактически признать протопопа если не представителем барокко, то хотя бы отчасти барочным (так сказать, «почти барочным») литератором. Если же не соглашаться с этим определением – полностью либо с некоторыми деталями, стоящими в его основе, – то возникает необходимость выдвижения определённых вспомогательных идей, например, о некоем «особом барокко» в России (по Лихачёву, это особое русское «барокко, ставшее на место Ренессанса» (Лихачёв 1973а, 204)), либо о независимых и существенно отличающихся друг от друга «своём» и «чужом» барокко на русской почве (как это было сделано в работах С. Матхаузеровой).<sup>25</sup> (Последняя идея фактически лишает барокко в его общем определении как «стиля эпохи», или же – если говорить именно о литературном барокко – как направления в европейской литературе, тех его универсальных черт, многие из которых оказываются применимыми лишь к одной «разновидности» барокко в русской культуре и неприемлемыми для другой.)

<sup>23</sup> См. вышеназванные работы А. Морозова и И. Смирнова.

<sup>24</sup> См., например, указанные работы Д. Лихачёва и А. Робинсона.

<sup>25</sup> См., например, вышеуказанную работу: Mathauserova 1968, 253-259.

Таким образом, само непризнание Аввакума писателем русского барокко оказывается зачастую содержащим в себе скрытое противоречие между рядом установок и научных допущений.

В ряде научных работ указывается, что, хотя и очевидно внешнее сближение писательской манеры Аввакума со стилем барочных авторов, следует, однако, учесть, что общественное и литературное развитие России в XVII веке было очень своеобразным: оно не знало Возрождения и соответственно не пережило никакой реакции на него.<sup>26</sup> Напомним, что ещё в 50-е годы XX века И. Ерёмин писал о том, что восточнославянские литературы к барокко «пришли, минуя Возрождение, непосредственно от Средневековья» (*Сборник ответов* 1958, 84). А. Морозов также замечает, что у восточных славян «барокко... как бы приняло на себя функцию Ренессанса, облекая в свои формы его запоздалые проявления» (Морозов 1962, 17). Однако это своеобразное «ренессансное барокко» по своим стилевым характеристикам не является, на наш взгляд, чем-то принципиально новым в сравнении с барокко других европейских стран.

Конечно, специфика русского исторического и культурного развития способствовала формированию особых черт национальной литературы, отличающих её от других европейских литератур. При этом особенность, даже уникальность пути, по которому двигалась древняя русская литература в своём развитии, со всей очевидностью проявилась в период с XIV по XVI век включительно: в период становления русской нации, укрепления национального самосознания, но, вместе с тем, и возрастания из века в век «подозрительности к чужим землям» (как указывал ещё во второй половине XIX века А. Пьпин (Пьпин 1898, 20)), относительной национально-культурной «замкнутости», «закрытости» для остальной Европы (особенно с середины XV века, после падения Византии).<sup>27</sup> В какой-то мере следствием этого было возникновение теории «Москвы – Третьего Рима», утверждающей особое духовное предназначение Москвы, особую спасительную для всего мира миссию, возложенную на неё Богом. Это была главенствующая идея русской историософии XVI века, отчётливо показывающая нам специфику национального мироведения в Московской Руси того времени.<sup>28</sup>

Но, в отличие от предшествующего исторического периода, XVII век – как век переходный – был в отношении всех сфер жизни Русского государства совершенно иным. Происходит постепенное разрушение той «стены» отстранения от внешних влияний, за которой совершался, по своим особым устоявшимся правилам, процесс культурного развития. Вера во всемирное

<sup>26</sup> См., например: *Очерки* 1979, 128, а также указанные работы Д. Лихачёва, А. Панченко, В. Бычкова.

<sup>27</sup> Об этом см.: Ткачёв 1999.

<sup>28</sup> Подробное исследование этой идеи см.: Сеницина 1998.

спасительное значение Москвы терпит крах, что было чётко отражено в близком по своему характеру к барочной литературе «Плаче о пленении и конечном разорении Московского государства». Старые устои, идеи, старое «самолюбование» величием собственной духовности – всё это также терпит крах. В то же время, происходит процесс расширения традиционных горизонтов, активно ищутся новые решения основных проблем культуры, которая активно уходит от своего средневекового этапа. В корне меняется характер религиозной духовности, в связи с ростом секуляризационных и просветительских тенденций. Наконец, усиливаются западноевропейские влияния внутри русской православной культуры, русско-европейское литературное общение поднимается на новый, несравненно более высокий, по сравнению с предшествующей эпохой, уровень. Всё это, а также (что очень важно) глубокая внутренняя потребность нации в существенных культурных преобразованиях, возникающая параллельно с началом постепенного осознания Русью своей причастности к мировой истории и мировой культуре (пока что – в рамках общеевропейского культурного пространства), было причиной развития на русской почве барочных черт в различных областях культурной жизни. Подчёркнём, что именно в это время создаются предпосылки для постепенного включения России в «концерт европейских держав» (как говорили в XVIII веке). Учитывая это, а также проведя сравнительный анализ барочных произведений, созданных в России и в Западной Европе (например, в Германии), можно утверждать, что в XVII веке культурное положение России, несмотря на все его бросающиеся в глаза особенности, всё же не изменило «коренным образом... характер стиля» барокко, как это подчёркивал Д. Лихачёв (Лихачёв 1988, 20), хотя и способствовало созданию своего, национального, варианта барокко, входящего в контекст общеевропейского. (Правда, на одну принципиальную особенность русского барокко, отличающую его от барокко западноевропейского, следует обратить внимание: это большой гражданский пафос барочной поэзии и риторики; однако к большинству других явлений русского барокко эта особенность не относится.)

Характер стиля, его основные признаки сохраняются на русской почве в том виде, который вполне сопоставим с барокко в других странах Европы и имеет с ним гораздо больше общих черт, нежели различий.<sup>29</sup> Анализ произ-

<sup>29</sup> Причём речь идёт здесь не только о барочной литературе верхов феодального общества (в среде которых, как считали Д. Лихачёв, И. Брёмин и ряд других учёных, и сказалась по преимуществу литература этого стиля), но и о так называемом «низовом» барокко, выраженном на русской почве в XVII веке и в комическом жанре (в смеховой литературе), и в духовных стихах, и в покаянной поэзии, и в литературе «блаженных во Христе» (юродивых), и во многих других литературных явлениях, причём зачастую не менее ярко и выразительно, чем во многих барочных произведениях русских поэтов и драматургов той эпохи, принадлежащих к верхам тогдашнего общества. Важно



ведений протопопа Аввакума, в их типологическом сопоставлении с литературными явлениями западноевропейского барокко, может служить ярким подтверждением этого мнения.

Относя «Житие» Аввакума к барокко, А. Морозов подчёркивает: «Здесь можно найти много общего [с западным барокко – Ю.Т.] в использовании риторических средств, аллегоризацию жизненных отношений, живописность изложения, использование будничных и натуралистических подробностей в сочетании с фантастикой, появление реального пейзажа, смешение книжного и простонародного языка и др.» (Морозов 1967, 121). Исследователи, не согласные с этим мнением, многие из перечисленных и других признаков в аввакумовских текстах не относят к барокко, а некоторые признаки даже противопоставляют ему. К примеру, Д. Лихачёв считает, что, в отличие от западного барокко, склонного к пессимизму и тяго-теющего к изображению всяческих ужасов и мучений, Аввакум выступает в своём «Житии» совсем не как пессимист и даже в самих своих мучительствах «находит смягчающие их черты, а в мучителях – человеческие свойства» (Лихачёв 1988, 22). Более того, стиль протопопа, по мнению учёного, – «человечен», а не «сверхчеловечен», как в западном барокко: «Там, где оно выступает в творчески переработанном на Руси виде, не переламинает человеческой природы, не пугает контрастами и нечеловеческими усилиями, не сгибает и не перегибает крупные массы: оно жизнерадостно и декоративно, стремится к украшениям и пестроте» (Лихачёв 1969а, 322).<sup>30</sup> Цитируя все эти замечания учёного, подчеркнём, что тех же позиций в данном вопросе придерживались и многие другие исследователи; например, А. Панченко, так же, как и Д. Лихачёв, отмечает, что русскому барокко свойственна «идеологическая умеренность», то есть отказ от темы «ужасов» – безобразия смерти и загробных мучений (Панченко 1973, 202).

Тем не менее, при внимательном прочтении и анализе ряда произведений русской литературы XVII века убеждаемся в том, что барокко в них именно «сверхчеловечно», в западноевропейском значении этой черты стиля. Это касается и произведений протопопа Аввакума, ведь в них автор порою действительно «переламинает» человеческую природу и насыщает свой стиль не виданными до этого в русской литературе контрастами (правда, с барочной установкой на отрицание, условно говоря, взаимоборства между ними, на стирание остроты этих контрастов). И тема «ужасов» – именно в их барочном понимании и далеко не однозначном толковании (а не в том древнерусском представлении о них, с которым встречаемся в Хронографе и житиях святых) – у него тоже фигурирует, и не раз. Причём установка на

отметить, в этой связи, что литература барокко была представлена в России среди самых различных слоёв общества, по-разному отражаясь в их творчестве.

<sup>30</sup> С той же, по сути, мыслью встречаемся и в другой работе: Лихачёв 1973б, 366-378.

смягчение этих «ужасов» у Аввакума отнюдь не противоречит западному барокко.

Что же касается вопроса о барочном «пессимизме», то он в отношении как западного, так и русского барокко складывается намного сложнее, чем это представляется в некоторых научных работах; кстати, в ряде этих работ подчёркивается «небарочное содержание» творчества не только Аввакума, но и Симеона Полоцкого, в связи с тем, что ему, так же, как и «неистовому протопопу», не свойственны «пессимизм» и «упадничество». <sup>31</sup> Но подобное однозначное определение авторской «пессимистичности» либо «оптимистичности» не подходит в целом к барочному литератору, ибо в нём не учитывается многообразие и, главное, многозначность элементов барокко.

Смешение пессимистических <sup>32</sup> и иронических элементов стиля, барочные «ужасы» и барочный юмор – всё это тесно переплетается и в ряде западноевропейских произведений, и у Аввакума. Например, у яркого представителя немецкого барокко А. Грифиуса неоднократно встречаемся с типичным для этого стиля мотивом *Verschlimmbesserung* – «ухудшения при улучшении». <sup>33</sup> Его типичность для барокко проявляется в том, что перед нами предстаёт здесь главенствующая в стилистическом плане барочная фигура мышления – оксюморон. Этот троп обнаруживает сходство несходного, слияние расколотого. О его значении в культуре барокко R. Lachmann писала: „Das barocke Konzept des Menschen, das den Körper–Seele–Dualismus scharf hervortreibt, läßt auch diesen als Oxymoron erscheinen“. <sup>34</sup>

Названный мотив в значительной мере сближается в его художественном осмыслении с мотивом, который не раз встречается у Аввакума и является как бы зеркальным отражением первого. Его можно условно назвать «улучшением при ухудшении». Так, в письме Семёну Крашенинникову Аввакум с горькой усмешкой «сравнивал» свою яму (то есть земляную тюрьму, в которой он сидел) с царскими палатами:

Покой большой у меня и у старца [Епифания] милостию Божию, где пьем и ядим, тут, прости Бога ради, и лайно испражняем, да складше на лопату, да и в окошко <...> Мне видится, и у царя <...> нет такова покоя. (*Житие* 1960, 223-224)

А в своём последнем послании царю писатель называет репрессии против староверов на Мезени «гостинцами», то есть отрицательное явление обо-

<sup>31</sup> См., например: *Очерки* 1979, 129 и след.

<sup>32</sup> Причём пессимизм и у Аввакума, и в западном барокко нередко весьма относителен: это скорее художественная установка, нежели природное качество человеческого характера.

<sup>33</sup> См.: Gryphius 1983, 1987; см. также: Spahr 1981, 117 ff.; Emrich 1981, и другие работы по немецкому барокко.

<sup>34</sup> Lachmann, R. Bemerkungen zur Poetik des Oxymorons. – Цит. по: Смирнов 1991, 157.

значает словом, имеющим в русском языке лишь положительное значение. (Этими «гостинцами» в аввакумовском тексте были повешение единомышленников Аввакума юродивого Фёдора и Луки Лаврентьевича, а также посажение в земляную тюрьму на Мезени жены и сыновей протопопа.)<sup>35</sup>

В таком авторском определении содержится скрытый оксюморон, ибо изначальный (положительный) смысл слова «гостинец» явно противоречит вложенному в него в данном контексте содержанию.<sup>36</sup> Также здесь для нас очевидно использование Аввакумом распространённого в барочной литературе (и в центрально- и западноевропейской, и в русской) художественного приёма: выворачивания наизнанку какой-либо общепринятой истины. С этим приёмом встречаемся в России в XVII веке и у Симеона Полоцкого (например, резко выступая против «мужичьего ума», он выворачивает наизнанку известное изречение «глас народа – глас Божий»<sup>37</sup>), и в смеховой литературе (яркий пример тому – «Служба кабаку» как вывернутая наизнанку церковная служба), и в ряде других барочных произведений.

Наконец, весьма характерны для аввакумовского барочного слияния трагедийности и комичности такие его фразы в «Житии» (в рассказах об ужасах своей жизни), как: «И смех и горе! – как-то омрачил дьявол!» (Робинсон 1963, 168), «Аз же на него [исцелённого Фёдора – Ю.Т.] глядя, поплакал и возрадовался о величии Божии» (Робинсон 1963, 175), «И плачу, и радуюся, благодаря Бога» (Робинсон 1963, 162), «Грустно гораздо, да душе добро» (Робинсон 1963, 150) и прочие. Они, вместе с тем, чётко показывают нам внутреннюю противоречивость писателя, которая внешне выражалась в одновременном проявлении противоположных эмоций, бесстрашном раскрытии перед читателем охватывающих Аввакума противоречивых настроений.

На наш взгляд, здесь имеет место именно «отрицание дизъюнктивности», характерное для барокко. Напомним, в этой связи, что и во многих других произведениях русского барокко трагическое и комическое начала стоят рядом, находясь в теснейшей взаимосвязи друг с другом. Например, для русской драматургии XVII века – для пьес первого русского театра, созданного при царе Алексее Михайловиче, – были характерны резкие переходы от счастья к несчастью. Они призваны были показать неустойчивость счастья, быструю изменчивость жизни. Причём рядом с трагическими сценами (сцены сражений, отрубление головы Олферна Иудифью в пьесе «Иудифь» и так далее) мы видим и комические (скажем, в той же пьесе «Иудифь» фигурируют такие комические персонажи, как воин Сусаким и служанка Юдифи Абра). Эти комические сцены нередко как бы пар-

<sup>35</sup> См. об этом подробнее: Клибанов 1996, 195.

<sup>36</sup> Проявлением той же тенденции можно назвать и то, что Аввакум своих мучителей называет «бедными», «горюнами».

<sup>37</sup> См. об этом подробнее: Майков 1889, 119.

дируют трагические, стирая смысловое противоречие между ними (к примеру, одновременно с кульминационной для пьесы сценой отрубления головы Олферна происходит шуточная казнь Сусакима лисьим хвостом).<sup>38</sup>

Такая близость трагического и комического присутствует и в других пьесах, поставленных в России в то время.<sup>39</sup> Конечно же, эта особенность была свойственна и западноевропейскому театру барокко; так, «шутовские персоны» действовали рядом с царями и полководцами в пьесах так называемых «английских комедиантов», широко распространённых в Германии и оказавших, благодаря немецко-русскому культурному диалогу, заметное воздействие на формирование черт первого театра в России (ведь, как известно, первые русские пьесы были написаны и поставлены немцами из московской Немецкой слободы; их создание явилось ярким примером непосредственного влияния немецкой барочной культуры на русскую). Кстати, некоторые учёные обращали внимание не только на общность тематики русских драматических произведений и немецких барочных драм – например, на темы переменчивости и непостоянства в земной жизни (*mutatio rerum* и *inconstantia*) в обоих ареалах, – но и на общую для тех и других тенденцию к смягчению «ужасного» (о которой уже упоминалось ранее).<sup>40</sup> В Германии эта тенденция проявляется, прежде всего, в произведениях таких авторов, как Х. Хоффманн фон Хоффманнсвальдау, А. Грифиус и Д.К. фон Лознштайн.

Учитывая сказанное, можно утверждать, что и стремление Аввакума всячески смягчать изображение ужасов своей жизни, склонность находить своеобразную радость в перенесении мук – это также одно из своеобразных проявлений вышеназванной, барочной по своему характеру, тенденции. У Аввакума она проявляется нередко вместе с вышеназванным (особенно характерным для немецкого барокко) мотивом *Verschlimmbesserung*, – правда, в его зеркальном отражении. В статье Л. Софроновой читаем: «Писателей и поэтов [XVII века] привлекала таящаяся в каждой вещи возможность перестать быть собой, испытать превращение, потерять своё значение и обрести иное, зачастую противоположное» (Софронова 1974, 73). И хоть

<sup>38</sup> См. эту и другие русские пьесы XVII века в кн.: *Ранняя русская драматургия* 1972.

<sup>39</sup> Вспомним, что эта близость весьма отчётливо проявилась и в русских барочных драмах первой половины XVIII века. На неё прямо указывает уже само авторское определение жанра пьесы «Владимир» Феофана Прокоповича, – «трагедокомедия» (см.: *Ранняя русская драматургия* 1974). В восточнославянских пьесах такое определение жанра в то время иногда встречалось (к примеру, «трагедокомедией» называлась пьеса Варлаама Лащевского (см.: *Летописи* 1859, 5-16)), хотя до этого русские и украинские драмы, в жанровом отношении будучи именно трагикомедиями, обычно назывались «комидиями» (хотя собственно комическое начало в них по своей значимости уступало место религиозной правоучительности), ибо понятие «комидия» обозначало тогда не именно комическую пьесу, а вообще театральное представление.

<sup>40</sup> См., например: Дёмин 1977, 178 и след. На этот факт (со ссылкой на работу А. Дёмина) указывает и R. Lauer 1983, 46.

автор статьи основывается на польском материале, к русскому барокко этот вывод подходит в не меньшей степени. Причём Аввакум здесь — отнюдь не исключение. Отсюда — и его стремление сопоставить свою яму с царскими палатами, а гонения на староверов сравнить с гостинцами, и насыщенность «Жития» описаниями видений и чудес, и то, что у Аввакума трагическое и комическое стоят рядом, тесно переплетаясь в одном контексте, и то, что во сне, как пишет автор, ему «Сын Божий покорил за темничное сидение и небо и землю...», в отличие от царя Алексея Михайловича, который владеет «на свободе одною Русскою землею...» (*Памятники литературы* 1988, 534) (то есть, что Аввакум, сидя в темнице, представляет себя властителем земли и неба), и многое другое.

Теперь коснёмся вопроса о «человечности» или «сверхчеловечности» аввакумовского барокко (то есть как раз того вопроса, который поднимал в ряде своих работ Д. Лихачёв, противопоставляя «человечный» стиль Аввакума «сверхчеловечному» стилю западного барокко<sup>41</sup>). Многие части произведений протопопа отчётливо показывают, что он склонялся именно к барочной тенденции «сверхчеловечности». Одним из наиболее выразительных примеров этого может вновь служить (как и в случае с вышеприведённым замечанием Л. Софроновой) описание Аввакумом видения того, как Бог «вместил» в него небо и землю. Для наглядности приведём этот отрывок:

...разпространился язык мой и бысть велик зело, потом зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли распространился, а потом Богъ вместил в меня небо, и землю, и всю тварь... (*Памятники литературы* 1988, 534; *Житие* 1960, 200)

В этом отрывке вновь перед нами — скрытый оксюморон: ведь автор ощущает себя владыкой всего в мире, будучи при этом узником, лишённым всего. Нечто подобное можно встретить, кстати, и у Рабле, и у сюрреалистов. Следует также заметить, что здесь у Аввакума проявляется та же особая разновидность тенденции «сверхчеловечности», что и в ряде произведений его завязанного врага — Симеона Полоцкого, а именно: стремление вознести поэта либо писателя, в отличие от ритора или историка, почти до уровня самого Бога (позже мы коснёмся вопроса о чрезвычайной близости стиля размышлений у обоих этих барочных авторов).

Важно подчеркнуть, в этой связи, что на выразившиеся в этой тенденции эстетические взгляды Симеона могли оказать, как считает А. Панченко (и с этим его мнением мы полностью согласны), лекции по поэтике, которые

<sup>41</sup> См. вышеуказанные по этому поводу работы.

поэт прослушал в Вильне (Вильнюсе) и Полоцке (Панченко 1973, 173). Эти лекции читал польский профессор Мацей Казимеж Сарбевский, строивший свой курс на материалах античных и ренессансных поэтов, а также основываясь на современных ему западноевропейских, большей частью немецких, воззрениях на поэтическое искусство. Сарбевский писал:

Только поэт, подобно Богу, своим словом или повествованием о чём-то как существующем делает так... что это нечто как бы возникает заново... Это нечто он извлекает из состояния потенции и переводит в актуальное состояние.<sup>42</sup>

Воспринявший эту идею Симеон Полоцкий с гордостью считал себя поэтом, а не оратором, и в предисловиях ко многим своим книгам разъяснял значение поэзии, «эстетическую концепцию стиха» (по выражению С. Матхаузеровой (Матхаузерова 1976, 100)).

Весьма интересно, что подобное возвышение творческой личности почти до уровня Бога было особенно характерно для немецкой барочной культуры. С таким подходом встречаемся и в философии Г.В. фон Лейбница, и в мистической теософии и поэзии Я. Бёме, и в поэзии М. Опитца. Лейбницу было свойственно патетическое отношение к человеческому разуму, восторг перед ним. При этом человеческому уму, его логическим и творческим способностям приписывалось неслыханное, почти божественное могущество.<sup>43</sup> В учении Я. Бёме этот возвышенный до божественного уровня разум – разум «божественного человека» – бунтует против несправедливости на земле и на небе; в его сердце кипят титанические страсти (вспомним, что разум Аввакума и вся его страстная, противоречивая натура тоже неистово бунтовали против несправедливости, и все его произведения можно назвать «криками мятущейся о вере души») (Бычков 1992, 465).<sup>44</sup> А в качестве примера выражения вышеназванной тенденции в поэзии Опитца можно привести переложённые им на немецкий язык строки из *Fasti* Овидия, в которых воспеваётся поэтическое искусство как данное непосредственно от Бога; причём, по Опитцу, как и по Овидию, Бог оказывается

<sup>42</sup> Цит. по: Панченко 1973, 173.

<sup>43</sup> Кстати, уже в первой половине XVIII века в русских учебных заведениях ведущее место среди философских систем заняла именно система Лейбница, считавшаяся наиболее удобной для философского обоснования религиозных истин. При этом воспринимался также отражённый в ней барочный подход к индивидуальности.

<sup>44</sup> Здесь же указывается, что протопоп Аввакум не проповедует, а «кричит» и «грызётся» за истину. Всё его творчество, по определению В. Быčkova, – это «экстатический, надрывный вопль сердца» (Бычков 1992, 465). Такая особенность была вообще характерна для европейской культуры эпохи. Нечто подобное встречается, например, в испанской живописи XVI-XVII веков (на полотнах на религиозные темы Эль Греко, Рибера, Сурбарана, Мурильо и некоторых других живописцев того времени).

внутри самого поэта – как вдохновляющая и направляющая его огромная духовная сила:

Es ist ein Geist in uns, und was von uns geschrieben,  
gedacht wird und gesagt, das wird durch ihn getrieben. (Opitz 1962, 49)<sup>45</sup>

Эта тенденция возвышения творческой личности, особенно личности поэта, писателя, почти до божественного уровня, выразившаяся как в западной барочной культуре, так и произведениях Симеона Полоцкого,<sup>46</sup> оказалась очень близкой к подходу Аввакума к проблеме писательского творчества. Правда, с одной стороны, он всячески уничижает себя, подчёркивая свою греховность и незначительность, как это и было положено согласно древнерусскому литературному этикету;<sup>47</sup> хотя Аввакум даже здесь выступает не как средневековый писатель, следующий старым литературным приёмам, а как барочный автор: самоуничижительные бичевания у него доводятся до крайности, резко усиливается, по сравнению с литературой предшествующей эпохи, динамизм, внутреннее напряжение, ощущается тяга к особой изощрённости формы изображения своей ничтожности, традиционное самоуничижение сменяется потоком словесных узоров, порою достигающих своего логического предела. Так, например, он называет себя ничтожнейшим и пакостнейшим из грешников, глупым и ничего не знающим «человеченком», который ни к чему не годен, и так далее, неоднократно подчёркивает свою необразованность, неучённость,<sup>48</sup> а также подчёркивает:

Слабоумием объят и лицемерием и лжею покрыт есмь, братоненавидением и самолюбием одеян, во осуждении всех человек погибаю...  
(Житие 1960, 113), –

и многое другое. Но с другой стороны (и именно здесь, по-видимому, выражено истинное отношение Аввакума к самому себе), он осознаёт свою избранность, гордится тем, что является мучеником за веру, учителем и даже почти пророком. Аввакум оценивает свою писательскую миссию чрезвычайно высоко и уподобляет себя апостолу Павлу:

<sup>45</sup> Цит. по: Lauer 1983, 50. Под словом «Geist» в этом отрывке, очевидно, имеется в виду не просто дух, а именно Святой Дух как одна из ипостасей Бога.

<sup>46</sup> В этой связи можно сказать, что Симеон Полоцкий явился в какой-то степени продолжателем той поэтической традиции, которая была заложена Опитцом, Грифиусом и некоторыми другими немецкими поэтами. О специфике данной традиции см., например: Borgstedt 2002, и некоторые другие работы.

<sup>47</sup> Термин «литературный этикет», принадлежащий Д. Лихачёву и относящийся к древнерусской литературе, широко используется в работах многих учёных.

<sup>48</sup> См., например: Житие 1960, 123, 225, 230 и др.

Но аще и не учен словом, но не разумом; не учен диалектики и риторики и философии, а разум Христов в себе имам, яко ж и апостол глаголет: «аще и невежда словом, но не разумом. (Житие 1960, 110)

Как справедливо замечал А. Клибанов, до протопопа Аввакума осознание своей личной писательской значимости у русских книжников так высоко никогда не поднималось (Клибанов 1994, 41). Интересно также, в этой связи, что Аввакум в своём «Житии» часто, говоря о Христе, подчёркивает: «Христос мой», словно беря Бога под свою защиту (и в этом, пожалуй, тоже проявляется его писательская позиция, близкая к взглядам Симеона Полоцкого).

Вообще, в барокко всякая идея является симбиозом противоположностей. Например, в анонимном русском барочном стихотворении «О смерти» существуют два противоположных девиза: *Memento mori* («помни о смерти») и *Carpe diem* («лови мгновение»).<sup>49</sup> Подобный симбиоз противоположностей как в западной, так и в русской барочной литературе встречается в очень многих произведениях. При этом замечательно, что в них проявляется также очевидная установка на приглушение оппозиций, сглаживание остроты контраста между противоположностями.

Обратим внимание на то, что данная особенность отчётливо выражена и у протопопа Аввакума, и у русских поэтов-«западников» в удивительно похожем стиле их размышлений. Так, например, и Аввакум, и Сильвестр Медведев применяли, как отмечал А. Панченко, при использовании сходных стилистических средств оппозицию двух символов: «свет» и «тьма» (Панченко 1984, 38).<sup>50</sup> Для Аввакума понятие «свет» объединяет в себе свет видимый и свет духовный (то есть земное и небесное начала). «Светлая Русь», по Аввакуму, помрачилась, и символами этого помрачения оказались два солнечных затмения (причём второе из них случилось в 1666 году, то есть именно в тот год, когда проходил церковный собор, осудивший сторонников «древлего благочестия»<sup>51</sup>). Контраст света и тьмы здесь как бы приглушается тем, что Русь одновременно и остаётся «светлой» – несущей

<sup>49</sup> См. это стихотворение в книге: *Памятники литературы* 1989.

<sup>50</sup> Подчёркнём, что оппозиция именно этих символов была особенно популярна в европейской барочной культуре, так как давала возможность для очень широкой гаммы различных осмыслений. В книге Яна Амоса Коменского «Свет во тьме» („*Lux in tenebris*“, 1657) она, как видим, была даже вынесена в заглавие этого сочинения. А в философии Григория Сковороды оппозиция этих символов, наряду с двумя другими оппозициями («вечность в бренности» и «правда посредством лжи») являлась прямым отображением одного из «трёх миров» в посостороннем мире – «мира» символического (см. об этом: Tschizewskij 1974).

<sup>51</sup> Три шестёрки («число дьявола») в числе «1666» как для Аввакума, так и для других старообрядцев имели символическое значение: для них эти цифры служили косвенным подтверждением того, что все нововведения в русской церкви – это дело антихристово.



щей духовный свет в видимый мир, – и становится «помрачённой» из-за никоновской реформы и всех новшеств в культуре.<sup>52</sup>

А вот пример совсем иного осмысления Аввакумом противоположных символов «света» и «тьмы»: в виде контраста образов «Христа-света» и человека, пребывающего из-за своего несовершенства в тени, во тьме:

А все то у Христа тово, света, наделано для человеков, чтобы упокояся, хвалу Богу воздавал. А человекъ, суете которой уподобится, дние его, яко сень [то есть тень – Ю.Т.] преходят... (*Памятники литературы* 1989, 375)

Далее в этом отрывке острота контраста также заметно сглаживается:

И не вемъ, камо отходить: или во светъ ли, или во тму. День судный коеждо явит. (*Памятники литературы* 1989, 375)

У Сильвестра Медведева и других русских барочных поэтов оппозиция символов «света» и «тьмы» нередко осмысливается подобным образом.<sup>53</sup>

Симбиозом противоположностей оказывается у Аввакума и контраст понятий «гора» и «бездна», традиционных для средневековой христианской книжности. Но, в отличие от писателей предшествующих эпох, изображавших гору как символ Божества, а бездну – как противоположный ей символ ада и антихриста,<sup>54</sup> Аввакум, разъясняя 8-й стих 41-го псалма «Бездна бездну призывает во гласе хлябий твоих», пишет:

Бездна – Христос, Сын Божий, бездну – Отца своего: понеже Христос всегда моляшся на горах святых, уединяся от человек... (*Материалы* 1887, 169)

Таким образом, слово «бездна», понимаемое здесь как «бесконечность», «неисчерпаемость», уже перестаёт остро контрастировать со словом

<sup>52</sup> Интересно, что в жизнеописании инока Епифания – соратника Аввакума, сидевшего вместе с ним в одной земляной тюрьме, – символика «божественного света» также занимает очень значительное место. Она, как и у Аввакума, становится у Епифания по-барочному зримой, наглядной, в связи с тем, что здесь этот свет можно видеть и обычными глазами, и «сердечными очима», а подробности его появления в темнице у Епифания изображаются с максимальной конкретностью и выразительностью. Более того, у Епифания «божественный свет» может «огустевать», то есть материализовываться, принимая при этом зримый иконный лик «Спаса нерукотворного» и наделяясь способностью говорить, как человек (см.: Барсков 1912, 255). Таким образом, грань между материальным и духовным здесь явно затушевывается (что вполне согласуется с барочным принципом «отрицания дисъюнктивности»).

<sup>53</sup> См. об этом: *Русская силлабическая поэзия* 1970.

<sup>54</sup> К примеру, Ермолай-Вразм писал, что в бездне обитает сатана, который из-за своей гордости «бысть свержен с небес в бездну и вместо архангела дьявол наречён» (цит. по: Клибанов 1960, 201).

«гора»: оба понятия у Аввакума становятся символами Бога, неразрывно связанными друг с другом, но, вместе с тем, и противоположными по своей природе.<sup>55</sup> Это новое, далеко выходящее за границы средневекового, значение традиционных для древней книжности понятий – именно барочное, ибо в нём отражено фундаментальное для барокко отрицание дизъюнктивного мышления (иначе говоря, *coincidentia oppositorum*).<sup>56</sup>

Примечательно, что для Сильвестра Медведева и некоторых других поэтов-«западников» (иначе – «латинствующих») оппозиция символов «свет» и «тьма» была чрезвычайно важна также с целью показать, что Русь – земля без «света наук», где люди «шествуют во тьме» (*Русская силлабическая поэзия* 1970, 195). Символы «гора» и «бездна» тоже часто употреблялись в барочных произведениях «западников»: например, в «Слове на Преображение» Кариона Истомина и в «Вечере душевной» Симеона Полоцкого. У Симеона «земная гора» – это «символ горы духовной» (Бычков 1992, 526), земное и небесное у него перестают противоречить одно другому, как, кстати, и у Николая Спафария, молдавского учёного XVII века, работавшего в Москве, в переводных и компилятивных сочинениях которого была очень ярко представлена символично-аллегорическая тематика. С тем же явлением встречаемся и у протопопа Аввакума. Материальное и духовное в его творчестве не находятся в оппозиции друг другу, противоположность между ними, как и между внешним и внутренним, игнорируется.

По Аввакуму душа представляет собой «телесовидное» образование, она «плотна», то есть материальна. Но это, как подчёркивал А. Клибанов, не грубая, а уточнённая разновидность материи (Клибанов 1996, 195). Главная мысль Аввакума в отношении человеческой души заключается в том, что её суть – в особой материальности, обладающей действенными силами. Стирание же остроты оппозиции внешнего и внутреннего у протопопа проявляется, например, в том, что многие внешние признаки он напрямую связывает с внутренними качествами. Так, размышляя о символике «пёстрых» одежд Богородицы в стихе 44-го псалма «Предста царица одесную тебе, в ризах позлащенных одеяна и преиспращена», Аввакум пишет, что эти многоцветные «ризмы» Богоматери означают множество добродетелей, которыми она украшена (*Материалы* 1887, 25-26). Такое утверждение явно противоречит устоявшемуся мнению о протопопе Аввакуме как о строгом ригористе старой веры, категорическом противнике мирской «пе-

<sup>55</sup> Вспомним, что фактически то же – характерное для барочной культуры – значение вкладывал в слово «бездна» и М. Ломоносов, когда писал в одном из своих стихотворений: «Открылась бездна звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна» (Ломоносов 1986, 205).

<sup>56</sup> Эту характерную особенность барокко, как уже говорилось выше, подчёркивал И. Смирнов в указанном сочинении.

строты», и свидетельствует о восприятии им новых – барочных – тенденций отечественной культуры.

Интересно, что западноевропейская (и, в первую очередь, немецкая) философия той эпохи также игнорировала противоположность внешнего и внутреннего, что отметил французский исследователь G. Deleuze (Deleuze 1988, 39). При этом он сводит монадологию Лейбница (в которой, как видно из самой сути понятия «монада», явно приглушается и оппозиция материального и духовного)<sup>57</sup> к «овнутриванию» мировидения, то есть к отрицанию противоречия между внешним и внутренним в пользу внутреннего.

Игнорирование противоположности материального и духовного, внешнего и внутреннего можно видеть и в немецкой теософии, поэзии и прозе эпохи барокко. Так, у Бёме читаем:

In der Ewigkeit ist [die] Geburt geistlich, aber in der Zeit ist sie...  
materialisch <...> Also lebete der Mensch mit seinem äußern Leibe nur  
blos alleine der Zeit <...> ...das Innere hält das Außere vor sich als einen  
Spiegel. (Böhme 1957, 181)

(Обратим внимание на применение в данном высказывании чрезвычайно распространённой в барочной литературе эмблемы зеркала, о косвенном использовании которой Аввакумом будет сказано ниже.) У Грифиуса встречаемся с почти такой же концепцией игнорирования противоположностей, и опять же с использованием эмблемы зеркала (чаще всего в данном аспекте она фигурирует в значении «зеркала добродетели» (*Spiegel der Tugend*)) (Spahr 1981, 223).

Подобная концепция – стирание остроты барочных контрастов – оказывается близкой и такому немецкому поэту конца XVII века, как Квириин Кульманн, жизнь которого печально закончилась в России.<sup>58</sup> Кульманн писал:

Der Geist wird voller Stärk in seiner Feuermacht;  
die Seele leuchtet sanft aus ihrer Lichtesstil.

<sup>57</sup> Как известно, монады, согласно учению Лейбница, – это «простые имматериальные субстанции, одарённые стремлением и способностью представления» (Брокгауз, Ефрон 2002, 331). Высшей монадой является Бог. А человеческое тело – это «совокупность низших монад, объединённых одной господствующей монадой – душой» (Брокгауз, Ефрон 2002, 332).

<sup>58</sup> Кульманн в 1689 году приехал в Москву и объявил себя предтечей Святого духа и сыном Сына Бога. Мистическая проповедь этого поэта закончилась тем, что его самого и его последователя К. Нордерманна судили как «еретиков» и сожгли. Об этом можно прочесть в посвящённых жизни и творчеству Кульманна работах ряда исследователей: Н. Тихонравова (Тихонравов 1894, 303-375), Д. Чижевского (Čiževskij 1956, 231-268), W. Dietze (Dietze 1963), L. Forster'a (Forster 1978, 317-323), а также в статьях R. Lauer'a (Lauer 1983, 43) и некоторых других учёных.

Sie machen beide sich nach ihrer Art den Leib. (*Deutsche Barocklyrik* 1962, 186)

Как видно из вышесказанного, аввакумовская тенденция приглушения оппозиции материального и духовного имеет много общего с западной (в частности, с немецкой) барочной литературой.

На сложный, экспрессивный характер Аввакума уже давно обращали пристальное внимание учёные. Но неразрешимая этическая противоречивость, которой пронизано всё его творчество, толковалось ими по-разному. Однако нетрудно заметить, что резкие переходы протопопа от гневного обличения и жестокости к нежности и сочувствию не только показывают нам его как яркую и глубоко противоречивую индивидуальность, но и в какой-то степени способствуют формированию в художественном тексте Аввакума барочного контраста противоположностей, при одновременном сглаживании их остроты. Как справедливо указывал В. Бычков, во «внутреннем противоречии – важнейшая закономерность эстетического сознания эпохи барокко» (Бычков 1992, 554). Это сознание проявилось у Аввакума в полной мере. В этой связи, необходимо обратить внимание на ряд других (помимо уже названных) барочных черт в его сочинениях, а именно на те черты, которые прямо указывают на характерную для Аввакума тенденцию приглушения оппозиций, слияния воедино противоречивых, контрастирующих моментов.

М. Киселёва совершенно справедливо замечала, что «стояние [староверов] за направленное книжное слово не могло не внести новизны в [их] тексты» (Киселёва 2000, 185). Поэтому в них со всей очевидностью проявилось слияние старого и нового. Это – «соединение старых и новых жанров (например, житие является одновременно автобиографией), высокого стиля и низкой ругани, личных видений и слёзных просьб с пророчествами и обличениями, богословских рассуждений и вполне языческих примет и предсказаний, заботы об укреплении Московского царства и объявления о конце времени пришествия антихриста, любви к ближнему и призывов к самосожжению» (Киселёва 2000, 185). Слияние старого и нового проявилось у старообрядцев и в ряде других случаев (о которых будет сказано ниже).

В процессе активной борьбы, которую вели старообрядцы со своими идейными противниками, выявилось кардинальное противоречие между старыми традициями, активно защищаемыми староверами, и их собственным новаторством. Этому факту находим объяснение в переходном характере культурной эпохи. Но не только в нём. Заметим, что среди писателей староверов того времени новаторство было присущим в наиболее значительной мере именно Аввакуму. У инока Епифания и у Лазаря оно также проявляется, но в меньшей степени. И уж совсем мало выражены

новаторские черты у дьякона Фёдора, обвинявшего Аввакума в «ереси», и у Никиты Добрынина, полемизировавшего с Симеоном Полоцким. Дьякон Фёдор как наиболее ревностный защитник «древлей» веры не мог смириться со смелыми, неожиданными толкованиями Аввакумом тех или иных мест в Библии либо определённых христианских догматов. Примером может служить догмат Троицы. Стремясь к яркой визуальной образности, приближающейся к барочной эмблематике, а также тяготея к предельной конкретности, осязательности и овеществлению духовных феноменов, Аввакум видит в традиционном изображении на иконах трёх ангелов, равных друг другу во всём, точную аналогию христианского триединого Божества. Протопоп при этом считает, что признаком неслитности всех трёх ипостасей Троицы является их существование как отдельных лиц, а признаком нераздельности – равенство их обликов:

Видали вы, братья, на иконах пишется, – под дубом за столом три ангела сидят в равенстве святых образов, еже есть всем трем един образ по равенству яков первый, таков и второй и третий, неслитна лица святей Троице, но в тождестве зрака сый. (*Материалы* 1887, 345)

Для дьякона Фёдора (равно как и для всех тех, кто строго придерживается церковного толкования этого догмата) такой взгляд однозначно является «еретическим», а значит, категорически неприемлемым. Но для Аввакума наглядное изображение оказалось предпочтительней богословской абстракции.

На данном примере можно говорить о проявлении «самомышления», «еретической» позиции Аввакума по ряду религиозных вопросов, о явном порою расхождении его взгляда с ортодоксальным христианством (о чём подробно писал А. Клибанов (Клибанов 1973, 79-80)). Но для нас здесь важнее другое обстоятельство. Фёдор, в отличие от Аввакума, в своём сознании отгородился от всех тех интенсивных процессов, которые происходили в культуре переходного периода, затронув практически все её области. Этому писателю в значительно меньшей степени, чем Аввакуму, было присуще предельно конкретное, осязательное понимание Троицы, рая, ада, деятельности Бога и духовных сил (связанное напрямую со спецификой барочной эмблематики, при которой «слово и изображение вступают в сложное взаимодействие» (Морозов 1974, 184)). Аввакум же невольно воспринял (а может, в некоторых случаях и сознательно) все основные элементы новой, барочной культуры, получившей широчайшее распространение на русской почве, и в полной мере проявил их в своём творчестве. Своим творческим духом он (в отличие от Фёдора) был обращён к Новому времени, хотя и отстаивал «старину».

Обратимся вновь к рассмотрению символа «света» в творчестве Аввакума. Этот символ используется почти во всех произведениях писателя, дробясь – как это было свойственно произведениям барочной эпохи – на различные символично-аллегорические образы. Однако это вовсе не означает окрашенности аввакумовских сочинений в целом в светлые, оптимистические тона. «Свет» у него – это по-новому, в духе барочного времени, осмысленный символ, который традиционно использовался в древнерусской словесности. Но, в отличие от литературы более раннего времени, в которой этот символ был цельным в смысловом отношении и, как правило, имел религиозно-дидактическое предназначение – как символ, непосредственно связанный с Божеством, – у Аввакума «свет» выступает во многих значениях. Это не только традиционный «божественный свет», православную теорию которого, с многочисленными ссылками на Дионисия Ареопажита, Аввакум подробно изложил во введении к своему «Житию». Данный символ постоянно упоминается также и в панегирическом послании к Ф.П. Морозовой и Е.П. Урусовой («О светила великия...», «О две зари, освещающая весь мир...» (*Житие* 1960, 216)), и в обращении к царю Алексею Михайловичу весной 1664 года («Свое ли смертоносное житие возведу тебе, свету, или о церковномъ раздоре реку тебе, свету?» (*Памятники литературы* 1988, 523)), и в различных иных модификациях его осмысления. При этом Аввакум нередко стремится к оксюмору, к слиянию противоположных элементов (что, как уже было сказано, является характерным признаком барочного стиля). Например, в Дионисиевых ангиномиях он стремится осмыслить антитезу как указание на более высокий уровень тезы:

Свет Бог; но и не свет: паче бо [света. Живот Бог; но и не живот: паче бо] живота. (*Материалы* 1882, 315)

Кстати, в упомянутом выше обращении к царю, как и в других посланиях Аввакума, сознательно не различается значимость событий собственной жизни писателя и событий, происходящих в русской церкви, то есть происходит слияние личного и общественного начал. Такое приглушение контраста между «я» и «не я» вело за собой многие новаторские шаги; например, именно оно и привело к слиянию ранее несовместимых жанров: жития с автобиографией. Следует также заметить, что у Аввакума наблюдается столь глубокое чувство личной причастности к происходящим событиям, какое до него в древней русской литературе не встречалось. В связи с этим, в своём послании к царю он так часто (что было совершенно непривычно для русского книжника) употребляет первое лицо («я»). Это, наряду с другими новаторскими приёмами, подчёркивает высокую степень проявления индивидуальности, личностного начала и творческой свободы

писателя. А ярко проявившаяся у Аввакума полная свобода в символических толкованиях, усмотрение им в одном символе ряда значений, иногда противоположных, – это вообще весьма характерное для барочной эпохи в России явление, при котором признаётся многозначность символа и происходит его дробление на различные символично-аллегорические образы и эмблемы.

Протопоп Аввакум сделал весьма значительный шаг по пути сближения жанра жития с жизнью. При создании своего «Жития» он, конечно, пользовался в определённой мере каноном житийного жанра: например, в начале этого произведения он, согласно данному канону, рассказывает о своих родителях и детстве, а также о первых полученных им свыше знамениях. Но, в то же время, как барочный писатель, он извлекает поучение из самого обычного и неприкрашенного жизненного материала. В отличие от предшествующих Аввакуму древнерусских авторов житий (за исключением, пожалуй, только по-своему новаторской «Повести об Улиянии Осорьинной»), он проявляет большой интерес к «земному», «плотскому» в человеке. Писателя интересует не земное как «вещь в себе», а именно динамичный и шокирующий контраст между «плотским» и «обожённым» человеком, а также между христианским идеалом и несовершенной личностью, которая к нему стремится. И при этом, что на первый взгляд кажется парадоксальным, Аввакум обрушивается в своём сочинении на новый, барочный стиль в живописи, противопоставляет себя барочным поэтам, подчёркивая, что «виршами философскими не обык речи красить» (*Житие* 1960, 210), ожесточённо спорит с Симеоном Полоцким – то есть ведёт себя как представитель явно антибарочного направления в культуре. Однако следует учесть ту внутреннюю противоречивость Аввакума, о которой уже говорилось выше, вспомнить, что, очень высоко осознавая свою писательскую значимость, он, тем не менее, изоощрялся в своём «Житии» в самоуничтожительных бичеваниях, а также многое другое, из чего можно сделать вывод о некоторой замаскированности барочного характера аввакумовского творчества – за пониманием его миссии духовного вождя старообрядцев и постоянно подчёркиваемым им (но на практике далеко не всегда подтверждающимся) следованием старой церковной и книжной традиции. С одинаковым энтузиазмом Аввакум писал, с одной стороны, о себе и о своей жизни, о перенесённых им побоях и лишениях, о рябой курочке, спасшей от голодной смерти его семейство в ссылке, и о смешной сцене бархатня протопопицы в объятьях с работником на льду, а с другой стороны, о явлении ангела, который, кстати, подаёт ему «щец», и о многом другом. Перед нами – уравнивание высокого и низкого, света и тени в рамках единого образа. Такое барочное уравнивание противоположностей бросает отблеск небес на грубую и бедную жизнь, делая её содержательной и значительной.

С подобными явлениями встречаемся и у проповедников эпохи барокко на Западе: например, в житиях святых в интерпретации польского иезуита П. Скарги или в дидактическом «Карманном оракуле» испанского иезуита Б. Грасиана. В них, как и в сочинениях Аввакума, поучение извлекается из наглядного жизненного материала, который может иногда даже противоречить евангельскому идеалу.

Уравнивание света и тени в рамках единого образа было весьма характерно и для немецкой барочной поэзии. Ярким примером может служить творчество Грифиуса. Так, в одном из его стихотворений читаем:

O wesentliches Liecht! O tewre Gnaden – Quell... <...>  
 O weisheit ohne mas! Dehr, was uns tunkel, hell,  
 o reiner Seelen gast! O tewre gnaden quell... (Gryphius 1983, 1987)<sup>59</sup>

Можно, в связи с названным явлением, вспомнить также полемику между Симеоном Полоцким и старовером Никитой Добрыниным по поводу возможности применения символа «тьма» по отношению к Богу.<sup>60</sup> Никита считал, что такое название Бога, встречающееся в одной из иконовских книг, есть «богохульная речь», которая исходит «от еретических плевел», ибо Бог есть именно «свет», а не «тьма». Симеон придерживался другой точки зрения; он писал:

Бог есть свет <...> Но свет есть неприступный и невидимый. <...>  
 ...мы... того непостижимаго света видети немогуще, аки во тме слепствуем, и яко в ноци ничего же совершенно познаваем телесныма очима, тако в его непостижимстве света совершенства его светлости постигнути не можем мысленными женицами... (Uspenskij, Živov 1983, 29)

Таким образом, можно сделать вывод, что для Никиты, как, видимо, и для большинства других носителей традиционной культуры Руси (в отличие от барочных авторов как носителей уже новой культуры), такая концепция, согласно которой слова могут в определённом контексте изменять своё значение и употребляться в ином, переносном значении, принципиально неприемлема. Однако, что весьма удивительно, творчество Аввакума, с присущей ему тенденцией контрастного изображения определённых символов (а такая тенденция была характерна именно для барочных произведений многих европейских стран), оказывается в этом отношении значительно ближе по своему характеру к творчеству Симеона Полоцкого, нежели к написанному Никитой Добрыниным.

<sup>59</sup> Цит. по: Sprahr 1981, 117.

<sup>60</sup> Подробный анализ этой полемики см. в статье: Uspenskij, Živov 1983, 25-56.



В тесной связи с двойственностью, внутренней противоречивостью Аввакума, с его импульсивной натурой, находятся многие (ещё не названные нами) факты, отражённые в его произведениях. Так, будучи духовным вождём староверов, неистовым борцом за старую церковную традицию, он, в то же время, был готов отказаться от духовничества, тяготился своим духовным чином и, вернувшись после сибирской ссылки, хотел стать не духовником, а справщиком – редактором в московской типографии. А. Панченко обращает внимание на то, что Аввакума «привлекала возможность стать справщиком больше, нежели духовничество» (Панченко 1984, 26) (сам протопоп писал насчёт возможности править книги на Печатном дворе так: «...мне то надобно лучше и духовничества» (*Житие* 1960, 92)), несмотря на то, что царь в то время, пытаясь склонить Аввакума на свою сторону, предлагал ему духовную службу. Это, как указывал А. Панченко, «прямым образом свидетельствует о том, что боголюбцы в практике своей сочетали консервативные и новаторские черты» (Панченко 1984, 26).

Ещё одним примером внутренней противоречивости Аввакума является то, что, с одной стороны, борясь за старую веру, за возвращение к старым традициям, он, с другой стороны, поддерживал идею самосожжения старообрядцев ради искупления всех грехов и очищения от земной скверны, – идею, которая фактически делает эту борьбу бессмысленной. Аввакум писал о самосжигателях:

Воистину блажени и треблажени творящии таковая! (*Житие* 1960, 260)

Стоит обратить внимание и на то, что у протопопа Аввакума, осуждавшего «внешнюю» поэтику и «вирши философские», в то же время встречается несколько несомненно стихотворных фрагментов: в его «Житии» и в записке «О той же второй казни Лазаря, Феодора и Елифания и о исцелениях казненных». В рукописях эти фрагменты были выделены и пунктуационными знаками.<sup>61</sup> Приведём некоторые примеры стихотворной речи в аввакумовском «Житии»:

У церкви за волосы дерут,  
и под бока толкают,  
и за чепь торгают,  
и в глаза плюют...  
На кол было посадил,  
да еще Бог сохранил...<sup>62</sup>

<sup>61</sup> См. в книге: *Памятники литературы* 1988.

<sup>62</sup> Цит. (с таким делением строк) по: Гусев 1960, 41.

Очевидно, что в кульминационных моментах повествования, для большей экспрессивности и с целью эмоционального воздействия на читателя, Аввакум вводит стихотворную речь.

Отметим также следующее: несмотря на то, что протопол гневно обличал новый, барочный стиль в религиозной живописи, в специальной беседе об иконах с возмущением осуждал реалистически-натуралистические тенденции новой иконописи, усматривая в ней отход от традиционной средневековой духовности (Аввакум считал, что в новой живописи «все писано по плотскому умыслу» (*Житие* 1960, 135)), в творчестве писателя очевидны именно такие, реалистически-натуралистические, тенденции, что давно было отмечено учеными.<sup>63</sup> При этом важно, что эти тенденции со всей очевидностью проявляются как в воспоминаниях о действительно происходивших событиях, так и в рассказах о видениях, то есть в описаниях сверхъестественных явлений. Данные явления Аввакум из изначально отведённой им области сугубо духовного подвижничества, максимально удалённого от всего мирского и обьденного, «спускает» на грешную землю, ставя при этом их с присущим ему народным практицизмом себе на службу в духовной борьбе. Это – ещё один яркий пример барочного уравнивания высокого и низкого у Аввакума. (Кстати, и Симеон Полоцкий, и другие поэты-«латинствующие» также «спускали на землю» многие понятия и явления, изначально относящиеся к духовной, религиозной сфере.)<sup>64</sup>

Предельно конкретно и осязательно изображал Аввакум также и рай, и ад, и всю деятельность Бога и духовных сил. Скажем, писатель точно знает (в чисто народном духе), что ад находится в пяти верстах от Иерусалима, у обители Саввы Освященного, а Христос и Богоматерь находятся на горе Сион. У Аввакума Бог-Отец, как простой человек, советуется с сыном о сотворении человека, а потом спускается на землю и трудится там, словно простой скульптор, над этим сотворением (правда, при этом одна его рука – Сын, а другая – Дух Святой).<sup>65</sup>

Как видим, народное сознание Аввакума, выраженное в присутствии простым людям представлениях, проявляется у него здесь очень ярко. Как указывал В. Бычков, «крошечный мир» Аввакум «клянёт и бранит на языке этого мира, духовные ценности христианства защищает на языке мира «антиценностей» и тем самым неосознанно способствует сближению этих противоположных миров, возвышая один и снижая другой» (Бычков 1992, 471). Здесь перед нами – также уравнивание высокого и низкого, то есть явно барочная тенденция.

<sup>63</sup> См., например, вышеназванные работы Д. Лихачёва, который подчёркивал реалистические черты в «Житии» Аввакума.

<sup>64</sup> См. об этом: Сазонова 1985, 109-129.

<sup>65</sup> См. об этом: *Материалы* 1882, 323.

Стилевое новаторство Аввакума характеризуется, как отмечалось в предисловии к изданию его произведений, «единством разнообразных, на первый взгляд даже несовместимых средств художественной изобразительности» (Гусев 1960, 40). При этом подчеркнём, что характер аввакумовского символизма демонстрирует явно барочные качества: несмотря на стремление Аввакума сохранить в неприкосновенности средневековый символизм, он у него утрачивает традиционную абстрактную сухость и возвышенность и наполняется совершенно новой жизнью и энергией, которая вливается в него мощным фольклорным началом. Например, разъясняя смысл стиха из 103-го псалма «Горы высокия – еленем, камень – прибежище зайцем» Аввакум пишет, что «елени» [серны] – это пустышники, которые Христа ради уходят в леса и горные ущелья; камень – это церковь, а зайцы – это православные христиане (*Житие* 1960, 267-268). В других местах своих сочинений писатель также выявляет новаторский подход к интерпретации многих традиционных христианских символов: например, горлица – «сия птица образ носит хотящих наследовать спасение»; гора Сион – образ церкви – «упокояет нас от житейских волн» (*Житие* 1960, 268), и так далее. Важно отметить, что символы у Аввакума – многозначны, причём их различные значения нередко резко контрастируют между собой.

В литературном наследии писателя много раз встречаются образцы «украшенного» стиля, весьма близкого к стилю других барочных писателей. Например, в письме к Ф.П. Морозовой, Е.П. Урусовой и М.Г. Даниловой восхваление этих женщин по своему стилю выходит за рамки обычного для русского Средневековья панегирика; сначала происходя в традиционных выражениях, оно постепенно достигает риторического апогея, изобилует очень яркими красками, всевозможными метафорами: «злославия терние иссекла еси», «умножила семя веры одождением духа» и прочими (*Житие* 1960, 216). То же явление наблюдаем и в послании к Морозовой, в котором читаем:

Пред ними же лепота лица твоего сияла, яко древле во Израили святыя вдовы Июдифы... Молящотися на молитве Господу Богу, слезы от очей твоих яко бисерие драгое схождаху, из глубины сердца твоего... Персты же рук твоих тонкостны и действенны, ...очи же твои молниеносны... (*Материалы* 1882, 183)

На данном примере видно, что у Аввакума в значительной мере проявляется тяга к изощрённости формы и содержания, к «живописи словом», повышенный аллегоризм и многое другое, что характерно для барокко.

Даже по поводу смелого соединения Аввакумом в своих произведениях общерусского языка с церковнославянским, – соединения, о котором много

писали различные учёные,<sup>66</sup> – можно сказать, что и оно носило, по сути, барочный характер, так как, на наш взгляд, было своеобразным проявлением *coincidentia oppositorum* – в виде приглушения оппозиции земного (представленного здесь общерусским, то есть живым разговорным, языком) и небесного (в данном случае представленного церковнославянским языком, то есть одним из тех немногих языков – наряду с латынью, греческим и древнееврейским, – на которых разрешалось в Средние века нести людям Слово Божье).

Необходимо подчеркнуть, что яркая похвала Аввакума русскому языку входит, как справедливо заметил А. Панченко, «не только в систему религиозных ценностей, но и в систему ценностей ренессансных, гуманистических» (Панченко 1984, 45). Мысли Аввакума о народном языке очень близки к мыслям передовых людей Европы в XVI–XVII веках (например, к мыслям Жоашена Дю Белле о французском языке<sup>67</sup>), то есть могут рассматриваться в контексте общеевропейских процессов развития культуры.

Коснёмся вновь вопроса о специфике изображения «ужасов» в творчестве Аввакума. Утверждения о том, что они не являются чем-то новым в русской литературе<sup>68</sup> либо что Аввакум отказывается от темы «ужасов», то есть безобразия смерти и загробных мучений,<sup>69</sup> на наш взгляд, не находят достаточного подтверждения. Напротив, в текстах протопопа находим изображение – вполне в барочном духе – смерти и загробных мучений. А что касается его указаний на то, что ему не страшно, когда раскрывается верхняя доска на гробе или саван на мертвеце шевелится, устрашая его, то это – яркий пример вышеуказанной, типично барочной, установки (мол, страшно – но в то же время и не страшно: здесь вновь происходит раздвоение чувств автора).

Весьма интересен, в связи с данным вопросом, и отрывок из одного аввакумовского сочинения, в котором автор описывает, уже после смерти царя Алексея Михайловича, как этого царя «кушают черви» в аду («в жупеле том огненном»). Аввакум создал также устрашающую и отвратительную картину: царь, «от отчаяния стужаем», безуспешно умоляет Бога о пощаде за то, что жестоко, кровавым способом подавил соловецкое восстание. Потом царь умирает в страшных мучениях, а «изо рта и из носа и из ушей

<sup>66</sup> По поводу решительного и последовательного соединения двух языковых и стилистических стихий – церковно-книжной и простонародно-речевой, народнопоэтической, – у Аввакума писали как русские, так и западноевропейские учёные, подчёркивая при этом стиливое новаторство писателя, восходящее в конечном счёте к его своеобразному бунтарству. Например, R. Jagoditsch в предисловии к первому изданию сочинений Аввакума на немецком языке отметил: «При помощи такого соединения... Аввакум... создал... один из стилистических феноменов мировой литературы» (*Das Leben* 1930, 65–66).

<sup>67</sup> См. об этом: *Эстетика* 1981, 240.

<sup>68</sup> См., например: Лихачёв 1988, 22.

<sup>69</sup> См. об этом: Панченко 1973, 202.

нежидь [то есть гной] течет, бытто из зарезанные коровы...» (*Житие* 1960, 254-255). Это описание посмертных мук русского царя отчётливо демонстрирует всю глубину внутренней противоречивости Аввакума, с которой тесно связан вопрос о специфике изображения «ужасов» в его творчестве.

Отметим, что такое изображение загробных мучений было вполне традиционным и для западного барокко. В русской же литературе XVII века с подобным изображением встречаемся и в «Лестнице к небеси»<sup>70</sup> – анонимной эсхатологической поэме, написанной одним из учеников новгородского духовного училища, и в поэме «Пентатеугум» приехавшего в Москву учёного поляка Андрея Белобоцкого (в которой, кстати, отмечаются трагические и иррациональные тенденции немецкого барокко и которая была создана под значительным влиянием немецких поэтов XVI-XVII веков М. Радера, И. Нисса и Й. Бальде).<sup>71</sup>

Тема «Страшного суда» во всех названных произведениях, в отличие от сугубо средневековой книжности, из предмета веры становится предметом искусства. Исторический акцент в них, как подчёркивает А. Панченко, перемещается «с вечности на землю, с прошлого на будущее» (Панченко 1984, 52), в чём ярко проявились черты новой, барочной культуры. Напомним, что для старообрядцев тема «Страшного суда» была очень актуальной, поскольку они считали, что после никоновских реформ время как бы остановилось, «свилось, как свиток», согласно Апокалипсису. Поэтому сторонники «древлего благочестия» «жили в эсхатологическом времени, полагая, что Страшный суд у порога или уже наступил» (Панченко 1984, 54). Эти настроения отчётливо проявились в духовных стихах старообрядцев.<sup>72</sup>

Как видно из сказанного, в творчестве Аввакума постоянно проявляется раздвоение чувств и суждений автора. С одной стороны, он уделяет в своих сочинениях очень много места важнейшему принципу христианской этики – любви к ближнему. При этом писатель выражает постоянную заботу о нищих, больных, обездоленных, вдовах и сиротах, о томящихся в темницах, жалея грешников, проявляя нежное отношение ко всем своим близким. Но с другой стороны, Аввакум не раз обрушивает в адрес никониан гневный поток обличительных оскорблений. Более того, он нередко даже проявляет гордыню, готовность не только мысленно, но и на деле перерезать и перевешать Никона и никониан. Он с негодованием пишет, что нет на них «миленькаго царя Ивана Васильевича» (*Материалы* 1887, 29), то есть Ивана Грозного с его жестоким правлением. Аввакум желает собственными руками «перепластать» «во един час» всех врагов старой веры (*Житие* 1960,

<sup>70</sup> См. это произведение в книге: *Памятники литературы* 1988.

<sup>71</sup> См. об этом: Горфункель 1965, 41-43.

<sup>72</sup> См. об этом: Ткачев 2000, 161-166. Об эсхатологии в мировой литературе см. также: Ткачев 2001, 188-190.

206). Он даже совершает безнравственные поступки: похищает с помощью подкупленной стражи, искажает и уничтожает сочинения дьякона Фёдора, обвинявшего его в «ереси», порочит его перед единоверцами и выдаёт его сотнику за отлучки из ямы по ночам, за что Фёдора потом жестоко избивают и долго держат на морозе.<sup>73</sup> Такие резкие переходы от нежности и сочувствия к гневному обличению и жестокости отчётливо показывают глубокие противоречия природы протопопа Аввакума.

После вопроса об «ужасах» в творчестве Аввакума необходимо (учитывая присущее стилю барокко тяготение к контрастам) сказать несколько слов и о его барочном юморе, ибо вопрос о нём также является одним из наиболее спорных в науке. Этот вопрос, в контексте проблемы барочного юмора вообще, рассматривает в одной из своих статей И. Смирнов. Он указывает, что в литературе барокко происходит универсализация смеха. При этом мир «становится смешным на протяжении всей своей истории – от начала до конца» (Smirnov 1983, 143-151).<sup>74</sup> В качестве примера приводится комическая перелицовка ветхозаветной истории Адама и Евы, произведённая Аввакумом в его «Снискании и собрании о Божестве и о твари и како созда Бог человека». Аввакум выдвигает комическую версию о том, что Адам и Ева совершили грех любодеяния, напившись пьяными. Он пишет:

Проспалис[ь], бедные, с похмел[ь]я, ано и сам себя сором: борода и усъ в блевотине, а от гузна вес[ь] и до ногъ в говнехъ, голова кругом идеть со здоровных чаш. (*Пустозерский сборник* 1975, 104)

Интересно, что очень похожая картина пробуждения с похмелья (правда, уже не связанная с библейским сюжетом об Адаме и Еве) встречается и в пьесе Симеона Полоцкого «Комедия притчи о блудном сыне», и в анонимном стихотворном «Слове о ленивых и о сонливых и упиянчивых», и в некоторых других барочных произведениях эпохи. Например, в выше-названном стихотворном «Слове» читаем:

А срам у него на бороде,  
И оскомина ему на зубех...  
А во чреве у него воркота...  
(*Памятники литературы* 1989, 580)

<sup>73</sup> См. об этом: *Житие* 1960, 248, 257; *Материалы* 1883, 131.

<sup>74</sup> Приведённая далее И. Смирновым выдержка из произведения Аввакума показывает, по его мнению, что барочная культура «была склонна перифразировать трагические памятники и в буффонных сочинениях» (Smirnov 1983, 143-151). Такой подход отразился также в «Повести о Фоме и Време», персонажи которой – парные, подобно героям ранних житий, – подвергаются, как и те герои, мученичеству.

Эти строки явно рассчитаны на комический эффект, хотя в других строках стихотворения его автор сохраняет серьёзный, правоучительный тон, так как использует в качестве образца дидактическое «Слово Кирилла Философа».

Такой контраст ужасного и комического у Аввакума также вполне согласуется и со спецификой барокко, и с внутренней противоречивостью писателя. В связи с последней, стоит привести ещё один яркий пример одновременного проявления Аввакумом противоположных эмоций: это отрывок, в котором протопоп рассказывает о том, как к нему однажды на исповедь пришла блудница. Увидев её, он вдруг «сам разболелся, внутрь жгом огнем блудным» (*Житие* 1960, 60), то есть влюбился. Чтобы заглушить в себе эту страстную любовь, Аввакум зажжёт три свечи и правую руку долго держал над огнём. Из этого отрывка видно, что в отношении видимой, внешней красоты и плотской любви-страсти у Аввакума происходит раздвоение чувств: с одной стороны, он пылает этой страстью и прямо говорит об этом, а с другой – пытается избавиться от неё через сознательно причиняемую себе боль.

Заметим, кстати, что именно в эпоху барокко русские писатели впервые в полной мере ощутили радость восприятия земной красоты, не видели уже греха в том, чтобы, как писал Симеон Полоцкий, «доброличиемь и краснолепным цветением увеселитися» (Симеон Полоцкий 1953, 205), хотя такое восприятие земной красоты было недопустимым для средневековой идеологии. Правда, Аввакум в данном случае находится именно в рамках этой идеологии. Но это, как видно из всего сказанного выше, не может служить достаточным основанием для того, чтобы считать его небарочным писателем и ярким врагом любых новаций в русской культуре. Всё творчество Аввакума показывает как раз обратное.

### III.

Далее в нашей работе попытаемся проанализировать возможность непосредственного влияния западноевропейской (и в первую очередь немецкой) барочной культуры на творчество Аввакума. Почему-то большинством исследователей его творчества такая возможность абсолютно исключается, хотя категорически исключать её, на наш взгляд, не следует, поскольку Аввакум был отнюдь не обычным, а совершенно особенным старовером, яркой индивидуальностью, в произведениях которого отчётливо проявляется «самомышление» автора. Такой пытливый, острый и склонный к независимым суждениям ум, какой был у Аввакума, вряд ли находился во власти одной лишь идеи: исключительно национальной православной ориентации русской культуры. Тем более что Аввакум в своём мировоззрении выходил

далеко за рамки традиционного русского средневекового сознания. В упоминаемой нами выше статье А. Клибанова автор чётко показывает, что Аввакум порою даже отступал от сугубо православных взглядов, выступал как «еретик», создатель новых апокрифических текстов (Клибанов 1973, 79-80, 83). Он пересказывал и переделывал канонические тексты в духе народного мирозерцания. Отметим также, что Аввакума интересовали самые различные области культуры, её истоки и развитие. И интерес к культуре барокко при этом также мог возникнуть, хотя внешне протопоп был её категорическим противником.

Многие учёные замечали весьма значительные познания протопопа Аввакума и в Святом Писании, и в трудах «отцов церкви», и в агнографической литературе, и в апокрифах, а также его искусство в экзегезе, что было даже удивительно для выходца из приходского духовенства. Во второй половине XVII века это было редким качеством для русского человека того круга, которому принадлежал Аввакум.<sup>75</sup> Он сохранял в своей памяти многочисленные крупные отрывки из Ветхого и Нового Заветов, знал наизусть все библейские псалмы, цитировал авторитетных раннехристианских богословов: например, Афанасия Александрийского, Иоанна Златоуста, Дионисия Ареопагита (сочинения последнего, кстати, считались особенно сложными для восприятия и правильного истолкования). Исследователь Н. Бубнов подчёркивает также, что Аввакум был хорошо знаком с широким кругом национальной и западноевропейской исторической и художественной литературы (Бубнов 1995, 367).<sup>76</sup>

Стоит отметить также, что протопоп очень хорошо разбирался в истории папства, рассуждал на тему, кто был «нечестивый» папа, а кто – честный; например, в «Книге бесед» он сначала упоминал о женщине – римском папе, называя её «на престоле в папах баба-еретица» (*Памятники истории* 1927, стб. 274; *Памятники литературы* 1989, 414), а далее писал:

При Евгении, папе Римстем, воздвижесе духом род христианский от простяго чина, и изгнаша еретика папу Евгения, в Базилийский град. На место же его въ Риме возведоша папу именем Фелика. И бысть расприя в народе между болшими и меншими... (*Памятники истории* 1927, стб. 274; *Памятники литературы* 1989, 414)

<sup>75</sup> Правда, были и другие зрудиты-староверы (например, упоминавшийся выше дьякон Фёдор, а также автор «Книги о праведной вере» Спиридон Потёмкин, знавший латинский, польский, греческий и древнееврейский языки), но их было совсем немного.

<sup>76</sup> Автор подчёркивал, что те представители старой веры, в среде которых в XVII веке зародилось старообрядческое мировоззрение, были культурными и образованными для того времени людьми, русскими церковными «интеллигентами». Вполне соглашаясь с этим мнением, заметим, однако, что протопоп Аввакум своей начитанностью всё же резко выделялся среди других расколоучителей.



(О том, к каким при этом западноевропейским источникам сведений о римских папах мог обращаться Аввакум, речь пойдёт ниже.)<sup>77</sup>

Принимая во внимание всё сказанное, предположим следующее: Аввакум мог читать некоторые западные книги религиозного характера именно для того, чтобы доказывать влияние католичества и лютеранства на никоновскую реформу (как известно, попытки доказать западные, – в первую очередь, лютеранские, – истоки проведённой Никоном реформы неоднократно предпринимались старообрядцами)<sup>78</sup> либо для того, чтобы ознакомиться с западноевропейским опытом религиозной полемики. Например, вполне возможно, что он был хорошо знаком (скорее всего – из переводных источников немецкого происхождения) с такой книгой, как «Евангелие вечное» итальянского религиозного философа Иоахима Флорского, хотя А. Клибанов и утверждал, что Аввакум ничего не знал об этой книге (Клибанов 1994, 42).

У Аввакума есть собственное сочинение под точно таким же названием: «Евангелие вечное». Как писал Клибанов, это сочинение «было идеологически наиболее взрывным по дерзновенности замысла, по открытости вызова господствующей церкви» (Клибанов 1994, 42). В нём автор коренным образом переоценивает основные ценности древнерусской культуры. Здесь отчётливо видно, что его творческий дух направлен был именно к Новому времени, а не к «старине». Интересно, что Аввакум в «Евангелии вечном» постоянно как бы «самооправдывается» в своём восприятии новой культуры,<sup>79</sup> из чего можно сделать вывод, что он прекрасно сознаёт свою причастность к новым культурным ценностям, однако старается (вполне в духе присущей барочным авторам внутренней противоречивости) убедить в этом не только других, то есть читателей его произведения, но и самого себя.

<sup>77</sup> Примечательно, что Аввакум хорошо знал, помимо прочего, о различных христианских общинах Западной Европы, например, о квакерах («квакерской ереси») – религиозной общине, возникшей в середине XVII века в Англии, а позже появившейся и в Северной Америке (об этом упоминал А. Клибанов в своей монографии «Духовная культура средневековой Руси» (Клибанов 1996, 192)). Почерпнуть сведения об этом Аввакум мог также из переводных источников западного происхождения.

<sup>78</sup> См. об этом подробнее: Барсков 1912. На примере опубликованных в нём памятников видно, что и Аввакум, и инок Епифаний, и другие старообрядцы усматривали в нововведениях Никона «исемские предания», веру «фрязей» («латиняи»), а также «жидовство». Под последним, кстати, в средневековой Руси далеко не всегда понимался именно иудаизм: нередко этим словом обозначалось вообще любое «еретичество» (об этом подробнее см. в книге: Ткачёв 2001, 80–81).

<sup>79</sup> Примечательно, что Аввакум «самооправдывается» в этом не только перед читателем, но и перед Богом. Но при этом он, – судя по его текстам, в том числе и по «Житию», – как и другие барочные авторы, надеется впоследствии – после смерти – оправдаться перед Творцом всем своим творчеством, ощущает его важность для спасения собственной души (см. об этом подробнее: Хант 1977, 83). Вспомним, кстати, что такой известный русский барочный литератор, как святитель Димитрий Ростовский (Туптало), даже завещал положить после смерти ему в гроб рукопись его «Четий – Миней», надеясь на том свете оправдаться этим своим трудом перед Богом.

Содержание одноимённых произведений Иоахима Флорского и протопопа Аввакума имеет сходные черты, и, в первую очередь, это сходство проявляется в характере представленного в этих произведениях мистицизма. Так, в начале своего сочинения Аввакум пишет:

Но аще тело мое суетится, но дал есмь ударити душу свою Духу Святому, и, якоже хочет истинный Утешитель Бог мой, тако мя и строит. (*Памятники истории* 1927, стб. 578)

Эти слова напрямую связаны с тем мистицизмом, который был весьма характерен для творчества Аввакума. Он ощущал в себе присутствие некоего «благодатного пламенного ума» и радовался любым его проявлениям. Кроме того, Аввакум не раз предавался «буйству проповеди», представляя в облике юродивого (Клибанов 1994, 43).<sup>80</sup> При этом замечательно, что на Руси в XVII веке литература как самих юродивых – значительное большинство из которых в период раскола относилось к старообрядцам, – так и посвящённая им, не только носила ярко выраженный мистический характер, но также в большинстве случаев отражала, по сути, барочное мировосприятие.<sup>81</sup> Далеко не случайно среди сподвижников протопопа были казнённые юродивые Фёдор и Киприан, а его «духовным сыном», о котором писал Аввакум, был юродивый Афанасий. Напомним, в этой связи, что юродство в средневековых русских источниках воспринималось (помимо прочего) как способность разговаривать на «небесном языке» с ангелами и даже уподоблялось крестному пути Иисуса. Так что «буйство проповеди» Аввакума можно считать одним из ярких проявлений его внутренней противоречивости – так же, как и названные в предыдущем разделе нашей работы признаки, – то есть (как уже упоминалось выше), с одной стороны, сознательного предельного уничтожения собственного «я» («гад есмь и свиния», «кал и гной есм, окаянной» и тому подобное, как он себя называет), показа себя в образе совершенно глупого и ничемного человека, а с другой стороны, высочайшей оценки своей писательской миссии, осознания себя избранником Божиим и почти пророком. (Интересно, в этой связи, что свои рассуждения Аввакум иногда закрепляет таким очень смелым завершением: «не я, но тако глаголет Дух Святыи» (Каптерев 1909, 328), – конечно же,

<sup>80</sup> О «буйстве проповеди» Аввакум пишет, например, в своей «беседе» «О внешней мудрости» (см.: *Памятники истории* 1927, стб. 287-289). В чертах поведения Аввакума замечал нечто тождественное юродству и А. Панченко, указывавший, кроме прочего, на слова протопопа (с соответствующим его поведением) во время его спора со вселенскими патриархами: «посидите вы, а я полежу» – со ссылкой далее на текст из I-го послания Павла к Коринфянам («мы уроды Христа ради! Вы славны, мы же бездесны! Вы сильны, мы же немощны!») (*Памятники истории* 1927, стб. 59; Панченко 1984, 158).

<sup>81</sup> Об этой литературе и о месте юродства в русской культуре см.: Клибанов 1992, 46-63. Об этом см. также: Абрамович, Ткачёв 1999, 56-57; Ткачёв 1999, 175-176.

устами протопопа, — а в одном месте своего сочинения он говорит о себе, цитируя при этом апостола Павла: «отчасти разумеваем и отчасти пророчествуем» (Каптерев 1909, 328).<sup>82</sup> Совершенно очевидно, что Аввакум и в своих собственных глазах, и в глазах своих единомышленников, соратников по борьбе за «старую веру», предстаёт как апостол, как посланник Божий, которому поручено нести в мир Его Слово. Кстати, об этом Авраамий, распространитель «грамоток» Аввакума среди староверов и в народных низах, сказал совершенно прямо (в отличие от самого протопопа): «... отец Аввакум воистину апостол Христов есть» (Барсков 1912, 161).

Как мистик Аввакум был очень близок к мистикам средневековой Западной Европы (к числу которых принадлежал и Иоахим Флорский), а также к западным мистикам барочной эпохи (например, к Я. Бёме). Духовные воззрения Аввакума, выраженные в «Евангелии вечном», сближаются с основным замыслом Иоахима в его произведении — показать «вечность Евангелия» именно при его «духовном прочтении»; тогда, согласно мысли итальянского философа, ему подобает называться «Евангелием Святого Духа» (в отличие от «буквенного» Евангелия, то есть канонического). «Духовным прочтением» Евангелия вызваны и ответы Аввакума (шокировавшие идеологов верхов в тогдашней России своей кардинальностью) на коренные вопросы христианства («что есть существо Божие?», «что [есть] естество?» и некоторые другие) (*Памятники истории* 1927, стб. 623–636).

Обращает на себя внимание также тот факт, что у Иоахима Флорского было ещё одно важное произведение: «Пособие к Апокалипсису», о котором Аввакум, в чьём творчестве (как и вообще в старообрядческой литературе) весьма значительное место занимают эсхатологические мотивы, мысли о «конце времён» и «Страшном суде», тоже мог знать. Так как одной из важнейших задач старообрядцев было нравственное обновление общества, и, прежде всего, духовенства, идеи Иоахима о том, что «нечестивых» пап сменит вышедший из простого народа «ангелический Папа» и, в конечном итоге, произойдёт преображение человечества ещё в рамках посторонней истории,<sup>83</sup> могли заинтересовать Аввакума в его идеологической борьбе с никонианами (вспомним, кстати, его слова, приведённые выше, о «еретике папе» Евгении). Могла заинтересовать протопопа и идея Иоахима о «святой нищете» (при этом можно вспомнить аввакумовские строки о том, что он подобен нищему, раздающему хлеб духовный всем окружающим из своей сумы, «окормляющий» люд христианский).<sup>84</sup>

Следует отметить, что учение Иоахима Флорского «явилося знаменем целого ряда ересей и антифеодальных движений» и оказало в конце XV

<sup>82</sup> Это — дословная цитата из Послания Павла (1 Кор. 13, 9), которую Аввакум использует применительно к собственной персоне.

<sup>83</sup> См. Об этом: Grundmann 1950.

<sup>84</sup> См. в книге: *Памятники истории* 1927, стб. 547.

века в Германии существенное влияние на формирование взглядов идеолога народного течения в Реформации Томаса Мюнцера.<sup>85</sup> В своё время Мюнцер порвал с Мартином Лютером и стал резким противником его учения. Об этом Аввакум, в период усиления западноевропейского влияния на различные стороны русской жизни и в разгар духовной полемики на Руси с «люоторами» (то есть с лютеранами), вполне мог знать. Напомним, в этой связи, что ещё в XVI веке в Московии заговорили о Реформации и о Лютере (о «Маргине-немчине», как его называли в своих сочинениях Иван Грозный и Андрей Курбский). Кроме того, события Реформации и Крестьянской войны в Германии и Швейцарии описывались в третьей книге «Хроники всего света» Мартина Бельского, дважды переведённой на Руси: в 1550-х и в 1580-х годах (в ней, кстати, были изложены «Комментарии» немецкого историка И. Слейдана).<sup>86</sup> Эту книгу Аввакум – как человек, хорошо знавший многие переводные памятники в Московской Руси, – по всей вероятности, читал.<sup>87</sup>

В первой половине XVII века о «люоторах» упоминалось на русских землях во многих произведениях: например, в сочинении князя И.А. Хворостинина «К родителям о воспитании чад», в сочинении «На иконоборцы и на вся злая ереси» и в ряде других. Кстати, после выхода в 1628 году в Стокгольме «Катехизиса» Лютера в русском переводе эта книга стала известной в Москве<sup>88</sup> (можно предположить, что позднее лидеры старообрядчества могли с нею также ознакомиться). Интересно, что в Московской Руси слова «люторы», «люторский» в народном сознании нередко воспринимались как производные от русского слова «лито». Такое восприятие ярко отразилось в литературе так называемого «низового» барокко: например, в «Послании к неизвестному против Люторов» Парфения Уродивого (Парфений Уродивый 1886).

<sup>85</sup> См. об этом: Стам 1957, 328.

<sup>86</sup> См. об этом: Казакова 1980, 243–244.

<sup>87</sup> Ещё в статьях о расколе в русской церкви и об Аввакуме в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона – одной из крупнейших и известнейших российских энциклопедий – подчёркивалось, что начитанность Аввакума высоко ценилась до раскола царём Алексеем Михайловичем и русской знатью. Поэтому царь и привлёк его к участию в исправлении церковных книг (наряду с протопопом Вонифатьевым, протопопом Нероновым, будущим патриархом Никоном и другими) (Брокгауз, Ефрон 2002, 8, 480). Начитанность Аввакума в области предшествующей и современной ему литературы отмечается и во множестве последующих работ о нём. Так, например, В. Гусев указывает на то, что, будучи очень начитанным человеком, Аввакум «не мог не усвоить господствовавшей в ней [то есть в предшествующей и современной ему литературе – Ю.Т.] стилистической манеры» (Гусев 1960, 24). Кстати, этот же исследователь – ещё в 1960 году – отмечал значительную близость «украшенного» стиля, встречающегося в произведениях Аввакума, к стилю барочных писателей и приводил яркие примеры этого стиля у протопопа (Гусев 1960, 25).

<sup>88</sup> См. об этом: Цветаев 1890, 591.

Подобное понимание названных слов ощущается и у протопопа Аввакума (например, в его «Послании Симеону (?), Ксении Ивановне и Александре Григорьевне», в котором протопоп писал о наступившем «лютот времени», намекая на «лоторство» никониан, отвергнувших «вечную правду церковную» (*Памятники истории* 1927, стб. 864)).

Отметим также, что ещё в 1640-х годах, при царе Михаиле Фёдоровиче, в Московии происходили полемические «прения» с лютеранскими пасторами. В то время, когда царь хотел выдать замуж царевну Ирину за датского королевича Вольдемара, видный церковный деятель того периода Иван Наседка вёл диспуты с пастором Фельгабером. Тогда московское правительство также намеревалось издать трактат Ивана Наседки «Изложение на лоторы», в связи с чем справщик Савватий, один из плодовитых поэтов тех лет, также надеялся напечатать свои стихотворения на эту же тему. Савватий в те годы, по-видимому, также принимал участие в полемических «прениях» с лютеранскими пасторами (эти пасторы, скорее всего, жили в существовавшей тогда в Москве Немецкой слободе).<sup>89</sup>

Примечательно, что в те же 1640-е годы русская дипломатическая миссия ехала вместе с голштинской через русские земли на Восток, в Персию. Литературное творчество некоторых членов этих миссий (немецкого учёного бытописателя Адама Олеария, знаменитого лирика немецкого барокко Пауля Флеминга и русского поэта Алексея Романчукова) явилось ярким примером немецко-русских литературных связей в XVII веке. Во второй половине века эти связи, как и русско-польские, заметно усиливаются, в Московии появляется много новых переводных западноевропейских книг.

Процесс усиления литературных связей отражается и в русском языке: в нём появляется множество польских образований от немецких корней, польских калек с немецкого, а также собственно немецкие слова и европейские интернационализмы, то есть на русскую лексику оказывается очень заметное иноязычное воздействие. Аввакум хорошо знал и понимал эту культурно-языковую ситуацию (что отчётливо видно, например, в его обращении к царю Алексею Михайловичу, в котором протопоп призывал царя говорить «своим природным языком» и не унижать «ево и в церкви, и в дому, и в пословицах» (*Пустозерская проза* 1989, 122)).<sup>90</sup> Он понимал также, что жители московской Немецкой слободы играли определённую роль в культурной жизни российской столицы, и эта роль понемногу усиливалась.

Первые русские драмы были, как уже говорилось, поставлены немцами. Более того, самые первые пьесы на русской почве создавались и ставились на немецком языке; во время постановки пьес они переводились на русский

<sup>89</sup> См. об этом комментарии в книге: *Памятники литературы* 1994, 526.

<sup>90</sup> Об этом Аввакум писал в своей «Книге Толкований» (в толковании на Псалом XLIV).

толмачами (переводчиками) Посольского приказа, стоявшими, по-видимому, у сцены. Это были драмы, при создании которых использовались отнюдь не традиции русских народных театральных представлений, а именно западноевропейские драматургические традиции, и, прежде всего, немецкого и голландского театра, с которым были очень хорошо знакомы как пастор Иоганн Готфрид Грегори – режиссёр первого театра в Московской Руси и автор многих пьес этого театра (самой первой пьесы на русской почве «Артаксерксово действо», а также пьес «Иудифь», «Жалобная комедия об Адаме и Еве» и других), – так и его помощник Георг Хюбнер, автор, по крайней мере, одной из пьес («Гемир-Аксаково действо»). Зная об этом, протопоп Аввакум воспринимал театральные постановки в Москве – эту «новую затею» царя Алексея Михайловича (как о ней на Руси говорили современники) – именно как следствие восприятия немецких обычаев.<sup>91</sup> Точно так же он часто воспринимал и вообще всю барочную культуру на русской почве. Правда, иногда он обвинял в появлении театра в Москве и евреев, писав:

...новых жидов в Москве умножилось, научили своему рукоделию – камедию играть (*Памятники литературы* 1989, 401);

но это его обвинение следует, пожалуй, отнести не столько именно к евреям, сколько к вообще всем представителям иных (помимо православия) религий.<sup>92</sup>

Таким образом, протопоп Аввакум очень хорошо осознавал значительность немецкого влияния на русскую культуру во второй половине XVII века. Поэтому в его произведениях мы находим много ссылок на немцев, на немецкие обычаи, много упоминаний о них. Например, когда Аввакум обрушивается на никониан один из своих гневных потоков обличительных оскорблений («... знаю все ваше злохитрство, собаки, бляди, митрополиты, и архиепископы, никонианя, воры, прелатаи...»), он называет их, в заключение этой тирады (словно обобщая все предыдущие определения), «другия немцы русския!» (*Житие* 1960, 140), то есть фактически считает их уже не русскими, а «русскими немцами». В другом месте своего «Жития» протопоп восклицает:

<sup>91</sup> Известно, что весной 1676 года неизвестный старообрядец в резко негативных тонах сообщал Аввакуму в Пустозерск о постановке пьес при дворе царя. В этом сообщении также с ужасом говорилось о польской школьной пьесе на тему «страстей Христовых»: «Поделаны были такие игры, что во ум человеку невместно от создания света...» (Успенский 1996, 356). Сам же Аввакум, описывая сакрализованное театральное представление при царском дворе, возмущался тому, что в нём простой мужик на сцене называл себя архангелом Михаилом. Считая это кощунством, которое ведёт к гибели души и тела, протопоп принципиально отвергал условность театрального изображения (см.: Успенский 1996, 355).

<sup>92</sup> См. об этом сноску 75 в настоящей работе.

Русь, чего-то тебе захотелось немецких поступков и обычаев. (Житие 1960, 136)

Для нас очевидно, что Аввакум ассоциировал новаторство, идеи «новых учителей», то есть адептов барочной культуры, чаще всего именно с немецкими обычаями, проникшими на Русь. Это отчётливо видно и в специальной беседе Аввакума об иконах. Борясь с новыми (барочными) тенденциями в религиозной живописи, с её реалистическими и натуралистическими проявлениями,<sup>93</sup> Аввакум замечает:

...пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, липю сабли той при бедре не писано. (Житие 1960, 135)

Протопоп считал, что новая живопись с её «плотским умыслом» была завезена на русские земли иноверцами – «фрягами» и немцами,<sup>94</sup> а виноват в этом был, прежде всего, патриарх Никон. Поэтому в процессе острой полемики с патриархом Аввакум с возмущением писал:

А все то кобель борзой Никон, враг, умыслил [образы Христа, Богородицы и святых – Ю.Т.], будто живыя писать, устрояет все по-фряжскому, сиречь по-немецкому. (Житие 1960, 135; Памятники истории 1927, стб. 282-283)

Отметим, что для Аввакума новые образцы православных икон плохи уже потому, что «писаны по немецкому преданию» (Житие 1960, 137). Протопоп связывал с немецкими обычаями также новые именованья некоторых святых на иконах:

А Николе чюдотворцу дали имя немецкое – Николай. Въ немцах Немчин был Николай, а при апостолах еретикъ был Николай; а во святых неть нигде Николая. (Житие 1960, 136)

<sup>93</sup> Напомним, что, несмотря на такую яростную борьбу Аввакума с реализмом и натурализмом в новой культуре, в самих произведениях этого, раздираемого внутренними противоречиями, расколоучителя (особенно в его «Житии») отчётливо проявляется совершенно особый «реализм», связанный, в определённой степени, с русским средневековым эстетическим сознанием, и натурализм. И хотя многие учёные (Д. Лихачёв, В. Бычков, А. Панченко и другие), указывая на это, связывали аввакумовский «реализм» отнюдь не с барочной культурой, а, напротив, с классическим русским Средневековьем, с народным мировоззрением и мощным фольклорным началом, нельзя не отметить, что этот «реализм» проявляется у Аввакума гораздо более рельефно, чем в классическом Средневековье, он предстаёт в своём предельном выражении, выходя далеко за рамки средневекового сознания и приобретая уже элементы нового сознания – барочного.

<sup>94</sup> См. конец второго абзаца настоящей работы.

При этом, кстати, протопоп Аввакум не мог не знать, что «Николай» – это совсем не немецкое по своему происхождению имя; значит, он назвал его «немецким» нарочно: для того, чтобы подчеркнуть именно немецкие истоки новых тенденций в русской культуре XVII века.

При столь пристальном внимании «неистового протопопа» ко всему немецкому вполне можно предположить, что и с некоторыми другими произведениями немецкой литературы, помимо уже названных, он был хорошо знаком. Познакомиться с ними Аввакум мог и непосредственно (разумеется, в существовавших на Руси переводах), и через посредство литературных памятников иного происхождения, в которых содержались сведения о немецкой литературе либо источники которых были немецкими. Например, научно установлено, что в своей острой полемике с никонианами лидеры старообрядчества использовали, кроме прочих источников, также украинскую антиуниатскую литературу конца XVI – начала XVII века.<sup>95</sup> Эта литература была хорошо известна ещё представителям кружка «ревнителей древлецерковного благочестия», то есть ещё до раскола, в среде будущих расколоучителей. Несомненно, что протопоп Аввакум также её читал. Между тем, названная литература имела своим источником немецкую антипапскую публицистику эпохи Реформации (в которой, кстати, упоминались и Иоахим Флорский, и ряд других личностей, и, конечно же, Маргин Лютер и Томас Мюнцер).

Есть достаточные основания для утверждения, что Аввакум читал ещё одно произведение немецкой литературы (или хотя бы его часть): сборник новелл «Великое зеркало» (*Speculum Magnum Exemplorum*). Он был составлен на латинском языке в начале XVII века немецким иезуитом Иоганном Майером, а после перевода в 1677 году на русский язык – по личному повелению царя Алексея Михайловича – с польского (краковского) издания 1633 года стал широко популярным на русской почве.<sup>96</sup> Этот сборник первоначально был предназначен для католических проповедников. Входящие в него рассказы, общее содержание которых было религиозно-нравоучительным, служили живыми житейскими «прикладами», то есть примерами, при помощи которых иллюстрировались или пояснялись отвлечённые положения проповедей: догматы религии и правила церковной морали. Но некоторые рассказы являлись, по сути, просто занимательными анекдотами.

Исследовательница данного сборника О. Державина еще в 1965 году совершенно справедливо отмечала сходство в изложении некоторых сюжетов протопопом Аввакумом и художественной манеры новелл из «Великого

<sup>95</sup> Об этом пишет Н. Бубнов (Бубнов 1995, 366), подчёркивая влияние антиуниатской украинской литературы на формирование старообрядческой идеологии.

<sup>96</sup> См. об этом: Державина 1965.



зеркала» (Державина 1965, 101). Не оставляет сомнения очевидная близость не только остросюжетных рассказов с моралистическим концом в «Житии» Аввакума, но и подобных рассказов в автобиографии его соратника инока Епифания к новеллам из названного сборника. К тому же, барочная эмблематика в произведениях Аввакума и Епифания, вопроса о которой мы позже ещё коснёмся (например, эмблема «зеркала», в нескольких значениях фигурировавшая в аввакумовских текстах, и ряд других эмблем), имеет явное сходство с эмблематикой «Великого зеркала». Это может свидетельствовать о знакомстве этих писателей-старообрядцев с переводными новеллами. Однако и Державину, и многих других учёных от такого вывода удержал тот факт, что перевод «Великого зеркала» по велению русского царя был осуществлён лишь через несколько лет после создания «Житий» пустозерских узников. Тем не менее, ко времени написания своих основных произведений (то есть к 1672-1675 годам) Аввакум и Епифаний были всё же хорошо знакомы с этим переводным произведением. Дело в том, что его, по-видимому, впервые перевели на русских землях задолго до 1677 года, ведь ещё в 1669 году инок Авраамий вставил в качестве 22-й главы своего старообрядческого сборника «Христианоопасный щит веры» перевод 190-й главы «Великого зеркала» с текстом об Удоне, епископе Магдебургском. По мнению Н. Бубнова, перевод этой новеллы был сделан ещё раньше, поскольку Авраамий в конце главы просит не винить его за возможные ошибки, ибо он «с такового переводу писаше» (Бубнов 1995, 367).

В рассказах Аввакума в его «Житии», созданных в виде цикла новеллистических повествований, автора интересует, как писал А. Робинсон, «не реально-биографический контекст, а поучительность... «чудесное» избавление от врагов и их раскаяние» (Робинсон 1963, 69). Таким авторским интересом вызван, к примеру, тематический принцип группировки биографического материала в восьми «повестях» о борьбе с бесами, помещённых в конце аввакумовского «Жития». В них Аввакум и герои его рассказов с помощью покаяния испрашивают и добиваются у Бога прощения за свои грехи (интересно, что Епифаний в своих новеллистических повествованиях, напротив, предотвращает грех, успешно отбивая «наскоки» сатаны и бесов при помощи горячей молитвы Христу и Богородице). Подобные темы рассказов и художественные принципы изложения материала, их группировку, видим и в новеллах «Великого зеркала». В них, как и во многих произведениях названных писателей-старообрядцев (особенно отчётливо это видно на примере таких сочинениях Аввакума, как «Книга бесед», «Книга толкований» и некоторые другие), происходит литературное «обгрывание» известных догматических сюжетов и тем с использованием текстов, взятых из священной истории и совмещённых с фактами совре-

менной жизни. На таком «обыгрывании» строились и многие другие западноевропейские – в особенности немецкие – произведения в ту эпоху: например, „*Cristosophia*“ Якоба Бёме.

Н. Бубнов справедливо указывает на то, что «интерес первых старообрядцев и их идеологических предшественников – членов московского кружка «ревнителей древлецерковного благочестия» – к новеллам «Великого зеркала» вполне объясним и закономерен» (Бубнов 1995, 366), поскольку «одной из главных задач, стоявших перед «ревнителями», была борьба за нравственное обновление общества, – прежде всего, духовенства, – на что и был направлен пафос большинства рассказов из «Зеркала» (Бубнов 1995, 366). Исследователь отмечает также, что многие новеллы «Великого зеркала», так же, как и произведения старообрядцев, построены на догматических сюжетах: например, сюжеты о пресвятой Троице (главы 1, 3 и 4), о крестном знамении (глава 216) и прочие. Именно такой материал – типологически и сюжетно – был нужен и «ревнителям», и старообрядцам для проповедования своих религиозных взглядов. Не исключено также, что и «ревнители древлецерковного благочестия», и первые староверы могли познакомиться с самими польскими изданиями «Великого зеркала». Такие издания, конечно, имелись в то время в Москве. Вполне возможно, что Аввакум их читал; тем более что он когда-то, входя в кружок «древлего благочестия», активно занимался правкой Священных книг (которая – что очень важно подчеркнуть – абсолютно не касалась тогда изменения Устава и обряда, в отличие от позднейшей правки Священных книг, предпринятой никонианами) и имел доступ ко многим изданиям книг того времени, в том числе и очень редким.

Ещё одним польским изданием, с которым могли познакомиться Аввакум и некоторые другие старообрядцы, была книга «Деяния церковные и гражданские» римского кардинала Цезаря Барония по польскому переводу Петра Скарги, изданному в 1603 и 1607 годах тоже в Кракове. Для того чтобы обосновывать католическое происхождение (наряду с люторским) никоновской реформы, идея которой была заимствована, по мнению старообрядцев, от «нечестивых римских пап», «Деяния церковные и гражданские» были необходимы расколоучителям. Поэтому на эту книгу (в польском либо в украинском переводе) и ссылался Аввакум в своих «Выписках и черновых набросках», написанных в Москве в 1664 году.<sup>97</sup>

Наконец, ещё одной книгой, которую вполне могли читать Аввакум и некоторые его сподвижники, являлся труд «Зерцало изображений оккультной истины» (*Speculum imaginum veritatis occultis*), написанный немецким иезуитом Якобом Масеном и впервые выпущенный в Кёльне в 1650 году.<sup>98</sup> В

<sup>97</sup> См. об этом: Бубнов 1995, 367.

<sup>98</sup> См. об этой книге: Морозов 1974, 184.

этом произведении автор разъясняет смысл эмблематического изображения в культуре барокко – как не только метафоричного, но и многозначного. Именно таким выступает оно и в сочинениях Аввакума. Отметим, что Масен был видным теоретиком школьного театра, хорошо известным в Польше, Украине и России (как указывает А. Морозов (Морозов 1974, 184)). Аввакум, как резкий противник театрального искусства, мог – для того, чтобы иметь о нём, о его специфике, более глубокое представление, – прочитать книгу своего идеологического противника, раскрывающего теорию этого искусства. Для идеологических споров и отстаивания своей позиции чтение подобной литературы Аввакумом – как не просто старовером, а чрезвычайно начитанным старовером, эрудитом, – вполне могло иметь место.

В связи с вышесказанным, стоит заметить, что Аввакум был далеко не первым писателем на Руси, интересовавшимся книгами тех авторов, резким противником которых он был. На русских землях среди писателей и религиозных деятелей существовала даже особая традиция ознакомления с литературой своих духовных противников. Вспомним, например, что ещё в конце XV века новгородский архиепископ Геннадий, обнаружив в своём городе «ересь», позднее получившую название «ереси жидовствующих», и затем долго и активно борясь против этих «еретиков», а после осудившего их церковного собора 1490 года призывая – как и Иосиф Волоцкий – казнить всех причастных к «ереси», тем не менее, внимательно читал и изучал некоторые из тех книг, которые были распространены среди «еретиков». <sup>99</sup> К примеру, архиепископ читал широко использовавшуюся ими «Псалтирь еврейскую» – сделанный крещёным евреем Фёдором перевод краткого варианта иудейского праздничного молитвенника «Махазор», – о чём упоминал в своих посланиях. <sup>100</sup> Значит ли это, что Геннадий сам был склонен к «ереси»? Конечно же, нет. Но именно для того, чтобы полемизировать с «еретиками» и одержать духовную победу в этой полемике, ему нужно было знать всё об этой «ереси». Напомним, что именно благодаря Геннадию в Московском государстве появилась полная Библия – собранные воедино все книги Старого и Нового Заветов (ведь «еретики», полемизируя с представителями официальной церкви, часто ссылались на те книги Библии, которых в то время не было в наличии у противников «ереси»).

В Западной Европе происходили подобные явления. Например, в Средние века здесь часто устраивались церковные диспуты (в основном с евреями). Представители христианства на этих диспутах были начитаны не только в Писании и в книгах церковных авторитетов, но и были знакомы с некото-

<sup>99</sup> См. об этом: Ткачёв 2001, 107.

<sup>100</sup> См. об этом: Сперанский 1921, 53-81.

рыми еврейскими книгами (в частности, известно, что во время средневековых гонений на евреев сжигались далеко не все книги Талмуда и другая еврейская литература: многое оставалось в монастырских библиотеках для позднейшего использования в такого рода диспутах). Интересно, что некоторые мотивы, почерпнутые из Талмуда, встречаются в средневековой рыцарской литературе: например, мотив о глазном яблоке, полученном у ворот рая, появляется в XII–XIII веках в ряде средневековых немецких романов об Александре Великом.<sup>101</sup> Узнать об этом мотиве западноевропейские авторы того времени могли благодаря ознакомлению с первоисточником (то есть с Талмудом).

Традиция ознакомления с литературой своих духовных противников существовала и у русских старообрядцев. Помимо прочей литературы, они, как уже упоминалось выше, интересовались некоторыми центрально- и западноевропейскими книгами: для того, чтобы утверждать на основании этих книг, что реформа Никона связана с западным протестантизмом и с католичеством. Однако при этом ряд писателей-старообрядцев невольно воспринял (на подсознательном уровне) многие из содержащихся в этих книгах элементов новой, барочной культуры, постепенно проникавшей во все сферы русской жизни. И наиболее отчётливо это видно именно на примере творчества Аввакума.

Как видно из сказанного выше о круге чтения первых раскольников, ещё в пору зарождения культурной традиции старообрядчества оно испытало непосредственное воздействие западной барочной культуры. Отметим, в связи с этим, что в эпоху барокко в европейских литературах основное значение придавалось не изобретению, а варьированию. Индивидуальность поэта или прозаика (как на Западе, так и в России) нередко сводилась к виртуальному комбинированию «общих мест» и их «подновлению» с помощью неожиданных сближений. Угасшие метафоры с большим запасом привычных ассоциаций как бы возвращали накопленный в них эмоциональный заряд, обновляясь в этом семантическом смешении.<sup>102</sup> Для барочной литературы было также характерно обилие «готовых форм» и мотивов, прямых заимствований из старых и новых писателей. Это – одна из ярких особенностей не только литературы барокко, но и предшествующей ей словесности (в литературе средних веков такое явление было также распространено). Но, тем не менее, в отличие от средневековой словесности, в барочной литературе и автор, и его герой оказывались гораздо более индивидуализированными, их характеры – гораздо более сложными. Здесь занимает значительное место личностное начало, личная авторская

<sup>101</sup> См. об этом: Ткачёв 1997, 66–70.

<sup>102</sup> См. об этом указанную выше статью А. Морозова «Проблемы европейского барокко» (Морозов 1968, 111–126).

позиция. В Московии она громко заявила о себе ещё у книжников Смутного времени, а во второй половине XVII века проявилась наиболее ярко именно у писателей-старообрядцев – Аввакума, Епифания и некоторых других: как глубокое чувство личной причастности к происходящим событиям.

«Подновление» «общих мест» также отчётливо (и своеобразно) проявилось в произведениях Аввакума и Епифания. Часто возвращаясь к одним и тем же сюжетам из прошлого жизненного опыта, при почти полном отсутствии необходимых книг, эти писатели осуществляли литературную «обкатку» и шлифовку своих новелл. Эти новеллы ко времени их записи на бумагу приобретали признаки жанра «устных рассказов», при формировании которых, как правило, автор, ориентируясь на восприятие слушателей, постепенно, от одного варианта к другому, должен совершенствоваться, «подновлять» своё произведение.

В работах подавляющего большинства учёных, исследовавших русскую литературу эпохи барокко, протопоп Аввакум называется центральной фигурой раскола, его ведущим идеологом. Действительно, Аввакум был одним из духовных лидеров раскольников. Но, тем не менее, для нас очевидна работа А. Клибанова, писавшего в своей последней монографии – в связи с религиозным спором протопопа с дьяконом Фёдором – о том, что «неправомерно было бы считать Аввакума подлинным и единственным идеологом староверческого движения. Идеологом движения был и Фёдор (и, конечно, не он один), разделяя с Аввакумом положение идеолога староверия» (Клибанов 1996, 192). Здесь необходимо учитывать многоликость староверческого движения, которое разлилось на разные рукава ещё при жизни Аввакума, Фёдора и других своих первоначальных идеологов, руководителей и деятелей. Но не только это. Аввакум действительно был человеком, устремлённым на подсознательном уровне к новой – барочной – культуре, хотя и защищал старые традиции. И это могли ощущать многие староверы и в его время, и позднее. Протопоп, конечно, был наиболее яркой и талантливой фигурой старообрядчества, и его значение в истории этого движения огромно. Но для большой массы староверов в период раскола церкви более последовательным защитником «старины» виделся, пожалуй, всё же не он, а Фёдор, творческий дух которого находился всецело в рамках «древних» традиций.

Продолжая рассматривать творчество протопопа Аввакума, коснёмся не раз поднимавшегося в науке вопроса о его взаимоотношениях с Симеоном Полоцким (творчество которого выше в нашей работе мы уже сравнивали с аввакумовскими произведениями). Как писал А. Панченко, именно Аввакум и Симеон Полоцкий были главной антагонистической парой в период раскола (Панченко 1974, 113). Исследователь считает, что эти антагонисты

представляли два полярных течения в культуре Московского государства: «национальное и тянущееся к Европе» (Панченко 1974, 113). Но, на наш взгляд, это – не совсем точный пример представителей полярных течений в русской культуре, ибо, как видно из текста нашей работы, протопоп Аввакум выходил в своих взглядах далеко за рамки как старообрядческой идеологии, так и традиционного национального мировоззрения. И подсознательно он – как и ряд других расколоучителей – также тянулся к Европе: в лице барочной культуры, сблизившей Запад и Русь, хотя, конечно же, не мог этого осознать и, следовательно, признать как один из духовных лидеров старообрядчества. И. Смирнов по этому поводу писал следующее: «Использование старообрядцами XVII века канонических жанров и прочих стереотипов окрашивало «спонтанное» русское барокко в средневековые тона и мешало сторонникам «древлего благочестия» осознать их творческие устремления как новаторские, барочные. Традиции затрудняют культуropорождающим субъектам адекватное самопонимание. Из-за них диахроническая поступательность часто (но, конечно, не всегда) делается бессознательным культуры» (Смирнов 1991, 177). Это справедливое высказывание очень точно передаёт основную особенность стиля барокко в творчестве Аввакума, Епифания и некоторых других писателей-старообрядцев: барокко неосознанного, бессознательного, но от этого, конечно же, не перестающего быть таковым.

По мнению многих исследователей, крупнейшим представителем русского барокко является Симеон Полоцкий. Однако, на наш взгляд, Аввакум и Симеон были в XVII веке в одинаковой степени значительными фигурами в истории русского барокко (хотя Симеон как писатель был, конечно, намного плодотворнее протопопы – ибо имел возможность писать в совершенно других условиях). Поэтому, при рассмотрении Аввакума именно как русского барочного писателя, следует говорить о нём и о Симеоне Полоцком как о двух крупнейших представителях названного стиля. И, несмотря на все противоречия между ними, общего в их взглядах – как духовных, так и сугубо литературных, – было всё же больше, чем отличий. В лице этих двух писателей мы видим две очень яркие стороны русского барокко, без рассмотрения одной из которых невозможно сложить о нём полное, или даже общее, представление.

Весьма примечательно, что в произведениях Симеона Полоцкого нередко упоминаются немцы (как и в творчестве Аввакума) либо сюжеты из немецкой литературы, которую поэт, несомненно, читал, обучаясь в Киево-Могилянской коллегии и в Виленской иезуитской академии. Так, например, в «Вертограде многоцветном» – главном поэтическом труде Симеона – мы несколько раз встречаем анекдотические сюжеты, взятые из немецких

фацевдий,<sup>103</sup> упоминание об Альберте Великом, графе фон Больштедте (XIII век), который был монахом доминиканского ордена, алхимиком и богословом, одним из самых разносторонних учёных Средневековья (у Симеона о нём говорится: «Алвергъ Великий зело премудръ бяше» (*Памятники литературы* 1994, 83)), сюжеты из западноевропейской истории, заимствованные из сборника проповедей *Opus concionum tripatrium* Матвея Фабера (первая половина XVII века),<sup>104</sup> и многое другое. Кроме того, примечательно, что среди множества исторических героев, о которых идёт речь в «Вертограде», нет ни одного героя русской истории, в связи с европоцентристскими установками Симеона, воспринятыми из немецкой и другой западноевропейской литературы.

Обратим особое внимание на тот факт, что протопоп Аввакум встречался и беседовал с Симеоном Полоцким, о чём потом не раз вспоминал.<sup>105</sup> Эта встреча, во время которой писатели вели, по всей видимости, долгий учёно-богословский и культурологический диспут, состоялась летом 1667 года в темнице у Аввакума. «Неистовый протопоп» пишет об этом так:

И августа в 22 и в 24 день Артемон был от царя с философом с Симеоном чернцом, и зело было стязание много: разошлись, яко пьяни, не могли и поесть после крику. Старец мне говорил: «Острота, острота телеснаго ума! Да лихо упрямство; а се не умеет науки!»... И говорил я ему: «Ты ищешь в словопрении высокия науки, а я прошу у Христа моего поклонами и слезами: и мне кое общение, яко свету с тьмою, или яко Христу с Велиаром?». И ему стыдно стало, и против тово сквозь зубов молвил: «Нам-де с тобою не сообщно. (*Житие* 1960, 331)

В приведённом отрывке обращают на себя внимание многие факты, связанные с задачей нашего исследования, и, прежде всего:

1) то, что Симеон Полоцкий, как видно из текста, признавал в Аввакуме острый (кстати, отметим, что слово «острота» было повторено дважды) и пытливый ум; здесь уместно вспомнить о барочной традиции «остроумия» (*acumen*), совмещавшей несовместимое; эта традиция ярко отразилась во многих произведениях европейского барокко (в особенности немецкого и

<sup>103</sup> См. в книге: *Памятники литературы* 1994, 69.

<sup>104</sup> См., например: *Памятники литературы* 1994, 60, 119 и др.

<sup>105</sup> Помимо этой встречи, между Аввакумом и Симеоном Полоцким была ещё одна, о которой протопоп писал так: «А Семенка-чернец оттоле же выехал, от римскаго папежа, в одну весну со мною, как я из Сибири высхал. И вместе, я и он, были у царевы руки, и вдев он ко мне царевы приятные слова, прискочил ко мне и лизал меня. И я ему рек: «Откуда ты, батюшко?» Он же отвещал: «Я, отченька, ис Киева». И я вижду, яко римлянин!» (*Памятники литературы* 1989, 401). Аввакум подчёркивает здесь «западническую» культурную ориентацию Симеона, его теснейшую связь с новыми западноевропейскими традициями (воспринимаемыми здесь протопопом как «римские») и его европейские манеры поведения.

польского), а также в произведениях самого Симеона Полоцкого, что чётко показано в статье R. Lachmann о нём (Lachmann 1970, 41-59); отметим также, что основы этой традиции теоретически излагались в трактатах М.К. Сарбевского (Sarbiewski 1954; 1958), о влиянии лекций которого на творчество Полоцкого нами уже говорилось;

2) то, что протополн Аввакум здесь, так же, как и во множестве других случаев (о чём нами уже тоже говорилось), употребляет словосочетание «Христос мой», словно подчёркивая свои особые отношения с Богом – как апостола и почти пророка, каковым он себя ощущал; невольно вспоминается, в этой связи, взгляд Симеона Полоцкого, под влиянием лекций Сарбевского, на поэта как на творца, подобного Богу, и почти как на посланника Божьего;

3) то, что и здесь, как и во многих других местах в аввакумовских текстах, фигурируют два противоположных символа: «свет» и «тьма». <sup>106</sup>

Как мы уже упоминали выше, контраст символов «света» и «тьмы» встречается также не раз и у многих представителей западноевропейского барокко (особенно часто – в немецком барокко), и у ряда русских барочных авторов: Симеона Полоцкого, Стефана Яворского и других. При этом контрастирующие символы приобретают, как и положено в литературе барокко, много различных значений. Вот как, скажем, начинает Стефан Яворский свою первую часть („*Emblemata*“) эпитафии Варлааму Ясинскому, митрополиту Киевскому и Галицкому:

Сень и примрак обнося мертвеннаго тела,  
Не могох ясно зрети тройчнаго светила...  
(Русская syllабическая поэзия 1970, 257)

Здесь противопоставлены друг другу, по сути, те же символы «света» и «тьмы»: с одной стороны, это «сень» и «примрак» вокруг покойного, а с другой – «тройчное светило», то есть христианский Бог в его трёх ипостасях.

Как и Стефан Яворский, Симеон Полоцкий под символом «свет» понимает и земную жизнь, и Бога, и царя, и науки, просвещение, и добродетель, и многое другое (а под символом «тьма», соответственно, – смерть, антихриста, невежество, грех и так далее). Так, например, в своей «Комедии притчи о блудном сыне» он как движение к «свету» представляет стрем-

<sup>106</sup> Интересно, что Аввакум, неоднократно в своих челобитных Алексею Михайловичу заменяя символом «свет» даже официальное титулование царя («свет-государь», «царь-свет» или просто «свет»), достигает «литературного эффекта» тем, что, хотя слова протопона и адресованы царю, его мысли обращены к Богу, изменить которому он не может, за что и принимает страдания (см. челобитные послания царю в сборнике «Пустозерская проза» (Пустозерская проза 1989), а также указанное сочинение Н. Демковой (Демкова 1998, 18-23)).



ление главного героя к знаниям, а как движение к «тьме» — его увлечённость страстями.<sup>107</sup> Кстати, используя в названной комедии и в «Комедии о царе Навуходоносоре» старые сюжеты и давая им новое истолкование, Симеон «обгрызает» их в стихах, по сути, почти так же, как Аввакум «обгрызает» в прозе многие другие сюжеты и темы в своих «Книге бесед» и «Книге толкований»;<sup>108</sup> применяя похожие принципы изложения материала (в виде своеобразного урока, преподаваемого читателю) и давая в привычной религиозно-дидактической оправе современное, новаторское осмысление старых, традиционных тем.

Конечно, другие символы у протопопа Аввакума, как и у остальных барочных авторов, также часто выступают в контрасте между собой либо приобретают противоположные значения. Например, лев у Аввакума оказывается одновременно символом Христа и антихриста:

Злобы ради и умысла подобен лев антихристу, за образ же царский и владыческий подобен лев Христу, сыну Божию, и по многим тайнам сокровенным. (*Житие* 1960, 269)

Символизм такого рода был характерен именно для литературы барокко. Согласно основанному на различных западноевропейских источниках трактату Николая Спафария, такой символизм выводится на некий новый, универсальный уровень, преодолевающий ставшие уже узкими рамки средневекового символизма (Николай Спафарий 1978, 42).

Возвращаясь к рассмотрению встречи Аввакума с Симеоном Полоцким, можно предположить, что в их ожесточённом споре, в котором каждый остался при своём мнении, Симеон мог высказать те идеи, которые он почерпнул из лекций Сарбевского и источником которых была, кроме прочего, немецкая барочная философия и поэзия. Симеон Полоцкий испытал значительное влияние европейской (в первую очередь, польской и немецкой) барочной культуры, на основе элементов которой формировались многие его взгляды. Аввакум же, хоть и был внешне резким противником этих взглядов, внутренне являлся, как известно, глубоко противоречивой натурой. Из сказанного ранее в нашей работе ясно, что приверженность древним традициям и смелое новаторство, постоянное нарушение этих традиций, присутствуют одновременно в его произведениях, и в этом — их яркая особенность. Заметим также, что в творчестве протопопа столкнулись две противоположные тенденции: с одной стороны, он стремился писать в рамках книжно-славянской топики (жанровой, композиционной, сюжетной, стилевой и т.п.), а с другой — постоянно нарушал омертвевший

<sup>107</sup> См. в книге: Симеон Полоцкий 1953.

<sup>108</sup> См. названные сочинения в сборнике «Пустозерская проза» (*Пустозерская проза* 1989).

литературный этикет. Тем более, следует учесть, что у Аввакума – как мы уже подчёркивали – была блестящая память (это видно хотя бы из того, что, сидя в земляной тюрьме, он сохранял в своей памяти огромный пласт различной книжной информации). Поэтому, на наш взгляд, нельзя категорически исключать того, что он мог прислушаться к ряду доводов и идей, высказанных Симеоном Полоцким, запомнить многое из сказанного им и имевшего, в основном, немецкие и другие западноевропейские источники. Это вполне могло явиться одной из причин возникновения некоторых из того множества черт, которые сближают творчество Аввакума с западноевропейским барокко.

Возможно, одной из тем разговора двух крупнейших представителей русского барокко было отношение к книжному языку, к смыслу языкового знака. Б. Успенский в своей статье «Раскол и культурный конфликт XVII века» указывал, что по вопросу об отношении к языку принципиальное отличие во взглядах старообрядцев и никониан влекло за собой взаимонепонимание и по ряду других вопросов, связанных с этим (Успенский 1996, 336). В этом отношении для старообрядцев актуальной являлась проблема правильности выражения в священных текстах, а для новообрядцев – проблема доходчивости (восприимчивости) или воздействия (эффективности) этих текстов.

Староверы и никониане резко расходятся и в отношении к условному, метафорическому употреблению языкового знака, – прежде всего, слова или выражения с сакральным значением. В результате этого расхождения во мнениях, как пишет Успенский, «одни и те же тексты могут функционировать в разных ключах и – в зависимости от позиции читателя – пониматься либо в буквальном либо в переносном смысле. Это различие в понимании в ряде случаев приводит к культурным конфликтам и вызывает ожесточённую полемику» (Успенский 1996, 350). В другой своей статье (написанной в соавторстве с В. Живовым) этот исследователь подробно рассматривает один из характерных примеров такой полемики: спор между старообрядцем Никитой Добрыниным, носителем традиционного для Московской Руси отношения к тексту, и Симеоном Полоцким, представителем новой барочной культуры (Uspenskij, Živov 1983, 25-56). Причём в статье подчёркивается, что двоякий способ прочтения одного и того же текста стал возможен в России именно с принятием западной барочной культуры. То, что при этом для барочных писателей являлось риторической фигурой, большинством старообрядцев воспринималось как «богохульство».

Тем не менее, в сочинениях протопопа Аввакума, в разговоре с которым Симеон мог также затронуть тему метафорического употребления языкового знака, мы замечаем именно барочный подход к рассмотрению определённого текста. Это отчётливо видно на примерах (уже приводимых нами)

аввакумовского толкования псалмов.<sup>109</sup> Отметим также свободу и даже произвол в символических толкованиях протопопа. Аввакум проявлял, в отличие от Никиты, Фёдора и ряда других авторов-старообрядцев, отнюдь не традиционное для Московии отношение к тексту, а, напротив, новаторский подход к его осмыслению, в котором значительное место занимает метафорически осмысленное прочтение. Напомним, что такое прочтение именно под западноевропейским культурным влиянием стало традиционным сначала в культуре Юго-Западной Руси, а затем уже возможным и в собственно русской (московской) культуре.

В контексте проблемы барокко в творчестве протопопа Аввакума заслуживает подробного рассмотрения вопрос о визуальности изображений, очень близкой к барочной эмблематике, в его произведениях. В них Аввакум изображал ряд красочных символов (назовём их условно эмблемами), приобретающих, в зависимости от контекста, различные значения и в зрительной, наглядной форме выражавших авторскую мысль. И хотя протопоп, конечно, не представлял свои произведения или их отдельные части в виде различных реальных рисунков, настоящих фигур, составленных их слов (как это делал, к примеру, Симеон Полоцкий), не прилагал к своим сочинениям нарисованных эмблематических изображений,<sup>110</sup> но всё же от этого произведения Аввакума, при их восприятии, не становились менее визуальными, «видимыми». Писатель «рисовал словом», по сути, так же, как это делали другие представители стиля барокко (такое «рисование» вполне сравнимо с *Malerei mit dem Wort* в немецкой литературе барокко и с подобными явлениями в других европейских литературах). За видимым словесным изображением в произведениях Аввакума возникал метафоризированный «умственный» образ. Именно с такой эмблематикой встречаемся и в произведениях множества других европейских барочных авторов (в том числе и русских).<sup>111</sup> Посредством её, как писал А. Морозов, «умозрительное и отвлечённое становилось „наглядным“ и „доступным“» (Морозов 1974, 184).

Так, основной, центральной эмблемой, или «видимым» символом, в «Житии» протопопа Аввакума оказывается эмблема чудесного «корабля», совмещённая с традиционной барочной символикой «плаванья» по бурному житейскому морю. Эта же эмблема встречается и в «Книге толкований». <sup>112</sup> «Очевидное» изображение эмблемы «корабля» вполне отвечало реальной

<sup>109</sup> См. вторую половину второго раздела настоящей работы.

<sup>110</sup> Барочная традиция приложения рисунков (эмблем) к текстам подробно излагалась в некоторых произведениях о поэтике, созданных в конце XVII – начале XVIII века: например, в книге Митрофана Довгалева «Поэтика. (Сад постычный)» (Митрофан Довгалева 1973).

<sup>111</sup> Об эмблематике в славянских литературах существует глубокое исследование гёттингенского учёного Walter'a Kroil'я: Kroil 1986.

<sup>112</sup> См. в книге: Памятники литературы 1989, 437.

судьбе Аввакума, исполненной острой общественно-религиозной борьбы. К тому же, в его жизни было и опасное плавание по рекам и озёрам Сибири. Поэтому «корабль», как эмблема, очень хорошо сочетался с образом Аввакума. По мнению Д. Лихачёва, эта эмблема способствовала наиболее верному осмыслению и изображению жизни протопопа (Лихачёв 1956, 165-171). Такого же мнения придерживается и А. Робинсон, отмечающий следующее: «Выбор чудесного «корабля» как основного обобщающего символа его автобиографии был подсказан ему самой действительностью» (Робинсон 1963, 83). Примечательно, что эмблема «корабля» фигурирует в «Житии» Аввакума то в символическом, то в реальном смысле. Таким образом, восприятие и осмысление этой эмблемы Аввакумом происходит в двух планах. В его «Житии» они перекрещиваются и взаимно мотивируют друг друга.

Вот как, к примеру, представлена эмблема «корабля» в «Житии» Аввакума в описании им одного из видений:

Вижу: плвуть стройно два корабля златы, и весла на них златы, и шесты златы, и все злато; по единому кормщику на них сиделцов. <...> А се потом вижу третей корабль, не златом украшенъ, но разными пестротами – красно, и бело, и сине, и черно, и пепелесо, – и его же умъ человекъ не вмести красоты его и доброты; юноша светель на корме сидя, правит... <...> И я вскричал: «Чей корабль?» И сидяй на немъ отвецалъ: Твой корабль! На, плавай на нем с женою и детми, коли доучаешь!» И я вострепетах и, седше, разсуждаю: «Что се видимое? И что будетъ плавание? (*Памятники литературы* 1989, 356)

Заметим в этом отрывке весьма характерный для барокко элемент: чрезвычайную пестроту в наглядном изображении определённого символа или эмблемы. Недаром многих барочных авторов в России современники называли именно «пёстрыми».<sup>113</sup> В данном видении Аввакума ярко представлен также символ «света», окрашивающий всё описание в светлые тона. Во многих других эпизодах «Жития», так же, как и в этом, говорится о плавании: например, в рассказе о том, как Аввакума, его жену и детей застала буря в то время, когда они плыли «в большой Тунгуске-реке» (*Памятники литературы* 1989, 362).

Стоит упомянуть о том, что у инока Елифания также был свой «обобщающий символ», или, точнее, эмблема, основная в его жизнеописании: это «крест». Эмблема «креста», в яркой, визуальной форме представляющая мысли Елифания, возникла у него в результате совмещения действительности с традицией. Интересно, что при этом Елифаний был искусным

<sup>113</sup> Вспомним, что в названии одного из исследований, написанных ещё в начале XX века, о барочном поэте Карлоне Истомино на это название («пёстрые») прямо указывалось (см.: Браиловский 1902).

мастером – резчиком по дереву, сделавшим за свою жизнь более пятисот больших резных крестов. У Симеона Полоцкого, кстати, зрительная форма стихотворения также неоднократно выражалась в виде «креста»,<sup>114</sup> помимо которого поэт широко использовал в своём творчестве эмблемы «вазы», «сердца», «звезды» и «рака».<sup>115</sup>

Таким образом, перед нами предстаёт весьма любопытный факт: в отличие от инока Елифания, никогда не претендовавшего на свою особую, лидирующую роль в староверческом движении и не ощущавшего себя апостолом и Божьим посланником, протопоп Аввакум, великий писатель<sup>116</sup> и неутомимый проповедник «древлего благочестия», воспринимавший себя почти пророком и в широких кругах русского общества считающийся центральной фигурой раскола и основным духовным лидером старообрядцев (правда, как мы отмечали выше, такой взгляд на личность Аввакума, по нашему мнению, не совсем правилен), избирает своей центральной эмблемой отнюдь не крест как основной христианский символ, а чудесный «корабль» – одну из широко распространённых эмблем в барочной культуре. Из этого (так же, как и из многого другого, о чём уже было сказано) напрашивается давно уже сделанный нами вывод о том, что внутренне, в своей душе, Аввакум был человеком Нового времени, новых эстетических принципов, подсознательно тянувшимся ко всему новому, постоянно вырывавшимся за рамки древних традиций, поэтому барочная культура и не могла не отложить свой отпечаток на его творчество.

Необходимо отметить, что эмблема «корабля» в литературе западного и русского барокко встречается очень часто. При этом авторы осмысливают её совершенно по-разному, прибегая порою к очень смелым ассоциациям. Например, у Симеона Полоцкого показан образ Марии, Богоматери, как корабля, несущего во чреве «хлеб спасения»:

Пресвятая Мариа корабль есть мысленный,  
Им же гладну миру хлеб внесесея спасенный.  
В день зачатия корабль сей сооружися,  
На море мира пущен в день, вон же родися.<sup>117</sup>

<sup>114</sup> См. в книге: Симеон Полоцкий 1953, 113 и вклейка между 128 и 129. Об этой и других эмблемах в творчестве Симеона Полоцкого см. также: Hippisley 1971, 167-183; 1985, и некоторые другие работы.

<sup>115</sup> Как отмечала О. Державина в своей статье «К вопросу о русском литературном „барокко“» (Державина 1968, 20), подобные стихи в виде «креста» гораздо раньше, чем у Полоцкого, возникли и стали известны в Западной Европе, в том числе и в Германии.

<sup>116</sup> В новейших работах о творчестве протопопа Аввакума его всё чаще называют именно великим русским писателем, подчёркивая огромное значение Аввакума в истории русской литературы и культуры. К примеру, именно так он назван в статье о нём в энциклопедическом словаре «Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы» (Старообрядчество 1996, 5).

<sup>117</sup> Цит. по статье: Морозов 1982, 185.

Другой яркий представитель русского барокко, Стефан Яворский, в своём, цитировавшемся выше, стихотворении „*Emblemata et Symbola*“ (эпитафии Варлааму Ясинскому) представляет названную эмблему как одну из главных эмблем, характеризующих деятельность Варлаама, наряду с такими эмблемами, как «зеркало», «скелет» (то есть «тюрьма тела»), «гостиница», «сокровище», «луна», «лестница» и «река».<sup>118</sup>

Интересно, что «корабль», в ярком художественном изображении, весьма близком к барочному, встречался в русской литературе ещё во времена Смуты. Например, в своих воззваниях ко всем сословиям народа патриарх Гермоген писал об «Иисусовом корабле», который ничто и никто не может потопить:

...аще бо и многи волны и люто потопление, но не бойся погрязновения, на камен ибо веры и правды стоим, да ся пенит море и бесит, но Иисусова корабля не может потопити, и не даст бо Господь в потопление уповающих нань, ни жезла, ни жребий свой, ни зубом вражиям раб своих, но сохранит нас яко же хощет святая воля Его. (Майков 1889, 303)

Эти слова были написаны в то очень тяжёлое в русской истории, но, вместе с тем, «бесцензурное» (по определению Д. Лихачёва) для русской литературы время, наиболее благоприятное, в сравнении с предшествующими эпохами, для активизации её развития, когда индивидуальное, личностное начало проявилось в словесности в очень значительной мере.

Именно в период Смуты на русских землях начала развиваться собственная сильная риторическая традиция, а через некоторое время (в 1617-1619 годах) епископом вологодским Макарием была составлена первая в Московском государстве «Риторика»,<sup>119</sup> которая в продолжение почти ста лет оставалась основополагающей работой по красноречию и оказывала очень большое влияние на развитие науки о нём в России в эпоху барокко. Составитель этой «Риторики» прекрасно ориентировался в теории античного красноречия (как впоследствии и барочные авторы) и неоднократно ссылался на сочинения Демосфена, Квинтилиана и Цицерона.

Заметим, в этой связи, что позже, на протяжении всей второй половины XVII века, интерес к красноречию в России постоянно возрастал. В этот период на русских землях появляется целый ряд новых «Риторик»: составленных Софронием Лихудом, Михаилом Усачёвым, Андреем Белобожским (причём последним – на основе немецких книг по риторике). Протопоп

<sup>118</sup> См. об этом подробнее: *Русская силлабическая поэзия* 1970, 257-262.

<sup>119</sup> О «Риторике» Макария в европейском контексте см.: Lachmann 1994; Steinkühler 1983, 153-177; Абрамович, Гураль, Чикарькова 2000, 61-67; Бабкин 1951, 326-353, и некоторые другие работы.

Аввакум хорошо знал об активном развитии светской науки об искусстве слова и сам прекрасно владел этим искусством (как отмечал А. Клибанов (Клибанов 1994, 27)), хотя и относился к античным ораторам и теоретикам риторики, как и вообще ко всем известным представителям античной культуры, негативно. Рассматривая учения всех античных мудрецов как знак гордости человека перед Богом, а значит, путь к гибели, он писал:

Платон и Пифагор, Аристотель и Диоген, Иппократ и Галин: вси сии мудри быша и во ад угодиша. (*Житие* 1960, 138)

По-видимому, в ад попали – по мнению протопопа – и все античные ораторы, и теоретики античного красноречия. Тем не менее, Аввакум, конечно, отнюдь не был чужд риторике, хотя и писал, что «не словес красных Бог слушает, но дел наших хочет» (*Житие* 1960, 210). Более того, риторическая сторона в произведениях Аввакума была выражена очень отчётливо и ярко.

Кстати, замечательно, что один из четырёх локальных ареалов, в которых создавались самые ранние русские риторики, был, через некоторое время после сожжения Аввакума, сформирован именно старообрядцами – в Выгорецком общежитии.<sup>120</sup> Причём хорошо известно, что теории античного красноречия в этом ареале уделялось достаточное внимание.

Продолжая говорить об эмблематике в творчестве протопопа Аввакума, укажем на то, что у него присутствует, хотя и не называется прямо, ещё одна весьма значительная барочная эмблема: это – «зерцало» (или «зерцало»), о котором мы уже упоминали в связи с немецкой барочной литературой. Эта эмблема является как в русской барочной литературе, так и в других европейских литературах барокко (в особенности в немецкой литературе) одной из наиболее популярных эмблем, очень часто входившей не только в тексты произведений, но и в их заглавия. (Причём эмблема «зерцала» у многих русских авторов появилась именно благодаря западноевропейскому барокко.) Вспомним, в этой связи, уже упоминавшееся нами «Великое зеркало»; кстати, и в этой книге, и в сочинениях Аввакума данная эмблема чаще всего воспринимается как «зерцало добродетели, духовности». Уже в начале XVIII века в России было переведено с немецкого языка ещё одно произведение, в названии которого звучит слово «зерцало»: это – книга «Юности честное зеркало, или Показание к житейскому обхождению», в которой давались различные советы и наставления юношам и девицам. Здесь рисовался идеал благовоспитанного молодого дворянина и благовоспитанной девицы; при этом «зерцало» было центральной эмблемой, иллюстрирующей такой идеал.

<sup>120</sup>См. об этом: Вомперский 1988.

В романе Г.Я.Х. фон Гриммельсгаузена «Симплициссимус» („*Simplicissimus*“) – национальном немецком романе из солдатской жизни в период Тридцатилетней войны – эмблема «зеркала» имеет совершенно иные трактовки. Например, чувствуя себя «щепкой» на волнах переменчивого счастья, Симплициссимус говорит о себе: «Я – мяч переходящего счастья, образ изменчивости и зеркало непостоянства жизни человеческой» (Гриммельсгаузен 1967, кн. VI, гл. 15).<sup>121</sup> Обратим внимание на то, что эти ощущения героя немецкого романа весьма близки к ощущениям Аввакума, представлявшего себя в «Житии» то плавающим по бурному житейскому морю, то в образе нищего ходящим по улицам города и «по окошкям» просящим милостыню. Стоит также отметить, что зеркальной картиной рассказчика в романе «Симплициссимус» было его «безумие», как показывает американский исследователь J.M. Sottung (Sottung 1985) (Как тут не вспомнить об аввакумовском «буйстве проповеди»!)

Совсем иначе, чем в романе Гриммельсгаузена, осмысливается эмблема «зеркала» в немецкой барочной поэзии, причём каждый автор вкладывает в неё свои определённые значения. Так, у таких поэтов, как М. Опитц, А. Грифиус, Эрдманн Ноймайстер, с эмблемой «зеркала» связан целый ряд мотивов, а именно: «зеркало добродетели» (*Spiegel der Tugend*), «зеркало женского совершенства» (*Spiegel weiblicher Vollkommenheit*) и многие другие.<sup>122</sup> Интересно, что Грифиус использовал в своём творчестве также мотив «зеркала высшей порядочности (воспитанности)» (*Spiegel höchster Zucht*), то есть вкладывал в эмблему именно то значение, в котором она была визуально представлена в «Юности честном зерцале», а до этого отчасти и в «Великом зерцале».

Пауль Флеминг, как и выпензенные поэты, неоднократно использует эмблему «зеркала» в связи с образом прекрасной женщины. Например, в одном из своих лирических стихотворений он пишет:

Ihr seid es, die ihr mir die meinen machet blind  
ihr lichtet Spiegel ihr, da ich die ganzen Schmerzen  
leibhaftig kann besehn von mein und ihrem Herzen. (Fleming 1865, 496-497)

Поэт называет своё чувство «зеркалом [душевной] боли». Тот же мотив встречаем и у Зигмунда фон Биркена.<sup>123</sup> У него «зеркало» чаще всего ассоциировалось с человеческой душой. В немецких стихах религиозного характера представлена подобная ассоциация, причём душа в этих стихах

<sup>121</sup> Одно из новых изданий на немецком языке: Grimmelshausen 1984.

<sup>122</sup> См.: Gryphius 1983, 1987; Neumeister, Grohmann 1978; *Herrn von Hoffmannswaldau* 1961-1991, и некоторые другие публикации.

<sup>123</sup> См. в книге: Birken 1988.



оказывается способной в мистическом плане принять в себя и отразить картину Бога. Например, в поэзии Я. Бёме, для которого концепция формы «зеркала» была одной из основных, часто фигурируют «мистическое зеркало» и «зеркало мудрости». Ангелус Силезиус также изображает в своих стихах «зеркало мудрости». Среди остальных немецких поэтов эпохи барокко, широко применявших в своём творчестве эмблему «зеркала», можно назвать имена Й.Х. Гёринга, Й.Х. Гюнтера, Г.Ф. Харсдёрффера, Х. Хоффманна фон Хоффманнсвальдау, Ф. фон Логау, Б. Нойкирха и ряд других.<sup>124</sup>

Георг Филипп Харсдёрффер назвал однажды зеркало «тем, что кажется правдой» („*der Wahrheit Schein*“). Вполне согласуясь с принципами барокко, зеркало как таковое, то есть отражение действительности (*Schein*) и сама действительность (*Sein*) как бы сливаются воедино, противоречие между ними сливается. Таким образом «зеркало» в немецкой литературе барокко показывает нам образ «реальный», то есть кажущийся таковым, под маской подлинной реальности. Такая же по своей сути эмблема косвенно присутствует и у Аввакума.

Как писал А. Робинсон, протопопа в его рассказах интересует «не реально-биографический контекст», а нечто другое: «поучительность... „чудесное“ избавление от врагов и их раскаяние» (Робинсон 1963, 69) и так далее. Это фактически – тот же *Schein* («видимость», «иллюзия») в нерасторжимом слиянии с *Sein* («реальностью») – либо вместо него. Соотношение действительности и её зеркального отражения у Аввакума представлено вполне в духе понятия *argumentum comœdiarum* («не истинное, но правдоподобное»), распространённого как в поэзии, так и в риторике барочного времени.<sup>125</sup> Видения Аввакума – яркий тому пример. Предельная конкретность, яркая визуальная образность в сочинениях протопопа также наталкивают на мысль об эмблеме «зеркала». Можно вспомнить, в этой связи, и о вышупомянутом зеркальном отражении в его сочинениях западноевропейского барочного мотива «ухудшения при улучшении» (*Verschlimmbesserung*) – в виде «улучшения при ухудшении».

Символика в творчестве протопопа Аввакума чрезвычайно многообразна. При этом отчётливо видно, что его символизм уже покинул лоно Средневековья и приобрёл новые качества, присущие именно барочной эстетике. Речь Аввакума глубоко проникнута барочным символизмом. Вот, например, описание им «райской птицы Сирина», уподобляемой протопопом мифической птице Феникс и осмысливаемой им как символ Иисуса Христа, так как писатель проводит аналогию между красотой этой птицы и сла-

<sup>124</sup> См.: *Herrn von Hoffmannswaldau 1961-1991* (разделы, посвящённые творчеству названных поэтов); *Harsdörffer 1971*; *Logau 1992*, и некоторые другие публикации.

<sup>125</sup> См. об этом: *Lausberg 1960*.

достью её пения, с одной стороны, и «сладкими песнями», то есть пропо-  
ведями Христа – с другой:

Красна и велелепна, перием созлатна и песни поет сладки, яко не  
восхоцет человек ясти, слышавшее ея гласы. (*Житие* 1960, 165)

А вот как, к примеру, объясняет Аввакум один из стихов из 103-го псал-  
ма («Положи тьму и бысть ноць, в них же пройдут вси зверие дубравнии»  
(Пс. 103, 20)); перечислив сначала всех хищников, выходящих ночью на  
охоту, он далее пишет, что

...ноць – неведения Божия; без солнца – праведнаго Христа – во тьме  
неверия всяк, яко зверь, шатается, ища, яко волк, сожрати искрен-  
него. (*Житие* 1960, 268)

Традиционные богословские темы начинают звучать у протопопа Авва-  
кума по-новому, выявляя какие-то новые грани своего содержания. Таким  
образом, можно сказать, что Аввакум, стремящийся, с одной стороны, –  
как один из лидеров старообрядчества – сохранить традиции средневеко-  
вого символизма, с другой стороны, их не только не сохраняет, но и актив-  
но разрушает. На примере аввакумовских сочинений отчётливо виден кри-  
зис средневекового символического мышления, происходивший в эпоху  
барокко.

Обратим внимание на ещё один часто встречающийся у Аввакума сим-  
вол – «вертоград» («сад»). Протопоп в своих сочинениях применяет символ  
«райского сада» в значении «сада духовного», духовной чистоты челове-  
ка.<sup>126</sup> К примеру, восхваляя в письме к боярыне Ф.П. Морозовой и княгине  
Е.П. Урусовой этих женщин, остающихся непреклонными в своём стремле-  
нии сохранить «древлюю» веру и готовых пожертвовать ради неё своей  
жизнью, Аввакум восклицает:

Как вас нареку? Вертоград едемский именую и Ноев славный ковчег,  
спасший мир от потопления... (*Житие* 1960, 216)<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Показательно, что именно такое значение стоит на первом месте в ряду разнообразных  
значений этого символа в огромном труде Филиппо Пичинелли (Пичинелло), который  
систематизировал и описал эмблематическую символику барокко (Picinello 1694).

<sup>127</sup> Обратим внимание на то, что цепь ярких сравнений у Аввакума в этом отрывке, как и  
во множестве других, начинается с вопроса. Такой стилистический приём существовал  
ещё в средневековых текстах, но именно в XVI–XVII веках, став намного более широко  
используемым в Европе в произведениях литературы различного характера, он понемно-  
гу обрёл новое художественное осмысление, при этом открылись новые возмож-  
ности его художественного применения. В ту эпоху названный приём, обозначаемый в  
европейских странах латинским термином *interrogatio*, часто фигурировал и в рито-  
рических текстах (как риторический вопрос), и в поэзии, и в повествовательной прозе.  
Например, цепь вопросов, задаваемых автором самому себе, и следующих за ними

В другом своём панегирике – послании Морозовой, Урусовой и Даниловой – протопоп, отчасти повторяя самого себя, применяя почти те же метафоры, что и в послании Морозовой и Урусовой,<sup>128</sup> пишет:

Мученицы и исповедницы Христовы, делателие винограда Христова. Вертоград едемский вас именую, и Ноев славный ковчег, стоящъ на горах Араратских... (*Материалы* 1882, 185)<sup>129</sup>

В связи с вышесказанным подчеркнём, что как в восточнославянском, так и в западном барокко «вертоград» был не только символом, но и даже особым жанром литературы, чрезвычайно распространённым по всей Европе. «Духовный», «мысленный» «вертоград» («сад») имел при этом большое идейно-эстетическое значение в литературе, что было отмечено в работах Л. Сазоновой, проведшей интересные исследования художественных особенностей и процесса развития барочных литературных «вертоградов» в восточнославянском ареале и в других европейских странах (Сазонова 1987, 76-108; 1989, 71-103; 1991, 164-180). В одной из своих работ она

---

ответов, наполненных различными метафорами, встречаем у немецких, испанских, французских барочных литераторов, в польской поэзии той эпохи и так далее. Так что широкое использование данного приёма протопопом Аввакумом можно также считать одним из признаков барочного характера его стиля.

<sup>128</sup> Заметим, что в европейских странах в XVII веке поэтами и прозаиками очень часто повторялись применявшиеся ими ранее различные выражения и тропы, но уже в новом, «обновлённом» контексте. Это было одной из характерных художественных особенностей (наряду с уже названными) европейской литературы барочной эпохи. В этой связи, можно вспомнить стихи итальянского поэта Дж. Марино, польского поэта Я.А. Морштына, вышеупомянутых немецких поэтов и многих других. К примеру, в поэзии Марино (отсюда – название литературного течения «маринизм»), оказавшей влияние на творчество поэтов немецкого и польского барокко – особенно на творчество Я.А. Морштына, – «обыгрываются» в различных словесных конструкциях многие слова и словосочетания («вкус», «милость», «мысль сущит» и другие), постоянно повторяются (но каждый раз в слегка изменённом виде) одни и те же речевые фигуры. И при каждом таком повторении поэт концентрирует внимание на каком-то определённом явлении или признаке, рассматривая его уже в немого ином ракурсе (см. в польском переводе: Nowicka-Jeżowa 2000). Фактически тот же самый приём мы видим и у Аввакума, часто применявшего в различных модификациях одни и те же фигуры речи. Интересны, к примеру, повторяющиеся эпитеты с одним и тем же словом в его сочинениях (скажем, со словом «сладкий»): «Сладка веть смерть та за Христа-света. Я бы умер, да и олять бы ожил, да и паки бы умер по Христе, Бозе нашем. Сладок веть Иисус-от... Ну, государыня [к боярыне Морозовой – Ю.Т.], пойдй же ты со сладким Иисусом в огонь подле нево и тебе сладко будет» (*Житие* 1960, 224).

<sup>129</sup> Далее в этом отрывке Аввакум продолжает использовать очень яркие, выразительные сравнения: «Светглии и доблии мученицы, столпи неколебимии! О, камение драгое: акиنف, и измарagd, и аспис! О, трисяятельное солище и немерцающия звезды!..» (*Материалы* 1882, 185). Обращает на себя внимание то, что в этом и во многих других красочных панегирических текстах Аввакума содержание направлено уже скорее на эстетическое восприятие читателя, чем на его религиозные чувства. То же самое можно наблюдать во второй половине XVII века и в сочинениях Симеона Полоцкого, и у многих других барочных авторов. Эстетизм символического мышления был присущ вообще всей культуре данной переходной эпохи.

подчёркивает, что «мотив сада относится к числу излюбленных писателями барокко символических метафор...» (Сазонова 1991, 164). В культуре барокко он достиг невиданного ранее расцвета и «приобрёл ещё ббльшую (по сравнению с античностью и Средневековьем) многоплановость, предстал в вариациях и превращениях, испытал колебания в значении от религиозного до светского» (Сазонова 1991, 164). Это связано с тем, что данный символ «соответствовал природе искусства барокко как способа постижения мира в его единстве и многообразии» (Сазонова 1991, 169).

Европейская традиция поэтических книг-«садов» с характерным для них универсализмом и жанрово-тематическим разнообразием была продолжена в творчестве очень многих восточнославянских барочных авторов. Стоит, в этой связи, назвать несколько примеров функционирования символа «вертограда» в русской и украинской литературе барокко. Помимо «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого, этот символ ярко представлен в качестве центрального символа в таких произведениях XVII века, как, например, «Трубы словес проповедных» Лазаря Барановича, «Евхаристион» Софрония Почаского, «Огородок Марии» Антония Радивиловского, «Вертоград» Тимофея Каменевича-Рвовского, «Сад, или Вертоград духовный, украшенный многоразличными нравоучения цветами» Гавриила Домецкого, «Виноград домовитый благим насажденный» Самуила Мокреевича, «Виноград Христов» Стефана Яворского, а уже в XVIII веке – в книгах «Сад божественных песен» Григория Сковороды и «Поетика. (Сад поетичный)» Митрофана Довгалевского.<sup>130</sup> Основная функция этих произведений – дидактическая, нравоучительная. Причём авторы подчёркивают, что их целью является не просто нравоучение, а именно «врачество» как «внутреннего», так и «внешнего» человека (как писал Гавриил Домецкий), или же «уврачевание нравов» (как писал Сковорода).<sup>131</sup> Подобную цель ставило

<sup>130</sup> Кстати, и среди памятников старообрядческой литературы существует сочинение, в котором символ «вертограда» является центральным, сквозным: это написанный уже в начале XVIII века труд Семёна Денисова «Виноград российский», впитавший в себя все предшествующие догматико-публицистические труды старообрядцев. Заметим, что слово «виноград» в названии этого сочинения имеет смысл, идентичный тому, который обычно вкладывали барочные литераторы в слово «вертоград»: это – «виноград» мысленный, духовный, символ духовного многообразия и единства, «виноград» высоких духовных идей и культурных ценностей.

<sup>131</sup> Это сближает литературные «вертограды» с многочисленными «лечебниками», широко распространенными в XVI-XVII веках на Западе. Несколько таких «лечебников» ещё в XVI веке было переведено в Московии с немецкого языка. Известно, что один из «лечебников» перевёл, при помощи русского толмача Даниила, с немецкого издания, сделанного в Любеке, придворный лекарь великого князя Василия III, немец Николай Булев (родом он был также из Любека), ведший в своё время острую богословскую полемику с Максимом Греком. Кстати, переводные «лечебники» были известны на русских землях под общим названием «прохладных вертоградов», то есть «лекарских цветников», – по-видимому, потому, что один из оригинальных немецких «лечебников», переведённых на Руси, назывался *Hortus Azoenus* (в переводе с латинского – «Сад пленительный») (см.: *Памятники литературы* 1987, 610 (комментарий)). Замеча-

перед собой и большинство западноевропейских барочных авторов. Следует указать, что в их творчестве символ «вертограда» часто возникал как бы на стыке двух планов – реального и условного, а также разветвлялся рядами производных символов. На восточнославянских землях то же явление, появившееся под западным культурным влиянием, наблюдаем и у Симеона Полоцкого, и у ряда других представителей русского и украинского барокко.

Необходимо подчеркнуть, что именно в эпоху барокко, когда происходило интенсивное взаимопроникновение культур и стилей и когда оживились межнациональные контакты между восточными славянами и другими европейскими народами, в восточнославянских землях распространились переводные и были созданы оригинальные «вертограды». Причём среди переводных «вертоградов» преобладали немецкие. Известно, например, что один из них – энциклопедический свод этики «Садик царицы» (*Hortulus Reginae*) саксонского проповедника XV века Месффрета – в середине XVII века по заказу царя Алексея Михайловича переводили киевские «старцы» во главе с Арсением Сатановским.<sup>132</sup> Среди других немецких литературных «садов», известных не только в Украине, но и в России в XVII – начале XVIII века, можно назвать «Сад моральной философии» неизвестного автора (издан впервые в Кёльне в 1594 году), «Сад христианских добродетелей» Яна Бузеуса (Майнц, 1610 год), анонимный сборник неолатинской медитативной поэзии «Садик души благочестивой» (*Hortulis animae pie*) (Дрезден, 1676 год), «Духовный сад – цветник нежной души» (*Geistliches Blümgartlein inniger Seelen*) барочного поэта Г. Терстегена (издан в 1729 году) и некоторые другие.<sup>133</sup> Многие немецкие произведения с символом «сада» попадали на русские и украинские земли и в польском переводе: например, изданная в Кракове в конце XVI века, а во второй половине XVII-го попавшая через Украину в Россию книга «Райский садик» была переводом на польский язык с латинского произведения немца Иоганнеса Арндта.<sup>134</sup>

---

тельно, что эти переводные книги в Московии неоднократно дополнялись новыми частями (переводными и оригинальными); особенно распространившись к середине XVII века, «лечебники» с течением времени включали в себя всё больше статей русского происхождения. Сами тексты при этом сокращались, подвергались переработке со стороны языка и постепенно сближались с народной литературой. Таким образом на основе переводов с немецкого языка создавались народные русские «лечебники», а на их основе, в свою очередь, – некоторые произведения «низового» барокко, такие, как, например, комический «Лечебник на иноземцев». Возможно, именно «лечебники» в значительной степени повлияли на появление символа «вертограда» в сочинениях Аввакума, ибо отражали то же, что и у него, близкое к народному мирозерцание и, к тому же, были широко распространены среди разных категорий старообрядцев.

<sup>132</sup> См. об этом: Сазонова 1991, 178.

<sup>133</sup> См. об этом: Tandecki 1987, 130.

<sup>134</sup> См. об этом: Tandecki 1987, 132.

Говоря об оригинальных и переводных «вертоградах» на русских и украинских землях, следует также отметить, что существует много прямых параллелей в немецких литературных «садах», совпадающих с различными фрагментами в произведениях восточнославянских барочных литератур. К примеру, высказывания Симеона Полоцкого о саде в его богословском труде «Венец веры» (1670) дословно совпадают с некоторыми фразами в немецкой поэзии второй половины XVII века. Так, воспринимая новозаветные события в параллелизме с ветхозаветными, Полоцкий писал о том, что «во верте первый Адам» был побеждён дьяволом, поэтому «во верте» же от второго Адама (Христа) искуситель должен быть покорён. По Симеону, «во верте смерть родися», поэтому нужно, «чтобы «во верте» взяла начало новая жизнь; «во верте» произошло падение человека, и «во верте» же должно состояться его возрождение» (Сазонова 1991, 169). Таким образом, конец одной библейской истории (падение Адама) становится началом другой (возрождения человечества через смерть Христа).

В немецкой барочной поэзии существуют, по сути, такие же высказывания, например:

Im Garten durch Adams Fall  
Der Mensch verderbt wird überall...

Im Garten und durch Christi Todt  
Der Mensch erlöst ward aus der North...<sup>135</sup>

Дословные или почти дословные совпадения с фрагментами из немецкой и другой европейской литературы, связанной с символикой «сада», можно обнаружить и в произведениях иных восточнославянских барочных авторов (например, в «Огородке Марии» Антония Радивиловского, где есть немало совпадений с высказываниями из «Садика царицы» Меффрета).<sup>136</sup> Это свидетельствует о прямом воздействии западной культуры на восточнославянские в рассматриваемую эпоху. Кроме того, стоит упомянуть о том, что традиционное для западноевропейского барокко значение символа «сада», связанное с темой страдания и страстей, получило применение в восточнославянских барочных литературах также благодаря воздействию западной культуры (причём в значительной степени – немецкой). Такое значение «духовного сада» находим, например, в «Трубях словес проповедных» Лазаря Барановича (Лазарь Баранович 1674).

Обратим особое внимание на то, что именно вышеназванное значение рассматриваемого символа было отражено у протопопы Аввакума. Сравнение Аввакумом восхваляемых им женщин с «вертоградом едемским» имеет

<sup>135</sup> Цит. по: Tandecki 1987, 131.

<sup>136</sup> См. об этом: Маркович 1894.

стилистическое сходство, например, со сравнением с «садом» девы Марии в сочинениях Лазаря Барановича (у которого «мысленный сад» представлен как «пречистая Дева» (Лазарь Баранович 1674)), Симеона Полоцкого (который обращался к деве Марии со словами: «Ты едина еси вертоград заключенный...» (Симеон Полоцкий 1683)) и некоторых других представителей восточнославянского барокко. Так что это аввакумовское сравнение можно, в принципе, добавить к ряду тех многочисленных признаков и элементов барочного стиля Аввакума, которые были рассмотрены в настоящем разделе.

#### IV.

Как справедливо указывал А. Липатов, «отчасти Ренессанс, а уже во всей полноте барокко при всей своей внутренней идейно-художественной дифференцированности охватывают в той или иной степени литературы всех конфессий – католиков, протестантов, православных. Это знаменует первый этап формирования нового – общеевропейского – литературного процесса, охватывающего *Pax Latina et Pax Orthodoxa*. Его характеризует взаимодействие теперь уже национальных литератур и – что с этим связано – национальных литературных языков, которые пришли на смену языкам универсальным» (Липатов 1997, 55). В России в XVII веке, как мы видим, барокко проявилось в литературном творчестве как «западников» («латинствующих»), так и «грекофилов», как сторонников реформы Никона, так и старообрядцев, то есть в, казалось бы, абсолютно полярных течениях, сглаживая тем самым остроу противоречий между ними.

Творчество протопола Аввакума, в котором наблюдаем значительное стилистическое сходство с произведениями европейского и русского барокко, является ярким примером того, что новый литературный процесс в полной мере охватил на русских землях отнюдь не только деятельность явных и неявных сторонников культурных преобразований в России и общеевропейских – барочных – тенденций в отечественной культуре (то есть деятельность, в первую очередь, «западников»: Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Стефана Яворского, Андрея Белобочко и других, а также многих «грекофилов», например, Епифания Славинецкого, братьев Лихудов),<sup>137</sup> но и – причём в не меньшей степени – деятельность ряда писа-

<sup>137</sup> Интересно, что в ту эпоху даже в самом творчестве «западников» и «грекофилов» нередко ощущается процесс барочного сглаживания противоречий между этими партиями. Так, например, при составлении «Лексикона славяно-греко-латинского» Епифаний Славинецкий использовал в равной степени как грекоязычные, так и западно-европейские латиноязычные источники (см.: Певницкий 1861). Он, очевидно, не считал, в отличие от многих на Руси в то время, что латинский язык является языком еретическим, поскольку, мол, «Бог не говорит на этом языке» и он «по самой своей природе искажает содержание христианского учения» (Успенский 1996, 341, 360). И

телей-старообрядцев, всегда активно выступавших против этих преобразований и против всех барочных новаций в культуре. Эти новации, по мнению расколоучителей, вели к отходу от православного пути развития русской духовности, от средневекового и отечественного, самобытного, типа культа и культуры в сторону Запада, а значит, являлись сатанинскими деяниями, свидетельством близкого пришествия антихриста. Однако, в то же время, и Аввакум, и Епифаний, и Лазарь, и отчасти некоторые другие старообрядцы, явно противореча самим себе, очень ярко проявили данные новации в своём творчестве. Такой парадокс явился чётким отображением одной из сторон той «бунташной» эпохи, полной неразрешимых противоречий, контрастов, острой борьбы старого и нового мировосприятия, — эпохи долгого и мучительного перехода России от Средневековья к Новому времени. Этот переход осуществлялся как в умах людей, принадлежавших к самым различным партиям и группам, так и на уровне подсознания. Именно на этом уровне и был изначально воспринят писателями-старообрядцами тогдашний «стиль эпохи», то есть барокко, против которого при этом восставало всё их сознание. В данном случае характер их стиля был весьма точно определён И. Смирновым как «спонтанное» барокко (Смирнов 1991, 177).

В настоящей работе нами рассмотрено множество барочных признаков в творчестве протопопа Аввакума. Это и барочный, осязательный характер описаний видений и чудес, которыми насыщены его сочинения; и высокий риторический стиль его панегирических посланий (во многом сближаю-

---

хотя в одном из своих сочинений Епифаний писал: «Наши киевляне учились и учатся только по латыни и чтут книги только латинские и оттуда мудрствуют, а гречески не учились и книг греческих не чтут и того ради истины не ведают...» (цит. по: Пресняков 1990, 116), — отношение этого писателя к латыни было, по всей видимости, не столь категорическим и непримиримым, как у многих его современников на восточнославянских землях. (Заметим, кстати, что в то время латынь воспринимали как типичный еретический язык и Иван Вишенский, и Иван Наседка, и Вякимий Чудовский, и многие другие — как в Юго-Западной, так и в Московской Руси; однако при этом некоторые староверы, — например, Спиридон Потёмкин, хорошо знавший латынь, — вряд ли относились к этому языку подобным образом, что говорит о неоднозначном отношении к латыни даже в старообрядческой среде.) Другой же представитель «грекофильской» партия в Московии — Иоанний Лихуд — широко использует в своём творчестве символику, которая как бы тояет в новых смысловых импровизациях и отступлениях, перегружена словесными украшениями, и которая невольно ассоциируется именно с эстетикой центрально- и западноевропейского барокко (что отмечали В. Бычков (Бычков 1992, 528) и некоторые другие учёные). При этом не лишено основания предположение о прямом влиянии польской культуры на творчество Иоанния Лихуда. Наконец, можно вспомнить и о том, что сам патриарх Никон при своём «внешнем» «грекофильстве» был тайным «латинствующим» (по справедливому замечанию А. Робинсона (Робинсон 1974, 318)). По-видимому, Никон одновременно ориентировался и на Запад, и на греко-православный Восток, хотя прекрасно осознавал значительные отличия между ними (замечательно, кстати, что он же, очень решительно настаивавший на исправлении церковных книг, при этом вполне мог разрешить богослужение и по старым книгам (см.: Успенский 1996, 335)). На наш взгляд, во всех этих действиях можно усмотреть проявления тенденции барочного сглаживания остроты противоречий.



щихся с панегирическими произведениями других русских барочных авторов); и высокая экспрессивность стиля Аввакума, утрированное выражение чувств, их фантастичность (причём с фантастикой у писателя сочетаются будничные и натуралистические подробности); и появление реального пейзажа; и традиционное барочное «остроумие» (*acumen*), характерное для стиля Аввакума; и повышенная метафоризация, носящая явно барочный характер; и аллегоризация жизненных отношений; и повышенный эстетизм мышления писателя; и гуманистическое содержание аввакумовских произведений; и применение протопопом ярких барочных эмблем и символов — очень наглядных, зримых; и смелое реформирование им литературного языка, жанра и стиля (слияние церковно-книжного языка с просто-народно-речевым, народнопоэтическим, слияние жития с автобиографией, яркое, новаторское изображение сложных, противоречивых характеров, в особености личности самого Аввакума); и обострённое внимание к эсхатологической теме (причём у Аввакума, как и в европейском барокко, идеи «конца мира» и «Страшного суда» уже относятся не только к сугубо религиозной, сакральной сфере, но и к сфере художественности, собственно литературы); и барочное изображение ужасов и мучений (при этом — склонность автора находить своеобразную радость в перенесении мук); и универсализация смеха у Аввакума; и явное сходство в изложении ряда сюжетов Аввакумом и художественной манеры некоторых произведений западного барокко (например, новелл из «Великого зеркала», романа «Симплициссимус» Гриммельсгаузена и прочих); и очевидная двойственность натуры писателя, неразрешимые внутренние противоречия в нём; и наличие идей, являющихся как бы симбиозом противоположностей, к примеру, сосуществование в одном контексте противоположных барочных максим *Memento mori* («помни о смерти») и *Carpe diem* («лови мгновение»), то есть склонность писателя к широкому использованию оксюморона, абсолютное соответствие при этом аввакумовского творчества одному из важнейших барочных принципов *Concordia discors, discordia concors* («единство в противоречии, противоречие в единстве»); и барочная установка на снятие контрастов, отрицание мышления, основанного на противоборстве противоположных явлений; и стирание граней между кратковременно существующим и длительным, между мирской историей и сакральной, между кажущимся и реальным; и многое другое, что в целом убедительно доказывает принадлежность Аввакума к барочным писателям и говорит о его значительном сходстве с другими барочными писателями (как русскими, так и центрально- и западноевропейскими). Заметим также, что, согласно принципу «древлего благочестия», которому оставались верны старообрядцы, следовало «ничего нового не создавать, ничего старого не

разрушать». <sup>138</sup> Аввакум же – как яркий выразитель барочной культуры – и новое создаёт (выступая при этом как подлинный новатор), и старое разрушает (постоянно нарушая элементы старых традиций и тяготея к новым).

Можно много говорить о родственности, близости по своей поэтике и стилистике различных направлений в западном и русском барокко: например, «второй силезской школы» в Германии и панегирической литературы в России. <sup>139</sup> Мощное влияние западного барокко в целом на русское – и влияние непосредственное, и через польско-украинское посредство – очевидно. Но на творчество различных русских поэтов и прозаиков второй половины XVII века западноевропейская барочная литература повлияла, конечно же, в разной степени. В ряду множества аспектов темы её воздействия на русскую словесность особое место занимает рассматриваемая нами проблема «протопоп Аввакум и немецкое барокко» – как одна из наиболее спорных и наименее исследованных в литературоведении, но, в то же время, как одна из очень важных для изучения истории русской словесности той переходной эпохи.

В творчестве Аввакума есть множество черт, роднящих его с западным барокко, и в первую очередь – с немецким. Следует сказать, в этой связи, что попытки типологического сопоставления сочинений Аввакума и произведений немецкого барокко уже несколько раз проводились в науке. <sup>140</sup> Но, на наш взгляд, из этого, для определения основных причин их стилистического сходства и для анализа (или даже допущения возможности) прямого влияния немецкого барокко на творчество Аввакума, всех соответствующих выводов сделано не было. Между тем, глубокий сравнительный анализ аввакумовских и немецких барочных произведений, а также анализ многих фактов биографии «неистового протопопа», наталкивают на мысль о том, что данное сходство – отнюдь не случайное и является ярким свидетельством восприятия Аввакумом западной барочной культуры и её воздействия на характер его стиля.

Единство художественного отражения эпохи позволяет найти много общих черт, к примеру, в «Житии» Аввакума и в романе Гриммельсгаузена (о некоторых из которых мы уже упоминали). Оба эти произведения не только послужили «зеркалом» своей эпохи, но и обнаруживают много родственных черт стиля и художественного претворения действительности. Так, и в «Симплиссимусе», и в «Житии» дидактико-аллегорические

<sup>138</sup> См. об этом: Киселёва 2000, 221.

<sup>139</sup> Примечательно, что и в России, и в Германии не только в эпоху барокко, но и в период раннего Просвещения в XVIII веке литераторы активно пользовались для выражения своих идей формами риторического барокко и эмблематикой этого стиля.

<sup>140</sup> Помимо указанных выше сочинений А. Ангуаля и А. Морозова, здесь можно назвать статью А. Илюшина «Опыт типологического сопоставления (на литературном материале XVII века)» (Илюшин 1969, 63-71), где сопоставляются, кроме прочих произведений, «Житие» Аввакума и «Симплиссимус» Гриммельсгаузена.

видения чередуются с натуралистическими сценами и наблюдениями. При этом непосредственный жизненный материал приобретает риторическое звучание и выступает в роли своеобразных «прикладов» дидактической проповеди, которые должны подтвердить общую мысль на частном «примере». Обращает на себя внимание и то, что «Симплициссимус» – это памятник европейской смеховой культуры, сближающийся с так называемым «низовым» барокко. У Аввакума также весьма заметны и элементы смеховой культуры барочной эпохи (которой, как уже было сказано, присуща универсализация смеха), и многие черты «низового» барокко.

Важно отметить, что в барокко не существовало антагонизма между мистикой и рационализмом в современном смысле слова. Мистик стремился познать закономерности божественного космоса и наиболее точно выразить их в своих сочинениях. Данная особенность очень чётко отражает одну из важных сторон аввакумовского творчества, в котором представлена гармония мистического и рационального начал, причём рационализм в нём риторичен, как и во множестве других произведений русского и европейского барокко. Также отметим, что барокко, как писал А. Морозов, «не подавило человеческую личность, не стёрло, а скорее обострило проявления индивидуальности» (Морозов 1968, 114). В барочных произведениях «„божественный человек“ (*homo divino*) бунтует против несправедливости на земле и на небе. В его сердце кипят титанические страсти» (Морозов 1968, 114). Эта характерная черта стиля также прекрасно подходит к творчеству Аввакума – человека, очень ярко проявившего в своих сочинениях индивидуальность, бунтующего против всего, что кажется ему несправедливым, «грызущегося» за истинную, по его убеждению, веру и свято верившего, что его устами глаголет сам Господь. Вспомним, в этой связи, его замечание по поводу разговора на осеннем соборе 1666 года с восточными патриархами:

От Писания с патриархами говорилъ много: Богъ отверзъ грешные мое уста и посрамилъ ихъ Христос. (*Памятники литературы* 1989, 384)

Как указывал В. Бычков, в эпоху барокко даже «в сознании апологетов Средневековья происходили необратимые сдвиги в направлении главных тенденций развития культуры...» (Бычков 1992, 523). Это абсолютно верно, однако следует уточнить, что такие сдвиги коснулись сознания не всех апологетов Средневековья и к тому же в совершенно разной степени происходили в их сознании. Что же касается Аввакума, то его-то как раз и нельзя в полной мере к ним отнести: он лишь казался последовательным защитником средневековых традиций, отражаясь в «зеркале» собственного духовного облика как непримиримый борец за старую веру, древние устои. Авва-

кум и сам верил в это своё отражение, причём настолько, что, пройдя через страшные муки, многолетнее заточение в темнице, в конце концов, погиб в огне, но не отвернулся от этого отражения в собственном сознании своих религиозных убеждений.

При рассмотрении творчества протопопа Аввакума отчётливо видно, как на стволе средневековой традиции «созревало» и утверждалось барочное эстетическое сознание. Все традиционные элементы средневековой словесности у Аввакума приобретали новый, уже не средневековый характер. Так, например, его видения – с повышенными метафоричностью и эстетизмом – оказываются по своему стилю ближе не к традиционным древнерусским видениям, а к мистическим западно- и центральноевропейским, представленным в сочинениях Кристофора Коттера, Кристины Полятовской, Микулаша Драбика и некоторых других.<sup>141</sup> Кстати, Аввакум, как и они, свои видения нередко представляет на фоне богословских размышлений о власти, вере, свободе (скажем, упоминаемое выше видение о том, как Бог вместили в протопопа небо, землю и всех земных тварей). В дальнейших комментариях к видениям Аввакум разрабатывает также различные, традиционные для барокко, темы: тщета богатства и славы, шаткость земных ценностей, непостоянство счастья, участь тела и души после завершения земной жизни и другие, – выразительными примерами чего могут являться изображение Аввакумом царя Алексея Михайловича с большими гнойными язвами по всему телу, которые невозможно исцелить (обратим внимание на представленную здесь в барочном духе устрашающую дидактику смертного часа, характерную для многих произведений европейского барокко); образ земли, по которой будут разбросаны кости Аввакума после его смерти, растерзанные псами и птицами,<sup>142</sup> и другие эпизоды.

\* \* \*

Итак, обобщая всё сказанное в нашей работе, можно уверенно утверждать, что протопоп Аввакум был выдающимся русским писателем барокко, одним из наиболее ярких и талантливых представителей в Московской Руси этого общеевропейского литературного направления и «стиля эпохи». На творчество Аввакума оказали, по-видимому, мощное, непосредственное влияние как новые, барочные тенденции в отечественной культуре, так и явления культуры центрально- и западноевропейской, в особенности немецкой. Интерес к явлениям немецкой культуры, обострённое внимание ко всему немецкому отчётливо проявляются у Аввакума. Однако восприятие новых культурных ценностей у этого писателя происходило в процессе

<sup>141</sup> См. об этом, например: Skrine 1978, и некоторые другие работы.

<sup>142</sup> См. в книге: *Памятники литературы* 1988, 534.

долгой и мучительной борьбы, причём не столько «внешней» – с патриархом Никоном и никонианами, с правкой ими церковных книг и новым церковным обрядом, с новыми тенденциями в иконописи и так далее, сколько «внутренней» – со своей внутренней противоречивостью, с противоположностью своих уровней сознания и подсознания, то есть с самим собой – как с одним из духовных вождей старообрядческого движения, призванным вследствие этого защищать именно старые, средневековые культурные и религиозные традиции, «древнее благочестие», но, в то же время, всем своим творческим духом устремлённым не к этим традициям, а к новой культуре – культуре барокко.

### Л и т е р а т у р а

- Абрамович, С. 2001. *Житіє. Лексикон загального та порівняльного літературознавства*, Чернівці, 206-208.
- Абрамович, С., Гураль, М., Чикарькова, М. 2000. *Риторика*. Часть I, Черновцы.
- Абрамович, С., Ткачёв, Ю. 1999. *Библия и древняя русская литература*, Черновцы.
- Бабкин, Д. 1951. „Русская риторика начала XVII века“, *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 8, Москва; Ленинград, 326-353.
1982. *Барокко в славянских культурах*. Сборник статей, Москва.
- Барсков, Я. 1912. *Памятники первых лет старообрядчества*, Санкт-Петербург.
- Берков, П. 1981. *Особенности русского литературного процесса XVIII века, Проблемы исторического развития литературы: Статьи*, Ленинград, 128-171.
- Бороздин, А. 1900. *Протопоп Авакум: Очерк из истории умственной жизни русского общества в XVII веке*, Санкт-Петербург.
- Браилловский, С. 1902. *Один из пёстрых XVII-го столетия*, Санкт-Петербург.
- Брокгауз, Ф., Ефрон, И. 2002. *Энциклопедический словарь*. Современная версия, Москва.
- Бубнов, Н. 1995. *Старообрядческая книга в России во второй половине XVII века*, Санкт-Петербург.
- Бычков, В. 1992. *Русская средневековая эстетика XI-XVII века*, Москва.
- Вомперский, В. 1988. *Риторика в России XVII-XVIII вв.*, Москва.
- Галахов, А. 1894. *История русской словесности, древней и новой*. Т. 1; отд. 2, Санкт-Петербург.
- Горфункель, А. 1965. „«Пентатеугум» Андрея Белобоцкого (из истории польско-русских литературных связей)“, *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 21, Москва; Ленинград, 41-43.
- Гриммельсгаузен 1967. *Симплициссимус*. Перевод А. и Е. Морозовых, под ред. А. Фёдорова, Ленинград.

- Гусев, В. 1960. „Протопоп Аввакум Петров – выдающийся русский писатель XVII века“, *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. Другие его сочинения*, Под ред. Н. Гудзия, Москва, 5-51.
- Дёмин, А. 1972. „Русские пьесы 1670-х годов и придворная культура“, *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 27, Ленинград, 273-283.
- 1977. *Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке*, Москва.
- Демкова, Н. 1998. *Сочинения Аввакума и публицистическая литература раннего старообрядчества*, Санкт-Петербург.
- Державина, О. 1965. «Великое зеркало» и его судьба на русской почве, Москва.
- 1968. „К вопросу о русском литературном «барокко»“, *Československá Rusistika* XIII, I, Praha, 19-21.
- Ерёмин, И. 1966. *Литература Древней Руси: Этюды и характеристики*, Москва; Ленинград.
- 1987. *Лекции и статьи по истории древней русской литературы*, Ленинград.
1960. *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное. Другие его сочинения*. Под ред. Н. Гудзия, Москва.
- Зеньковский, С. 1970. *Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века*, Мюнхен (репринт: Москва, 1995).
- Илюшин, А. 1969. „Опыт типологического сопоставления (на литературном материале XVII века)“, *Советское славяноведение*, 4, 63-71.
- Казакова, Н. 1980. *Западная Европа в русской письменности XV-XVI веков: Из истории международных культурных связей России*. Под ред. Д. Лихачёва, Ленинград.
- Кагерев, Н. 1909. *Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович*. Т. I, Сергиев Посад.
- Киселёва, М. 2000. *Учение книжное: текст и контекст древнерусской книжности*, Москва.
- Клибанов, А. 1960. *Сборник сочинений Ермолая-Еразма. Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 16, Ленинград, 178-207.
- 1973. „Протопоп Аввакум как культурно-историческое явление“, *История СССР*, 1, 79-83.
- 1992. *Юродство как феномен русской средневековой культуры. Диспут: Историко-философский религиозоведческий журнал*, 1, 46-63.
- 1994. „Протопоп Аввакум и Апостол Павел“, *Старообрядчество в России (XVII-XVIII вв.): Сборник научных трудов*, Москва, 12-43.
- 1996. *Духовная культура средневековой Руси*, Москва.
- Кузьмина, В. 1968. „Барокко и классицизм в русской литературе первой трети XVIII века“, *Československá Rusistika*, XIII, I, Praha, 15-18.
- Лазарь Баранович, 1674. *Трубы словес проповедных*, Киев.
1859. *Летописи русской литературы и древности, издаваемые Н. Тихоновым*. Т. 1; часть 3, Москва.

- Липатов, А. 1979. „Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы“, *Славянское барокко. Сборник статей*, Москва, 39-98.
- 1997. „История европейской литературы и славянские литературные общности. Диалектика универсального и национального“, *Славяноведение*, 1, 54-59.
- Лихачёв, Д. 1956. „Средневековый символизм в стилистических системах древней Руси и пути его преодоления (к постановке вопроса)“, *Академику В.В. Виноградову к его шестидесятилетию. Сборник статей*, Москва, 165-171.
- 1969. „Барокко и его русский вариант XVII века“, *Русская литература*, 2, 18-45.
- 1969а. „Семнадцатый век в русской литературе“, *XVII век в мировом литературном развитии. Сборник статей*, Москва, 299-328.
- 1970. *Человек в литературе Древней Руси*, Москва.
- 1973. „Возрождение и средневековье“, *Русская литература*, 4, 114-118.
- 1973а. *Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили*, Ленинград.
- 1973б. „Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко других стран“, *Сравнительное изучение славянских литератур. Сборник статей*, Москва, 366-378.
- 1979. *Поэтика древнерусской литературы*, Москва.
- 1988. „Семнадцатый век в русской литературе“, *Памятники литературы Древней Руси. XVII век*, кн. I, Москва, 5-26.
- Ломоносов, М. 1986. *Избранные произведения*, (Библиотека поэта, Большая серия), Ленинград.
- Лотман, Ю. 1968. „Замечания к проблеме барокко в русской литературе“, *Československá Rusistika*, XIII, I, Praha, 21-22.
- Майков, Л. 1889. *Очерки по истории русской литературы XVII и XVIII столетий*, Санкт-Петербург.
- Маркович, М. 1894. *Антоний Радивиловский, южнорусский проповедник XVII века*, Киев.
1882. *Материалы для истории раскола за первое время его существования*. Под ред. Н. Субботина, Т. 5, Москва.
1883. *Материалы для истории раскола за первое время его существования*, Т. 6, Москва.
1887. *Материалы для истории раскола за первое время его существования*, Т. 8, Москва.
- Матхаузерова, С. 1976. *Древнерусские теории искусства слова*, Прага.
- Митрофан Довгалецкий 1973. *Поэтика (Сад поэтический)*, Київ.
- Морозов, А. 1962. „Проблема барокко в русской литературе XVII – начала XVIII века. (Состояние вопроса и задачи изучения)“, *Русская литература*, 3, 3-38.
- 1967. „Национальное своеобразие и проблема стилей“, *Русская литература*, 3, 102-123.
- 1968. „Проблемы европейского барокко“, *Вопросы литературы*, 12, 111-126.

- 1971. „Основные задачи изучения славянского барокко“, *Советское славяноведение*, 4, 54-61.
- 1973. „Новые аспекты изучения славянского барокко“, *Русская литература*, 3, 7-23.
- 1974. „Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени“, *Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Сборник статей* («XVIII век», сб.9), Ленинград, 184-226.
- 1982. „Симеон Полоцкий и проблемы восточнославянского барокко“, *Барокко в славянских культурах. Сборник статей*, Москва, 170-190.
- Морозов, А., Софронова, Л. 1979. „Эмблематика и её место в искусстве барокко“, *Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи. Сборник статей*, Москва, 13-38.
- Николай Спафарий 1978. *Эстетические трактаты*. Подготовка издания О. Белобровой, Ленинград.
1979. *Очерки русской культуры XVII века. Часть 2*, Москва.
1927. *Памятники истории старообрядчества XVII века*. Кн. I, вып. I. (Русская историческая библиотека. Т. 39), Ленинград.
1987. *Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI – начало XVII веков*, Москва.
1988. *Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. I*, Москва.
1989. *Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. II*, Москва.
1994. *Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. III*, Москва.
- Панченко, А. 1969. „О русском литературном быте рубежа XVII – XVIII вв.“, *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 24, Ленинград, 267-271.
- 1973. *Русская стихотворная культура XVII века*, Ленинград.
- 1974. „О смене писательского типа в петровскую эпоху“, *Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Сборник статей*. («XVIII век», сб.9), Ленинград, 112-128.
- 1984. *Русская культура в канун петровских реформ*, Ленинград.
- Парфений Уродивый 1886. „Послание к неизвестному против Люторов“, (*Памятники древней письменности*, т. 60-63), Санкт-Петербург.
- Певницкий, И. 1861. „Епифаний Славинецкий, один из главных деятелей русской духовной культуры в XVII веке“, *Труды Киевской духовной академии*, Т. 3, Киев.
- Пресняков, А. 1990. *Российские самодержцы*, Москва.
1989. *Пустозерская проза*, Москва.
1975. *Пустозерский сборник*, Ленинград.
- Пьпин, А. 1898. *История русской литературы*, Т. 2, Санкт-Петербург.
1989. *Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII века. Сборник статей*. Под ред. А. Робинсона, Москва.
1972. *Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII века)*, Т. I: Первые пьесы русского театра, Москва.
1974. *Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII века)*, Т. IV и V, Москва.
- Робинсон, А. 1963. *Жизнеописания Аввакума и Епифания: Исследование и тексты*, Москва.



- 1972. „Историческое место и значение первого русского театра“, *Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII века)*, Т.1: Первые пьесы русского театра. Москва, 46-89.
- 1974. *Борьба идей в русской литературе XVII века*, Москва.
- 1980, 1981. „Закономерности движения литературного барокко“, *Wiener slavistisches Jahrbuch*, Bd.26, 27, Wien.
1970. *Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв.* Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. Панченко (Библиотека поэта. Большая серия), Ленинград.
- Сазонова, Л. 1985. „К вопросу о поэзии русского барокко“, *Вопросы литературы*, 8, 109-129.
- 1987. „Жанр «вертоградів» у східнослов'янському літературному барокко“, *Українське літературне барокко: Збірник наукових праць*, Київ, 76-108.
- 1989. „Идейно-эстетическое значение «мысленного сада» в русском барокко“, *Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII века*. Сборник статей. Под ред. А. Робинсона, Москва, 71-103.
- 1991. *Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.)*, Москва.
1958. *Сборник ответов на вопросы по литературоведению*. IV Международнй съезд славистов, Москва.
- Симеон Полоцкий 1683. *Вечеря душевная*, Москва.
- 1953. *Избранные сочинения*. Подготовка текста, статья и комментарии И. Врѣмина, Москва; Ленинград.
- Синицина, Н. 1998. «Третий Рим». *Истоки и эволюция русской средневековой концепции XV-XVI вв.*, Москва.
1979. *Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи*, Сборник статей, Москва.
- Смирнов, И. 1991. „О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории“, *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 28, Wien.
- Софронова, Л. 1974. „Некоторые проблемы поэтики польского барокко“, *Советское славяноведение*, 1, 68-79.
- 1979. „Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII-XVIII вв“, *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи*, Сборник статей, Москва, 171-218.
- 1981. *Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша. Украина. Россия*, Москва.
- Сперанский, М. 1921. „Ересь жидовствующих“, *История древней русской литературы*, Москва, 53-81.
- Стам, С. 1957. „Учение Иоахима Калабрийского“, *Вопросы истории и атеизма*, 7, Москва, 327-335.
1996. *Старообрядчество. Лица, предметы, события и символы. Опыт энциклопедического словаря*, Москва.
- Тихонравов, Н. 1894. „Квириин Кульман“, *Сочинения Н.С. Тихонравова*, Т. 2, Москва, 303-375.

- Ткачѳв, Ю. 1999. *Дидактическая традиция в средневековой русской литературе (XIV-XVII вв.)*, Черновцы.
- 2001. *Расширение национального образа мира в русской литературе XIV-XVII веков*, Часть I: Евреи в древней русской словесности, Черновцы.
- Ткачѳв, Ю. 1997. „Александр Македонский в давньоєврейській літературі“, *Слово і час*, 4, 66-70.
- 2000. „Специфика жанру духовного вірша в творчості російських старообрядців“, *Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, перспективи. Науковий збірник*, Рівне, 161-166.
- 2001. „Есхатологія“, *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*, Чернівці, 188-190.
- Успенский, Б. 1996. „Раскол и культурный конфликт XVII века“, *Избранные труды в 3 т. Т.1*, Семиотика истории. Семиотика культуры, Москва, 333-367.
- Хант, П. 1977. „Самооправдание протопопа Аввакума“, *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*, 32, Ленинград, 70-83.
- Цветаев, Д. 1890. *Протестантство и протестанты в России до эпохи преобразований*, Москва.
- Чижевский, Д. 1970. „К проблеме литературного барокко у славян“, *Litteraria*, 13, 5-59.
- Шевырѳв, С. 1884. *Лекции о русской литературе*, Санкт-Петербург.
1981. *Эстетика Ренессанса*. Сост. В. Шестаков. Т. 2, Москва.
- Angyal, A. 1961. *Die slawische Barockwelt*, Leipzig.
- Birken, S. von. 1988. *Werke und Korrespondenz*, Tübingen.
- Böhme, J. 1957. *Sämtliche schriften*, W.E. Peuckert (Hrsg.), Stuttgart.
- Borgstedt, Th. 2002. *Martin Opitz (1597-1639): Nachahmungspoetik und Lebenswelt*, Tübingen.
- Bucsele, J. 1972. „The problems of baroque in Russian literature. The Russian review 31, No.3, 260-271.
- Čiževskij, D. 1956. *Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen* (Slavistische drucken en herdrukken, Bd.10), 's-Gravenhage.
- 1971. *Literárny barok*, Bratislava.
- Čyževskýj, D. 1936. „Literarische Lesefrüchte IV. 31. Bemerkung zu der russischen mystischen Literatur im 18. Jahrhundert“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, 13, 59-64.
1930. *Das Leben des Protopopen Avvakum von ihm selbst niedergeschrieben*. Übersetzung aus der nebst Einleitung und Kommentar von R. Jagoditsch, Berlin.
1965. *Das Leben des Protopopen Avvakum von ihm selbst niedergeschrieben*. Übersetzt aus dem Altrussischen von G. Hildebrandt. Mit einem Nachwort, Göttingen.
- Deleuze, G. 1988. *Le Pli. Leibnitz et le baroque*, Paris.
1962. *Deutsche Barocklyrik*, Stuttgart.

1976. *Die älteste ostslawische Kunstdichtung, 1575-1647*. H. Rothe (Hrsg.). (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen, Bd.7; Halbband 1), Gießen.
- Dietze, W. 1963. „Quirin Kuhlmann. Ketzer und Poet“, *Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Bd. 17, Berlin.
- Emrich, W. 1981. *Deutsche Literatur der Barockzeit*, Königstein; Ts.
- Fleming, P. 1865. *Deutsche Gedichte* (J.M. Lappenberg (BLVS), No.82), Tübingen (reprinted: Darmstadt, 1965. Bd.1).
- Forster, L. 1978. „Quirinus Kuhlmann in Moscow 1689: an unnoticed account“, *Germano-Slavica*, II, 5, 317-323.
- Grasshoff, H. 1968. Zur Frage des Barocks in der russischen Literatur“, *Zeitschrift für Slavistik*, XIII, 307-318.
- Grimmelshausen, H.J.Ch. von. 1984. *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, Tübingen.
- Grundmann, H. 1950. *Neue Forschungen über Joachim von Fiore*, Marburg.
- Gryphius, A. 1983, 1987. *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Hrsg. von M. Szirocki u. H. Powel (Bd.1-3 u. Erg.-Bd.2-3), Tübingen.
- Harsdörffer, G.Ph. 1971. *Poetischer Trichter*, Hildesheim [u.a.].
- 1961-1991. A.G. von Capua u.a. (Hrsg.), *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte* (Bd.1-7), Tübingen.
- Hippisley, A. 1971. „The emblem in the writings of Simeon Polockij“, *Slavic and East European journal*, XV, 2, 167-183.
- 1985. The poetic style of Simeon Polotsky“, *Birmingham Slavonic monographs*, 16, Birmingham.
- Holberg, W. 1994. *Das russische Altgläubigentum: Seine Entstehung und Entwicklung*, 2 Bände, Tartu; Dorpat.
- Kroll, W. 1986. *Heraldische Dichtung bei den Slaven: Mit einer Bibliographie zur Rezeption der Heraldik und Emblematik bei den Slaven* (16.-18. Jahrhundert), Wiesbaden.
- Lachmann, R. 1970. „Die Tradition des „ostroumie“ und das „acumen“ bei Simeon Polockij“, Tschizewskij, D. (Hrsg.), *Slavische Barockliteratur*, I. (*Forum Slavicum*, Bd. 23), München, 41-59.
- 1978. Rhetorik und Kulturmodell“, *Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb*, Köln, Wien, 279-298.
- 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede: rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.
- Lauer, R. 1980. „Die russische Literatur im 18. Jahrhundert“, *Europäische Aufklärung II* (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd.13), Wiesbaden, 391-438.
- 1983. „Ausstrahlungen der deutschen Barockdichtung in Rußland“, *Studien zur europäischen Rezeption deutscher Barockliteratur* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 11), Wiesbaden, 37-65.
- 1991. „Der Beitrag der Slavistik zur Barockdiskussion“, *Europäische Barockrezeption II* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 20), Wiesbaden, 1129-1150.
- 2000. *Geschichte der russischen Literatur: Von 1700 bis zur Gegenwart*, München.

- Lausberg, H. 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Bd. 1, München.
- Lehfeldt, W. 2002. „Scheidegger, Gabrielle: Endzeit. Russland am Ende des 17. Jahrhunderts“, Besprochen von W. Lehfeldt, *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 61, Heft 1, 255-259.
- Lehmann, U. 1991. „Barock als Stilformation oder Epoche in der russischen Literatur“, *Europäische Barockrezeption II* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 20), Wiesbaden, 1151-1158.
- Logau, F. von. 1992. *Reimensprüche und andere Werke in Einzeldrucken*, Tübingen.
- Mathauserova, S. 1968. „Baroko v ruské literatuře XVII století“, *Československé přednášky pro VI mezinárodní sjezd slavistů v Praze*, Praha, 253-259.
- Neumeister, E., Grohmann, F. 1978. *De poetis Germanicis*. Hrsg. von F. Heiduk u.a., Bern [u.a.].
- Nowicka-Jeżowa, A. 2000. Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino: dialog poetów europejskiego baroku, Warszawa.
1965. *O Bojan, du Nachtigall der alten Zeit. Sieben Jahrhunderte altrussischer Literatur*, Berlin, 412-458.
- Opitz, M. 1962. *Buch von der deutschen Poeterei*. Abdruck der ersten Ausgabe (1624), Halle (Saale).
- Picinello, Ph. 1694. *Mundus Symbolicus: In Emblematum Universitate Formatus*, Coloniae Agrippinae.
- Sarbiewski, M.K. 1954. *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, Preseł. M. Plezia; oprac. S. Skimina, Wrocław.
- 1958. *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, Preseł. i oprac. S. Skimina, Wrocław; Kraków.
- Scheidegger, G. 1999. „Endzeit. Russland am Ende des 17. Jahrhunderts“, *Slavica Helvetica*, Bd. 63, Bern (u.a.).
- Skrine, P.N. 1978. *The baroque: Literature and culture in seventeenth century Europe*, London.
- Smirnov, I. 1983. „Über barocke Komik. Slavische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij“, *Forum Slavikum*, Bd. 54, München, 143-151.
- Sottung, J.M. 1985. *Der Narr als Spiegelbild des Erzählers bei Grimms-hausen, Bonaventura und Grass*, Santa Barbara, Cal.
- Spahr, B.L. 1981. *Problems and perspectives: a collection of essays on German Baroque literature* (Arbeiten zur mittleren deutschen Literatur und Sprache; 9), Frankfurt am Main; Bern.
- Steinkühler, H. 1983. „Die Theorie der Rede in Rußland zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Makarij-Rhetorik im europäischen Kontext. Slavische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij“, *Forum Slavikum*, Bd. 54, München, 153-177.
- Tandeci, D. 1987. „Der Garten als Symbol und Refugium göttlicher und menschlicher Liebe: Versuche der Vollendung einer Tradition in der Gärten und der Lyrik Europas im XVI. und XVII. Jahrhundert“, *Arcadia*, XXII, 1, 128-135.
- Tschizewskij, D. 1956. „Die slavistische Barockforschung“, *Die Welt der Slaven*, I, 293-307, 431-445.

- 1959. *Das heilige Russland: russische Geistesgeschichte I: 10-17. Jahrhundert*, Hamburg.
- 1964. „Emblematische Literatur bei der Slaven“, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 201, 175-185.
- 1968. „Außerhalb der Schönheit. Außerästhetische Elemente in der slavischen Barockdichtung“, *Die nicht mehr schönen Künste* (Poetik und Hermeneutik, Bd.III), München, 207-238.
- 1970. „Das Barock in der russischen Literatur“, Tschizewskij, D. (Hrsg.), *Slavische Barockliteratur I: Untersuchungen – Texte – Notizen – Rezensionen*, (Forum Slavicum, Bd.23), München, 9-39.
- 1974. *Skovoroda: Dichter, Denker, Mystiker*, München.
- Uhlenbruch, B. 1983. „Emblematik und Ideologie; Zu einem emblematischen Text Simeon Polockijs“, *Slavische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij*, (Forum Slavikum, Bd.54), München, 115-127.
- Uspenskij, B., Živov, V. 1983. „Zur Spezifik des Barock in Rußland. Das Verfahren der Äquivokation in der russischen Poesie des 18. Jahrhunderts“, *Slavische Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij*, (Forum Slavikum, Bd. 54), München, 25-56.



Олег Б. Заславский

**«СВОЙ СТИХ ЗА ХВОСТ ОТВАЖНО Я ЛОВЛЮ...»  
(СТРУКТУРНЫЕ ПАРАДОКСЫ «СКАЗКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ»  
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА)**

**Постановка задачи**

«Сказка для детей» традиционно считается незаконченной. Однако, начиная еще с отзыва Белинского, она не без оснований рассматривается как одно из наиболее совершенных и зрелых произведений Лермонтова.<sup>1</sup> Если вдуматься, в таком сочетании заключен парадокс, с учетом которого вывод о незаконченности произведения отнюдь не является очевидным. Поэтому представляется естественным не принимать этот вывод на веру, а сделать вопрос о статусе произведения предметом непредвзятого исследования. Насколько нам известно, было сделано всего две попытки поставить незавершенность произведения под сомнение. Эйхенбаум выдвинул гипотезу, по которой «Сказка» является законченной.<sup>2</sup> Основанием для этого послужило наличие авторизованной белой копии поэмы, на которой рукой Лермонтова написаны заглавие, фамилия автора, а в конце – поставлен ряд отточий. Эти же соображения были повторены в примечаниях к «Сказке» в издании библиотеки «Огонек».<sup>3</sup> Данные аргументы, однако, не были подкреплены анализом текста и оказались поэтому уязвимыми с собственно литературоведческой точки зрения. Так, в *Лермонтовской энциклопедии* (М. 1981) в статье Т.П. Головановой о «Сказке для детей» мнение о законченности произведения было отклонено на том основании, что сюжетные линии «Сказки» обрываются.

Цель данной работы – прояснить статус произведения, опираясь исключительно на анализ его структуры. Как мы увидим ниже, такой анализ приводит к совершенно определенному выводу – «Сказка» действительно является полностью законченным произведением, причем указания на это содержатся в самом тексте, а ее сюжетная «незавершенность» является

<sup>1</sup> Белинский считал, что «Сказка» – «лучшее, самое зрелое из его произведений», в котором «стих возвышается до удивительной художественности» В.Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, М. – Л. 1953 – 1959, Т. 7, 37.

<sup>2</sup> Б.М. Эйхенбаум, *Статьи о Лермонтове*, М. – Л. 1961, 101 – 102.

<sup>3</sup> М.Ю. Лермонтов, *Полное собрание сочинений*, Библ. «Огонек», М. 1953, Т. 2, 496.

нарочитой и служит существенным значимым элементом ее художественной структуры. (Эти обстоятельства, в частности, снимают возражения Головановой.)

### Поэтическое слово и его хвост

Ключом к рассматриваемой проблеме может служить содержание 2-й строфы. В ней автор рассказывает о своих поэтических пристрастиях (тройных «влажных» рифмах), ради которых он и пишет поэму соответствующими строфами. Автор декларирует (и одновременно демонстрирует) свою творческую мощь, однако при этом ценность творческой удачи определяется не только его поэтической искусностью как таковой, но и *победой над непослушным материалом*, причем эта победа тем важнее, чем более неподатливым является материал. Действительно, «летучий» лист бумаги норовит улететь от автора, и для того, чтобы все-таки его «поймать», т.е. зафиксировать текст, который иначе может ускользнуть вместе с листом, автору приходится проявлять «отвагу»: «Свой стих за хвост отважно я ловлю». Здесь по существу содержится уподобление слова птице – полускрытая отсылка к пословице «Слово как воробей (вариант – «не воробей»): вылетит – не поймаешь». На протяжении почти всего произведения автору сопутствует удача, и ему, вопреки пословице, удастся ловить свое слово. Однако такая ситуация динамична и неустойчива, а рано или поздно оплошность неизбежна, – и тогда слово вырвется на свободу и улетит. Это и объясняет причину обрыва текста: *стих, который автор пытается поймать за хвост, в конце концов вырывается и улетает – в результате остается дефектный, оборванный текст*. (Причем в самом конце произведения упоминаются «летучие слова», «отрывки», «эпиграфы неведомых творений» – все это, как и поэтический «хвост», представляет собой часть, отделенную от основного текста.)

В сравнении слова и птицы существенную роль сыграл лист бумаги, причем если по отношению к слову здесь присутствует метонимия, то по отношению к птице – метафора, основанная на сходстве «летучести». Во 2-й строфе содержится целая цепь иконических (не обязательно столь наглядных) соответствий, связанных с темой поэтического слова. Автор утверждает: «Я без ума от тройственных созвучий И влажных рифм – как например на ю». Но поскольку в соответствующем фрагменте действительно содержится тройная рифма на «ю» («люблю – ловлю – на ю»), текст структурным образом воплощает именно то, о чем говорит его автор. Что же касается рифм, то их влажность естественным образом объясняется использованием чернил: текст пишется «непосредственно сейчас», и чернила не успели высохнуть, причем автор как раз выводит букву «ю». Именно



эта буква появляется в контексте объяснения, почему же автор вообще взялся за данный труд: «Вот почему пишу я эту сказку» – по существу, здесь буква «ю» становится метонимическим представителем данного поэтического произведения в целом. И именно в данном контексте становится важно, что эта буква находится в «хвостовой» части алфавита – там же, где и буква «я», указывающая на автора. Причем «я» вплотную примыкает к «ю». Но тогда получается, что непосредственный контакт между этими двумя буквами в алфавите – это и есть «попытка» автора («я») поймать свое творение («ю») «за хвост», выводя буквы на бумаге. Однако эта «отважная» попытка безнадежна: творение оказывается принципиально автономным и независимым от автора, – так же, как одна буква алфавита автономна и независима от другой, даже если эти буквы стоят рядом.

Как следует из сказанного выше, сюжетный обрыв может быть объяснен из самого текста и, что особенно важно, из слов «от автора», причем относящихся к созданию поэтического произведения – мотивировке написания, свойствам стихов, а также букв как поэтического материала. Законченность произведения обосновывается иконическим образом – наглядным соответствием между сделанным утверждением и способом его реализации в тексте. Еще иконическое соответствие: утверждается, что «Умчался век эпических поэм, и повести в стихах пришли в упадок» – повесть о Нине (содержащая, в том числе, и эпический элемент) «приходит в упадок» (обрывается). Многоточия, поставленные Лермонтовым в авторской копии, также являются иконическим знаком, моделируя неоконченность в оконченном тексте. Более того, тот факт, что основные утверждения по поводу статуса текста реализуются в самой его структуре (представляя тем самым его автометаописание) подчеркивает, что сюжетная «оборванность» данного текста – его важнейший смысловой элемент.

В начале произведения автор обещал, что «конец не будет без морали». Очевидное отсутствие непосредственной «морали» традиционно рассматривалось как один из главных аргументов в пользу того, что «Сказка» не окончена. Однако с учетом сделанных выше наблюдений этот парадокс разрешается очень просто: поскольку текст приобрел самостоятельность, то автор больше не хозяин своему слову – текст вырвался из его рук, оставив ему лишь свой «хвост», а читателю – произведение «без морали». Причем ссылка на отвагу, которую вынужден демонстрировать автор при ловле собственного слова (даже если он ограничивает свои претензии всего лишь его «хвостом»), подчеркивает активность и самостоятельность свободного поэтического слова. Тема слова, автономного от его автора, проявляет себя и в самом конце, где «летучие слова» не только приравниваются к «эпиграфам неведомых творений», т.е. части, отдельной от основного текста, но и представляют собой «отрывки» «безымянных чувств

и мнений». Прилагательное «безымянных» ясно указывает здесь на то, что слово оторвалось от своего «автора» и утратило зависимость от него.

Хвост оказался атрибутом творчески активного слова, в котором воплощается новый для автора поворот темы демона. Автор также упоминает и свои юношеские опыты на эту тему, отзываясь о них с явной иронией и даже допуская по поводу «заветной тетрадки», что «мышь над ней старается в пыли». Но, как известно, мышь – небольшой зверек с длинным хвостом. То есть, в то время как сильное в творческом отношении слово оставляет (в лучшем случае) в руках ловца лишь хвост, слово неудачное само достается носителю хвоста.

В 5-й строфе обсуждение «земной формы» бесов содержит упоминание рогов, что неизбежно вызывает по смежности ассоциации и с другим неизменным атрибутом беса – хвостом. То обстоятельство, что хвост (в отличие от рогов) не упомянут в явном виде, представляется неслучайным: здесь из описания представителя inferнальных сил элиминируется тот самый атрибут, который теперь передается слову. (О «демонических» свойствах слова в данном произведении мы будем более подробно говорить далее.)

Если учесть не только явные словесные определения и наглядные образы, но и более абстрактные структурные соотношения, то можно заметить, что тема хвоста, т.е. части целого, фактически заявлена уже в первых строках произведения. А именно, обсуждая ситуацию в литературе и констатируя, что «повести в стихах пришли в упадок», автор сравнивает степень «вины» и «правоты» двух сторон – поэтов и оценивающей их аудитории: «Поэты в том виновны не совсем (Хотя у многих стих не вовсе гладок); И публика не права между тем». Обратим внимание на характер сравнения: неправота публики не является контрастным антонимом правоте поэтов, но и не дублирует их неправоту. Фактически полной (без оговорок) неправоте публики противопоставляется *неполная* вина поэтов, и такой контраст делает значимым небольшой «остаток», т.е. своего «хвоста». Кроме того, значимость отдельной небольшой части дублируется и внутри характеристики самих поэтов: «стих не вовсе гладок» означает, что на фоне гладкого целого имеются небольшие неровности, структурно ему противопоставленные. А упоминание «многих» оставляет возможность существования «немногих», у которых стих лишен указанных несовершенств, – своего рода численно небольшого «хвоста» в множестве поэтов. Сам же автор, демонстративно объявляющий, что не читает стихов, не попадает ни в множество одних («многих»), ни в множество других, счастливым образом преодолевая антиномию исключенного третьего: у него есть «неправильность» в стихах, но она означает не дефект (пусть небольшой) – отклонение от гладкописи вследствие несовершенства, а важный конструк-

тивный элемент организации произведения как целого. Эта «неправильность» оказывается принципиальным элементом литературной новизны в соотношении между композицией и смыслом: своей кажущейся «дефектностью» произведение утверждает свою законченность.

Помимо композиции, тема «хвоста», небольшой части проявляет себя и в заглавии: «Сказка для детей» указывает на возраст, составляющий лишь небольшую (по сравнению с целым) часть человеческой жизни. И лишь небольшая часть произведения («конец» с моралью) иронически объявляется средством для того, чтобы «Сказку» прочитала хоть часть потенциальных читателей («Чтобы ее хоть дети прочитали»). Слово «дети» в данном контексте содержит явную иронию по отношению к аудитории с неразвитым литературным вкусом, – читателям, признающим лишь устаревшие литературные нормы, закостеневшие со времен их детства.

Выше мы обсуждали обрыв текста со стороны конца; вместе с тем, его начало также «дефектно». Автор не только не описал завязку своей сказки, но и демонстративно высказался по этому поводу: «Ее волшеббно-темную завязку Не стану я подробно объяснять». Более того, текст оборван столь рано, что это не позволяет идентифицировать отдельные фазы сюжета (что можно было бы сделать лишь в их во взаимной соотнесенности), так что остается не вполне ясным, что же вообще следует считать «завязкой». Тем самым конец и начало парадоксальным образом уравнины – и то и другое функционально отсутствует. Неслучайно в *первой* же строчке произведения говорится о *конце* целой литературной эпохи: «Умчался век эпических поэм»; «хвост» – задняя, *концевая* часть, – упоминается в *начале*, а эпиграфы («эпиграфы неведомых творений») – признак *начала* – в самом *конце*. Заметим также, что и в конце и в начале произведения речь идет о ловле слова – в начале автор ловит за свое поэтическое слово, в конце – его персонаж ловит слово чужое («Ловил мой слух летучие слова»).

### Литература и мораль

На то, что отсутствие житейской «морали» в произведении не случайно и объясняется вовсе не незавершенностью текста (в действительности мнимой), а чисто литературными причинами, указывает и композиция 2-й строфы. Она четко делится на две части. В 1-й обсуждаются литературные факторы и идет словесно-визуальная игра (описанная нами выше), обыгрывающая процесс создания текста и свойства алфавита. Завершается эта 1-я часть выводом: «Вот почему пишу я эту сказку». После этого идет 2-я, «моральная» часть. В ней автор сначала говорит, что не может прояснить обстоятельства завязки, «Чтоб кой-каких допросов избежать». Учитывая, что далее в произведении появляется представитель inferнальных сил,

причем местом действия является спальня молодой героини, такое объяснение выглядит как намек на необходимость sobлности приличия: «мораль» воздействует на композицию, т.е. на чисто литературный фактор, и вытесняет часть текста, в которой иначе могли бы содержаться подробные объяснения «волшебной-темной» завязки. После этого как раз следует обещание «морали» (столь надолго сбившее с толку читателей и исследователей). Если учесть, что на самом деле сюжет (в традиционном понимании) оказывается незавершенным, то это можно рассматривать как реванш литературы у морали: теперь уже чисто литературные факторы вытесняют «конец», в котором гнездилась мораль.

В совокупности все это порождает значимое противопоставление литература – «мораль» (в ее упрощенно-житейском понимании, внешнем по отношению к творчеству). Причем если 1-я часть концентрируется на начале произведения и причинах его рождения, то 2-я – на обстоятельствах его завершения. В результате сюжетный обрыв оказывается важным системным фактором, в котором проявляет себя творческое кредо автора: литература рождается из любви к «влажным рифмам», а не как иллюстрация к нормам житейской морали.

### Обрыв сюжета и композиция

Сюжетный обрыв активизирует отношения конца и начала не только по отношению к тексту в целом, но также и по отношению к находящемуся внутри этого текста рассказу демона. Прежде чем непосредственно обсуждать этот вопрос, необходимо прояснить проблему персонажей. В произведении упоминается два женских персонажа – обитательница спальни, на «младой, но строгий профиль» которой «взирает Мефистофель» (персонаж объемлющего текста), и Нина – героиня его рассказа. Из соображений простоты и связности приходится заключить, что это – одно и то же лицо, тем более, что весь рассказ демона, включающий описание чувств Нины, подтверждает его слова о «чтении» ее души. Тогда получается, что развертывание сюжета идет в рассказе демона из прошлого по направлению к настоящему – времени самого рассказывания.

Поэтому полный («с хвостом») сюжет произведения в целом был бы выстроен согласно кольцевой композиции: начавшись в спальне героини, он бы там и закончился. Однако из-за своевольного поведения текста композиция не оказалась ни кольцевой, ни линейной, а «неправильной»: все обрывается в потенциально наиболее важном и интересном месте. Неожиданный *конец* сюжета из-за обрыва происходит в важнейший *начальный* момент в жизни героини – во время ее *первого* бала, причем этот обрыв

происходит в самом его *начале*; «оторванный хвост» рассказа демона включает в себя промежуток между началом бала и возвращением Нины домой.

### Интертекстуальные параллели

Помимо внутритекстовых сопоставлений, в пользу сделанного вывода о законченности произведения говорит и ряд важных интертекстуальных связей. Обратим внимание, что в 1-й строфе, перед прямым обсуждением «летучести» стиха, содержалась рифма «стихов – строф», намеренная неблаговзвучность которой отсылает к «Евгению Онегину» (гл. 4, строфа XXV):

Но я плоды моих мечтаний  
И гармонических затей  
Читаю только старой няне,  
Подруге юности моей,  
Да после скучного обеда  
Ко мне забредшего соседа,  
Поймав неожиданно за лолу,  
Душу трагедией в углу,  
Или (но это кроме шуток),  
Тоской и рифмами томим,  
Бродя над озером моим,  
Пугаю стадо диких уток:  
Вняв пенью сладкозвучных строф,  
Они слетают с берегов.

Здесь (как и в начале «Сказки») речь идет о поэтическом творчестве, причем в данном контексте полет уток может быть понят как ироническая отсылка к той же поговорке о слове и птице. Связь между «Сказкой» и этой строфой из «Евгения Онегина» подкрепляется и тем, что автор «Сказки» упоминает «влажные» рифмы – в соответствии с водоплавающей природой слов-птиц из приведенного выше фрагмента.<sup>4</sup> Первоначально в рукописи рифмы были «сладкими», что может быть объяснено связью с эпитетом «сладкозвучных» из того же фрагмента пушкинского произведения. В окончательном варианте эпитет оказывается *вдвойне* связанным с темой поэзии – рифмы «влажные» и от чернил автора, и от указанных выше свойств в произведении великого предшественника, причем само соответствие между произведениями оказывается интертекстуальной «рифмой».<sup>5</sup> Добавим, что в «Евгении Онегине», на которого ориентируется

<sup>4</sup> Связь между словом и водой продолжена: в 10-й строфе Нева уносит таинственные звуки, как «грешных снов нескромные слова».

<sup>5</sup> Иное, чем у нас, объяснение эпитетов Лермонтова к «рифмам» было предложено в работе К. Тарановский, «Сладкие» и «влажные» рифмы у Лермонтова, *О поэзии и поэтике*, М. 2000, 343 – 346. Ощущение сладости и влажности от звуков типа *л*

«Сказка», сюжетный обрыв является сознательным приемом в художественно цельном произведении, и в этом смысле «Сказка» развивает его традиции.<sup>6</sup>

В том, что касается темы законченности/незаконченности текста и степени автономности стихов относительно автора, важны также и другие параллели с пушкинскими произведениями. В последней строфе «Сказки» содержится отсылка к «Египетским ночам» («Кипел, сиял уж в полном блеске бал» – «Чертог сиял») – произведению, которое является законченным при сюжетном обрыве (вспомним отзыв Достоевского, который в «Ответе »Русскому вестнику» утверждал, что «развивать и дополнять этот фрагмент в художественном отношении более чем невозможно»)<sup>7</sup>. Тема самостоятельности стихов приводит к еще одной параллели с «Египетскими ночами» – в данном случае идейной. Одна из центральных тем этого произведения – творческая свобода автора. Чарский предлагает импровизатору тему «поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». У Лермонтова же речь идет уже не о свободе автора от толпы, а о свободе творений от самого автора.

Хорошо также известна связь «Сказки» с «Домиком в Коломне». Если «Домик в Коломне» заканчивался пародированием моралистических ожиданий читателя, то Лермонтов в данном отношении пошел гораздо дальше: он декларировал, но демонстративно вообще не дал никакой «морали», даже пародийной. Ее отсутствие, в соответствии со сказанным нами выше, может быть понято как то, что текст сам воспротивился морализированию и улетел – вопреки намерению морализирующего автора. В «Домике в Коломне» Пушкин обыгрывал зависимость стихов, уподобленных рекрутам, от автора:

---

объявляется в ней объективным психофизиологическим свойством. Так это или нет – выходит за рамки собственно филологии и требует значительно более серьезного обоснования и уточнения области применимости, чем это было представлено в статье Тарановского, где утверждается, что так ощущают «многие люди». Но даже если принять физиологическое объяснение Тарановского, остается совершенно непонятным, почему же Лермонтов упомянул о таком восприятии звуков в данном конкретном произведении, и какой в этом смысл. Более того, рассуждения Тарановского о характере движения языка по альвеолам и твердому небу в лучшем случае могут относиться лишь к ощущениям отдельных физических звуков, тогда как у Лермонтова речь идет о *рифмах*, т.е. структурных элементах поэтического, а не обычного языка.

<sup>6</sup> Еще один характерный пример семантизации сюжетного обрыва в пушкинских произведениях встречается, например, в «Рославлеве», что является существенным аргументом в пользу его законченности (см. по этому поводу раздел 4.2 работы О. Б. Заславский, «Роль логики иррефлексивности в поэтике Пушкина. Генеративно-кастрационный комплекс и скульптурный миф», *Russian Literature* XLVI, 1999, 341 – 402).

<sup>7</sup> Аргументы в пользу законченности «Египетских ночей», основанные на анализе их внутренней структуры, приведены в работах Ю.М. Лотман, «Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе», *Временник Пушкинской комиссии 1979*, Л. 1982, 21–22; Кл. Штедке, «Египетские ночи и вопрос об искусстве», *Труды по знаковым системам*, вып. 19, Тарту 1986, 133 – 144.

Как весело стихи свои вести  
 Под цифрами, в порядке, строй за строем,  
 Не позволять им в сторону брести,  
 Как войску, в пух рассыпанному боем!

У Лермонтова же стихи в конце концов приобрели самостоятельность – автор над ними более не властен.<sup>8</sup>

Поучительно также указать на важные в нашем контексте параллели с другим произведением Лермонтова, связь которого со «Сказкой» не вызывает сомнений и многократно обсуждалась в лермонтоведении – поэме «Сашка». Для нас сейчас важно, что они касаются не только внешнего сходства в ряде деталей, но и затрагивают металитературный аспект. В «Сашке» переплетаются текст, причем сочиняемый «сейчас» (как это происходит и в «Сказке» – см. выше), и описываемая в нем жизнь (в 9-й строфе автор неожиданно прерывает рассуждения о своем герое, предлагает музе развернуть подорожный листок и спрашивает, куда ехать дальше); в этой же строфе непосредственно перед упоминанием музы автор утверждает: «За полетом пташки Я не гонюсь» – в таком контексте это можно понимать, опять-таки, как метафору поэтического слова.

Особенно же важно для нас, что параллель с «Сашкой» позволяет высветить проблему законченности текста. Хотя сюжетные линии «Сашки» обрываются, в последней строфе содержится утверждение «Я кончил... Так! дописана страница», что может быть понято как указание на то, что «Лермонтов не собирался продолжать поэму».<sup>9</sup> И далее, в последних строках, говорится о стихах, «Которые давно уж не звучали И вдруг с пера Бог знает как упали!..» Здесь проявляет себя своеволие поэтического слова по отношению к автору (мотив, получивший затем развитие в «Сказке»), причем связанное с его демонической природой: стихи повторяют отпадение Демона от Творца.<sup>10</sup> Как и позднее в «Сказке», обрыв текста был, таким

<sup>8</sup> Само по себе наличие параллелей между «Сказкой» и указанными пушкинскими произведениями хорошо известно, однако из этих соответствий не было сделано должных выводов по поводу статуса произведения. Мы хотим подчеркнуть, что с учетом наблюдений, сделанных в нашей статье выше, эти параллели и контрасты актуализуют тему своевольного слова, а потому служат серьезным аргументом в пользу художественной завершенности «Сказки».

<sup>9</sup> Б.М. Эйхенбаум, *Статьи о Лермонтове*, 101. Что же касается так называемой «второй главы», то в настоящее время можно считать установленным, что к «Сашке» она не имеет никакого отношения (см., напр., *Лермонтовская энциклопедия*, 498).

<sup>10</sup> В том, что касается темы демона, обратим внимание на еще одну параллель с пушкинским произведением (до сих пор, насколько нам известно, не отмеченную). Эротическая сцена между отцом Сашки и Маврушей, а затем – между Сашкой и Маврушей отсылает к соответствующим сценам в «Гаврилиаде» (любовное соперничество сатаны с посланником бога по отношению к Марии). На это, в частности, указывают упоминание «Прости ему всевышний!» по поводу Ивана Ильича, сравнение Саши с Аббадоной, помнящим эдем, и то, что Саша «упал, как с неба, на Маврушу».

образом, иконическим образом реализован внутри произведения как его структурный элемент. Тем не менее, такой обрыв сюжета не получил достаточной художественной мотивировки в общем контексте произведения, из-за чего поэма «Сапка» осталась скорее не цельным произведением, а не вполне удавшейся попыткой соединить сюжетную незавершенность с художественной законченностью – того, что позднее нашло свое воплощение в «Сказке».

### Перестройка системы поэтических оппозиций

Таким образом, характерным свойством «Сказки» оказывается *совмещение в едином объекте 2-х полярных начал*: текст обрывается таким образом, что он *одновременно* незаконченный (на уровне сюжета) и законченный (как единое художественное целое), структурные элементы текста, маркирующие его *начало*, упоминаются в самом *конце* произведения и т. д. Актуализуемые такими противопоставлениями бинарные оппозиции принадлежат к глубинным инвариантам поэтического мира Лермонтова. Раннему Лермонтову было свойственно противопоставление двух полярных сущностей.<sup>11</sup> В творчестве зрелого Лермонтова появляется медиатор между двух крайностей, снимающий противопоставление, и значимым образом появляется срединная сфера (как это было убедительно продемонстрировано Лотманом в разборе стихотворения «Выхожу один я на дорогу»<sup>12</sup>). Однако в «Сказке» фундаментальное для поэтики Лермонтова соотношение между противоположностями усложняется и делается более разнообразным. В частности, как мы уже видели, происходит их совмещение в едином целом.

Сказанное заставляет рассматривать отношения между противоположностями в произведении в качестве одной из его важнейших типологических характеристик и с особым вниманием проанализировать различные случаи этих отношений. Разобранные выше примеры отнюдь не исчерпывают всего многообразия возможностей. В «Сказке» значим целый ряд соответствующих вариантов: 1) нейтрализация контрастов – плавный переход между полюсами через посредство срединной зоны как медиатора; 2) невозможность контрастов в силу текучей, неопределенной формы объектов; 3)

<sup>11</sup> «Устойчивой константой лермонтовского мира была, таким образом, абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая с ней структурная экстрема» (Ю. М. Лотман, «Фаталист и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова», В *школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, М. 1988, 231).

<sup>12</sup> Ю. М. Лотман, «Фаталист и проблема Востока и Запада...», 232 – 234.



совмещение в едином целом двух взаимоисключающих черт, каждая из которых сохраняет свою индивидуальность, так что контраст остается; 4) прямое столкновение противоположностей. Приведем ряд примеров.

1) Совмещение востока и запада через север в качестве медиатора: «Румяный запад с новою денницей на севере сливались [...]» (строфа 10). В строфе 17 упоминается подснежник, т.е. цветок, появляющийся на переходе от зимы к весне.

2) В данном произведении представлен новый вариант архетипического для Лермонтова сюжета о демоне и его возлюбленной. В его предшествующем творчестве такой сюжет непременно подразумевал, что миры обоих героев несовместимы, а контакт между ними катастрофичен – любовь демона приводит к гибели героини. В данном же случае эти миры лишаются определенности, а на смену губительному контакту приходит своего рода мирное сосуществование: демон «читает в душе» героини и говорит с ней «незримо, неслышно»: «Слова мои как тень проходят мимо Ребяческого сердца, – и оно дивится им спокойно и в молчанье». В строфе 21 содержится характеристика души Нины как бесформенного образования, что напоминает «тучки небесные» из стихотворения Лермонтова. Упоминается открытость души Нины «Для мук и счастья, для добра и зла», т.е. для полярно противоположных свойств, которые в ее душе никак не различались. Подобным же образом (еще одна аналогия с «тучками») Демон говорит о себе – «Я сам ведь был немножко в этом роде». Демон описан как дух неизвестного ранга, не имеющий определенной формы. Кроме того, отмеченный тип неоднородности проявляет себя и по отношению к произведению как целому – на уровне жанра. Как сказано в «Лермонтовской энциклопедии» (с. 506), «по жанровым признакам «Сказка» – произведение сложное, в котором реалистическое лиро-эпическое повествование сочетается с элементами фантастики». По нашему мнению, в данном контексте жанр произведения оказывается значимо неопределенным («бесформенным»), «растворяющим» в себе элементы разных жанров.

3) К данной категории принадлежит, как уже говорилось выше, совмещение признаков начала и конца произведения, а также ключевое для «Сказки» сочетание сюжетного обрыва с художественной законченностью произведения.

4) Прямое столкновение противоположностей непосредственно в произведении не происходит. Однако это отнюдь не означает, что такое явление в нем не значимо. Поскольку в «Сказке» содержится отсылка к ранним вариантам темы демона у автора, то данное произведение неизбежно проецируется, в контексте творчества Лермонтова, на «прошлое» демонизма с характерным для него столкновением полярных сущностей. Кроме того, в 11-й строфе говорится о последствиях наводнения (следах столкновения

стихий): характерно и то, что это столкновение принадлежит прошлому (причем это подчеркивается ссылкой на события «минувших лет»), и то, что оно все же упоминается – тем самым задается фон, относительно которого наблюдается смысловая динамика.

Проследим ее в 11-й строфе подробнее – тем более, что в ней наблюдается взаимодействие сразу трех различных типов контакта. Сначала говорится, что «Минувших лет событий роковых волна следы смывала роковые». Вследствие катастрофического, взрывного процесса противоположные сущности – вода и суша – соединились при наводнении (4-й тип контакта). Однако это соединение было кратким и неустойчивым – вода отступила. Теперь природа являет картину примирения – вода смывает следы природного катаклизма, причем ступени, омываемые водой, оказываются медиатором между водной стихией и сушей (1-й тип контакта). Далее речь идет о контакте между землей и небом: звезды смотрят с высоты на сушу и улыбаются, «как будто им земля небес дороже». На это следует ироническая улыбка демона и его описание внутренне противоречивого мира в строфе 12, изобилующей примерами типа 3. Рассмотрим их подробнее.

«Преступный сон под сению палат» означает совмещение преступления и закона (государства). С «тощею лампадой» традиционно связан труд совершенно бескорыстный, здесь же он появляется его антоним – «корыстный труд», в результате чего вся пара в целом («Корыстный труд пред тощею лампадой») становится внутренне противоречивой. В следующем примере вместо клишированного противопоставления льющего порока и страдающей добродетели получается внутреннее раздвоение одного и того же полюса, связанного со злом, – порок *одновременно* «ликует» и «мучится», издавая «веселый смех и крик последней муки». Далее говорится: «В молитвах я подслушивал упрек, В бреде любви – бесстыдное желанье!» Бред – это *непроизвольное* выражение внутреннего состояния, причем речь здесь идет о любви, а не ее имитации; поэтому «бесстыдное желанье» в таком контексте указывает на раздвоение («любовь» и «бесстыдство» одновременно) чего-то еще более глубинного.

Мы видим, что в произведении различные типы отношений между противоположностями обладают разной устойчивостью. Резкий, взрывной и дисгармоничный (вариант 4) и плавный, сглаживающий (вариант 1) типы взаимодействий между полярными сущностями оказываются мимолетными и преходящими и приводят к неустойчивому контакту (наводнение, подснежник в краткий переходный период между зимой и весной, заря на переходе от ночи к утру и т. д.). Если вспомнить также, что вариант 2 означает возможность движения объекта в произвольном направлении под влиянием внешних обстоятельств (как сказано в 21-й строфе, «Они идут, куда их повела Случайность»), то получаем следующую классификацию:

варианты 1) и 4) – нестационарное или «метастабильное» состояние, 2) – неустойчивое равновесие, 3) – устойчивое равновесие. Таким образом, в конечном счете устойчивым оказывается лишь вариант 3, согласно которому двухполюсность *внутри* самой структуры выступает как имманентное свойство объектов.

### Динамика демонизма

Описанные выше структурные изменения непосредственно затрагивают статус демона – одного из устойчивых инвариантов творчества Лермонтова. Демон (который раньше представлял собой одну из экстрем его поэтического мира) стал в «Сказке» аморфным, а мир (который был раньше противопоставлением контрастных сущностей) – *внутренне* двухполюсным. Свойственные сюжету о демоне бинарные оппозиции (противопоставления демона и земного или небесного мира) теперь перешли *вовнутрь* мира как целого: демон в «Сказке» лишается характерной ранее для него поляриности, которая теперь передается тексту.<sup>13</sup> В результате композиция уравнивает столь непримиримые, казалось бы, категории как оконченность и неоконченность, начало и конец.

Можно сказать иначе: вместо противопоставленности структур, построенных из внутренне однородных элементов, получилась внутренняя противоречивость элементов самой структуры. Однако этот тип отношений, как объяснено нами выше, не является единственным (см. представленную выше классификацию) – дело не только в тех или иных конкретных изменениях основных свойств поэтического мира (известных по предшествующему творчеству автора), но и в том, что многообразие и изменчивость сами по себе стали его значимым свойством.

Изменения, затронувшие в «Сказке» статус демона, имеют еще один аспект с учетом его слов «узами земными я не связан, И вечностью и знанием наказан». Сюжетный обрыв как бы прекращает течение вечности, а «эпиграфы *неведомых* творений», на которых прерывается текст, отмечают всесильность знания и вносят в поэтический мир произведения неизвестность и непредсказуемость. Таким образом, чисто поэтическими средствами нейтрализуется тотальный характер одного из основных персонажей лермонтовского художественного мира; автор действительно

<sup>13</sup> С типологической точки зрения мы видим здесь аналогию явлению, описанному Ю.В. Манном в творчестве Гоголя (Ю.В. Манн, *Поэтика Гоголя. Вариации к теме*, М. 1996, гл. 3). У Гоголя носитель фантастики, характерный для его более раннего творчества, затем уходит из произведений, но его свойства передаются самому миру. (Разумеется, конкретный статус и характер inferнальных сил у Гоголя и Лермонтова существенно отличаются; кроме того, у Лермонтова демон как персонаж не исчезает, хотя и меняет свои свойства.)

«отделался» от демона стихами, как сам говорил в 6-й строфе о демоне своего юношеского воображения (однако, как мы видели это выше, структурные свойства мира, связанные с существованием этого демона, теперь воплотились в стихах). Соответственно, нейтрализуется и воплощенное в демоне гибельное начало. Если в предшествующих произведениях встреча героини и демона (или демонического персонажа) неизбежно имела для нее катастрофические последствия, то здесь такая встреча (если не считать наблюдения демона за спящей) вообще не происходит.

Однако, при всех изменениях, инвариантной осталась теснейшая связь между поэтическим творчеством и демоном: сначала автор (согласно его словам в 6-й строфе) «отделался» от демона юношеского воображения стихами (т.е. стихи, вытеснив демона, в определенном смысле оказались его «преемником»); потом он написал произведение, в котором демонические отношения передались тексту в целом – в частности, проявила себя принципиальная автономность творения, «отпавшего» от творца. С демоном в предшествующем творчестве Лермонтова так или иначе связывались мотивы бунта против основ мироустройства; здесь этого нет, но зато – в полном соответствии с передачей соответствующих свойств от демона поэтическому тексту – сам текст «взбунтовался» против основ литературного «мироустройства» (как это описано нами выше). *Глубинные свойства мира, как он предстает в лермонтовском творчестве, перешли на свойства описывающего этот мир текста.*

### Автор – текст – жизнь

Сюжетный обрыв в художественно завершенном тексте имеет еще один важный аспект. Он демонстрирует конечность текста на фоне продолжающейся жизни, которую текст оказывается не в состоянии охватить целиком: жизнь ускользает от описания, проявляя по отношению к тексту то же своеволие, которое по отношению к автору проявлял его текст. Такой параллелизм между свойствами жизни и литературы подчеркнут тем обстоятельством, что сюжетный обрыв затрагивает сразу три конструкции. Во-первых, это собственно рассказ о жизни героини. Во-вторых, это объемлющий его «текст демона», в рамках которого этот рассказ представлен лишь как его часть. В-третьих – это текст произведения как таковой. В результате ни демон, ни его автор не могут завершить «свой» текст. К этому следует добавить параллелизм между свойствами слова художественного, о которых речь шла в начале произведения, и свойствами «слова жизни» в конце при описании бала – в обоих случаях речь идет о слове независимом, оторвавшемся от автора и продолжающем свою собственную жизнь.

Принципиальная незавершенность и динамизм предстают характерными свойствами как жизни, так и литературы (как в целом, так и творчества автора), причем и та и другая выступают как живой организм, который оторвался от творца и обрел автономность.

### **Заключение**

Усложнение индивидуальной поэтической системы автора находит соответствие в общей литературной проблематике как она заявлена в начале произведения. Мир стал слишком сложным, динамичным и многообразным, старые методы его описания устарели – «Умчался век эпических поэм». В частности, это означает, что устарел характерный для эпоса упор на повествование и сюжет, – и автор предлагает читателю законченное произведение с оборванным сюжетом. Характерной чертой новой литературы, как она предложена Лермонтовым, оказалась повышенная самостоятельность, летучесть слова, его «своеволие» – упор был сделан на облачение природы художественного слова как такового. Отличительным свойством подлинного художественного текста делается, согласно такому подходу, его непредсказуемость и способность ускользнуть от любых заранее данных – в том числе и самим автором – ограничений. В частности, это затронуло традиционные ожидания морали и композиционные нормы.

Игра Лермонтова с незбылемыми, казалось бы, литературными принципами лишила автоматичности такие фундаментальные категории текста как начало и конец и сделало их источником не предсказуемого заранее смысла. В этом отношении Лермонтов по существу предвосхитил композиционное многообразие, характерное для литературы XX-го века. В соответствии со сказанным выше о динамике лермонтовской поэтики, данное произведение открывало принципиально новую перспективу и в индивидуальной поэтической системе Лермонтова. Прежде всего, это касается инвариантного для Лермонтова сюжета о демоне: сам поэтический текст как целое проявил тенденцию к тому, чтобы занять место демона, таким образом перемещая данный сюжет на металитературный уровень. Все это означало новый поворот в характерной для Лермонтова теме богоборчества. По отношению к этой неизвестной нам поэтической Вселенной Лермонтова «Сказка для детей» сама оказалась «эпиграфом неведомых творений», от которых нам достался лишь «хвост».



Dirk Kretzschmar

**DER VERHUNGERNDE DICHTERKÖRPER:  
NIKOLAJ GOGOL' UND SEIN TÖDLICHES LEIDEN AN DER  
SCHRIFT**

Als Nikolaj Gogol' gegen Ende des Jahres 1851 beginnt, sich zu Tode zu hungern, werfen manche Zeitgenossen lediglich einen flüchtigen und anatomischen Blick auf seinen langsam verfallenden Körper. „Ах, как он худ, как он худ страшно!“, notiert Vera Aksakova am 3. Februar 1852 in ihr Tagebuch (zit. nach Veresaev 1990, 543). Andere lassen ihren Blick länger über diesen Körper gleiten und versuchen, etwas aus ihm heraus-, bzw. in ihn hineinzulesen. Häufig bestehen solche Sinndeutungen darin, die Umstände, in denen man Gogol' während seiner letzten Lebensmonate begegnet, mit bestimmten kommunikativen Situationen und Konstellationen zu vergleichen.

Für Nikolaj Berg beispielsweise haben die Empfänge beim sterbenden Gogol' und sein Verhalten den Besuchern gegenüber immer etwas von einer „Zarenaudienz“ an sich (Veresaev 1990, 557).

Aleksej Tarasenkov, einer der Ärzte Gogol's, evoziert hingegen eher die Atmosphäre einer Pilgerfahrt, wenn er in seinen Erinnerungen beschreibt, wie Menschen aus ganz Moskau zusammenströmen, sich vor Gogol's Krankenzimmer versammeln und „stumm, mit schmerz erfüllten Minen“ den Dichter betrachten, der „auf der Seite, das Gesicht zur Wand, ein Bild der Gottesmutter im Blick und einen Rosenkranz in der Hand auf einem breiten Bett liegt“ (Veresaev 1990, 563). Auch in seinen Bulletins geht Tarasenkov weit über eine rein medizinische Beobachtung von Gogol's Krankheit hinaus. So wird sein ansonsten ganz dem damaligen Stand der russischen Medizin entsprechender nosologisch-klassifizierender Blick auf den Patienten immer wieder von Reflexionen über dessen Leiden durchbrochen, deren Semantik an jene biblische Szene erinnert, in der Pilatus mit seinem deiktischen Wort ‚Ecce-Homo‘ auf den geschundenen Körper Christi weist, um das Mitgefühl der Umstehenden zu wecken (vgl. Veresaev 1990, 565ff.).

Zarenaudienz, Pilgerfahrt und der mitleiderregende Anblick eines schmerzgepeinigten Menschen; diese drei räumlich-situativen Kontexte, die den Zeitgenossen zur Sinndeutung ihrer Begegnungen mit dem sterbenskranken Gogol'

dienen, haben eines gemeinsam. Sie sind Formen einer weitgehend zeremoniell-ritualisierten Nah-Kommunikation, in der auf mündliche Mitteilungen partiell, auf schriftliche hingegen ganz verzichtet wird und stattdessen die physische, bzw. metaphysische Präsenz eines Körpers und dessen metaphorische Deutung im Mittelpunkt steht.

Damit bin ich bei meiner These: Alle, die Gogol' in dieser Zeit zu Gesicht bekommen, sollen einen kranken *D i c h t e r* körper wahrnehmen, der – anstelle von Texten – als literarische Mitteilung gelesen werden will, indem man ihn sehend deutet. Gogol's eigentümliche Art des kommunikativen Körpereinsatzes zielt also darauf ab, das Medium der Schrift zu ersetzen, bzw. deren Defizite zu kompensieren.<sup>1</sup>

Um nachvollziehen zu können, worauf Gogol's kritischer Schrift-Diskurs rekurriert, seien zunächst die tiefgreifenden Effekte des Einsatzes von Schrift auf das Verhältnis zwischen Sprache und Welt, auf die zwischenmenschliche Kommunikation sowie auf die Ideen- und Wissensrevolution einer Gesellschaft knapp theoretisch skizziert.<sup>2</sup> Vor Erfindung der Schrift als einer Zweitcodierung der Sprache musste Sprache gesprochen und gehört werden. Geschriebene Sprache hingegen ist vom Laut befreit. Insofern symbolisiert die Schrift die allgemeine Differenz der Sprache – die zwischen dem Laut und dem Sinn eines Wortes – im Medium der Optik, macht also buchstäblich sichtbar, dass die Sprache von der Differenz ihrer Zeichen lebt und nicht von einer Übereinstimmung mit der außersprachlichen Realität. Damit ist Sprache auch nicht länger als (mythisch-)Jungmittelbarer Weltzugang plausibilisierbar. Nach Erfindung der Schrift wird es beispielsweise unmöglich, das Wort selbst für den Sinn zu nehmen, Namen für glück- oder unglückbringend zu halten oder gar die Dinge selbst durch Sprechen beeinflussen zu wollen. Einen weiteren Differenz-Effekt erzeugt die Schrift, indem sie Kommunikation über die Interaktion zwischen physisch anwesenden, unmittelbar aufeinander Bezug nehmenden Personen hinaus auf anonyme, situationsabstrakte, und auf die Präsenz der Kommunikationspartner nicht angewiesene Kommunikation ausdehnt. Dies wiederum zieht den Kontingenz-Effekt der Schrift nach sich. Der Produzent einer schriftlichen Mitteilung verliert jeglichen Einfluss darauf, wie sie vom Empfänger verstanden wird. Es entstehen Spielräume für Interpretationen, so dass sich über identische Texte verschiedene Meinungen bilden können. Dies gilt erst recht, wenn der Buchdruck geschrie-

<sup>1</sup> Ich betrachte im folgenden die Dimensionen des Performativen bzw. Theatralisch-Gestischen im Kunst- und Lebenstext Gogol's primär aus einer medien- und systemsoziologischen Perspektive. Anders als beim psychopoetischen Ansatz der Arbeit von Natascha Drubek-Meyer zum gleichen Thema kann Gogol's *eloquentia corporis* auf diese Weise „entpersonalisiert“ und als ebenso radikale wie folgerichtige Ausprägung der Reflexionssemantik eines heteronomen, nicht ausdifferenzierten, nicht selbstreferentiell geschlossenen Sozialsystems ‚Kunst‘ analysiert werden.

<sup>2</sup> Ich beziehe mich v.a. auf Ong 1987, Goody 1986, Eisenstein 1979, Luhmann 1993 und 1997, 249-301.



bene Texte einem potentiell unbeschränkten Adressatenkreis zur Verfügung stellt und sich eine unübersehbare Zahl von (Re-)kombinationsmöglichkeiten ihres Verstehens eröffnet. Dadurch entsteht schließlich der Emergenz-Effekt der Schrift. Da geschriebenes und gedrucktes Wissen für einen wiederholten, und damit auch negierenden und weiterentwickelnden, Zugriff freigegeben ist, geht aus der Schrift die selbstorganisierende Ideenevolution der Gesellschaft hervor.

All diese Effekte treten natürlich auch bei schriftgestützter literarischer Kommunikation auf – mit Folgen, an denen Gogol' zunehmend leidet. Immer heftiger quält ihn die Frage, inwieweit das, was er literarisch mitteilen will, überhaupt in die anonyme, immaterielle und situationsabstrakte Form von Buchstaben gebracht werden kann, und vor allem, was und wie viel von ihm selbst in ihnen noch präsent ist. Nach vielen vergeblichen Versuchen, schriftliche Kommunikation so zu handhaben, als sei sie lediglich eine andere Art mündlicher Interaktion, ersetzt er sie schließlich ganz durch eine materialisierte und schriftlose Kommunikation, die in der Inszenierung seines verhungernenden, also höchst bedeutsam sterbenden Körpers besteht. Denn was Mediziner heute als Anorexie diagnostizieren würden – den krankhaften Verlust des Drangs zur Nahrungsaufnahme – ist bei Gogol' die Folge des exzessiven Fastens, mit dem er sich bewusst in die Tradition einer seit jeher als überaus zeichenhaft geltenden Askese stellt. In den Deutungen Schopenhauers, der den freiwillig gewählten Hungertod als gänzliche Verneinung des Willens vom gewöhnlichen Selbstmord klar unterschieden wissen will, oder Sigmund Freuds, der im Fasten die lustvolle Leidenschaft des Intellekts für einen ätherischen Körper entdeckt, schwingt noch immer die christlich-metaphysische Sinngabe des Hungerns als selbstbewusster Überhöhung des Ich und seiner Flucht aus der alltäglichen, vulgären Stofflichkeit in die Sphäre reiner Geistigkeit mit (vgl. Harrus-Révidi 1998). Das alles trifft natürlich auch auf Gogol' zu, verbunden mit dem Drang, seinen Tod zum Opfer für eine große Sache hoch zu stilisieren, nämlich zum Fanal für die Umwandlung Russlands in einen christlichen Gottesstaat. Denn genau das war ja Gogol's Vision; und seit Mitte der 1840er Jahre verfocht er sie umso radikaler, je mehr ihm bewusst wurde, dass er sie auf herkömmliche Weise, also durch den Einsatz geschriebener und gedruckter literarischer Texte, nie würde verwirklichen können.

Deshalb ist Gogol's ‚Hungerstreik‘ auch und vor allem Symptom seines großen Leidens am modernen Gebrauch der Schrift. Denn er wurzelt – wie wir noch sehen werden – tief in vormodernen, teils archaischen Sinndeutungen dieses Mediums; insbesondere in jenen bildlichen Vorstellungen semi-literaler Kulturen, die Schreiben und Lesen noch ganz mit Leiblichkeit, mit der Affizierung aller Sinne, darunter auch mit dem Essen sowie den daran gekoppelten Körpervorgängen des Kauens, Schmeckens, Verdauens und Ausscheidens in Verbindung brachten. Exakt aus dieser Metaphorik geht Gogol's schriftkritische Körper-

performance hervor; nur dass er sie zu blutiger Realität werden lässt, um den Verlust an Materialität und Authentizität, den die Schrift moderner literarischer Kommunikation zufügt, gänzlich wettzumachen.

Insofern ist meine These, Gogol's semiotisch aufgeladener Körper trete an die Stelle schriftlicher Kommunikation, noch nicht präzise genug formuliert. Denn er ersetzt lediglich jene Form schriftlicher Kommunikation, die auf einem neutralen Zeichenträger wie Papier ein ebenso neutrales Schriftbild anbringt, das dann in einem raum-zeitlich unbegrenzten Horizont mehr oder weniger beliebig rezipiert wird. Gogol's finale Art der literarischen Kommunikation benutzt hingegen den Körper als Zeichenträger, der, vergleichbar einer Inschrift auf einem Monument, an Ort und Stelle wahrgenommen werden muss, auf dem aber die sichtbaren Zeichen der Krankheit einen weit höheren Grad an Ikonizität und sinnlicher Evidenz von Sachverhalten erzielen, als die Signifikate der Schrift. Der Körper als selbsterschaffenes Sinngebilde wird auf diese Weise zwar zu einem Text, der aber nicht wie ein gewöhnlicher Text gelesen werden kann, bei dem der Blick blitzschnell durch den materiellen Buchstaben-Signifikanten hindurchgleitet zum immateriellen Signifikat (vgl. Hahn 1988, 1993). Der Betrachter von Gogol's Körper sieht vielmehr ein Bild vor sich, das er zeitverzögert, fasziniert-kontemplativ rezipieren soll, um von ihm in den Bann geschlagen, und im Zuge der Kontemplation verändert zu werden.

Dieser tödlich verlaufenden Umgestaltung seines Körpers zum Wahrheitsgenerator, der anstelle der Schrift die Materialität literarischer Kommunikation sicherstellen sowie ihre Authentizität verbürgen soll, war eine immer heftigere Abneigung Gogol's gegenüber der Schrift auch als Medium allgemeiner Kommunikation sowie des kulturellen Gedächtnisses vorangegangen, deren Verlauf es zunächst zu rekonstruieren gilt.

Eines der frühesten und zugleich deutlichsten Symptome für Gogol's Leiden an der Schrift ist sein Umgang mit dem Kommunikationsmedium ‚Brief‘. Aufgrund ihrer Möglichkeiten zur Simulierung mündlicher Interaktion und zur imaginativen Vergegenwärtigung des Angeschriebenen, vor allem aber aufgrund ihrer Handschriftlichkeit, die den physisch abwesenden Körper des Schreibers zumindest noch als rhythmische Spur seiner Hand präsent sein lässt, galten Briefe in der europäischen Kulturgeschichte lange Zeit als stabile Brücke über die von der Schrift aufgerissene raum-zeitliche Kluft zwischen Gesprächspartnern, die sich lieber direkt gegenüberstehen würden.

Gogol' hingegen wird bereits mit voller Wucht von der Einsicht getroffen, dass schriftfixierte Worte weder Begegnung noch Ereignis sind, dass Schrift raumzeitliche Distanz niemals in Gegenwärtigkeit verwandeln kann – auch briefliche Fingierungsstrategien für Präsenz nicht. Vor allem die Imagination des Gegenüber im Medium der Schrift ist für Gogol' bereits so schal und wir-

kungslos geworden, dass er wieder zum realen Abbild greifen muss. So fleht er in einem Brief vom Oktober 1836 Vasilij Žukovskij an:

Пришлите мне портрет ваш. Ради всего, что есть для вас дорогого на свете, не откажите мне в этом, но чтобы он был теперь снят с вас [...]. Акварелью в миниатюре, чтобы он мог не сворачиваясь уложиться в письмо [...]. Я вам пришлю свой, который закажу я налитографировать только в числе пяти экземпляров, чтобы никто, кроме моих ближайших, не имел его. (Gogol' 1952, 75)

Gogol's Zweifel an der Schrift machen auch vor ihrer Funktion als zeitindifferentem Medium der Erinnerung und Verewigung nicht halt. Von der Euphorie, mit der frühere Kulturen, angefangen vom alten Ägypten, über die griechisch-römische Antike bis hin zur Renaissance, die nahezu immateriellen Zeichen der Schrift auf empfindlichem Pergament bzw. Papier als wirksamste Waffe gegen den sozialen Tod des Vergessens priesen – weit überlegen allen Bauwerken und Bildern, die trotz der Härte ihrer Materialien unvermeidlich dem Verfall preisgegeben sind (vgl. Assmann 1999) – ist bei Gogol' nichts mehr übrig. In einem Brief an Nikolaj Prokopovič vom Januar 1837 schreibt er:

Мне страшно вспомнить обо всех моих мараньях. [...] Забвенья, долгого забвенья просит душа. И если бы появилась такая моль, которая бы съела внезапно [...] всю чепуху [...] я бы благодарил судьбу. Одна только слава по смерти (для которой, увы! не сделал я до сих пор ничего) знакома душе неподдельного поэта. (Gogol' 1952a, 84)

Anders als für Horaz, dessen trotziges „Non omnis moriar“ aus der Ode *Exegi monumentum* zum Zentraltopos des Diskurses von der Schrift als Denkmal avancierte, sind für Gogol' Fama und Memoria offenbar nur außerhalb und unabhängig von seinen schriftlichen Hinterlassenschaften zu erlangen.

Des weiteren verabschiedet sich Gogol' von jener Denkfigur europäischer Metaphysik, die Schrift zum kongenialen Medium des immateriellen ‚Geistes‘ (v)erklärte, weil das referentielle und transitorische Verfahren des Lesens es erlaube, schnell durch die Buchstaben hindurch zur Information des Textes vorzudringen (vgl. Khushf 1993). Für Gogol' sind hingegen Schrift und eindeutig fixierter Sinn geradezu unvereinbare Gegensätze. Dies geht aus einer zunächst etwas kryptisch wirkenden Passage seines 1845 verfassten Testaments hervor. Dort heißt es:

Стонет весь умирающий состав мой, чужа исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся... (Gogol' 1952b, 221)

Das Dunkel dieser Sätze lichtet sich, wenn man bemerkt, dass Gogol' hier eine jener positiven Kernmetaphern, mit denen frühere Epochen die Schrift mit der Aura des wertvollsten Kommunikations- und Gedächtnismediums umgaben, in ihr negatives Gegenbild verkehrt. Während vor allem für die teleologisch-optimistische Geschichtsphilosophie von Renaissance und Humanismus das Bild von der Schrift als Samen die ihr immanente Kraft zur Archivierung, Reproduktion und Vermehrung des Wissens symbolisierte (dazu Assmann 1999, 190ff.), gebietet dieser Samen für Gogol' nur noch furchterregende Ungeheuer. Damit meint er offensichtlich jenes selbständige Weiter-Wuchern schriftlicher Texte, die – eben weil sie unkontrollierbar irgendwann, irgendwo, durch irgendwen gelesen werden können – zu neuen Wahrheiten, aber ebenso gut zu allen möglichen Fehldeutungen, Missverständnissen und Unwahrheiten führen können.

Und schließlich hält Gogol' die Schrift auch nicht für eine ‚Schale‘, in der die lebendige (Geist-)Essenz des Schreibers enthalten sei. Gegenüber Stepan Ševyrev klagt er im Dezember 1847:

Как трудно сделать так, чтобы в творенье нашем дело выступало *само* и говорило собою, а не *слова наши* говорили о себе! [...] Я уже давно питал мысль – выставить на вид свою *личность*. (zit. nach Vasuco 1988, 364)

Hier zeigt sich, wie Gogol's Zweifel an der Schrift durch einen seit dem späten 18. Jahrhundert neu hinzugekommenen Sachverhalt weiter genährt werden. Denn was die authentische Reflexion und unverstellte Mitteilung individueller (Selbst-)Gewissheit im Medium der Schrift angeht, sieht Gogol' sich unversehens mit jener Autobiographie-Problematik konfrontiert, die bereits Rousseau erheblich zugesetzt hatte. Die subjektive Lebenswelt des Ich und seine sinnlich-körperlichen Erfahrungen werden durch ihre Verschriftlichung in textinterne Strukturen und Ordnungsschemata gebracht, so dass anstelle des anvisierten unverstellt-direkten Austauschs zwischen Autobiograph und Lesern eine ästhetisch durchorganisierte, moderne Autobiographie entsteht (vgl. Rupp 1995).

Die Frage ist nun, mit welchen Waffen Gogol' gegen die für ihn auch und gerade in der literarischen Kommunikation verheerendsten Wirkungen der Schrift – also die Zunahme von Verstehens-Unsicherheiten sowie die Zerstörung personaler Präsenz – ankämpft. Beide Effekte sind Folgen der durch Schrift möglichen Ausdehnung von Kommunikation über die Grenzen der Interaktion hinaus; folglich setzt Gogol' alles daran, diese Entwicklung rückgängig zu machen: Isoliert vor sich hinschreibende Autoren und in die Zweisamkeit mit dem Buch flüchtende Leser darf es nicht länger geben. Stattdessen soll sich Literatur wieder nur noch im überschaubaren Terrain mündlicher Kommunikation unter Anwesenden ereignen. Zu diesem Zweck greift Gogol' tief ins Repertoire der Vormoderne und reaktiviert all jene Praktiken, die semi-literale Gesellschaften –

beispielsweise die des Mittelalters – für die orale Performanz von Literatur entwickelt hatten; so den öffentlichen Vortrag von Texten zur Erziehung und Unterweisung von Analphabeten (vgl. Wenzel 1995). In dem 1846 entstandenen Traktat *Russkoj pomeščik* empfiehlt Gogol' dieses Verfahren allen Gutsbesitzern, die über gefügige Leibeigene verfügen wollen.

Собери прежде всего мужиков и объясни им, что [...] помещик ты [...] потому, что ты родился помещиком [...], равно как и они также, родясь под властью, должны покоряться той самой власти, под которою родились [...]. И покажи это им тут же в Евангелии, чтобы они все это видели до единого. Потом скажи им, что заставляешь их трудиться и работать вовсе не потому, чтобы нужны были тебе деньги на твои удовольствия, и в доказательство тут же сожги ты перед ними ассигнации, чтобы они видели действительно, что деньги тебе нуль, но что потому ты заставляешь их трудиться, что богом повелено человеку трудом и потом снискивать себе хлеб, и прочти им тут же это в святом писании, чтобы они это видели [...]. И все, что им ни скажешь, подкрепи тут же словами святого писания; покажи им пальцем и самые буквы, которыми это написано; заставь каждого перед тем перекреститься, ударить поклон и поцеловать самую книгу, в которой это написано. Словом, чтобы они видели ясно, что ты во всем, что до них клонится, сообразуешься с волей божьей [...]. (Gogol' 1952c, 322)

Diese Passage macht deutlich, was Gogol' an einem derart personifizierten und performativen Schriftgebrauch eigentlich fasziniert: es ist der Vollzug einer Kommunikation, in der schriftliche Zeichen nur einen Aspekt in der Fülle kommunikativ wirksamer Signale darstellen; denn die Schrift bleibt an aktuelle situationale Stimuli gebunden, Text, Wort und Tat verweisen unmittelbar aufeinander. Die sinnliche Erfahrbarkeit der Schrift geht sogar noch über die Audiovisualität hinaus, in den Bereich des Taktilen, so dass nicht nur der Vortragende die Buchstaben ‚verkörpert‘, sondern diese auch selbst zu nahezu realpräsenten Personen werden, vor denen man sich verneigen, die man küssen und berühren kann.

Nun geht es Gogol' natürlich nicht nur um die Belehrung illiterater Bauern, die ohnehin nicht anders, als durch die Affizierung von Auge und Ohr zu erreichen sind. Vielmehr plädiert er – wie 1843 in dem Beitrag *Čtenija russkich poëtov pered publikoju* (Gogol' 1952d) – dafür, die literarische Kommunikation in Russland generell auf die öffentliche Aufführung von Texten umzustellen. Nur so ließen sich die schrift-kompensatorischen Wirkungen oraler Textperformanz auf die Literatur übertragen; die interaktive Grundsituation von Sprecher und Hörer könnte wiederhergestellt und das unkörperlich-tote Medium der Schrift gleich doppelt wiederbelebt werden. Denn Sprache, Mimik und Gestik des Vortragenden verwandeln ja nicht nur stumme Schrift in lebendige Rede, sondern

leihen zugleich dem von der Schrift verborgenen Schreiber Körper und Stimme, und verhelfen ihm so zu leibhafter Präsenz.

Daher übernimmt Gogol' auch immer wieder gerne selbst den Part des Vortragenden. Aus den zahlreichen Erinnerungen von Zeitgenossen an seine Lesungen geht noch einmal klar hervor, dass sie dem Erhalt von Authentizität und Körperspuren in der Schrift dienen, insbesondere dann, wenn der Buchdruck die in der Handschrift zumindest noch erkennbaren Reste leiblicher Präsenz des Autors gänzlich zu tilgen droht. Gogol', so berichtet einer seiner Freunde,

не отдавал своих сочинений для переписки в руках других [...]. Он иногда переписывал то, что можно было иметь печатное. [...] Читал он отлично: слушавшие его говорят, что не знают других подобных примеров. [...] При чтении даже чужих произведений умел он непостижимым искусством придавать вес и надлежащее значение каждому слову, так что ни одно из них не пропадало для слушающих. (zit. nach Veresaev 1990, 543)

An das Vorlesen seiner Werke knüpft Gogol' aber noch eine weitere Hoffnung: die personale Präsenz des Autors soll den Kontingenz-Effekt der Schrift ausschalten. So kündigt er M.S. Ščepkin im April 1836 an:

Хотел [...] посылать к вам [«Ревизора»], но раздумал, желая сам привезти к вам и прочесть собственнорасно, дабы о некоторых лицах не составились заблаговременно превратные понятия, которые, я знаю, чрезвычайно трудно после искоренить. (Gogol' 1952e, 37f.)

Nun kann sich aber selbst Gogol' der Tatsache nicht ganz verschließen, dass Mitte des 19. Jahrhunderts auch in Russland literarische Kommunikation längst unumkehrbar im Medium des Buchdrucks operiert, man also beim besten Willen nicht mehr jedes erschienene Werk öffentlich vorlesen, und nicht jeder Autor jedem seiner Leser persönlich unter die Augen treten kann. Umso verzweifelter versucht Gogol', selbst dieser interaktionslosesten aller schriftlichen Kommunikationen noch ein interaktives Moment abzurufen. So ist er geradezu manisch darum bemüht, jede Lesermeinung über seine Werke in Erfahrung zu bringen. Im April 1847 schreibt an Stepan Sevyrev:

Появление моей книги [gemeint sind die *Ausgewählten Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden*, D.K.] [...] имеет свойство пробного камня: поверь, что на ней испробуешь как раз нынешнего человека. В суждениях о ней непременно выскажется человек со всеми своими помышлениями, даже теми, которые он осторожно таит от всех, и вдруг станет видно, на какой степени своего душевного состояния он стоит. Вот почему мне так хочется собрать все толки всех о моей книге. Хорошо бы прилагать при всяком мнении портрет того лица, которому

мнение принадлежит, если лицо мне незнакомо. (zit. nach Vacuro 1988, 355)

Bereits einen Monat früher, im März 1847 also, hatte sich Gogol' in der gleichen Angelegenheit an Anna Vel'gorskaja gewandt:

Мне нужно [...] выслушать толки о ней [о «Мертвых душах»] всех [...]. Итак, не скрывайте от меня ничьих мнений о моей книге и ради меня дайте себе труд узнавать их, поручайте также другим узнавать их повсюду. [...] Не пропускайте также хотя в нескольких беглых чертах изображать мне портрет того лица, которому принадлежат слова, если лицо его мне неизвестно. [...] А все это вместе учит меня той мудрости, которой мне необходимо надобно приобрести побольше затем, чтобы уметь наконец заговорить потом просто и доступно для всех о тех вещах, которые покуда недоступны. (zit. nach Vacuro 1988, 234f.)

Gogol' handhabt die gesammelten Meinungsäußerungen über seine Texte also wie ein Medium, das ihm sein zunächst durch Schrift und Buchdruck unerreichbar entrücktes Lese-Publikum wieder – wie einen sicht- und hörbaren Gesprächspartner – vor Augen bringt; und sollte dieser Eindruck von Realpräsenz durch die der Schrift nun einmal unlösbar anhaftende raumzeitliche Entfernung zwischen den Kommunikationspartnern allzu sehr gestört werden, dann hebt – wie schon im Fall des Briefes – das beigelegte Portrait des Lesers diese Distanz wieder auf. Letztendlich dienen auch all diese Versuche, schrift- und druckfixierte literarische Kommunikation wieder zu mündlicher Interaktion umzuzusimulieren dem Ziel, den Kontingenz-Effekt der Schrift zu minimieren. Über jede Leserreaktion bescheid zu wissen, bedeutet für Gogol', jederzeit – wie im mündlichen Dialog unter Anwesenden – kontrollieren zu können, ob und wie man verstanden wird, und, falls nötig, zu intervenieren. Eine solche Intervention kann aber im Falle schriftlicher Kommunikation – und eben darin unterscheidet sie sich von mündlicher – nur zeitverzögert, in Form eines weiteren Textes geschehen, so dass sich das Kontingenz-Problem – schlimmstenfalls unendlich – potenziert.

Diese Bedrohung scheint auch Gogol' immer deutlicher zu spüren, denn zunehmend interessiert er sich für Texte, die man vermeintlich gefahrlos aus der Hand geben kann, weil ihnen ein einzig richtiger Sinn – quasi a-priorisch – eingeschrieben ist. Dies sind heilige Schriften, solche, die göttliche Offenbarungen enthalten, zu denen man aber – und das ist entscheidend – nur durch ritualisiert-intensive Lektüre vordringt. Anders als bei herkömmlichen Texten, führt wiederholtes Lesen hier also nicht zur Sinnpotenzierung, sondern zu einem immer reineren Destillat des einen Sinns. In einem Brief an Nikolaj Jazykov vom 3 Fe-

bruar 1844 beschreibt Gogol' diesen Lesemodus zunächst ohne Bezug auf ein bestimmtes Werk:

Еще [...] хорошо бы было тебе разделить утро на две половины. Начало каждой половины в продолжение одной четверти часа отдай на постоянное чтение одной и той же постоянной книги, по одной страничке, не более; чтоб это было непременный закон, как послушание, наложенное на послушника, то же, что после обеда Стойкович.<sup>3</sup> [...] Час такой должен начинаться в одно и то же время каждый день, минута в минуту. (zit. nach Vacuro 1988, 378f.)

Im Januar 1844 hatte Gogol' dieses Lese-Ritual bereits einigen seiner engsten Freunde – S.T. Aksakov, M.P. Pogodin und Š.P. Ševyrev – empfohlen, diesmal im Hinblick auf ein konkretes geistliches Werk.

Я посылаю вам «Подражание Христу» [...] Читайте всякий день по одной главе, не больше, если даже глава велика, разделите ее надвое. По прочтении предайтесь размышлению о прочитанном. Переворотите на все стороны прочитанное с тем, чтобы наконец добраться и увидеть, как именно оно может быть применено к вам [...]. Изберите для этого душевного занятия час свободный и неутруженный, который бы служил началом вашего дня. Всего лучше немедленно после чаю или кофию, чтобы и самый аппетит не отвлекал вас. Не переменяйте и не отдавайте этого часа ни на что другое. (zit. nach Vacuro 1988, 302)

Dass Gogol' eine solche Lektüre auch für seine eigenen Werke fordert – was natürlich den Anspruch auf ihren göttlichen Offenbarungscharakter einschließt – werden wir noch sehen. Was diese Zitate aber bereits jetzt höchst bemerkenswert macht, ist der sich allmählich abzeichnende Metaphernkomplex, mit dem Gogol' die Rezeption schriftlicher Texte im allgemeinen und solcher, denen er einen besonderen Wahrheitsgehalt zubilligt, im besonderen mit den Körpervorgängen rund um die Nahrungsaufnahme und -verwertung in Verbindung bringt. Der sich dabei abzeichnende Horizont – auf der einen Seite die neutestamentlich-asketische Sicht auf die herkömmliche Nahrung als dasjenige, was von der eigentlichen, der geistig-göttlichen Speise wegführt, auf der anderen Seite die alttestamentlich-archaische Metaphorik des Essens der Schrift als Inkorporation ebendieser Wahrheiten – wird bei Gogol's Entscheidung über die Art seines inszenierten Todes die entscheidende Rolle spielen.

Aber noch ist es nicht soweit. Zunächst versucht Gogol' noch einmal, seine schriftkritische Poetologie, die in jene Vorstellungswelt zurückgreift, in der Schrift und Oralität noch nicht kategorial unterschieden, Schreiben und Lesen

<sup>3</sup> Gängige medizinische Lehrmeinung jener Zeit, wonach längeres Stehen nach dem Essen der besseren Verdauung dient.



noch vergleichbar waren mit Sehen und Hören, in einem literarischen Text umzusetzen. Sein letztes Werk, der zweite Teil des Romans *Die Toten Seelen*, sollte in epischer Breite die Läuterung des negativen Helden aus Band eins, des Betrügers Čičikov, schildern, um jedem Russen ein Vorbild für die eigene moralische Wiedergeburt vor Augen zu stellen. Zu diesem Zweck reiht der Text exemplarische Episoden aus dem Leben des moralisch aufstrebenden Protagonisten aneinander. Einen besonders heftigen Moral-Stoß bekommt dieser immer dann, wenn er mit seiner Umwelt in Form zweier mündlich-rhetorischer Gattungen – nämlich Beichte und Predigt – kommuniziert. Auf diese Weise avanciert die didaktische Wirksamkeit gesprochener und gehörter Worte zum eigentlichen Thema des Romans (vgl. Gončarov 1997, 220-243).

Nicht nur dem Inhalt nach – als umfangreiches Kompendium kosmologischer, moralischer und politischer Belehrungen – sondern vor allem aufgrund dieser immanenten Poetik einer sich im Lehrer-Schüler-Dialog entfaltenden rhetorisch-persuasiven Wirksamkeit gesprochener Worte (dazu Wenzel 1995a) erinnern die *Toten Seelen II* an eine mittelalterliche Lehrdichtung. Damit revitalisiert Gogol' erneut einen Aspekt vormodernen literarischen Schriftgebrauchs. Die in den *Toten Seelen* dominierende Form des Dialogs ist deutliches Indiz dafür, dass es Gogol' – wie einst den mittelalterlichen Autoren – darum ging, die mündliche face-to-face-Kommunikation in der Schrift abzubilden. Auf diese Weise sollten die gleichen didaktischen Effekte erzielt werden, die bereits im Mittelalter von der schriftlichen Konservierung der Verfahren mündlicher Rede erwartet wurden. Denn auch in den *Toten Seelen* zielen die textinternen Redeszenen auf den realen Leser als eigentlichen Adressaten ab. Der schriftlich fingierte Dialog simuliert räumliche Nähe und zeitliche Simultaneität, so dass der Leser gleichsam in die Rolle eines aktuellen Gesprächsteilnehmers schlüpfen kann.

Doch Gogol' geht noch einen entscheidenden Schritt weiter. Sein Leser soll nicht nur Teilnehmer eines fiktiven, textinternen Dialoges zwischen Schüler und Lehrer sein, sondern diese interaktive Redeachse soll, gleichsam durch den Text hindurch, zu ihm selbst verlängert werden. Gogol' will als derjenige erkannt werden, der – wie es an einer Stelle des Romans heißt – „uns durch die Magie seines allmächtigen Wortes zu höherem Leben führt“ (zit. nach Gončarov 1997, 239).

Zu diesem Zweck stattet Gogol' sich in jener Zeit immer unverblümt mit prophetischen, ja gottähnlichen Attributen und Präentionen aus. Er sieht sich als Behältnis göttlicher Kraft, bereit, seine Worte weiträumig, prophetisch und messianisch zu verströmen. So schreibt er im August 1841 an Aleksandr Danilevskij:

Но слушай, теперь ты должен слушать моего слова, ибо вдвойне властно над тобою мое слово, и горе кому бы то ни было не слуша-

ющему моего слова. [...] О, верь словам моим! Властью высшею обле-  
ченно отныне мое слово. (Gogol' 1952f, 343)

Entscheidend ist, dass Gogol' zunächst noch glaubt, dieser Aktions- und Ereignischarakter seiner Sprache, ihre Macht zu unmittelbarer Heils- oder Unheil-  
stiftung, bleibe von ihrer Übertragung ins Medium der Schrift gänzlich unbe-  
rührt. So heißt es in einem seiner Briefe an Anna Vel'gorskaja vom März 1844:

Вы дали мне слово, [...] сильно и искренне приняться за чтение тех  
правил, которые я вам оставил, вникая внимательно в смысл всякого  
слова [...]. Они все истекли из душевного опыта, подтверждены свя-  
тыми примерами, и потому примите их как повеление самого бога. [...]  
(zit. nach Vacuro 1988, 204)

Noch deutlicher wird Gogol' im Dezember 1844, als er in einem Brief an Ni-  
kolaj Jazykov die unmittelbare, von keinem Medientransfer zu schmälern-  
de Wirksamkeit seiner Worte mit der Verdammungskraft der alttestamentarischen  
Fluchinschrift des Meine-tekel gleichsetzt.

[...] особенный упрек упадет на тех гордецов, которые и в благих даже  
намерениях видели повсюду прежде себя, а потом уже других. Укажи  
им, как они наказались страхом чрез самих себя, и пусть в этом  
страхе увидят они божье наказание себе: верный знак, что далеко  
отбежали они от бога; [...] громоносный упрек упадет на нынешних  
развратников, осмеливающихся пиришествовать и бесчинствовать в то  
время, когда раздаются уже действия гнева божия и невидимая рука,  
как на пиру Валтазаровом, чертит огнем грозящие буквы. (zit. nach  
Vacuro 1988, 397f.)

Nun könnte man in all dem nichts weiter sehen, als eine – zugegebenermaßen  
etwas hypertrophe – Version romantischer Genieästhetik, jener allegorischen  
Rede also, die aus Dichtern Priester, Propheten, Wundertäter und Auserwählte  
der Götter macht. Dass man es hier jedoch gerade nicht mit systeminternen Alle-  
gorien autonomer Literatur, sondern mit ihrer buchstäblich grenzüberschreiten-  
den Realisierung in eine archaische, am Ende tödliche ‚Eigentlichkeit‘ zu tun  
hat, die aus einem zunehmenden Ungenügen an der distanzierenden In-Authenti-  
zität der Schrift resultiert, zeigt sich daran, dass Gogol' zunehmend bestrebt ist,  
die Durchschlagskraft seiner schriftfixierten Worte mit der beglaubigenden  
Umgestaltung seines Körpers zum Metatext zu verstärken.<sup>4</sup> Augenzeugen be-  
richten von der immer auffälligeren Orientierung seines Erscheinungsbildes und  
Verhaltens an Archetypen sozialer Rollen wie der des Pilgers, Mönches und reu-

<sup>4</sup> Zur generellen Reflexion der Kunst-Autonomie in der russischen Romantik vgl. Kretzschmar 2002.

igen Sünders. In einem Brief an Stepan Ševyrev vom Dezember 1844 begründet Gogol' diese ‚oberflächlich‘-sichtbare Körper-Vertextung folgendermaßen:

[...] если [...] мы чаще будем изображать им настоящий образец человека, который есть совершеннейшее из всего, [...] или еще лучше, если мы даже и говорить им не будем о нем [...], но [...] внесем его во все наши движения [...], все будет равно доступно всем, [...]. Не нужно даже бывает и говорить: «Я скажу вам в таком-то духе». Дух этот будет везть сам собою от каждого нашего слова. (zit. nach Vacuro 1988, 308f.)

Mittlerweile leidet Gogol' also schon dermaßen an der In-wendigkeit der Schrift, dass ihm nur noch die Aus-wendigkeit einer Körperdarstellung Linderung verschafft, die das, was er schriftlich mitteilt, gleichzeitig sinnlich wahrnehmbar re-präsentiert und so die literarische Kommunikation auf die Ebene eines interaktiven, personale Präsenz erfordernenden Ereignisses zurückführt. Endgültig in dieses Dilemma gebracht hat ihn der Glaube an die unmittelbar theurgische Omnipotenz seiner Texte, die jener der in der Bibel schriftlich fixierten Gottesworte ebenbürtig sei. Damit war er – zusätzlich zu den bereits ausgebrochenen – mit einem der ältesten Erreger für das Leiden an den Defiziten der Schrift infiziert. Denn die Heilige Schrift, allen voran die Evangelien, die immer wieder die pneumatisch-orale Wirkungskomponente der Worte Jesu ins Bild setzen, wirkt gerade dadurch, dass sie sie ins Medium der Schrift überträgt, an ihrer Destruierung mit. Verschriftete Herrenworte sind ihres Geschehnischarakters und ihrer Heils-Unmittelbarkeit beraubt (vgl. Kelber 1995); ihre an den Gotteskörper gebundene primäre Materialität geht verloren an die sekundäre, entkörperlichte Materialität der Schrift, die sie zugleich in das freie Eigenleben relativierend-hermeneutischer Auslegung entlässt.

Dass genau das – wie zuvor bereits mit seinen anderen Werken – auch mit seinem letzten Opus magnum geschehen würde, scheint Gogol' zwischen Ende 1851 und Anfang 1852 schlagartig klar geworden zu sein. Laut Ševyrev war einer der letzten Sätze, den Gogol' schrieb, die folgende Frage: „Как поступить, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце полученный урок?“ (zit. nach Veresaev 1990, 562). Die Antwort, dass man sie demjenigen, der belehrt werden soll, auf keinen Fall schriftlich übermitteln sollte, gibt Gogol' selbst; er schreibt sie aber nicht auf und spricht sie auch nicht aus, sondern er verbrennt fast das gesamte Manuskript des zweiten Bandes der *Toten Seelen* und beginnt mit der Inszenierung seines Hungertodes. Die Zurschaustellung physischer Leiden soll nun jene authentisch-unmittelbare Wirkungsmacht entfalten, die seinen Worten genommen wurde, weil die Schrift aus ihnen entpragmatisierte und distanzierte Zeichen machte. Wer nun etwas von Gogol's Lehre erfahren will, muss zu ihm kommen, ihn meditativ betrachten und die sichtbaren Zei-

chen der ihn zum Lehrer prädestinierenden Erwähltheit auf seinem Körper statt in seinen Schriften lesen. Es sind dies die Stigmata eines Askesetodes, die Heiligkeit signifizieren, und zwar eine besondere, auf archaischen Metaphern für Sprache, Schrift und Lektüre gründende Heiligkeit. Denn es geht um jene Mysterien, die sich um den Mund als anatomische Schnittstelle von Ernährungs- und Sprachfunktion ranken.

Fügt man die Mosaiksteinchen verschiedener Erinnerungen von Zeitgenossen an das Verhalten Gogol's unmittelbar vor seinem Tod zusammen, ergibt sich ein vollständiges Bild dieses komplexen Zusammenhangs. Stepan Ševyrev berichtet:

За неделю до масленицы Гоголь казался совершенно здоровым и бодрым. [...] Нередко обедал он у нас, после обеда занимался со мною чтением корректур первого и второго тома своих сочинений [...]. В понедельник на масленице [...] приехал он ко мне [...] чтобы сказать, что некогда ему теперь заниматься корректурами. [...] Я спросил его: «Зачем же на масленой?» – «Так случилось», – говорит он. – Ведь и теперь церковь читает уже «Господи, владыко живота моего!» (zit. nach Veresaev 1990, 549; 552)

Wie Gogol' dieses Bild deutet und vor allem, in die Tat umsetzt, geht aus folgender Passage der Memoiren Aleksej Tarasenkovs hervor:

Гоголь обложил себя книгами духовного содержания более, нежели прежде, говоря, что «такие книги нужно часто перечитывать [...]». С этих пор он бросил литературную работу [...] стал есть весьма мало [...] Масленицу он посвятил говению; ходил в церковь, молился весьма много и необыкновенно тепло, от пищи воздерживался до чрезмерности: за обедом употреблял только несколько ложек овсяного супа на воде или капустного рассола. [...] К этому же времени приехал [...] Матвей Александрович, священник, известный образцом строгой христианской православной жизни, которого он уважал и с которым так любил беседовать. [...] М.А. прямо и резко [...] поучал, с беспощадною строгостью и резкостью проповедал истину евангельские и суровые наставления церкви. [...] Такие [...] речи [...] не могли не действовать на Гоголя [...]. Притом Гоголь видел, как М.А. на деле исполнял самые строгие пустынно-монашеские установления церкви: например, много и долго молился за обедом, почти не ел, не хотел благословлять стола в среду прежде, нежели удостоверится, что нет ничего скоромного. Разговоры этого духовного лица так сильно потрясли его, что он, не владея собою, однажды прервав его речь, сказал ему: «Довольно! Оставьте, не могу далее слушать, слишком страшно!» [...] Духовник навещал Гоголя часто; приходский священник являлся к нему ежедневно. При нем нарочно подавали тут же кушать саго, чернослив и проч. Священник начинал первый и убеждал его есть вместе с ним. Неохотно, немного, но употреблял он эту пищу

ежедневно; потом слушал молитвы, читаемые священником. (zit. nach Veresaev 1990, 553; 554f.; 562)

Wieder taucht Gogol' also tief in vormoderne Vorstellungs- und Bildwelten des Sprechens, der Schrift und des Lesens ein. Diesmal sind es jene Metaphern und Allegorien des Einspeisens, Verdauens und Ausstoßens von Texten, bzw. Worten, auf die einstmals orale oder semi-literale Kulturen zurückgriffen, um die für sie noch unhintergehbare Körpergebundenheit jeder Kommunikation zu symbolisieren. Gogol' versteht diese Symbolik aber offenbar im Modus des *sensus literalis* – mit buchstäblich tödlichen Konsequenzen.

Wenn er mit seiner herkömmlichen literarischen Tätigkeit zugleich das Essen einstellt, und beides ersetzt durch die intensive Lektüre sakraler Texte, dann macht er Ernst mit jenen metaphorischen Szenarien der Bibel sowie antiker, bzw. humanistischer Schrift- und Lektüre-Theorien, die Schreiben, Lesen und Sprechen als Verschlingen, intensives Schmecken, Auskosten, Verdauen und Wiederkauen von Texten darstellen. Aus dieser vormodernen Metaphorik des Aufnehmens und Verarbeitens bedeutsamer Schriften als Einspeisung der Worte, um – wie die biblischen Propheten und Apostel – ihren Geist unverfälscht verkünden, oder – wie die Gelehrten der Renaissance – ihren Sinn vollständig erfassen zu können, wird bei Gogol' das Gebot, Mund und Magen tatsächlich von allem, außer von der Buchstabennahrung fernzuhalten. Die Priester, die ihn in seinen letzten Lebenswochen umgeben, stellen ihm sozusagen den lebenden Beweis für die Richtigkeit seines Handelns vor Augen. Denn ihren Worten eignet jene Wirkungsmacht, die Gogol' sich für seine eigenen Worte und Texte immer erträumt hatte; und das – so muss es ihm jetzt erscheinen – ist einzig und allein darauf zurückzuführen, dass diese heiligen Männer anstelle weltlicher Nahrung nur noch die geistlichen Bücher mit den Wahrheiten Gottes zu sich nehmen, um sie durch ihren davon geheiligten Mund eindrucksvoll wieder ausstoßen zu können.

Indem nun auch Gogol' Mund und Magen mit nichts anderem mehr füllt, als mit dem göttlichen Wort – bzw. nur dann leibliche Speise in geringen Mengen zu sich nimmt, wenn sie – wie bei der *lectio* der Mönche im klösterlichen refectorium – mit geistlicher Ernährung in Form vorgetragener Gebete verbunden ist, setzt er zugleich die Vorstellungen christlicher Askese über den Zusammenhang zwischen dem Essen auf der einen, und dem Sprechen, bzw. Schreiben auf der anderen Seite in die Tat um. Denn diese semantische Tradition des „nicht-vom-Brot-allein-lebenden-Menschen“, die vom Matthäus-Evangelium bis hin zu Thomas von Aquins *Summa Theologica* reicht, degradiert das Essen zu einer rein physiologischen Funktion, die zudem ständig Gefahr läuft, in die Sünde der Gaumenlust und Völlerei umzuschlagen, die dann eine Reihe weiterer Verfehlungen nach sich zieht, unter anderem die Geschwätzigkeit. Unmäßiges Essen führt also auf direktem Wege zum Sinn- und Wertverlust der Sprache. Schutz

davor bietet allein das Fasten, die abstinentia, die Sünden tilgt und zugleich den Geist zu Höherem erhebt.

Bis heute wird darüber gerätselt, was es mit Gogol's *Proščal' naja povest'* auf sich haben könnte, jenem Werk, das er 1845 in seinem Testament angekündigt, aber nie geschrieben hat (Gogol' 1952b, 219-224). In dieser Erzählung, heißt es dort, werde er vom Totenbett aus seine Lehren noch einmal allen klar darlegen; allerdings sei sie kein herkömmlicher literarischer Text, denn sie sei weder eine Fiktion, noch in Worte zu fassen, und vor allem nicht auf herkömmliche Art zu verbreiten.

Liest man diese Passagen aus Gogol's Vermächtnis vor dem Hintergrund seines damals schon übermächtigen Leidens am Medium der Schrift, löst sich das Rätsel. Denn Gogol's *Abschiedserzählung* ist nichts anderes, als die Inszenierung seines Hunger-Todes, die in einer komplexen Verschlingung zweier vor-moderner Symbol- und Bilderwelten die Vorstellung realisiert, dass Worte, wollen sie wirken und Gestalt gewinnen, niemals unkörperliche Schrift werden dürfen, sondern Fleisch bleiben müssen. Und so äußert Gogol' am Ende seines Testaments die Überzeugung, dass nach seinem Tod viele „an Geist und Seele zu höherer Vollkommenheit“ gelangen werden, weil sie sich sowohl sein Sterben, als auch die Worte, die er zu Lebzeiten ihnen „gesprochen habe“ vergegenwärtigen werden.

Eine trügerische Hoffnung. Denn unter den Bedingungen moderner literarischer Kommunikation ist jeder Kampf gegen die Schrift aussichtslos. Wie effektiv auch immer ein Autor seine Texte aufführen und durch die Stimme entfalten kann, oder wie beeindruckend er gar seinen Tod als Visualisierung seiner literarischen Intentionen zu inszenieren vermag, Wirkung über den Kreis derjenigen, die ihm dabei zuhören, oder zusehen hinaus, kann er nur durch die Schrift erzielen.

Jeder verkörperte Logos muss nun einmal nach dem Tod seines Körpers – wenn er nicht mit diesem vergehen will – zu Schrift werden.

## Literatur

- Assmann A. 1999. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.
- Drubek-Meyer N. 1998. *Gogol's eloquentia corporis: Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*, München.
- Eisenstein E.L. 1979. *The Printing Press as an Agent of Social Change: Communication and Cultural Transformation in Early-Modern Europa*, Cambridge.

- Gogol' V.N. 1952. „V.A. Žukovskomu“, *Polnoe sobranie sočinenij, tom odinadcatyj, pis'ma 1836-1841*, Moskva, 73-76.
- 1952a. „N.Ja. Prokopoviču“, *ibd.*, 81-87.
- 1952b. „Zaveščanie“, *Polnoe sobranie sočinenij, tom vos'moj, stat'i*, Moskva, 219-224.
- 1952c. „Russkoj pomeščik“, *ibd.*, 321- 327.
- 1952d. „Čtenija russkich poétov pered publikuju“, *ibd.*, 233-234.
- 1952e. „M.S. Ščepkinu“, *Polnoe sobranie sočinenij, tom odinadcatyj, pis'ma 1836-1841*, Moskva, 37-39.
- 1952f. „A.S. Danilevskomu“, *ibd.*, 341-343.
- Gončarov S.A. 1997. *Tvorčestvo Gogolja v religiozno-mističeskom kontekste*, St. Peterburg.
- Goody J. 1986. *Die Logik der Schrift und die Organisation von Gesellschaft*, Frankfurt/Main.
- Hahn A. 1993. „Handschrift und Tätowierung“, H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hg.), *Schrift*, München, 201-217.
- 1995. „Kann der Körper ehrlich sein?“, H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main, 666-679.
- Harrus-Révidi G. 1998. *Die Lust am Essen: Eine psychoanalytische Studie*, München.
- Kelber W.H. 1995. „Die Fleischwerdung des Wortes in der Körperlichkeit des Textes“, H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main, 31-42.
- Khushf G.P. 1993. „Die Rolle des ‚Buchstabens‘ in der Geschichte des Abendlands und im Christentum“, H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hg.), *Schrift*, München, 21-34.
- Kretschmar D. 2002. *Identität statt Differenz. Zum Verhältnis von Kunsttheorie und Gesellschaftsstruktur in Russland im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main u.a.
- Luhmann N., 1993 „Die Form der Schrift“, H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hg.), *Schrift*, München, 349-366.
- 1997. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main.

- Ong W. 1987. *Oralität und Literalität: Die Technologisierung des Wortes*, Opladen.
- Rupp G. 1995. „Körper-Konzept und sinnliche Erfahrung in frühen Autobiographien der (Post-)Moderne“, H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main, 252-266.
- Vacuro V.É. (red.) 1988. *Perepiska N.V. Gogolja v dvuch tomach*, tom 2, Moskva.
- Veresaev V.V. (red.) 1990. *Gogol' v žizni*, Moskva.
- Wenzel H. 1995. *Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München.
- 1995a. „Partizipation und Mimesis: Die Lesbarkeit der Körper am Hof und in der höfischen Literatur“, H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main, 178-202.



Леа Пильд

## ТУРГЕНЕВ В КНИГЕ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА *ОГОНЬ ВЕЩЕЙ*

В книге Ремизова *Огонь вещей* (1954) основное внимание уделяется четырем классикам XIX века – Гоголю, Достоевскому, Пушкину и Тургеневу.<sup>1</sup> Первые два имени, как хорошо известно, были необыкновенно значимы для Ремизова с самого начала его творческой эволюции.<sup>2</sup> О противоречивости, двойственности отношения Ремизова к Пушкину тоже много писалось.<sup>3</sup> Однако только в этой поздней своей книге Ремизов безоговорочно признает значимую роль Пушкина в литературном процессе XIX века. Похожий сдвиг происходит у Ремизова и по отношению к Тургеневу.

Книга *Огонь вещей* включает в себя три работы, посвященных Тургеневу. Это „Тургенев-свидетель“ (1933), „Тридцать снов“ (1930) и „Царское имя (Разговор по поводу выхода во французском переводе рассказов Тургенева)“ (1947).<sup>4</sup>

В дореволюционной прозе Ремизова, а также в его металитературных высказываниях, мы почти не обнаруживаем не только прямых упоминаний Тургенева и его текстов, но даже скрытых цитат или реминисценций из Тургенева. Исключение здесь составляют безусловно повлиявшие на поэтику прозы Ремизова тургеневские стихотворения в прозе, однако, этот вопрос нуждается в углубленном исследовании и в настоящей статье рассматриваться не будет.<sup>5</sup>

Обращение к творчеству Тургенева, мифологизация его облика, а также попытка дать некоторую итоговую оценку Тургеневу-писателю, происходит у Ремизова именно в эмиграции.

В исследовательских трудах (весьма немногочисленных) на тему „Ремизов и Тургенев“<sup>6</sup> указывается на зависимость трактовки Ремизовым турге-

1 А. Ремизов, *Огонь вещей*, Париж 1954. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте, с указанием в скобках страницы.

2 Е.Р. Обатнина, «Миф о Гоголе начала XX века и „Огонь вещей“ Алексея Ремизова», *Алексей Ремизов. Исследования и материалы*, СПб. 1994, 129-142.

3 См.: *Ук. соч.*, 138-185.

4 См.: *А.М. Ремизов. Исследования и материалы*, СПб. 1994,

5 См. об этом: Ж. Зельдхейн-Деак, «Поздний Тургенев и символисты», *От Пушкина до Белого. Проблемы поэтики русского реализма XIX-нач. XX века*, СПб. 1992.

6 См.: Л.Н. Афонин, «Ремизов о творчестве Тургенева», *Тургенев и русские писатели*, Курск 1975, 154-162.

невского творчества от символистских интерпретаций Тургенева в начале XX века, а также на ее родственность тем прочтениям творчества Тургенева, которые появились у русских литераторов, публицистов и мыслителей в эмиграции (Б. Зайцев, В. Ильин и др.).<sup>7</sup> При этом исследователи подчеркивали, что Тургенев видится Ремизову, в первую очередь, „сновидцем“, (то есть, в конечном итоге – мистиком).<sup>8</sup>

Однако обе работы Ремизова о Тургеневе дают основание говорить о том, что Ремизова привлекает не столько мистицизм Тургенева, сколько специфика этого мистицизма, его отличие от соотнесенности с трансцендентной реальностью, текстов Гоголя, Достоевского и Пушкина. И в этой связи, конечно, образ Тургенева приобретает у Ремизова автобиографический подтекст. Следовательно, именно у позднего Ремизова возникает потребность в автобиографической соотнесенности с Тургеневым.

Попробуемся объяснить, почему это происходит.

Основная характеристика Тургенева в названных статьях – это его человеческая (а не демоническая или божественная) природа. Уже в первом абзаце статьи „Тургенев-сновидец“ слово „человек“ является ключевым: „Всякая человеческая жизнь великая тайна. И самые точные проверенные факты из жизни человека и свидетельства современников не создают и никогда не создадут живой образ человека: все эти подробности жизни – только кости и прах. Оживить кости – вдохнуть дух жизни может легенда и только в легенде живет память о человеке“ (139). Именно сугубо человеческая сущность отделяет Тургенева от Гоголя, Достоевского и Пушкина, которые не через посредство другого писателя, а лично сопричастны другой, не земной реальности. Тургенев, по Ремизову, – „посвященный Гоголем“. Согласно созданному Ремизовым мифу о Гоголе, Гоголь – это черт, которого изгнали из пекла за сострадание и жалость к людям. Так в начале первой части книги *Огонь вещей* – „Сны и предсонье“ читаем: „За какое преступление выгнали меня на землю? Пожалел ли кого уж не за ‚шинель‘ ли Акакия Акакиевича? За ясную панночку русалку? – или за то, что мое мятежное сердце не покорилось и живая душа захотела воли? Какой лысый чорт или тот, хромой, голова на выдумки и озорство, позавидовал мне?“ (37). В работе „Звезда – польнь“ (1950), посвященной Достоевскому, судьба Достоевского спроецирована на Христа (надчеловеческая сущность Достоевского, по Ремизову, начинает проявляться после его несостоявшейся казни). Надчеловеческая сущность, личная причастность трансцендентному миру характеризует и Пушкина. В работе „Дар Пушкина“ Ремизов

<sup>7</sup> См.: В.Н. Топоров, *Странный Тургенев. (Четыре главы)*, М. 1998, 136-138.

<sup>8</sup> Ср.: „...он <Ремизов - Л.П.> практически первым привлек внимание к теме снов Тургенева („Тридцать снов“ в цикле „Тургенев-сновидец“). Выделил его среди других сновидцев, на которых так богата русская литература, и обосновал причину этого пристрастия писателя к снам...“ (В.Н. Топоров, *Указ. соч.*, 137-138).

пишет: „Когда я читал богомильские легенды о ‚Тивериадском море‘, мне вдруг представился Пушкин: я увидел его демоном – одним из тех, кто выведал тайну воплощения Света...“ (144).

Возможность посредничества между миром сущностей и миром явлений у Тургенева – ограничена. А следовательно ограничены и его творческие способности. Ограничение касается как содержательной стороны его произведений, так и формальной – языковой. Так, например, Ремизов отказывает Тургеневу в способности проникать в психологические глубины душевной жизни его героев:

В ‚Постоялом дворе‘ есть признание Тургенева о круге своего дара. Рассказ идет об Акиме, хозяине постоялого двора:

„К вечеру жажда мести разгорелась в нем до исступления, и он, добродушный и слабый человек, с лихорадочным нетерпением дождался ночи, и как волк на добычу, с огнем в руках, побежал истреблять свой бывший дом ... Но вот, его схватили и заперли. Настала ночь [...] Трудно передать словами все, что происходит в человеке в подобные мгновенья, все терзания, которые он испытывает; оно тем более трудно, что эти терзания и в самом-то человеке бессловесны и немы (‚Постоялый двор‘)“.

Услышать и рассказать об этом бессловесному Тургеневу не дано было: в этом дар Достоевского и Толстого (140).

Одна из главных причин несовершенства, неполноценности таланта Тургенева – это не-русскость его языка. Тургеневский язык оторван от допетровской языковой культуры, от национальной устно-разговорной стихии:

Слова Тургенева робки [...] и в самом известном его „Русский язык“ вышла путница с „могучим“ и „свободным“. Тургенев владел и „обходительным“, по петровской терминологии, или „крестьянским наречием“ по Пушкину, искусно имитировал мужика и создал вместе с Писемским и Толстым условно народный язык, в котором простонародные слова выражаются в речи книжного литературного склада... (там же).

Очевидно, что оценка таланта Тургенева является, помимо всего, и скрытой автохарактеристикой. Масштаб таланта Ремизов часто оценивает посредством акустических метафор (у Тургенева „тихий голос“ в противовес „громовым голосам“ Гоголя и Достоевского). В книге Кодрянской *Алексей Ремизов* приведено такое высказывание писателя о себе: „Так я себя и определяю – слабоголосый писатель“.<sup>9</sup>

В силу отдаленности Тургенева от мира „лервопричин“ в его текстах почти никогда не идет речь о приближении того или иного персонажа к

<sup>9</sup> Н. Кодрянская. *Алексей Ремизов*, Париж 1959, 91.

христовой или антихристовой сущности, его герои не стремятся переделать мир или разрушить его. Тургенев сосредотачивается на изображении внутреннего драматизма человеческих взаимоотношений:

В революцию все бросились на „Бесов“ Достоевского, искали о революции [...] а кстати поискать „бесов“ совсем не там – жизнь на земле трудная и в мечте человека облегчить эту жизнь, какие там „бесы“! – нет, не там, и уж если говорить о „бесах“, вот мир изображенный Тургеневым, Толстым, Писемским и Лесковым – вот полчища бесов, а имя которым праздность и самодовольная праздность [...] все рассказы Тургенева, начиная с „Записок охотника“ – о человеке, как человек мудрует над человеком (154-155).

Известно, что большую часть статьи „Тургенев-сновидец“ занимают пространные цитаты снов и видений тургеневских персонажей. В.Н. Топоров в своем исследовании *Странный Тургенев* справедливо говорит о том, что Ремизов одним из первых указал на Тургенева-сновидца, на его способность к индивидуальному мистическому опыту (у Тургенева был особый сновидческий дар). Однако, очевидно, что Ремизова интересует не просто мистицизм Тургенева, его интересует специфика тургеневского мистического опыта. Степень и мера проникновения в потусторонний мир. Для Ремизова безусловно важным оказывается то, что Тургенев – не христианин. Возможно, что это одна из причин, почему Тургенев связан с миром „сущностей“ опосредованно. В статьях о Тургеневе нет прямых рассуждений о его нехристианстве. Однако неоднократно подчеркивается и подробно развивается мысль о „безулыбности“ Тургенева, об отсутствии в его произведениях юмора: „Безулыбный, раненный в юности („Первая любовь“) и на всю жизнь замороженный („Петушков“), верный („Петушков“, „Вещные воды“), Тургенев, которому снились сны...“ (157); „У Тургенева не было веселости духа. Тургенев без юмора. Отсутствие радости, веселья, игры, юмора, по Ремизову, одно из свойств не-христианского, не религиозного сознания. С этим представлением мы встречаемся уже в одном из относительно ранних произведений Ремизова – романе *Пруд*. Здесь оно, по видимому, восходит ближайшим образом к Достоевскому – рассуждениям Макара Долгорукого о радости божьего мира в *Подростке*. Творчество, составным элементом которого является юмор оправдывает себя, потому что является реализацией одного из требований православной религиозной этики (уныние – грех). Однако „безулыбность“ точно так же отдаляет Тургенева и от „демонического“ начала. Ср.: „Я родился в Купальскую ночь, вошел в мир из „демонской кипи“ [...] „Природа моего существа

купальская: огонь и кровь. От чистоты огня веселость духа. Веселость духа – мои крылья...“<sup>10</sup>

Тургенев сосредотачивается на изображении драматизма человеческих отношений и не помышляет о преображении жизни, потому что не верит. Очевидно, что Ремизова крайне интересует тип художника, заведомо обладающего ограниченными познавательными способностями.

Следует, видимо, считать, что определенное воздействие оказала на Ремизова работа о Тургеневе Льва Шестова, с которым Ремизов был очень близок. Отдельные части этого труда были опубликованы впервые только в 1961 году,<sup>11</sup> но начал Шестов писать книгу о Тургеневе уже в 1903. Одна из ключевых мыслей Шестова – интерпретатора Тургенева – это мысль об исчезновении у позднего Тургенева мировоззрения, рациональной способности познавать мир (по Шестову, это путь к подлинному знанию, которого Тургенев смертельно боится );

В Тургеневе, несмотря на все его образование, как и во всяком русском, под конец жизни все больше и больше сказывался „татарин“, т.е. стихийный человек, для которого цивилизация не успела стать второй природой. Понемногу он становится все равнодушной и равнодушной к ученым теориям и идеям, когда-то представлявшимися самым нужным в жизни;<sup>12</sup>

Ср. также:

До сих пор он <Тургенев – Л.П. > неизменно и твердо шел к определенной цели. Теперь у него один мотив:

Je vais sans savoir ou

J'attends sans savoir quoi (Из Ламартина: Я иду, не зная куда, / Я жду, не зная чего).<sup>13</sup>

С точки зрения Шестова, Тургенев, приближаясь к сфере подлинного существования, испытывает отчаяние и бессилие. Эта мысль близка ремизовской трактовке Тургенева, согласно которой Тургенев „слаб“ – не способен познать мир подлинных сущностей.

Вспомним, что символ огня, вынесенный в заглавие книги, в древней гностической традиции означал, в частности, и относительность проникновения в сущность вещей, невозможность проникновения. Художник, который „не проникает“ (или проникает недостаточно) ограничивается в творчестве областью человеческого. Ремизов цитирует сны тургеневских героев, но не

<sup>10</sup> Там же, 89.

<sup>11</sup> Л. Шестов, «Фрагменты неоконченной рукописи И. Тургенева», *Воздушные пути*, Нью-Йорк 1961, Июнь.

<sup>12</sup> Л. Шестов, *Тургенев*, 97- 98.

<sup>13</sup> Там же, 108.

просто цитирует, но и подвергает их некоторой тематической классификации. При этом ряд текстов Тургенева выделены как доминантные, основополагающие в его творчестве. Такими произведениями оказываются, в первую очередь, „Петушков“, „Первая любовь“, „Рассказ отца Алексея“, „Песнь торжествующей любви“, „Клара Милич (После смерти)“. Видимо, здесь следует видеть попытку Ремизова отчасти ретроспективно, а отчасти и синхронно соотнести тургеневские тексты с собственными. К ретроспективному переосмыслению собственных текстов в соотношении с Тургеневым, вероятно, относится интерпретация Ремизовым рассказа „Петушков“ (1847).

Следует заметить, что довольно большое место уделено этому произведению в книге Б. Зайцева *Жизнь Тургенева*, публиковавшейся в 1930-31 году в *Современных записках*.<sup>14</sup> Зайцев рассматривает этот рассказ как тургеневскую автобиографическую проекцию. Ремизов видит в этом произведении роковое предчувствие Тургеневым всего последующего хода его жизни (видимо, в книге Зайцева следует видеть один из важных для Ремизова претекстов, так как у Зайцева повествование сосредоточено на интимных переживаниях Тургенева и, главным образом, на истории любви Тургенева к Виардо: „Судьба Тургенева связана с Виардо, с которой он познакомился в 1845 г., и вся жизнь его прошла под ее знаком: так и умер в ‚чужом гнезде‘, в Буживале, под Парижем. Судьба Петушкова – судьба Тургенева. В рассказе нет сна, но очень близкое сну – ‚приворот‘“ (160).

Тип взаимоотношений между персонажами, изображенный в рассказе „Петушков“ дает возможность сопоставить их с некоторыми инвариантными чертами сюжетов дореволюционной прозы Ремизова (у Тургенева: замороженность на всю жизнь героя – маленького человека – женщиной, в которую он страстно влюблен, равнодушие к нему героини – булочки Василицы; трагическое одиночество Петушкова и единственный сочувствующий ему персонаж – слуга Онисим). Во многих романах и повестях Ремизова из современной жизни главные герои (часто тоже „маленькие люди“, занимающие низкое место в социальной иерархии) также безуспешно пытаются добиться ответного любовного чувства (Маракулин в „Крестовых сестрах“, Николай Финоменов в *Пруде*, Антон Петрович Будылин в повести „Канаве“, Костя Клочков в „Часах“ и т.д.). В итоге они оказываются одиночками и несчастными. Их или оставляют жены (вариант – сами уходят) или они испытывают крах matrimониальных планов (в „Неуемном бубне“, Алексей Баланцев; Будылин в „Канаве“, Бобров в „Пятой язве“). В целом ряде случаев единственным сочувствующим собеседником становится для них слуга (кухарка). До сих пор в исследовательской литературе все эти произведения рассматривались, как правило

<sup>14</sup> Б. Зайцев, «Жизнь Тургенева», *Современные записки*, 1931.

в контексте гоголевской традиции и текстов Достоевского (иногда – Лескова). Однако в сюжетах произведений Гоголя и Достоевского нет столь высокой частотности упомянутых сюжетных ситуаций. Кроме того, у Достоевского, все личные драмы его героев всегда являются отблеском, эманацией идейных коллизий (князь Мышкин разрывается между двумя женщинами, потому что он – современный, пришедший раньше времени, Христос). У Ремизова же все личные драмы его героев имеют и самостоятельный смысл. И, видимо, тургеневское специфическое внимание к личным взаимоотношениям героев привлекает Ремизова.

Другой текст, который также неоднократно упоминается Ремизовым – это повесть „Первая любовь“.

Но такую сохранить память, как в „Первой любви“: тут и редкий дар и исключительное событие. Заря загорелась, но не озарила, а хлестнула, и не по руке и не по лицу, а по сердцу – герой рассказа проектируется в окровавленном Беловзорове [...] Раненое сердце (здесь любопытно заметить, что – раненое сердце – название одной из подглавок в третьей редакции автобиографического романа „Пруд“ – Л.П.) легло тенью на весь облик Тургенева [...] И это раненое сердце стало необыкновенно чувствительно к закону жизни: „человек мудрует над человеком (170).

В этом тексте опять-таки Ремизова интересует сосредоточенность автора на личной драме и трактовка страсти как разрушительной, губящей силы – для охваченного любовью, но не любимого героя. Во многих своих произведениях Ремизов изображает, как любовь разрушает любящих, но не любимых (или любимых „не так“, „не теми“). Так, например, в повести „Канавы“ любящие друг друга Маша и Задорский расходятся, потому что по разному понимают любовь и жестоко страдают. В повести „Часы“ Нелидов попадает в поле любовного чувства Христины и долго не может признаться себе в том, что действительно любил только свою умершую невесту. А признавшись – кончает самоубийством. Антон Петрович Будылин заражается чувством, которое обращено не на него. Маша влюблена в Задорского, а Будылину, ощущающему силу Машиного чувства, долго кажется, что это любовь к нему. О „Песни торжествующей любви“ и повести „Три встречи“ Ремизов пишет: „Большие чувства, как любовь, могут захватить совсем не того, к кому обращены. [...] В „Трех встречах“ описан сон любви, возбужденный песней, обращенной к другому.

Герой рассказа ночью в Сорренто зачарован песней песней – песня не к нему, поющая обозналась: она ждет другого. И ее любовь действует как огонь, на этого случайного, ей незнакомого слушателя ...“ (172); „Герой рассказа, для которого эта женщина появилась, как сновидение, и как сновидение прошла мимо и исчезла навсегда, связан со стариком сторожем

Лукьянычем, тоже захваченным волной этой музыки, но конец его роковой – старик повесился“.

Наряду с ретроспективным прочтением собственных произведений под знаком Тургенева в книге *Огонь вещей*, Ремизов, как уже говорилось, соотносит тургеневские тексты со своими и в синхронном плане. Совершенно не случайно первостепенное значение приобретает любовная тема. В эстетике позднего Ремизова трактовка любви как страсти меняется по сравнению с его дореволюционным творчеством – это теперь для Ремизова одна из основных мирозозидающих сил.<sup>15</sup>

Для синхронного прочтения своего творчества значимыми становятся произведения позднего Тургенева, посвященные теме „любовь после смерти“ („Клара Милич“, „Песнь торжествующей любви“). Как известно, параллельно с книгой *Огонь вещей* Ремизов пишет „переложения“ древнерусских и средневековых текстов, где центральной оказывается именно эта тема („Тристан и Исольда“, „О Петре и Февронии“).

Тема разрушающей и губящей страсти встречается и в романе Ремизова *В розовом блеске* (1952), который он закончил в эмиграции, уже после смерти своей жены, С.П. Ремизовой-Довгелло. Однако на первый план здесь выходит интерпретация любви как высокодуховного созидющего начала. По-видимому, Тургенев и его произведения актуализируются в сознании Ремизова во время замысла этого романа (вернее, в процессе написания его отдельных частей) или незадолго до этого. Первая из частей будущего романа *В поле блакитном* была опубликована в Берлине, в 1922 году.<sup>16</sup> В 1921 году выходит книга рассказов Ремизова *Шумы города*,<sup>17</sup> где можно встретить, хотя и немногочисленные, но прямые отсылки к Тургеневу.

В начале третьей части романа *Сквозь огонь скорбей* повествователь размышляет о литературной генеалогии образа Оли – главной героини романа. Как известно, прототипом героини послужила С.П. Ремизова-Довгелло. Среди литературных прототипов этой героини Ремизов выделяет особо тургеневские образы. Перечень литературных предшественниц образа Оли и его литературных антиподов в романе почти совпадает с классификацией „зверовидных женщин“ в статье „Тургенев-свидетц“. В обоих текстах появляется и образ „Древа“ жизни, возводимый Ремизовым к статье Розанова 1917 года „О К.Н. Леонтьеве“, опубликованной в „Новом времени“. Так, в книге *Огонь вещей* Ремизов пишет:

Зверовидные женщины Тургенева: Одинцова, Ирина, Полозова, Лаврецкая – это цепь такой цепкой бессмертной жизни, замыкающейся

<sup>15</sup> А. Грачева, *Алексей Ремизов и древнерусская культура*, СПб. 2000.

<sup>16</sup> А. Ремизов, *В поле блакитном*, Берлин 1922.

<sup>17</sup> А. Ремизов, *Шумы города*, Ревель 1921.



Еленой Безуховой в „Войне и мире“ Толстого [...] сестры вокруг „Древа“ жизни“. А как далека от этого „Древа“ одиноко стоит Лиза; образ восходящего духа через отречение. (*Огонь вещей*, 155)

Ср. в романе *Сквозь огонь скорбей*:

Оля задумывалась о судьбе Лизы „Дворянского гнезда“ [...] Лиза отходит от своего счастья, Лиза уступает и идет в монастырь на казнь: от любви никуда не уйти и нельзя позабыть [...] Но кто Оле чужд, это все зверовидное тургеневское: Одинцова, Полозова, Лаврецкая, Ирина и толстовская Элен...<sup>18</sup>

Далее Ремизов цитирует обращение Розанова к читателю из упомянутой статьи:

Люди мои, братья мои, я прожил весь в тоске и неудаче. Но я люблю вас и не хочу вам того горя, какого слишком много понес на себе. Вот что: любите жизнь. Любите ее до преступления, до порока. Все к подножию Древа Жизни. Древо Жизни – новая правда, и это одна правда на земле. И до скончания земли. Ничего нет священнее Древа Жизни [...] Жизнь в самой жизни. А выше ее нет категорий, ни философских, ни политических, ни поэтических [...] Я был тоскующий человек, но я хотел бы быть последним на земле тоскующим человеком, и хоть с неба посмотреть на счастливое и беззаботное человечество, на зеленое человечество с одною только радостью, и без всякого дыма, горечи, злобы, злодеяния и отравы. Этого не надо, воистину не надо.<sup>19</sup>

Ответное обращение Ремизова:

Василий Васильевич! Ваша мечта, новая правда: жизнь, потому что вы прожили свою жизнь в тоске и неудаче. Но кого вы сунете под ваше Дерево в беззаботное и зеленое человечество? Я их всех вижу и первую вельтмановскую Саломею, а за ней тургеневских и толстовских зверовидных, и кобылиц Достоевского с Аглаей и Грушенькой, все они с „угольком“ [...] Люблю грозу, северное сияние, пожары, но какие могут быть пожары под Древом Жизни? Уж очень под Вашим Древом Жизни благообразно, Лермонтов от скуки просто разложит костер и подождет – туда и дорога со всеми райскими плодами... вы мечтаете о рае Божьем. Древо жизни! [...] Человек выбрал другое дерево и свою волю не уступит до смерти. А хочется тихо в своей норе посидеть, и чтобы было тепло, главное, натоплено, а по Досто-

<sup>18</sup> А. Ремизов, *В розовом блеске. Автобиографическое повествование*, Роман, М. 1990, 627.

<sup>19</sup> Там же, 627-628.

евскому еще и чаю попить, а по мне и с баранками, и без всякого Лермонтова, вообще без „человека“, а только домашние животные допускаются, пускай себе лают и мяукают и, если охота, топчутся на здоровье. А людей „лунного света“ и с ними Олю? Помните, как в первый раз заглянув ей в глаза, вы, обратясь ко мне, сказали: „Серафима благородная, а мы с тобой...“ Я понял, о чем вы хотите сказать. – Олю вы не принимаете под ваше Дерево, в ваше цветное Телемское аббатство? Но если Бог кладет в человеческое сердце уголек, Он же озаряет и белым, самым жарким светом – Дерево Жизни многолиственно и много поясов, оно покроем с головой ваше зеленое и среди них вы первый заскучаете и, как было в жизни, поссоритесь и полезете вы туда, где Оля. Оля – это мечта, „без которой ни Бога, ни его Древа Жизни“.<sup>20</sup>

Ремизов расценивает Розанова как творца эротико-эстетической утопии, отказавшегося, как видится Ремизову, от трагического понимания жизни. „Дерево Жизни“ Розанова Ремизов противопоставляет библейскому Древу познания („Человек выбрал другое дерево и свою волю не уступит до смерти“). Противопоставляется и жизнь Розанова его мистико-эротической утопии: жизнь творца утопии полна страданий, а утопия их не предполагает. Конец высказывания как раз и подразумевает, что вне своей утопии (в реальной „жизни“) Розанов ориентируется на библейское Дерево познания (полезете Вы туда, где Оля). Для самого Ремизова розановская утопия – объект „игры“, некая область временного отдохновения на тяжелом пути жизни, индивидуалистическая прихоть (мотив „чаепития“ у Достоевского). Люди, подобные Оле на своем жизненном пути не предполагают отдохновения, их жизнь – „пламенное служение другим“, искупление первородного греха: в этом ряду и тургеневские (Лукерья из „Живых мощей“, Лиза из „Дворянского гнезда“): „Кровь, вопиет! Дети, духовно несвязанные с родителями, кровно несут всю ответственность за своих отцов. И это сказывается в роковые сроки расплаты – при социальных катастрофах, когда передвигается жизнь: в войну и революцию. Но дети могут и „оттрудить“ вину отцов по крови. Сон, а, скорее видение в „Живых мощах“ иллюстрирует искупительное дело по крови: Лукерья не только очищается сама, но и снимает своими муками тяжесть „греха“ своих родителей“ („Тургенев-сновидец“, 169). „Пламенное служение другим“ отличает, по Ремизову, и Марианну в „Нови“, Елену в „Накануне“. Оно интерпретируется как страдание во имя искупления „коллективного“ греха.

Упомянутые тургеневские героини, подобно Оле Ремизова и ее прототипу – Ремизовой-Довгелло, не испытывают страха перед познанием, их не смущает, что „покрывало Изиды“ лишь слегка приоткрывается перед познающим мир человеком. Отсутствие страха перед познанием дает им воз-

<sup>20</sup> Там же, 628- 629.

можность действовать. Эти героини оцениваются поздним Ремизовым исключительно высоко. Посмертная полемика с Розановым в романе *В розовом блеске* связана именно с этой темой. Страх перед познанием, вернее, – перед невозможностью окончательного Знания Ремизов приписывает и Розанову – и себе. В черновом отрывке предисловия к повести „Тристан и Изольда“ Ремизов писал:

„Неразлучные до жизни – разлучены в жизни – неразлучны в смерти“, говорят Друиды: они знают о бывшем и про будущее. Или для утешения выдуманно это „неразлучны“, надо же как-то осмыслить судьбу Тристана и Изольды, оправдать неутешное мировой „бессмыслицы“ и „безобразия“ – музыкальным. Порядок, тишь-и-благодать беззвучны. Моя музыка – безответное, ни за что, ни зачем, мое мучительное терпение.<sup>21</sup>

Очевидно, что поздний Ремизов не просто создает новые мифы или новые прочтения древних текстов в неомифологическом ключе, но и сомневается в своих положительных утверждениях. Он напряженно размышляет о разных типах утопического мышления, о формах мистического опыта, мере приближенности к трансцендентной реальности. Гораздо более близким типом художественного сознания по сравнению с дореволюционным периодом становится для Ремизова художник не религиозный, с заведомо ограниченными гносеологическими возможностями, сомневающийся (подобно реальному Тургеневу) в существовании потусторонней реальности, но несмотря на это глубоко укорененный в русской литературе и создающий в своем творчестве образы, прочно связанные с русской национальной традицией, в том числе, как это видится Ремизову, православным христианством.

<sup>21</sup> Цит. по: А. Грачева, *Алексей Ремизов и древнерусская культура*, СПб. 2000, 274.



Alexandra Smith

## VLADIMIR NABOKOV AS TRANSLATOR OF RUSSIAN POETRY

Vladimir Nabokov's poetry and translations remain the least explored aspect of his work. In the light of the considerable growth in Nabokov studies in recent years, the relative lack of interest in Nabokov's poetry is surprising. Such hesitation to confront Nabokov's poetry and translation might be rooted in the fact that Nabokov holds an established position of excellence as a prose writer but is less talented as a poet. Thus Caryl Emerson's commentary on Nabokov's translation of Pushkin's *Eugene Onegin* defends Nabokov's translation strategy of being as literal as possible, but plays down his skill as a poet. „Nabokov“, says Emerson, „a magical master at prose, was probably right to stick to literalism. He wasn't a good enough independent poet to carry any other method off.“<sup>1</sup> Emerson's explanation notwithstanding, it is useful to point out that for Nabokov translation is a very sophisticated process that requires a translator to be genius, scholar, and first-class actor. Nabokov dismissed Boris Pasternak's translations of William Shakespeare into Russian as „incredibly rubbishy.“<sup>2</sup> Indeed, Russian readers usually prefer to read the translations of Shakespeare by the minor acmeist poet Mikhail Leonidovich Lozinsky rather than by Pasternak. Thus Lozinsky's achievements as translator far outweigh his modest achievements as a representative of the Silver Age of Russian poetry.

Some contemporaries have praised Nabokov's skill as a poet. In his 1965 essay „The Strange Case of Pushkin and Nabokov“ Edmund Wilson points out that Nabokov is extremely well-versed in various poetic devices, and highly regarded by many as a skilful poet who knows how to use enjambment, alliteration, modulation and other techniques. In Wilson's view, Nabokov's observations on Pushkin's craftsmanship in *Eugene Onegin* in the lengthy commentary supplementing his translation serve as a useful tool to help students of Russian literature appreciate Pushkin's verse.<sup>3</sup> Paul Morris in his survey of Russian

<sup>1</sup> C. Emerson, „Perevodimost“, *Slavonic and East European Journal*, Vol. 38, No.1, Spring 1994, 84-9, 86.

<sup>2</sup> Quoted from: N. Cornwell, *Vladimir Nabokov*, Northcote House in association with the British Council, London 1999, 22.

<sup>3</sup> E. Wilson, „The Strange Case of Pushkin and Nabokov“, *NYRB*, July 15, 1965, 3-6; reproduced in Russian: N.G. Mel'nikov (ed.), „Klassik bez retushi: Literaturnyi mir o tvorchestve Vladimira Nabokova“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2000, 387-392, 391.

émigré critics' responses to Nabokov's poetry suggests that in the 1920-40s „Nabokov was a visible presence as poet both for readers and for critics“ and „all but the most virulent of commentators (in an intellectual environment marked by its polemical vigour) conceded Nabokov's skill and even virtuosity as a poet, even at his young age.“<sup>4</sup> It appears that when Nabokov's reputation as a major prose writer became established, critics ceased to judge it independently from his fiction and defined it as poetry of a prose writer.

Critics also consider Nabokov's translations of Russian poetry into English as the translations by an important prose writer. Robert Conquest views Nabokov's translation of *Eugene Onegin* as a failure, but asserts that Nabokov has succeeded in translating Pushkin's masterpiece into the language of Nabokov's own fiction.<sup>5</sup> Only a few critics consider Nabokov's *Eugene Onegin* a great work of art in its own right. For instance, Anthony Burgess sees it as a peculiar work of art that exemplifies a kind of rococo style that could only be appreciated by Russian émigré readers.<sup>6</sup> Since Nabokov's translation practices evoke many mixed responses, his work as translator provides us with a good opportunity to investigate Nabokov's translation theory in relation to modernist practices in Europe and in Russia and to establish whether Nabokov's limitations as translator derive from his modernist aesthetics.

It is also important to bear in mind that Nabokov's poetry is not well-known in the English-speaking world and is only now being discovered in his native Russia. There is simply not enough evidence to suggest that Nabokov was not a good enough poet to translate Russian poetry into English. Russian modernism produced many superb poets (Pasternak, Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva, Osip Mandelshtam – to name just the most important figures of Russian modernist canon), and Nabokov's poetic voice was clearly overshadowed by more prominent voices of the Russian Silver Age, as well as by his own achievements in fiction writing. Nabokov's poetry deserves attention and awaits re-discovery, and this article will try to do justice to Nabokov the poet who should not be overlooked as one of the important innovators produced by the Silver Age.

It will be also argued below that a new methodological approach is required when dealing with modernist practices, offering more subtle explanations of the correlation between modernist aesthetics and philosophy and literary practices. I will demonstrate that the question of translating poetry in the European modernist period should be viewed in relation to the cultural and historical conditions

<sup>4</sup> P.D. Morris, „Vladimir Nabokov's Poetry in Russian Émigré Criticism: A Partial Survey“, *Canadian Slavonic Papers*, vol. XL, Nos. 3-4, September-December 1998, 297-310, 310.

<sup>5</sup> R. Conquest, „Nabokov's *Eugene Onegin*“, *Poetry*, Vol. 106, June 1965, 263-268; reproduced in Mel'nikov, op. cit., 385-387, 387.

<sup>6</sup> A. Burgess, „Pushkin and Kinbote“, *Encounter*, Vol. 24, No. 5, May, 1965, 74-78; reproduced in Mel'nikov, op. cit., 392-396, 396.

of modernism. This approach challenges the abstract expectation that a good poet necessarily produces quality translations of other poets.

Recent studies by Gerald S. Smith,<sup>7</sup> D. Barton Johnson,<sup>8</sup> Julian W. Connolly,<sup>9</sup> and Michael Wachtel<sup>10</sup> re-consider Nabokov as a poet and highlight the most important features of his poetics, including his themes, imagery and metre. Judson Rosengrant's illuminating article „Nabokov, *Onegin*, and the Theory of Translation,<sup>11</sup> should not be overlooked either, as it sheds new light on Nabokov's theory of translation as manifested in some of his essays on this subject and in his forward to *Eugene Onegin*. While this latter major achievement of Nabokov the translator has been widely discussed in literary criticism, Nabokov's translations of other Russian nineteenth-century poets and of his own poetry into English has not received much attention. The present article aims to eliminate this lacuna in Nabokov studies, presenting Nabokov first of all as a modernist poet. Taking into account Nabokov's Russian-European-American identity and his linguistic and cultural richness, I would argue that Nabokov's English poetry style derives from English and Russian modernist tradition and shares some of the original features ascribed to his prose style. I will try to develop Wilson's observation that Nabokov's translation of Pushkin's masterpiece reveals Nabokov's transgressive strategies and his fluid identity of a poet in exile who is torn between the two cultures: the Russian cultural heritage and the English-speaking world to which Nabokov tries to adapt himself.

As Wilson puts it, Nabokov's *Eugene Onegin* reveals the tormented self of Nabokov himself and might be seen as Nabokov's attempt to reconcile the two disparate halves of his identity as Russian-English/American author. In Wilson's view, Nabokov in his translation of *Eugene Onegin* continues to play a game of hide-and-seek with his readers that evolves around his hybrid (Russian-English) identity as manifested in his English fiction.<sup>12</sup>

In the words of Neil Cornwell, Nabokov's English prose style displays the following markers: „extensive linguistic and cultural polyglot facility“; „strongly coloured by the striking originality.“<sup>13</sup> „*Bend Sinister* introduces,“ Cornwell points out, „an invented (hybrid) language and other elements of paronomasia (code-switching or wordplay),“ concluding that „richness of vo-

<sup>7</sup> S.G. Smith, „Nabokov and Russian Verse Form“, D.B. Johnson (ed.), *Russian Literature Triquarterly*, Ardis Publishers, Ann Arbor 1991, 271-306.

<sup>8</sup> D.B. Johnson, „Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry: A Chronological and Thematic Sketch“, *ibid.*, 307-328.

<sup>9</sup> J.W. Connolly, „The Otherworldly in Nabokov's Poetry“, *ibid.*, 329-340.

<sup>10</sup> M. Wachtel, *The Development of Russian Verse: Meter and Its Meanings*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, 165-8.

<sup>11</sup> J. Rosengrant, „Nabokov, *Onegin*, and the Theory of Translation“, *Slavonic and East European Journal*, Vol. 38, No.1, 13-27.

<sup>12</sup> E. Wilson, *op. cit.* ref. 3, in Mel'nikov, *op. cit.*, 392.

<sup>13</sup> N. Cornwell, *Vladimir Nabokov*, Northcote House in association with the British Council, London 1999, 11.

cabulary, unusual turns of expression, defamiliarisation, and [...], phonic patter and cryptic patter' are to the fore."<sup>14</sup> The present article will assess the qualities of Nabokov's language as expressed in his translations of Russian poetry into English in terms of the modernist canon, suggesting that Nabokov's hybrid style is also strongly pronounced in his poetry and translations. It will be argued that this quality of Nabokov's style reflects on his hybrid identity, incorporating the Russian and English modernist cultures in which he was well versed. I will suggest, therefore, that we need to look at all Nabokov's works, be it poetry or literary criticism, in the same vein: i.e. in terms of their relations with English-Russian modernist practices.

As will be demonstrated below, this methodological approach is not applied evenly in Nabokov scholarship, resulting in a distorted and fragmented view of Nabokov's oeuvre. Using examples from Nabokov's translations of Russian poetry and from his statements on translation theory, I will be arguing that Nabokov the modernist is largely indebted to Henri Bergson's philosophy. Nabokov's translations and views on translation theory reflect and embody central Bergsonian ideas, given that any translations are inevitably linked to the concepts of memory and representation of the self that are central to Bergson's theory of creativity.

First of all, it would be useful to refer to Nabokov's own theory of translating, in order to assess its links, if any, with the modernist modes of representations. According to Rosengrant, most critics responding to Nabokov's translation of *Eugene Onegin* failed to appreciate Nabokov's own explanations of his fully developed method of translating which he tried to implement in his own work. „It would seem that few critics have been willing to come to terms with Nabokov's reasons for rendering Pushkin the way he did,“ Rosengrant suggests, „have been willing to evaluate his undertaking on the basis of its own distinctive theory rather than according to some preconceived notion of what a verse translation should or should not be.“<sup>15</sup> Rosengrant's painstaking analysis of all the articles and essays manifesting Nabokov's views on translation theory focuses on the three modes of verse translation highlighted in his foreword to the English version of *Eugene Onegin*.

Nabokov lists them: „(1) Paraphrastic: offering a free version of the original, with omissions and additions prompted by the exigencies of form, the conventions attributed to the consumer, and the translator's ignorance. [...] (2) Lexical (or constructional): rendering the basic meaning of words (and their order). This is a machine can do under the direction of an intelligent bilingualist. (3) Literal: rendering, as closely as the associative and syntactical capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original. Only this is true

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Rosengrant, *op. cit.*, 13.



translation.<sup>16</sup> In his foreword to Pushkin's *Eugene Onegin* Nabokov distinguishes himself from the translators who produce what he defines as readable translations, palatable for consumption by semi-educated readership. „I have been always amused,“ claims Nabokov, „by the stereotyped compliment that a reviewer pays the author of a „new translation.“ He says: „It reads smoothly.“ In other words, the hack who has never read the original, and does not know its language, praises an imitation readable because easy platitudes have replaced in it the intricacies of which he is unaware.<sup>17</sup>

On another occasion, Nabokov states that the result of the perfect attempt to translate a text should be an endless list of notes: „I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the absolutely literal sense, with no emasculation and no padding – I want such sense and such notes for all the poetry in other tongues that still languishes in, poetical' versions, begrimed and beslimed by rhyme.“<sup>18</sup> Nabokov's vision of the text as a combination of semantic units, or a set of building blocks, that can be transmitted into another language, resonates well with the work of the Russian formalists and British mythographers who point to the possibility of considering literature as a self-regulating system. As Robert Scholes reminds us, such a view „has been a strong force in modern critical thought.“<sup>19</sup>

Thus in his seminal essay „The Task of the Translator“ Walter Benjamin, one of the most important German modernist critics, states: „Translation thus ultimately serves the purpose of expressing the central reciprocal relationship between languages.“<sup>20</sup> For Benjamin, translation represents the relationship between languages „by realising it in embryonic or intensive form,“<sup>21</sup> for languages are interrelated in what they want to express. Benjamin's view that translation brings out the kinship of languages is based on the theory of cognition that proves the impossibility of an image theory and stands close to the ideas of Russian formalists. As Benjamin puts it, „to grasp the genuine relationship between an original and a translation requires an investigation analogous to the argumentation by which a critique of cognition would have to prove the im-

<sup>16</sup> V. Nabokov, „Foreword“, Pushkin, Aleksandr. *Eugene Onegin: A Novel in Verse: Translated with a Commentary by Vladimir Nabokov In Two Volumes*, vol. 1, Princeton University Press, Princeton, 1964, vii-viii.

<sup>17</sup> *Ibid.*, ix.

<sup>18</sup> V. Nabokov, „Problems of Translation: *Onegin* in English“, *Partisan Review*, No. 22, 4, Fall 1955, 496-512.

<sup>19</sup> R. Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction*, Yale University Press, New Haven and London 1974, 117.

<sup>20</sup> W. Benjamin, „The Task of the Translator“, *Illuminations*, translated by Harry Zorin, Pimlico, London 1999, 70-82, 73.

<sup>21</sup> *Ibid.*

possibility of an image theory.<sup>22</sup> According to Benjamin, any translation that strives for likeness to the original is impossible because of the subjectivity factor that affects cognition. Nabokov's idea of creating an extensive list of footnotes to complement any translation echoes Benjamin's call to overcome the limitations of an image theory. Both authors understand translation as a process that results in a change of the original text, and treat the original text as a living organism that experiences its afterlife existence. Benjamin expresses this transformation thus: „For in its afterlife [...] the original undergoes a change. Even words with fixed meaning can undergo a maturing process. The obvious tendency of a writer's literary style may in time wither away [...]. What sounded fresh once may sound hackneyed later; what was once current may someday sound quaint.“<sup>23</sup>

Benjamin asserts that the mother tongue of the translator also undergoes transformation over the centuries. Benjamin also argues that both languages available to the translator form fragments of some metatext: „Although translation, unlike art, cannot claim permanence for its products, its goal is undeniably a final, conclusive, decisive stage of all linguistic creation. In translation the original rises into a higher and purer linguistic air, as it were. It cannot live there permanently, to be sure, and it certainly does not reach it in its entirety.“<sup>24</sup> According to Benjamin, the process of translation is about not only transmitting a message but also about revealing differences. The task of the translator is not to harmonise the difference between the original and the translation, but to display the complementary nature of languages and texts. The space between one language and another suggests a third space, a utopian space that no longer expresses anything, for it is a pure language, an expressionless and creative Word, defined by Benjamin as the shape of the arcade.

Benjamin uses the image of an arcade to formulate a contrast between interpretive translation and literal translation: „Rather, the significance of fidelity as ensured by literalness is that the work reflects the great longing for linguistic complementation. A real translation is transparent; it does not cover the original, does not block its light, but allows the pure language [...] to shine upon the original all the more fully. This may be achieved, above all, by a literal rendering of the syntax [...]. For if the sentence is the wall before the language of the original, literalness is the arcade.“<sup>25</sup>

In Benjamin's view, the literally translated text is a transparent surface that allows the light of the original to fall onto the new version, creating an interplay of surfaces, providing thereby a vision of newness accumulated out of the frag-

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, 73-74.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 75.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 79.

ments of words. The first language does not disappear in favour of the second but continues to exist, like some ghost.

It can be argued that Nabokov's wish to supplement any translation with a list of footnotes comes very close to Benjamin's vision of transparency and literalness. Nabokov's footnotes might be seen, therefore, as a tool that helps recover some stylistic peculiarities of the original text in a more tangible manner. Benjamin thinks that „the transfer can never be total“ and that there always be an element in the translation which goes beyond transmittal of subject matter that can be defined „as the element that does not lend itself to translation.“<sup>26</sup>

Benjamin distinguishes between the work of poet and that of the translator and argues that while „the intention of the poet is spontaneous, primary, graphic“, the translator's purpose is „derivative, ultimate, ideational.“<sup>27</sup> Benjamin's definition of translation as „midway between poetry and doctrine“<sup>28</sup> might be applied to Nabokov's own search for a perfect style through translating. In this respect, it is important to bear in mind that the search for a style becomes a self-conscious element in the modernist literary practice. As Malcolm Bradbury and James McFarlane aptly sum up, „Modernism is less a style than a search for a style in a highly individualistic sense; and indeed the style of one work is no guarantee for the next“ because any modernist „is perpetually engaged in a profound and ceaseless journey through the means and integrity of art.“<sup>29</sup>

In the light of the above observations, it does not come as a surprise that Nabokov was interested in translation practices all his life. Any modern writer of significant talent and sophistication in search for a style would try, as Nabokov did, to infuse either one style with another, or one language with another, to achieve a sense of novelty, or hybridity. In his article „The Art of Translation“ (1941) Nabokov identifies three types of translators: „the scholar who is eager to make the world appreciate the works of an obscure genius as much as he does himself; the well meaning hack; and the professional writer relaxing in the company of a foreign confrère.“<sup>30</sup> In Nabokov's view, a translator must have as much talent, or at least the same kind of talent, as the author he chooses to translate. Nabokov's characterisation of the both of them as ideal playmates<sup>31</sup> is akin to Benjamin's belief that translation is a creative process, not just a mechanical reproduction of the original.

---

<sup>26</sup> Ibid., 76.

<sup>27</sup> Ibid., 77.

<sup>28</sup> Ibid., 78.

<sup>29</sup> M. Bradbury and J. McFarlane, „The Name and Nature of Modernism“, *Modernism: 1890-1930*, Penguin Books, London 1976, 19-26, 29.

<sup>30</sup> N. Nabokov, „The Art of Translation“, *Lectures on Russian Literature*, Picador, London 1983, 319-321, 319.

<sup>31</sup> Ibid.

Nabokov establishes his own criteria for the perfect translator. In addition to considerable talent, Nabokov's ideal translator should be a knowledgeable scholar who „must know thoroughly the two nations and the two languages involved and be perfectly acquainted with all details relating to his author's manners and methods, with the social background of words, their fashions, history and period associations.“<sup>32</sup> Nabokov also expects the translator to be an outstanding performer who „must possess the gift of mimicry and be able to act, as it were, the real author's part by impersonating his tricks of demeanor and speech, his ways and his mind, with the utmost degree of versimilitude.“<sup>33</sup>

Nabokov's translation theory evolves around a search for a style that expresses fluid states of subjectivity. Rosengrant regards Nabokov's three modes of translation „as stages in a continuum of shifting semantic and structural correlation.“<sup>34</sup> In Rosengrant's view, lexical translation does not attempt to reproduce the aesthetic form of the original, while the literal translation is „accompanied by aesthetic form to the extent that it does not hinder the scrupulous representation of cognitive meaning.“<sup>35</sup> Rosengrant defines Nabokov's paraphrastic mode of translation as: „Recreative correspondence, wherein cognitive meaning is subordinated either to the replication of such formal features of the text as metre and rhyme (which are now regarded as crucial to its identity), or to the reproduction of its ‚spirit‘ – its tone and gestures – with a commensurate reduction in formal mimesis.“<sup>36</sup>

Rosengrant refers to Nabokov's translation of the lyrical verse of Pushkin, Lermontov and Tyutchev in *Three Russian Poets*<sup>37</sup> as an example of paraphrastic translation, emphasising that Nabokov's evolution as a translator led to his eventual excellence at literal translation. Rosengrant continues: „Textual semantics for the Nabokovian literalist thus consists of three interactive dimensions: 1) The range of association potential in the original language at the moment the work came into being, 2) the range of association delimited by the text as a self-consistent aesthetic structure, and 3) the new associations that, for good or ill, subsequent readers bring to the text – the socially and historically conditioned responses that constitute their apperception of it.“<sup>38</sup>

Judging Nabokov's translation of Pushkin's *Eugene Onegin* as an attempt at literal translation, Rosengrant stresses that this mode of translation represents at its best Nabokov's belief that it is superior to any other forms of rendering the

---

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Rosengrant, op. cit., 14-5.

<sup>35</sup> Ibid., 15.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> V. Nabokov, translator, *Three Russian Poets: Translations of Pushkin, Lermontov and Tyutchev*, New Directions, Norfolk, Conn. 1944.

<sup>38</sup> Rosengrant, op. cit, 15.

text because it has a chance „of carrying over full literary meaning from one language to another.“<sup>39</sup>

Rosengrant acknowledges that Nabokov's theory of translation has „genuine sophistication and value, even if his own application of it was erratic, and even if that theory in its literalist mode may require more literary skill and scholarly insight than most translators are capable of providing.“<sup>40</sup> Rosengrant's analysis also points to some failures in Nabokov's translation of *Eugene Onegin* (in regards to chapters XVII and XXXIII, for example) and Rosengrant suggests that Nabokov himself for whatever reason, was not always able to sustain his literalist mode of translation „at a consistently high level, that he himself was not always able to reach his own austere but noble standard.“<sup>41</sup> This is not to suggest that his theory of translation is itself flawed. „His *Eugene Onegin* must therefore be accounted a partial failure of translation not because he carried his literalist theory too far [...] but because he did not carry it far enough.“<sup>42</sup> In the light of Rosengrant's observations, it becomes clearer why Nabokov felt dissatisfied with his attempt at translating Pushkin's novel in verse, a monumental work, described by Vissarion Belinsky, influential Russian 19<sup>th</sup>-century critic, as a poetic work which has not only profound aesthetic influence on the development of Russian culture, but also holds its special significance for Russians from the point of view of social and historical development.<sup>43</sup> It is Belinsky who established *Eugene Onegin*'s canonical status as a masterpiece, defining it as „the most sacred work of Pushkin, the beloved child of his imagination“ and a perfect expression of his personality.<sup>44</sup>

It could be argued that Nabokov's own feeling of reverence towards Pushkin's masterpiece echoes Belinsky's views and stems from Romantic doctrine, which pushes the authenticity of the poetic work to the fore. Nabokov also challenges Belinsky's fashioning of Pushkin as realist writer. According to Hillis Miller, modernist poetry „grows out of romanticism but goes beyond it.“<sup>45</sup> The intense subjectivity of the Romantic spirit remains central to Nabokov's modernist writing. As translator of Pushkin, Nabokov gets a chance to inscribe his own subjectivity into the most canonical work of Russian literature. This point can be easily illustrated by Nabokov's statements on his work as translator as conveyed in his 1955 poem „On Translating *Eugene Onegin*“:

---

<sup>39</sup> Ibid., 17.

<sup>40</sup> Ibid., 25.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> V.G. Belinsky, „Article 8: „Eugene Onegin“, *Vzgliad na russkuiu literaturu*, Moscow, Sovremennik, 1988, 440.

<sup>44</sup> Ibid. [Translation is mine. — A.S.]

<sup>45</sup> Quoted in M. Bradbury and J. McFarlane, op. cit., 47.

What is translation? On a platter  
 A poet's pale and glaring head,  
 A parrot's screech, a monkey's chatter,  
 And profanation of the dead. [...]

O, Pushkin, for my stratagem:  
 I travelled down your secret stem,  
 And reached the root, and fed upon it;  
 Then, in a language newly learned,  
 I grew another stalk and turned  
 Your stanza patterned on a sonnet,  
 Into my honest roadside prose —  
 All thorn, but cousin to your rose. [...]

Elusive Pushkin! Persevering,  
 I still pick up Tatiana's earring,  
 Still travel with your sullen rake.  
 I find another man's mistake [...].  
 This is my task — a poet's patience  
 And scholiastic passion blent:  
 Dove-droppings on your monument.<sup>46</sup>

The poem gushes in admiration for Pushkin's genius, and in a light-hearted manner Nabokov also fashions himself here as an ideal playmate of Pushkin. Yet Pushkin would not take an aesthetic stand on dove-droppings the way Nabokov does. Nabokov extends here the sphere of art and invites Pushkin to treat dove-droppings as artefacts, thereby welcoming his 19<sup>th</sup>-century predecessor to the age of modernity. As Cornwell's study reminds us, Nabokov regarded Pushkin as the greatest poet of his time, and perhaps of all time (second only to Shakespeare).<sup>47</sup> Taking into account Nabokov's essays on Pushkin, his discussion of Pushkin in his novels and letters, and his translations of Pushkin's poetry, it appears that Nabokov was anxious to secure Pushkin's place in the western canon. Cornwell's observations on Nabokov's translations of Pushkin also support this view. „Nabokov considered *Eugene Onegin*,“ says Cornwell, „to be a great world classic, and hoped that a major scholarly edition of Pushkin's ‚novel in verse‘ would establish genuine cultural status for it in the English speaking world. To a certain extent this has happened, but [...] no single-volume, popular' edition of the translation, with minimal, or at least greatly abridged, critical apparatus has yet been published.“<sup>48</sup>

Indeed, Nabokov's role in the canonisation of Pushkin in the western literature is immense. Nabokov admired the formal elegance of the *Onegin* stanza, and his poem „On Translating *Eugene Onegin*“ appropriates Pushkin's famous

<sup>46</sup> Quoted from: V. Nabokov, *Poems and Problems*, Weidenfeld and Nicholson, London 1970, 175.

<sup>47</sup> Cornwell, op. cit., 24.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 25.

stanza. This act of total devotion to his teacher begs the question, „Why did the Onegin stanza have such an appeal for Nabokov?“ According to Michael Wachtel's analysis of the Onegin stanza, Pushkin, for his *Eugene Onegin*, „devised a stanza unprecedented in literary history.“<sup>49</sup> Therefore, the Onegin stanza remains Pushkin's special signature in all further references to it. „The uniqueness of the Onegin stanza [...] produced an extraordinarily firm formal and semantic constellation for Russian readers.“<sup>50</sup>

Wachtel compares this situation to the Italian literary tradition, famous for the *terza rima* that Dante used for his *Divine Comedy*, and concludes: „For Russian poets, it proved to be a model so powerful that relatively few would try to repeat it. Those who did, however, fully expected their works to be understood (and judged) against the background of Pushkin's prototype.“<sup>51</sup> Given Wachtel's explanation of the significance of the Onegin stanza for Russian readers, it becomes possible to reassess the view of Nabokov's poetic qualities. Nabokov, it could be argued, translates the Pushkin text so literally to preserve the formal characteristics of the stanza, thus importing it, as it were, into the English-speaking world. It is also significant that Nabokov's last Russian novel *The Gift (Dar, 1935-37)* culminates with Nabokov's poetic farewell to his novel in the last paragraph, which imitates the Onegin stanza, foreshadowing Nabokov's Bloomian appropriation of Pushkin's form and force.

It took Nabokov several years in the 1950s to reproduce the Onegin stanza in English. Nabokov saw it as the most important structural element of Pushkin's novel in verse. „In transposing *Eugene Onegin* from Pushkin's Russian into my English,“ Nabokov admits, „I have sacrificed to completeness of meaning every formal element including the iambic rhythm, whenever its retention hindered fidelity. To my ideal of literalism I sacrificed everything (elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage, and even grammar) that the dainty mimic prizes higher than truth.“<sup>52</sup> Going back to the above-cited poem „On Translating *Eugene Onegin*,“ it would be possible to reassess Nabokov's own achievement in reproducing the Onegin stanza in his last Russian novel. Thus, clearly referring to his novel *The Gift*, Nabokov proudly states: „I grew another stalk and turned/Your stanza patterned on a sonnet, /Into my honest roadside prose —/ All thorn, but cousin to your rose.“ This innovation has been overlooked by Nabokov scholars, inasmuch as Nabokov's usage of Pushkin's Onegin stanza implies that Pushkin's achievement of writing a novel in verse culminates in Nabokov's novel as „poem in prose“ in a single paragraph. To put it differently, Nabokov's fidelity to Pushkin is ambivalent here. It could be even argued that in

<sup>49</sup> M. Wachtel, *The Development of Russian Verse: Meter and its Meanings*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, 121.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Quoted from: Wachtel, op. cit., 165.

*The Gift* Nabokov presents himself as a true modernist writer, developing experiments at mixing verse and prose, or producing a new style of lyrical or melodic prose in deliberate imitation of the practice of Andrey Bely, Anton Chekhov and Ivan Bunin.<sup>53</sup> In other words, Nabokov infuses the final part of *The Gift* with lyrical, and even elegiac overtones, thus misrepresenting the epic qualities of Pushkin's *Eugene Onegin*. It is an innovative gesture which adds a special aesthetic significance to *The Gift*: it is as if its author is paying tribute to Pushkin and returning a gift of writing novel to the father figure of the Russian novel, rescuing Pushkin from the attempts of Soviet Marxists to canonise Pushkin as a socialist realist writer.

In his article „Pushkin's Iambic Metre in Nabokov's Novel *The Gift*“ contemporary Russian scholar Iu. B. Orlitsky demonstrates that *The Gift* is written in a very innovative manner, for it develops Bely's views on prosody further. Orlitsky believes that Nabokov's examples of iambic tetrameter, favoured by Pushkin, are much more imaginative and innovative in terms of their stress patterns than Bely's experiments.<sup>54</sup> The novel's numerous examples of iambic metres and Nabokov's discourse on versification are also comparable to Nabokov's *Onegin*. Nabokov's juxtaposition of poetry and everyday speech in *The Gift* helps to highlight the stylistic polyphony of the novel. In this respect, *The Gift*, exemplifies a device of mixing poetry and prose extensively discussed in Yurii Tynianov's article „On the Composition of *Eugene Onegin*.“ According to Tynianov, semantic meaning is highlighted in prose at the expense of the emotional connotations or sound effects found in poetry. Tynianov suggests that by mixing poetic and prosaic elements authors could refresh these two modes of speech. As Tynianov points out, the order and presentation of words in prose is subordinated to their semantic meaning, and the balance between prosaic and poetic elements in Pushkin's novel in verse is not disturbed.<sup>55</sup> It could be argued that both Tynianov and Nabokov learned from Pushkin's *Eugene Onegin* how to construct a language of hybridity: their fiction is infused with poetry, to the extent that it corresponds neither to fiction, nor to poetry in their pure forms of expression.

Mikhail Bakhtin, one of the most influential Russian modernist critics, also challenges Belinsky's view of Pushkin's *Eugene Onegin* as an objective representation of Russian life. Bakhtin identifies it as an encyclopedia of stylistic utterances and images. For Bakhtin *Eugene Onegin* „is not inert encyclopedia that

<sup>53</sup> See the excellent discussion of the links between the short fiction of Nabokov, Chekhov and Bunin in: M.D. Shroyer, *The World of Nabokov Stories*, University of Texas Press, Austin 1999.

<sup>54</sup> Yu.B. Orlitskii, „Pushkinskii iamb v romane Nabokova *Dar*“, V.P. Stark (ed.), *A.S. Pushkin i V.V. Nabokov: sbornik dokladov mezhdunarodnoi konferentsii 15-18 apreliia 1999 g.*, „Dorn“, St. Petersburg 1999, 198-210.

<sup>55</sup> Yu. Tynianov, „O kompozitsii *Evgeniia Onegina*“, *Poetika – Istoriiia literatyry – Kino*, Nauka, Moscow 1977.



merely catalogues the things of everyday life“ because in this novel „Russian life speaks in all its voices, in all the languages and styles of the era“; and it „is a self-critique of the literary language of the era.“<sup>56</sup> In search of a stylistic polyphony similar to the multiplicity of voices in *Eugene Onegin*, Nabokov also relies on parody that can be seen as the central figure of his narrative structure. I think that just like Nabokov's shorter fiction, his translations and poems might be seen as preparatory sketches for his novels. It is not coincidental, for example, that Nabokov excelled in writing parodic poems on his famous contemporaries such as Pasternak and Tsvetaeva. In his comments on the liberating function of parodic-travesty literary forms Bakhtin states: „These parodic-travesty forms prepared the ground for the novel. [...] They liberated the object from the power of language in which it had become entangled as if in a net; they destroyed the homogenising power of myth over language, they freed the consciousness from the power of the direct word“ to the effect that „a distance arose between language and reality that was to prove an indispensable condition for authentically realistic form of discourse.“<sup>57</sup>

In the words of Cornwell, the *Onegin* stanza in *The Gift* was used „to mark Nabokov's farewell to the Russian novel.“<sup>58</sup> While this is true, it could be also argued that Nabokov considered his novel to be the last chapter in the history of the Russian novel since *Eugene Onegin* marked its rise. In the eyes of Nabokov and of Russian émigrés the Soviet communist regime signified the end of Russian history, novel and culture in general. Given the fact that Nabokov and other writers saw Pushkin's epoch as the Golden Age of Russian poetry, Nabokov's translation *Eugene Onegin* should be also considered as having autobiographical overtones. In this respect, Wachtel's observations are of particular relevance: „the poets of the early twentieth century used the *Onegin* stanza as a strict autobiographical genre and a vehicle for seriousness. For them, the form was linked less to the specific plot of Pushkin's novel than to a nostalgic *recollection* of an earlier time. This central role of memory – at times serious, at times parodic – also informed the *Onegin* stanzas written by poets after the Revolution. It served the émigré well in his desire to conjure up a lost, yet once vital culture [...].“<sup>59</sup>

Curiously enough, Nabokov abandoned his own theory of literal translation in his English translation of *The Gift*. Wachtel suggests that „while retaining the rhyme scheme,“ Nabokov „subtly alters the form by using exclusively masculine rhymes.“<sup>60</sup> Wachtel also argues that Nabokov „felt the need to preserve the structure“ because „the fidelity to form was necessary to ensure a more comp-

<sup>56</sup> M. Bakhtin, „From the Prehistory of Novelistic Discourse“, D. Lodge, (ed.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Longman, London and New York 1988, 125-156, 131.

<sup>57</sup> Bakhtin, op. cit., 139.

<sup>58</sup> Cornwell, op. cit., 56.

<sup>59</sup> Wachtel, op. cit., 168.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 167.

lete meaning.<sup>61</sup> Wachtel's analysis points to the innovative qualities of Nabokov's modernist practices. Wachtel's remarks about the English translation of *The Gift* offer a new insight into Nabokov's poetics. Thus Wachtel states: „In short, Russia's most celebrated apologist for literal translation was forced to reassess his position when the question arose in regard to his own poetry. Nabokov's work on *The Gift* testifies to the primacy of the form and extraordinary communicative value of the *Onegin* stanza.“<sup>62</sup>

Wachtel's discussion challenges the established view of Nabokov as a conservative modernist, especially in his poetic achievements. Gerald Smith examines Nabokov's links with Russian poetry, bringing together Nabokov's views on versification and on his own poetry that he scattered in his letters and autobiographical writing, demonstrating that Nabokov was largely indebted to Bely's theory of versification.<sup>63</sup> In his comments on Nabokov's essay „Notes on Prosody“ Smith argues that „Nabokov takes Bely's work as his only authority in Russian metrics“ and therefore „he bypasses the central tradition completely.“<sup>64</sup> Smith considers Nabokov's quantitative data of the rhythm of *Eugene Onegin*, in the essay „Notes on Prosody“, as being an insufficient explanation of the richness of Pushkin's metrical repertoire, and claims that Nabokov's attempt to translate Bely's method of rhythmical analysis into lucid English „remains essentially a solipsism.“<sup>65</sup> Smith's detailed study of Nabokov's own poetry offers profound insight into Nabokov's metrical patterns, suggesting that „the iambic groups dominates his metrical repertoire,“ and within it iambic tetrameter occupies an unusually prominent place.<sup>66</sup>

As Wachtel reminds us, Russian modernist poets closely linked iambic tetrameter to Pushkin and his epoch.<sup>67</sup> Wachtel describes two groups of poets: one includes Soviet Futurist poet Vladimir Mayakovsky, who used the „classical“ form to create a new interpretation of it, while another group (including Symbolist poets Zinaida Gippius and Vladislav Khodasevich) employed this metrical form in their own poetry to mark a sense of continuity, to establish their links with predecessors in the nineteenth and eighteenth centuries. Therefore, Smith's analysis of Nabokov's metre, rhyme and stanza supports the view that Nabokov represents the aesthetic aspirations of Russian „classical“ modernists. Smith states: „His chief mentor in his earlier work was probably Balmont, and in his later work Bunin and Khodasevich. For them, as for all Russian poets, verse form was an ideologically semanticised area: formal innovation was char-

---

61 Ibid., 168.

62 Ibid.

63 G.S. Smith, „Nabokov and Russian Verse Form“, op. cit., 272.

64 Ibid.

65 Ibid., 275.

66 Ibid., 301.

67 Wachtel, op. cit., 248.

acteristic of those poets who stood politically to the left, who accepted the Revolution of 1917 and remained in Russia or soon returned to it.<sup>68</sup> Smith implies that Nabokov's aesthetics and ideology were entwined: „For Nabokov, this rendered him unacceptable; and the formal choices that he made indicated very graphically his nostalgia for a time before the spirit of innovation had changed Russian poetry and Russian society. And his theoretical views were similar: he chose to ignore the work in versification that was one of the most genuine and lasting achievements of Soviet scholarship in the humanities, remaining faithful to the memories of his youth.“<sup>69</sup>

According to Barton Johnson, the Ardis collection of Nabokov's poetry which contains 247 poems is far from being the most representative of Nabokov's oeuvre, because other sources list 500 or even over 1,000 poems.<sup>70</sup> Only a small portion of Nabokov's poetry is known to English readers: his 1971 *Poems and Problems* boasts 39 poems because there was no readership for translated poetry. Even so, Johnson propounds that „*Poems and Problems* is an important work in the Nabokov canon“ because „poetry and chess problems hold equal place as minor genres in his creative life.“<sup>71</sup> Seen in this light, Nabokov's comparison of his translation of *Eugene Onegin* to dove-droppings on Pushkin's monument bears the sign of double irony. It contains Nabokov's lament over his own death as poet (the theme of a poet's death became a hallmark of Russian poetry of the 1920-30s) and over the Golden Age of Russian poetry, seen by him as the irrevocable past.

While the responses to Nabokov's translation of *Eugene Onegin* are well documented and discussed in Nabokov scholarship, I would like to emphasise an aspect which, in my view, has not been given enough attention by critics, namely – the intrinsic bond between Nabokov the translator and Nabokov the modernist writer. One would be hard pressed from reading all the responses to Nabokov's translation to discover any clear rationale for Nabokov's translation strategy in his version of Pushkin's masterpiece. Close investigation of Nabokov's aesthetic views and their links with Russian and European modernism might enable us to understand Nabokov's strategy in a more comprehensive manner. The views expressed in Clarence Brown's article „Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov“<sup>72</sup> help fill gaps in our assessment of the evolution of Nabokov's creative psychology.

<sup>68</sup> Smith, op. cit., 302.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Johnson, op. cit., 314.

<sup>71</sup> Ibid., 313.

<sup>72</sup> C. Brown, „Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov“, L.S. Dembo, (ed.), *Nabokov: The Man and His Work*, The University of Wisconsin Press, Madison, Milwaukee and London 1967, 195-208.

In the face of numerous attacks on Nabokov the translator, Brown strongly defends Nabokov's position and accuses critics of Nabokov's style of being insensitive to the aesthetic reasons that shaped Nabokov's translation theory, because „Nabokov is a consummate master of style.“<sup>73</sup> Brown establishes a useful benchmark against which Nabokov's style should be judged and compares Nabokov to British and American modernist authors: „It is remarkable for a writer of such foreign origin and temperament to serve as a model in many matters of style for indigenous authors.“<sup>74</sup> Brown argues strongly for real grounds for the appreciation of Nabokov's work as translator. As Brown puts it, „One is perfectly free, that is, to like or dislike his version, but it seems to me that one ought first to be much surer (1) what it is that one is judging, and (2) on what grounds one is judging it.“<sup>75</sup> Brown believes that Nabokov's *Eugene Onegin* is a deliberate compromise – „between two extremes“ and „between two languages“ – and offers the most extraordinary conclusion that Nabokov's translation is „relatively unimportant among the contents of this work.“<sup>76</sup> To support this view, Brown draws attention to the fact that the translation part occupies only about two-thirds of the whole English edition of *Eugene Onegin* that Nabokov prepared.

Brown is convinced that Nabokov's *Eugene Onegin* is yet another game with the reader, a deliberate trap for those who expect literary texts to be readable. As Brown demonstrates, Nabokov developed almost an intimate link with Pushkin's text and was not prepared to share his insights into Pushkin's craftsmanship. According to Brown, „To put *this Onegin*, which no one except Nabokov has ever apprehended, into a readable translation is to cheapen a transcendent miracle of art, to betray it to those who will complacently congratulate themselves on having „read *Onegin*. [...] The translation is the easy solution to the mystery of *Onegin*, the obvious route which, once taken, traps the brash traveler and holds him forever distant from the sanctum of Pushkin's art.“<sup>77</sup> Brown's assumption notwithstanding, Nabokov's endless games with readers, including the readers of his *Onegin*, might be also seen in terms suggested by Ortega y Gasset who defines modernism as an arcane and private art. According to Gasset's work *The Dehumanisation of Art, and Other Writings on Art and Culture* (1956), modernist art divides its audience aristocratically into those who understand it and those who do not. Gasset identifies this view of art as play and

---

<sup>73</sup> Ibid., 196.

<sup>74</sup> Ibid., 197.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid., 198.

<sup>77</sup> Ibid., 199.

delightful fraud that avoids the traditional and gravitates towards self-hate and irony.<sup>78</sup>

In the above mentioned article „The Art of Translation“ Nabokov formulates a few rules to help other translators render into English the Russian poems of their choice, suggesting thereby that any art product is artefact. Nabokov describes his perfect translation of Pushkin's poem „To“ („K“), focussing on the opening line „I remember a wonderful moment...“ („Ja pomniu chudnoe mgnoven'e...“). Yet Nabokov shies away from any exhibitionism: „Thus I was confronted by that opening line, so full of Pushkin, so individual and harmonious; and after examining it [...] I tackled it. The tackling process lasted the worst part of the night. I did translate it at last; but to give my version at this point might lead the reader to doubt that perfection be attainable by merely following a few perfect rules.“<sup>79</sup> It can be argued, however, that Nabokov sees translating activity as part of life experience and refers to another translator's would-be attempt at Pushkin's poem as the event of his life, as his fate, implying thereby that a specific person actualises the uniqueness of every object and its diversity.

Nabokov's translation theory, as conveyed in „The Art of Translation“, stands conspicuously close to Mikhail Bakhtin's notion of aesthetic creation. As Bakhtin writes, „The artist's enormous labour over the word has the ultimate goal of overcoming the word, because the aesthetic object arises on the boundaries of words, on the boundaries of language as such.“<sup>80</sup> In his essay „The Art of Translation“ Nabokov likens the English and the Russian languages at his disposal to two buildings, two spaces, and presents himself implicitly as a displaced subject that oscillates between the two territories: „The English at my disposal is certainly thinner than my Russian; the difference being, in fact, that which exists between a semi-detached villa and a hereditary estate, between self-conscious comfort and habitual luxury.“<sup>81</sup> Nabokov's observation reveals the common condition of immigrant authors who adopt another language in their writings. It is not coincidental, for example, that contemporary Australo-Hungarian writer Andrew Riemer identifies himself with such established writers of hybrid identity as Nabokov, Joseph Conrad and Tom Stoppard. „For us,“ Riemer maintains, „[...] that language despite the confidence with which we exploit its forms and possibilities, remains external, or merely cerebral, consistently delighting us with its suppleness, the surprising transformations it is capable of undergoing, but rarely, if ever, becoming fully personal in a way that only experiences acquired from the time of early childhood may become deeply

<sup>78</sup> See: Y Gasset, Jose Ortega, *The Dehumanisation of Art, and Other Writings on Art and Culture*, Garden City, New York 1956.

<sup>79</sup> V. Nabokov, „The Art of Translation“, op. cit., 321.

<sup>80</sup> M.M. Bakhtin, *Art and Answerability*, translated by Vadim Liapunov and Kenneth Brostrom, University of Texas Press, Austin 1990, 297.

<sup>81</sup> V. Nabokov, „The Art of Translation“, op. cit., 320.

personal.<sup>82</sup> Seen in this light, Nabokov's translation of Pushkin's works can be assessed as Nabokov's attempt at externalising his own experiences of childhood, and as his desire to immortalise the world of hereditary estates that was lost for ever.

It would be also possible, however, to take Brown's mentioned above hypothesis further and suggest that Nabokov as modernist author, who had been increasingly dissatisfied with the artistic past, experienced an anxiety over representation and authorship. Although Brown does not describe Nabokov as modernist translator, he sees Nabokov's *Eugene Onegin* as one of the manifestations of Nabokov's principal themes permeating all his writings. In Brown's view, Nabokov is „extremely repetitious.“<sup>83</sup> To put it differently, Brown thinks that the phenomenon of Nabokov is based on the idea of unity and oneness.<sup>84</sup> Brown's argues that all Nabokov's novels could be reduced to the same plot. Using Nabokov's formula from *The Real Life of Sebastian Knight*, that „the only real number is one, the rest is repetition,“ Brown states: „The central position in the novel is usually occupied by the charismatic figure of some poet or novelist of genius. The other figure is the person in the foreground, usually the narrator, whose entire function consists of surrounding the genius at the middle. He researches the genius, seeks him out.“<sup>85</sup>

Brown's discussion implies that Nabokov's *Eugene Onegin* should be viewed on a par with his other novels, for it has the same underlying themes and structural elements. Brown identifies some similarities between Nabokov's *Eugene Onegin* and *Pale Fire*, which also contains a poem and a commentary: „The length and worth of commentary being out of proportion to these qualities in the poem, and this is precisely the structure and the nature of the work in Pushkin.“<sup>86</sup> Brown concludes that Nabokov's four-volume translation of *Eugene Onegin* „is only in detail different from what this extremely repetitious and extremely varied writer has been doing throughout all of his mature career.“<sup>87</sup>

Brown's juxtaposition of Nabokov's translation of *Eugene Onegin* with Nabokov's novels, including *The Gift* and *Pale Fire*, suggests that one of the primary concerns of Nabokov was the relationship between prose and poetry. Brown also implies that Nabokov was more interested in his role as guide to Pushkin and Pushkin's times than in his role as translator. Given the fact that one of European modernism's concerns was the representation of meaning, it

82 A. Riemer, *Inside Outside: Life Between Two Worlds*, Angus and Robertson, An Imprint of Harper Collins Publishers, 1993, 178.

83 Brown, op. cit., 200.

84 Ibid.

85 Ibid., 201.

86 Ibid., 204.

87 Ibid., 205.

could be argued that Nabokov saved Pushkin from the process of forgetting and misrepresentation by drawing the modernist reader's attention to the semantic richness of Pushkin's text.

To a great extent Nabokov in his four-volume edition of *Eugene Onegin* produced a highly personalised account of Pushkin. As Brown explains, Nabokov uses Pushkin as his muse: „Nabokov is very much a Russian writer, and whenever Russian literature of the modern period has risen above the humdrum and everyday it has risen on the wings borrowed from Alexander Pushkin. Fate and Pushkin are identical. Pushkin is Nabokov's fate.“<sup>88</sup> In other words, Brown justifies Nabokov's stance of making readers read Pushkin as Nabokov, because both Pushkin and Nabokov share the same fate and are concerned with the fate of art itself.

Some critics note the presence of the otherworldly elements in Nabokov's prose and poetry.<sup>89</sup> In my view, one of the most central aspects of Nabokov's work is a withdrawal from the civilised urban world into mystery and fascination with the primitive, manifested in Nabokov's repetitious journey into the remains of the past. Nabokov uses such journeys as a voyage of self-discovery and revelation. It is not coincidental that Nabokov associates himself with the disappearing culture of the Russian aristocracy, defining it as mythical in the same manner, as anthropologists would characterise the culture and rituals of surviving tribal societies. In his 1962 preface to the English edition of *The Gift* Nabokov writes: „The tremendous outflow of intellectuals that formed such a prominent part of the general exodus from Soviet Russia in the first years of the Bolshevik Revolution seems today like the wanderings of some mythical tribe whose bird-signs and moon-signs I now retrieve from the desert dust. We remained unknown to American intellectuals (who, bewitched by Communist propaganda, saw us merely as villainous generals, oil magnates, and gaunt ladies with lorgnettes). That world is now gone. Gone are Bunin, Aldanov, Remizov. Gone is Vladislav Khodasevich, the greatest Russian poet that the twentieth century has yet produced. The old intellectuals are now dying out and have not found successors in the so-called Displaced Persons of the last two decades who have carried abroad the provincialism and Philistinism of their Soviet homeland.“<sup>90</sup> While Nabokov's other translations of Russian poetry will be discussed below, I would like to suggest here that Nabokov turned his physical displacement into a poetics of estrangement that became the governing trope in all his works, including his translations of Pushkin's poetry.

---

<sup>88</sup> Ibid., 207.

<sup>89</sup> See, for example: V.E. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, Princeton University Press, Princeton, 1991; Connolly, Julian, „The Otherworldly in Nabokov's Poetry“, op. cit.

<sup>90</sup> V. Nabokov, *The Gift*, Penguin Books, London, 1963, 8.

Nabokov's formal experiments with the *Onegin* stanza and his whimsical annotations and translations are expressions of this ontological and linguistic estrangement, used by Nabokov as markers of Pushkin's own strangeness in the context of western canon. Thus Rosengrant points to the unusual usage by Nabokov of the pseudo-Elizabethan 'tis in his translation of Tatiana Larina's conversation with her nurse in *Eugene Onegin*: „I can't sleep, nurse: 'tis here so stuffy!“ („Ne spitsia, niania: zdes' tak dushno“).<sup>91</sup> Rosengrant demonstrates that such liberty with Pushkin's text derive from Nabokov's attempt to give his „version some semblance of poetically organised structure“, which is often done „at the expense of the naturalness that is the hallmark of Pushkin's verse.“<sup>92</sup> Rosengrant is dissatisfied with many examples of Nabokov's Victorian and at times stilted English. „One wonders, too,“ says the scholar, „about Nabokov's oddly stilted English and his erratic collocations: ‚time was‘, and ‚stored in my memory no dearth‘, for example.“<sup>93</sup> In her analysis of Nabokov's translation Rosengrant pinpoints his „evident desire to concoct a hybrid from modern British and American English.“<sup>94</sup> Nabokov's pastiche does not represent adequately Pushkin's diction, which Rosengrant characterises as „a historically representative and individually vital mixture of colloquial and standard Russian.“<sup>95</sup>

Other readers of Nabokov's *Eugene Onegin* produced responses, similar to the Rosengrant's criticisms. Robert Conquest does not approve of Nabokov's usage of „peaceful sites“ instead of Pushkin's phrase that could be easily rendered in English as „peaceful places“.<sup>96</sup> Wilson levels similar criticism at Nabokov's translation of Pushkin's *Eugene Onegin*, giving an interesting explanation of Nabokov's strategy as translator. Wilson argues that Nabokov's style tends to be both elegant and shocking at times, exposing a tendency to excessiveness and over-ornamentation in some of Nabokov's linguistic games. To Wilson, Nabokov's translation epitomises the most eccentric aspects of Nabokov's stylistics, because on many occasions Nabokov makes Standard English hardly recognisable. According to Wilson, Nabokov's translation boasts a great many examples of words which could only be found in the Oxford English Dictionary, marked as dialectical, archaic and, out of use.<sup>97</sup> It is difficult, of course, to insist on Nabokov's consciously applied strategy of subversive modernism throughout the whole translation. Nevertheless in the light of Wil-

<sup>91</sup> Rosengrant, op.cit., 19.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Ibid., 20.

<sup>95</sup> Ibid., 21.

<sup>96</sup> R. Conquest, „Nabokov's *Eugene Onegin*“, *Poetry*, vol. 106, June 1965, 263-8; translated and reprinted in: N.G. Mel'nikov, (ed.), *Klassik bez retushi: Literaturnyi mir o tvorchesve Nabokova*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moscow 2000, 386.

<sup>97</sup> E. Wilson, „The Strange Case of Pushkin and Nabokov“, translated and reprinted in: *ibid.*, 387-92, 388.



son's observations it becomes clear how close Nabokov comes to his own canonisation of Pushkin as one of the classics of European literature, at the same confronting his great predecessor from the modernist point of view.

In this respect, Nabokov's perception of Pushkin as a canonical genius strikingly resembles the definition of canonical authors as provided in Harold Bloom's book *The Western Canon*.<sup>98</sup> As a result of his examination of twenty-six canonical authors, Bloom was able to answer the question, „What makes the author and the works canonical?“ „The answer,“ explains Bloom, „more often than not, has turned out to be strangeness, a mode of originality that either cannot be assimilated, or that so assimilates us that we cease to see it as strange.“<sup>99</sup> Taking into account Bloom's definition of great quality writing as strange, it becomes possible to support Brown's claim that Nabokov saw Pushkin as his alter ego.

By juxtaposing Brown's view with Bloom's theory of canon, it is possible to argue that Nabokov's attempt at translating the most canonical work of Russian literature is ambivalent. To put it differently, the task of Nabokov the translator appears to be twofold. On the one hand, Nabokov reproduces in English the strangeness of Pushkin's work, which he sees as canonical and Romantic, and on the other hand Nabokov fashions himself in the style of Pushkin's poetic persona, believing that he understood Pushkin's poetic language. Given the fact that Nabokov translated Pushkin's texts and referred to his poetry and fiction all his life, it would not be an exaggeration to state that Pushkin was, indeed, a Bloomian precursor for Nabokov. This might be also due to the fact that Nabokov interpreted Pushkin as the first Russian European writer who made extensive use of various canonical European authors. This is evident in Nabokov's annotations to his translation of *Eugene Onegin*. Bloom's words that „canon is primarily manifested as the anxiety of influence that forms and malforms each new writing that aspires to permanence“<sup>100</sup> are applicable to Nabokov. By re-defining Pushkin as a precursor of Russian modernism, Nabokov allies himself with Bakhtin, who finds in *Eugene Onegin* individual parodic manifestations of the language associated with various literary schools of the time, examples of self-irony, and explosive fusions of subjective and objective. Yet, as a poet of considerable talent, Nabokov goes further than Bakhtin and subverts the expected, thereby presenting Pushkin's *Eugene Onegin* as an infinity of new relationships.

Nabokov's case also illustrates vividly Bloom's thesis that „Literature is not merely language; it is also the will to figuration, the motive for metaphor that Nietzsche once defined as the desire to be different, the desire to be else-

<sup>98</sup> H. Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Papermac, London 1996.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 3.

<sup>100</sup> *Ibid.*, 12.

where.<sup>101</sup> In fact, Nabokov's poem „On Translating *Eugene Onegin*“ situates Nabokov as being elsewhere, primarily in St. Petersburg, in the space of Pushkin's text, which allows him „to pick up Tatiana's earring“ and to walk as Pushkin „between the city and the mist.“ Nabokov's eccentric usage of English throughout his *Eugene Onegin* is crucial to understanding of his translating strategy. As modernist poet-translator, Nabokov presents himself both as insider and outsider in relation to Pushkin's text, aspiring to immortality and greatness. Bloom summarises such desire as manifestation of the relationship between original writing and canonical tradition: „This partly means to be different from oneself, [...] to be different from the metaphors and images of the contingent works that are one's heritage: the desire to write greatly is the desire to be elsewhere, in a time and place of one's own, in an originality that must compound with inheritance, with the anxiety of influence.“<sup>102</sup> Bloom investigates canon as part of literary evolution, exposing the dynamics between the old and the modern. In the Bloomian fashion, Wilson characterised Nabokov's translation of *Eugene Onegin* as „the strange case of Pushkin and Nabokov.“<sup>103</sup>

Nabokov's experience as translator also lends itself to the expression of the most profound concepts of creative evolution, conveyed in Bergson's works. For example, by not producing a smooth version of Pushkin's text Nabokov expresses his disbelief in traditional notions of the wholeness of individual character and avoids the kind of mechanical reproduction that destroys novelty and annihilates time. As Bergson suggests, „The more we focus our attention on the continuity of life, the more we see how organic evolution comes closer to the evolution of consciousness where the past presses the present to give birth to a new form which is incommensurable with its antecedents.“<sup>104</sup> Nabokov appears to be viewing Pushkin in the Bergsonian light, when he transcends the *élan vital* (life-drive) of Pushkin's masterpiece into his own creative impulse both in his translation of *Eugene Onegin* and in his novels featuring prose and poetry. In fact, Nabokov mentions Bergson among the favourite authors who shaped his creative psychology at the onset of his career. As Leona Toker aptly observes, Nabokov does not differentiate between poets, authors and philosophers: „When Nabokov mentions that, in Western Europe, between the ages of 20 and 40, [his] favourites were Housman, Rupert Brooke, Norman Douglas, Bergson, Joyce, Proust, and Pushkin, he does not grant the philosopher a privileged place but groups him alongside the poets and novelists.“<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Wilson, op.cit., see ref. 3.

<sup>104</sup> H. Bergson, *Creative Evolution*, translated by A. Mitchell, 1911; quoted from: L. Kolakowski, *Bergson*, Oxford University Press, Oxford 1985, 56.

<sup>105</sup> L. Toker, „Philosophers As Poets: Reading Nabokov with Schopenhauer and Bergson“, *Russian Literature Triquarterly*, op. cit., 185-196, 186.

While Toker juxtaposes Bergson and Nabokov only in relation to Nabokov's novels, I would like to extend this line of study to Nabokov's theory of translation and his translations of Russian poetry. This approach assists us in reading Nabokov's translations to confront some strange qualities in his work as a translator whose perception of space, time and creative evolution was inevitably shaped by the modernist aesthetics. Placed between philosophy and metaphysics, Nabokov's translations display some underlying Bergsonian outlook, especially in relation to the transcendence of the *élan vital* of the originals. According to Leszek Kolakowsky, Bergson believed that the *élan vital* was „the original energy that, by infinite bifurcations and wrestling with the resistance of matter, produces higher and higher variations of both instinct and intelligence.“<sup>106</sup> As Kolakowski explains, „Something of this original impulse is preserved in all species and all individual organisms, all of them working unconsciously in its service.“<sup>107</sup> Kolakowski points out that Bergson theory of creative evolution has flaws inasmuch as it is Bergson's conviction that the life-drive can be reformed into an empirical concept according to scientific criteria.<sup>108</sup>

In some ways, Nabokov's translation theory, based on the preference of literalness in relation to other methods of translation, also aspires to scientific status. If we take Bergson's view that life is a continuous process in which the original drive divides itself into a growing variety of forms but retains a basic direction, then Nabokov's own explanation of his translation theory appears to echo Bergson's views. For Bergson the life process has no goal and no one can anticipate its future course, and it is similar to an artistic creation. By the same token, Nabokov sees the translating process as part of creative evolution. The article „Problems of Translation: *Onegin* in English“ outlines Nabokov's vision of ideal translation with copious footnotes, „footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page.“<sup>109</sup> It exemplifies Nabokov's concern with the representation of the *élan vital* as the important semantic element upon which the translator should focus. It also serves as a perfect illustration to Bergson's image of evolutionary process.

Bearing in mind that Nabokov's annotations do not serve merely as a scholarly commentary to the text he translates, it is worth looking at his idea of doubling the main body of the text in the light of Bergson's aesthetic theory. Nicholas Warner thinks that Nabokov's commentary on Pushkin's *Eugene Onegin* and his notes to the translation of Lermontov's *A Hero of Our Time* can be viewed as literary art in their own right. This is especially felt in the way

<sup>106</sup> Kolakowski, op. cit., 57.

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> V. Nabokov, „Problems of Translation: *Onegin* in English“, *Partisan Review*, 22, 4 (Fall), 1955, 496-512; quoted from: Rosengrant, op. cit., 26.

Nabokov's hints, eccentric comments and playful interruptions are aimed at provoking the reader's response, thereby actively involving reader in becoming a co-author, at least at the moment of reading the text. As Warner observes, Nabokov's commentary of *Eugene Onegin* not only debunks established myths about Pushkin, but it „also includes parody, self-reflexive commentary, parallels between Pushkin and Nabokov, biographical links between Nabokov and the society described in *Eugene Onegin*, critical jabs at Pushkin, diatribes against rival translators and critics, expositions of Nabokov's aesthetic views, and a wide variety of interpretive, speculative, and descriptive digressions.“<sup>110</sup> In other words, Warner points out that Nabokov's translation footnotes allow him to present himself as shadow author, because Nabokov-the-commentator both clarifies the text under his scrutiny and obscures its understanding, drawing the reader's attention to his own persona and to his aesthetic views. In the case of Pushkin's *Eugene Onegin*, Nabokov desires to achieve immortal association with the name of Pushkin in order to inscribe his own name in the modernist canon of European literature.

Russian modernism's preoccupation with Pushkin is well documented in numerous studies of the Silver age of Russian culture.<sup>111</sup> Boris Gasparov argues that „Pushkin and his age occupy a central place in the ramified system of cultural myths created by the modernist era. [...] ‚The Pushkin myth‘ served as a constant symbolic background against which the age of Modernism saw itself, tested its ideas and aspirations, and recognised and comprehended its ideal, transcendence, essence and destiny.“<sup>112</sup> Nabokov's treatment of Pushkin appears to be in line with cultural developments of Russian modernism, with its concern with the Nietzschean notion of eternal return and with cultural archetypes.

Nabokov's experimental translating of Pushkin in the form of footnote and commentary should not be seen in isolation from Nabokov's own poetry. Thus Nabokov's translation of his own narrative poem „The Paris Poem“ (1943) provides a body of notes which makes it difficult to comprehend the text as a whole undivided entity. Despite this poem strongly bearing the mark of autobiographical narrative, in his „Notes“ Nabokov emphasises the intertextual complexity of his poem, presenting it as a palimpsest and playful parody of some texts of Nekrasov, Pushkin and Gogol. Nabokov explains that his line „Wondrous at night is

<sup>110</sup> N.O. Warner, „The Footnote As Literary Genre: Nabokov's Commentaries To Lermontov and Pushkin“, *Slavonic and East European Journal*, Vol. 30, No.2, 1986, 167-182, 173.

<sup>111</sup> See, for example: B. Gasparov, et al. *Cultural Mythologies of Russian Modernism; From the Golden Age to the Silver Age*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992; D. Wells, *Akhmatova and Pushkin: The Pushkin Contexts of Akhmatova's Poetry*, Birmingham Slavonic Monographs, Birmingham 1994; A. Smith, *The Song of the Mocking Bird: Pushkin in the Work of Marina Tsvetaeva*, Peter Lang, Berne, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien 1994.

<sup>112</sup> B. Gasparov, „Introduction“, op. cit., 1-16, 5.

gaunt Paris“ is „an imitation of a hyperbolic passage in Gogol’s *A Terrible Vengeance* (a wretchedly corny tale) which begins: ‚*Chuden Dnepr pri tikhoi pogode*‘ – „wondrous is the Dnepr in windless weather.“<sup>113</sup> Nabokov paraphrases Gogol’s elevated narrative, fashioned in the Romantic vein, to parodic effect. He appropriates Gogol’s vision of the mysterious space in a down-to-earth, if not vulgar, portrayal of Paris: „Wondrous at night is gaunt Paris. / Hark! Under the vaults of black arcades, / where the walls are rocklike, the urinals / gurgle behind their shields.“<sup>114</sup> Nabokov’s modernist, fragmented self is also reproduced in his notes to the poem that invokes intimate knowledge of Russian literature and of Paris of the 1930s.

Nabokov’s juxtaposition of his own artistic self with the Romantic ideology provides an interesting insight into his own modernist aesthetics, especially because Nabokov highlights the formal qualities of his work, being anxious about the ethics of representation. While it is difficult to place Nabokov in the context of any school or trend, Russian or otherwise, some critics compare his poetry’s verbal innovation to Pasternak’s craft. Thus Georgii Adamovich, an important Russian émigré critic, asserts that Nabokov is „the only authentic émigré poet who has studied Pasternak and learned something from him.“<sup>115</sup> Maxim Shrayer outlines Nabokov’s indebtedness to Bunin’s works.<sup>116</sup> It has become commonplace in Nabokov studies to state Nabokov’s close links with the Russian symbolist movement that lasted from 1880 to 1910.

It would not be an exaggeration, however, to suggest that in its linguistic richness, stylistic polyphony and metatextual quality Nabokov’s writing is akin to Tsvetaeva’s art. Both Tsvetaeva and Nabokov continued to maintain links with Russian symbolism well into the 1920-30s, and transgressed the geographical and linguistic boundaries of their predecessors. They are the only Russian émigré authors of considerable talent who wrote in another language (Tsvetaeva wrote some of her poems and essays in French; Nabokov succeeded in becoming an American writer). They were also actively involved in modernist cultural developments in Berlin and in Paris in the 1920-30s. In spite of their very different modes of delivery, both Nabokov and Tsvetaeva are famous for their intellectual games with readers and for their concerns with form and structure that they viewed as the real meaning of the work. Tsvetaeva’s belief that art has no social purpose is strongly pronounced in her 1932 essay „Art in the Light of

<sup>113</sup> V. Nabokov, „The Paris Poem“, *Poems and Problems*, Weidenfeld and Nicholson, London, 1970, 115-125, 125.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 119.

<sup>115</sup> Adamovich, Georgii, „Vladimir Nabokov“, V. Blich (ed.), *Twentieth-Century Russian Literary Criticism*, Yale University Press, New Haven 1975, 228.

<sup>116</sup> M. Shayer, *The World of Nabokov’s Stories*, University of Texas Press, Austin, 1999; see also: A. Smith, „Vladimir Nabokov (1899-1977)“, *American Short-Story Writers Since World War II*, Fourth Series, A Brucoli Clark Layman Book/The Gale Group, Detroit, San Francisco, London, Boston, Woodbridge, Conn., 2001, 254-271.

Consciousness“ („Iskusstvo pri svete sovesti“) that suggests that a writer's moral duty is to write well and turn his own life into artefact.

The most important point of comparison of the two authors lies in the tradition of ethics and cultural studies that Benjamin aptly describes as metatextual. „The uniqueness of a work of art,“ maintains Benjamin, „is inseparable from its being embedded in the fabric of tradition.“<sup>117</sup> Such a view places translation at the heart of any creative process. Benjamin's notion of the mark of the uniqueness (aura) of art objects and Bakhtin's explanation of the boundaries of utterances put to the fore responsive understanding of art. Bakhtin's description of self-consciousness on the threshold that „takes place on the boundary between one's own and someone else's consciousness“<sup>118</sup> sheds some light on Nabokov's rediscovery of Pushkin. According to Bakhtin's theory of culture, cultural domain has no inner territory, because „it is located entirely upon boundaries“ and „boundaries intersect it everywhere, passing through each of its constituent features.“<sup>119</sup> Nabokov's image of a translator, as constructed in his translations, poems, and essays, represents a self-conscious modernist author who constantly crosses the boundaries of various texts and traditions.

It is not coincidental that Nabokov treats *Eugene Onegin* as a playful palimpsest, drawing the reader's attention to Pushkin's own paraphrasing of western literature. Nabokov's comments demonstrate that any modernist translator has to be familiar with the author's techniques and cultural contexts, so impersonation, mimicry and interchange become possible. Nabokov's translation theory is similar to Benjamin's reference to the human face in his discussion of photography. According to Benjamin, the photographed face resists in its uniqueness and circumscription the universal equality of things, with its unintelligible flux and terror of borderless abundance. While for Benjamin the photograph of a human face embodies the unique moment of its creation and its perception, for Nabokov the verbal photograph of a writer's self serves the same purpose. Nabokov's ideal translator who is „beyond genius and knowledge“ must „possess the gift of mimicry and be able to act, as it were, [...] the real author's part.“<sup>120</sup> Nabokov expects his ideal translator to be as faithful as possible to the original. In 1925 Nabokov also defined writers as „translators of God's creation, his little plagiarists and imitators who dress up what he wrote.“<sup>121</sup> Yet Nabokov rebelled against mechanical and vulgar reproduction and mimicry. The horror of replicas, copies, facsimiles and reproductions is a major theme in Nabokov's

<sup>117</sup> W. Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“, *Illuminations*, op. cit., 211-235, 217.

<sup>118</sup> M.M. Bakhtin and V.N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, translated by Ladislav Matejka and I.R. Titunik, Harvard University Press, Cambridge MA 1986, 108.

<sup>119</sup> Bakhtin, *Art and Answerability*, op. cit., 274.

<sup>120</sup> Nabokov, „The art of Translation“, op. cit., 319.

<sup>121</sup> *Ibid.*

writings. It is important to bear in mind in this context that Nabokov's theory of literal translation requires some sort of artistic insight and ability to reproduce the text as a living organism, so that readers experience the illusion of living Pushkin or Lermontov. In other words, Nabokov's understanding of the act of writing and translating relies on the idea of performing the text through the act of reading.

Nabokov's outlook is akin to Bergson's aesthetic, which combines both Romantic and modern views of art. As Mary Gillies explains, „Bergson believed that the artist created both the art and the criteria by which it is judged; but he also believed that a central role must be given to perceivers of the art object, for it was their responsibility to recreate the art form and to come to terms with what the artist had represented.“<sup>122</sup> Gillies goes on and says that Bergson „desires that every tool be brought to bear in an analysis of the aesthetic emotion evoked by the art work.“<sup>123</sup> In the metaphysical vein, Nabokov also believes that any creative impulse inherent in matter is capable of storing and releasing energy. Like Bergson who wanted to enable readers to perceive this or that text, Nabokov supplied his translation of *Eugene Onegin* with footnotes and commentary, believing thereby in his role of an instructor. Both Bergson and Nabokov construct in their works the image of a reader who should be trained to appreciate the incidental and the subjective, in order to enhance his intellect and his intuition, bringing into question the positivist and scientific outlook of the Enlightenment period. It could be argued that Nabokov lived up to the Bergson's image of a true writer who captures „a unique emotion, an impulse, an impetus received from the very depths of things.“<sup>124</sup>

Toker identifies Bergson's influence on Nabokov thus: „The consciousness of the transformation of the duality of the physical and the spiritual into a continuum may be regarded as the metaphysical background of the self-reflexive Möbius-strip narrative structures in most of Nabokov's major novels.“<sup>125</sup> This is also true of Nabokov's translations of Russian poetry. As Toker points out, both Bergson and Nabokov provide a critique of the rigidity of life and of automatism in the regulation of society, but „the consciousness of the sinister potentialities of modern culture is, in general, more intense in Nabokov than in Bergson.“<sup>126</sup> It can be argued that Nabokov's concept of literalness discussed above is imbued with creative impulse, since Nabokov the co-author experiences several temporal existences simultaneously. As translator, Nabokov high-

<sup>122</sup>M.A. Gillies, *Henri Bergson and British Modernism*, McGill-Queen's University Press, Montreal and Kingston, London, Buffalo 1996, 24.

<sup>123</sup>Ibid., 25.

<sup>124</sup>L. Toker, „Nabokov and Bergson“, in: Alexandrov, op. cit., 367-373, 369.

<sup>125</sup>L. Toker, „Nabokov and Bergson“, ibid.

<sup>126</sup>Ibid., 372.

lights the dialogical nature of his position: it is as if he still exists in the space of Pushkin's text and is a captive of his own cultural epoch.

Yet, while dealing with Pushkin's text, Nabokov also performs the role of editor, especially in his remarks on Tatiana Larina, the protagonist of *Eugene Onegin*. As Warner explains: „Pushkin, Nabokov thinks, would have gone too far by having Tatiana read Onegin's diary, but Nabokov then shows that, in a certain sense, Pushkin does not go far enough, and explains just how Pushkin could have done so – by showing the diary to us, the readers, and thereby giving us yet deeper understanding of Onegin's character.“<sup>127</sup> In the words of Warner, Nabokov's concluding his „Translator's Epilogue“ with a rendering of Pushkin's poem „The Work“ testifies to Nabokov's belief in the authorial quality of his work as translator and editor. Nabokov establishes yet another analogy between himself and Pushkin, depriving Pushkin of the last word, so to speak. In the light of Warner's discussion of the issue of complement and competition in Nabokov's *Eugene Onegin*, it becomes clear that it is „the commentator „, who „literally has the last word.“<sup>128</sup> In this respect the commentator's words reflect on the evolutionary process that enables the reader to understand the object of translation in a specific way.

Bergson's vision of evolution is not reduced to linear progress. His theory of time, based on a simultaneous existence of several lines of evolution, implies that a new social structure must not rely on the definition of progress as something superior to the older line of evolution. The modernist concept of free flow, or indeterminacy, is a crucial notion present in the work of both Bergson and Nabokov. Therefore, it is difficult to agree with Warner's above-mentioned suggestion that Nabokov's vision of Pushkin implies a static appropriation of the original text. Nabokov's translation of *Eugene Onegin* might be seen as an artefact, open to new interpretations and challengeable by future generations. In spite of some parodic effects, Nabokov appears extremely serious in his approach to Pushkin. „The seriousness of Nabokov's own emotion,“ Warner points out, „is most evident in the enormous scope of his enterprise, which blends together some of the chief concerns of his life in a form which is itself a blend of parody, poetry, the novel, scholarship, criticism, anatomy, and biography.“<sup>129</sup>

Nabokov's work as translator of Pushkin's novel in verse overshadows his other work as translator of Russian poetry. Nabokov's contributions to translating Russian poetry include not only classical poets, such as Pushkin and Lermontov, and a medieval epic *The Song of Igor's Campaign* („Slovo o polku Igoreve“), but also several poems of Fedor Tjutchev, the forerunner of the Rus-

<sup>127</sup> Warner, op. cit., 178.

<sup>128</sup> Ibid., 179.

<sup>129</sup> Ibid., 180.



sian symbolist movement. Tiutchev's poetry, with its metaphysical overtones and strongly pronounced subjectivity, stimulated a search among Russian symbolists for a mystic world of relationship in which the poet could act as coordinator of infinitely complex relationships and fragments of reality. For Russian symbolists the poet's mind becomes the most important force that „is constantly amalgamating disparate experiences“, since his life differs from the ordinary man's experience that is, to use T. S. Eliot's words, „chaotic, irregular, fragmentary.“<sup>130</sup> Tiutchev's art is not included into the pantheon of Russian literature, in comparison with Pushkin's canonical work *Eugene Onegin*. It is useful to point out here that most of Nabokov's translations of Russian lyrics use the paraphrastic method of translation. This might be due to the fact that Pushkin's *Eugene Onegin* is not a short poem that expresses a single point of view but a novel in verse that offers a complex combination of various discourses that might be lost through other modes of rendering as identified by Nabokov.

Nabokov's translations of Tiutchev and of Russian medieval poetry deserve scrutiny here because they epitomise Nabokov's intrinsic bond with European modernist tradition, that separates art and politics. Harvey Goldblatt's analysis of Nabokov's translation of the Russian medieval epic *The Song of Igor's Campaign* believes that Nabokov challenged Roman Jakobson's patriotic stance in his scholarly treatment of this work, because Jakobson's „preoccupation with the issue of authenticity somehow took attention away from purely artistic concerns.“<sup>131</sup> Nabokov differed from most Russian émigré scholars and writers who, in the words of Edmund Wilson, used „events in the literary world as pretexts for creating issues in connection with current politics.“<sup>132</sup> In his book *Three Russian Poets: Selections from Pushkin, Lermontov and Tiutchev*<sup>133</sup> Nabokov selects for translation those poems which deal with philosophical, aesthetic or subjective issues. In Nabokov's view, Tiutchev's personality does not contain „that romantic appeal which makes the biographies of Pushkin and Lermontov almost homogeneous with their muses“ and „the batch of poems inspired by his political views makes rather painful reading.“<sup>134</sup> Tiutchev's philosophical and love lyrics share many themes with Nabokov's own writings, including the theme of loss, despair, spiritual quest and otherworldliness. According to Galya Diment, both Nabokov and his sister Elena Sikorskaja considered Nabokov's translations of Tiutchev to be the best part of Nabokov's *Three Russian Poets*.<sup>135</sup>

<sup>130</sup> T. S. Eliot, „The Metaphysical Poets“, *Selected Essays*, London 1932, 287; quoted in: McFarlane, James, „The Mind of Modernism“, *Modernism: 1890-1930*, op. cit., 71-93, 83.

<sup>131</sup> H. Goldblatt, „The Song of Igor's Campaign“, in: Alexandrov, op. cit., 661-672, 667.

<sup>132</sup> Quoted in: Goldblatt, op. cit., 672.

<sup>133</sup> V. Nabokov, *Three Russian Poets: Selections from Pushkin, Lermontov and Tiutchev*, New Directions, Norfolk, Conn. 1944.

<sup>134</sup> *Ibid.*, 38.

<sup>135</sup> G. Diment, „Three Russian Poets“, in: Alexandrov, op. cit., 709-714.

The most successful translation of Nabokov included in the book is his rendering of Tiutchev's poem „Last Love“ („Posledniaia liubov“, 1852-54). It displays Tiutchev's profound insights into modernity at their best. Nabokov claims that Tiutchev's poetry „has quite exceptional qualities and reveals [...] elements which characterise the fin de siècle renaissance of Russian poetry (also called decadence, also called symbolism [...]) which in its turn was partly influenced by similar trends in French poetry.“<sup>136</sup> Tiutchev's treatment of space and of intuitive knowledge stands close to Bergson's images of creative evolution. By the same token that Bergson's ideas attracted many European modernists because his notions of creative evolution and of a mobile and constantly changing self appeared to address the central concerns of the twentieth-century culture, Tiutchev's poetry offers to a Russian reader a new notion of divided self and of a mystical, intuitive bond with Russian space which could not be comprehended logically.

This is also true in relation to Tiutchev's language, which aspires to be precise and accurate. Gillies states that Bergson appreciated „clarity of expression, brought about by correct word choice and vital expressions, helps to make language more precise and thus a better mode for representing experiences.“<sup>137</sup> Bergson's concern with the vitality of language also implies that the imagination is also important for the poet as he „constantly in presence of a vividly felt physical and visual scene.“<sup>138</sup> Tiutchev's poetry reveals the poet's intuitive interactions with the world and expresses the poet's preoccupation with the limitations of language. Tiutchev appears to be anxious to convey what Bergson identifies as *durée*, the intuition of duration. Tiutchev shares with Bergson the frustration of the poet who feels unable to express adequately his experience in the rigid form of language. As Bergson states: „We necessarily express ourselves by means of words and we usually think in terms of space [...].“<sup>139</sup> In this sense, both Tiutchev and Nabokov are the most Bergsonian poets in Russian poetry, aspiring thereby to escape from the limits of space and language constraints. Their poems are permeated with the dynamic sense of fighting with the external constraints imposed on their self-expression.

The above juxtaposition of Nabokov, Tiutchev and Bergson indicates that Nabokov's rendering of Tiutchev's poetry into English would stand close to the translations of his own poetry, for he shares with Tiutchev the same belief in the importance of the aesthetic transformation of reality. Tiutchev's „Last Love“ is reproduced almost literally in Nabokov's rendering, with the rhyming pattern being preserved. Nabokov acts as co-author of this poem, and his rendering of

<sup>136</sup> Nabokov, *Three Russian Poets*, op. cit., 38.

<sup>137</sup> Gillies, op.cit., 45.

<sup>138</sup> Bergson, quoted in: Gillies, *ibid.*

<sup>139</sup> Bergson, „Time and Free Will“, quoted in: Gillies, op. cit., 45.

Tiutchev's poem resists a smooth reading. „Last Love“ is written in a way that preserves colloquial diction and refers to the all-inclusive „we“: „O, how tenderly we love towards the end of our lives“ („O, kak na sklone nashikh let nezhei my liubim i suevernei...“).<sup>140</sup> There are two exclamation marks in the original, which are omitted in Nabokov's translation. Tiutchev's line in the second stanza „continue, continue, my enchantment“ („prodlis', prodlis', ocharovan'e“) is translated as „enchantment, let me stay enchanted.“ The preceding line „Don't rush, don't rush, declining day“ („pomedli, pomedli, vechernii den“) is presented as „O tarry, O tarry, declining day.“<sup>141</sup> The flow of the three-stanza poem, which runs uninterrupted in the original, as if the poet speaks to us in one breath, appears severely distorted if not fragmented in Nabokov's translation. Such a device activates readers' involvement in the semantic play embedded in the poem, but destroys the natural tone of conversation with the reader, creating an intimate bond between the reader and the poet.

Nabokov draws the reader's attention to the philosophical message of the poem, presenting it as an act of performance and highlighting nuances in the meaning. This is especially felt in the last stanza, which in the original reproduces a clichéd rhyme of Russian love poetry „love – blood“ (liubov' – krov'). The choice of words and imagery in Tiutchev's poem are unremarkable, if not pedestrian: „Let the blood in my veins get thinner, /But the tenderness is not getting thinner. / O you, my last love! / You are my bliss and my hopelessness.“ („Puskai skudeet v zhilakh krov' / No v serdtse ne skudeet nezhnost' ... / O ty, posledniia liubov'! / Ty i blazhenstvo i beznadezhnost'“). The poem's strength is its melodic pattern. It lends itself to being performed as a short love aria, known in Russian as *romans*. The poem is emotionally charged, and contains a few exclamation marks absent in Nabokov's translation. The last line in „Last Love“ contains a neologism: the last love is defined as bliss and hopelessness („blazhenstvo i beznadezhnost'“). The latter noun does not exist in Russian and derives from the adjective „hopeless“. Tiutchev's short love lyric is aimed at performance, reinforced by the dynamic structural element, especially in the concluding line which exposes love as a strong driving force, full of vigour and contradiction, thereby evoking bliss and despair at the same time.

By contrast with the original, Nabokov's translation is more elaborate. This is especially evident when we compare Tiutchev's concluding lines that should be rendered as „O, you, last love! /You are my bliss and my despair“ with Nabokov's „O last belated love, thou art/ a blend of joy and of hopeless surrender.“ Undoubtedly, Nabokov's phrase „thou art“ alludes to Shakespeare's 18<sup>th</sup> sonnet that starts „Shall I compare thee to a summer's day? /Thou art more lovely and more temperate; /Rough winds do shake the darling buds of May.

<sup>140</sup>F.I. Tiutchev, *Stikhotvoreniia*, Sovetskii pisatel', Moscow-Leningrad 1962, 280.

<sup>141</sup>V. Nabokov, *Three Russian Poets*, op. cit., 34.

/And summer's lease hath all too short a date."<sup>142</sup> Nabokov uses the archaic „to tarry“ making Tiutchev's poem resembling medieval English poetry. As mentioned above, the same tendency to use obscure and archaic language is strongly present in Nabokov's *Eugene Onegin*. Both Pushkin and Tiutchev are well known for using colloquial modern Russian and for striving to avoid ambiguous language. It seems, therefore, that Nabokov uses archaic words to express the sublime. Since this device was used widely in Russian modernist poetry, it does not come as a surprise to see Nabokov's attempt to make full use of it in English.

In the light of the above analysis of Nabokov's poetic aspirations, it could be suggested that Nabokov's translations both complement and compete with the original texts. It is as if his translations of Russian poetry into English suggest improvements on the originals, creating a fragmented image of self and introducing an ironic double vision of the text under scrutiny. In other words, Nabokov extends his literary artistry to his own translations of Russian poetry, creating a new type of translator who also acts as literary critic, highlighting the structural innovations and shades of meaning in the original, thereby engaging the reader into a literary play with the text in question.

As has been demonstrated in the present article, Nabokov's translation theory and his translations of Russian poetry should be viewed in conjunction with the analysis of his hybrid identity constructed in Nabokov's works in English. Nabokov's artistic psychology is based on his highly elaborate concept of mimicry, which is non-mechanical and imaginative. Nabokov's poetic persona is shaped by the modernist aesthetic, inspiring the artist to be a performer and philosopher. Thus Nabokov explains in his autobiographical work *Speak, Memory*: „When a butterfly has to look like a leaf, not only are all the details of a leaf beautifully rendered but markings mimicking grub-bored holes are generally thrown in. ‚Natural selection‘, in the Darwinian sense, could not explain the miraculous coincidence of imitative aspect and imitative behaviour, nor could one appeal to the theory of ‚the struggle for life‘ when a protective device was carried to a point of mimetic subtlety, exuberance, and luxury far in excess of a predator's power of appreciation. I discovered in nature the non-utilitarian delights that I sought in art. Both were a form of magic, both were a game of intricate enchantment and deception.“<sup>143</sup> Bearing in mind Barry Scherr's characterisation of Nabokov's poetic talent which „beyond the formal virtuosity, comes out largely through his evocative descriptions, his gift for parody, and the imaginative situations, which often veer on to the surreal and the grotesque,“<sup>144</sup> it

<sup>142</sup> W. Shakespeare, „Sonnet 18<sup>th</sup>“, *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, London 1982, 1009.

<sup>143</sup> V. Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, Vintage International, New York 1967, 125.

<sup>144</sup> B.P. Scherr, „Poetry“, in: Alexandrov, op. cit., 608-625, 623.

could be argued that in his translations Nabokov continues to ponder the nature of artistic mimicry and of the ethics of performance.

By employing the device of estrangement throughout his translations Nabokov uses his talent for the ethical self-situating, instilling in his readers a set of cultural values and making them accountable for the fact of reading. Just like in his novels, in his translations Nabokov continues to play games with his reader, using the poetic language to the parodic effect. In this respect, his understanding of modernity stands close to Julia Kristeva's vision of the practice of the text. „Every practice which produces something new (a new device),“ Kristeva argues, „is a practice of laughter: it obeys laughter's logic and provides the subject with laughter's advantages.“<sup>145</sup> According to Kristeva, „When practice is not laughter, there is nothing new; where there is nothing new, practice cannot be provoking: it is at best a repeated, empty act. The novelty of a practice (that of the text or any practice) indicates the jouissance invested therein and this quality of newness is the equivalent of the laughter it conceals.“<sup>146</sup> In the light of Kristeva's explanation of the practice of text, Nabokov's eccentric devices and mocking smiles, found in abundance in his translations of Russian poetry, demonstrate that his translation theory of literal translation should not be taken at its face value. Nabokov's texts, including his translations, fulfil their ethical function because they pluralise and pulverise what Kristeva defines as „scientific truths about the process of the subject (his discourse, his sexuality) and the tendencies of current historical process [...] on the condition that it develop them to the point of laughter.“<sup>147</sup> It would be true to state that parody plays the most important role in Nabokov's translations and his work in general, because it is subordinated to the laws of the literary evolution, seen by Nabokov as a dynamic creative force.

Nabokov understands creative evolution, including the translation process, as the ethical-aesthetical event. Nabokov the translator eschews the sublime in aesthetics (the core notion of European modernism and Russian symbolism) and seeks to recover both understanding and ethics within aesthetics. His position is similar to Bakhtin's post-Enlightenment aesthetics in that it does not reduce art to transcendental experience or atemporal ideas. In the words of Ronald Schleifer, „Bakhtin attempted to comprehend an aesthetics of borders, inhabited by the ordinary virtues of kindness and mercy, which would allow room for both abundance and otherness in momentary, comprehending wholes.“<sup>148</sup> In Schleifer's view, twentieth-century European modernism struggled with „the

<sup>145</sup>J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, translated by Margaret Waller, with and Introduction by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1984, 225.

<sup>146</sup>Ibid.

<sup>147</sup>Kristeva, op. cit., 233.

<sup>148</sup>R. Schleifer, *Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science and Culture 1880-1930*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, 230.

ambiguous success of secular Enlightenment values in order that it might articulate logics of abundance“ that include „what Bakhtin calls the ‚infinite‘ character of cognition, the ‚yet-to-be achieved‘ character of ethical action, and [...] the multiplication of the seemingly singular moments of aesthetics.“<sup>149</sup>

In the light of the above assessment of modernism as a global comprehension of the abundant wealth of history, thought, and experience, Nabokov’s translation theory and his translations of Russian poetry appear to explore the relationship both between different language structures and between various cultures. In his translations Nabokov pursues an aesthetics of wholeness that transcends both the materials of art and the formal devices that shape that material. Nabokov’s translations, however, might be also seen as verbal material for his novels. They reveal Nabokov’s chief preoccupation with language and explain how poetry helps Nabokov create the stylistic polyphony for which his novels are famous. „Language,“ maintains Bakhtin, „reveals all of its possibilities only in poetry since here maximal demands are placed upon it; [...] all its aspects are strained to the extreme, and reach their ultimate limits.“<sup>150</sup> It can be argued, therefore, that Nabokov explored the poetical qualities of both the Russian and the English languages in order to master his style as fiction writer. In this respect, Nabokov’s dismissal of the authentic poet of considerable talent does not come as a surprise. Nabokov warns: „The main drawback [...] is the fact that the greater his individual talent, the more apt he will be to drown the foreign masterpieces under the sparkling ripples of his own personal style. Instead of dressing up like the real author, he dresses up the author as himself.“<sup>151</sup> Nabokov ideal fiction writer must be a good translator who is able to overcome language by impersonating poetic discourse in order to inscribe the border of genres in his works.

To conclude, Nabokov’s attempts at translating of poetry reveal Nabokov’s desire to employ poetic discourse in his fiction in order to highlight – in a truly modernist manner – that any writing is just an artefact and an embodiment of the Russian formalists’ notion of art as craft<sup>152</sup> that relies on clever tricks and devices to create an illusion of novel experiences.

<sup>149</sup> Ibid., 231.

<sup>150</sup> M.M. Bakhtin, *Art and Answerability*, op. cit., 294.

<sup>151</sup> V. Nabokov, „The Art of Translation“, op. cit., 319.

<sup>152</sup> see Shklovsky’s article „Art as Device“; V. Shklovskii, „Iskusstvo kak priem“, *Gamburgskii shchet: Stat’i – Vospominaniia – Esse (1914-1933)*, Sovetskii pisatel’, Moscow 1990, 58-72.

Евгений Добренко

## БЛУД ТРУДА: ОТ РОМАНА С ПРОИЗВОДСТВОМ К ПРОИЗВОДСТВЕННОМУ РОМАНУ

Есть блуд труда, и он у нас в крови.

Осип Мандельштам.

– Вот еще надлежало бы и товарищу Воцеву приобрести от Жачева карающий удар, – сказал Сафронов. – А то он один среди пролетариата не знает, для чего ему жить.

– А для чего, товарищ Сафронов? – прислушался Воцев из дали сарая. – Я хочу истину для производительности труда.

Сафронов изобразил рукой жест нравоучения, и на лице его получилась морщинистая мысль жалости к отсталому человеку.

– Пролетарият живет для энтузиазма труда, товарищ Воцев! Пора бы тебе получить эту тенденцию. У каждого члена союза от этого лозунга должно тело гореть!

Андрей Платонов, *Котлован*.

### **Железный Мессия как предтеча производственничества**

Революция открыла перед искусством новый сюжет: в качестве сюжета она предложила самую себя. Этот революционный нарцистизм не следует рассматривать в качестве чистого продукта происшедшего в 1917 г. Переворота. В центре политического воображаемого революционной эпохи оставался, говоря словами Пьера Бурдьё, процесс «номинации класса», т.е. создания самого революционного субъекта. Процесс этот хотя и не был рожден революцией, но получил от нее невиданное ускорение, эксплицитность, легитимность и тотальность.

Традиционно пролетарская культура понимается через отталкивание от культуры буржуазной. В этой проекции постреволюционная советская культура рассматривается в категориях «большого возврата» – как тематически и эстетически мелкобуржуазная. В центре нашего рассмотрения будет связь пролеткультовской и авангардистской утопии с советской культурой в единственном аспекте – в плане эстетизации труда и производства. Поскольку именно здесь концентрировалось политическое (собственно, «классовое») воображаемое создающего самого себя субъекта революции,

без рассмотрения этой сферы невозможно понимание дальнейшего мутагенеза этого субъекта в сталинской культуре. В конце концов, сама легитимность сталинизма прямо зависела от статуса этого «пролетарского» субъекта ровно в той же мере, в какой сталинская культура была культурой преодоления всякой революционности. Иначе говоря, моделируемый соцреализмом «социализм» должен был во всем напоминать о революционных фантазмах дискурсивно, будучи функционально противоядием от них. Это был дискурс «напоминания» через стирание памяти о революции и практиковавшихся в революционную эпоху «социализмах» с их непредсказуемыми «субъектами».

Пролетарская поэзия появилась на свет с тяжелой родовой травмой эстетической вторичности и «буржуанного эстетизма». Уже в дореволюционной пролетарской поэзии производство, трудовые процессы, инструменты, станки, завод, фабрика, город становятся главным предметом «эстетического переживания» (своего рода ненависти/любования), сохраняющего всю стилевую палитру своего времени. Тут и «молитвы труду» (с вполне буржуазной его «фетишизацией», осуществляемой в стиле державинской оды), и «песни-жалобы фабричного горемыки»<sup>1</sup> конца 90-х годов XIX века, и стилизации под «народную песню», тут и знакомые образы крестьянской поэзии новых пролетариев, вчерашних крестьян, — с городом-спрутом и машиной-вампиром, высасывающим силы и кровь, и традиционная мрачная «пролетарская готика».

Труд-каторга, завод-каземат, фабрика-душегубка, город-спрут... Суммируя мотивы ранней пролетарской поэзии, один из главных ее исследователей В. Фриче писал: «Длинной вереницей проходят перед нами дети рабочих, умирающие от чахотки в больнице, безработные, бредущие нищими по большой дороге, углекопы, погибающие от взрыва в шахте, матери, изнывающие в непосильном труде, чтобы прокормить семью [...] это плач над трагической долей пролетариата».<sup>2</sup> Между тем, этот «скорбный плач» следует рассматривать не столько в плане *выражения* «классового сознания», сколько в плане его *формирования*. В готовых стилевых формах массовой культуры рубежа веков социальная фрустрация искала и находила для себя пути выхода из немоты. Так в эстетических формах возникал «классовый дискурс»; так номинировался «класс».

Всего за несколько лет до революции один из ведущих пролетарских поэтов Василий Александровский так описывал работу на заводе:

Немного сна, — пронзительный гудок, —  
Проснется жизнь в скривившихся домах,

<sup>1</sup> В. Л. Львов-Рогачевский, *Очерки пролетарской литературы*, М.-Л. 1927, 16.

<sup>2</sup> В. Фриче, *Пролетарская поэзия*, 47.



И пролетарии с проклятьем на губах  
 Позволят высосать машинам жизни сок.<sup>3</sup>

Пройдет всего год после революции и тот же поэт так выразит новое «классовое сознание»:

Тело – гибкая пружина,  
 Страсти – пламя горна,  
 Перенял я у машины  
 Быть во всем упорным<sup>4</sup>

Разумеется, в течение этих нескольких лет жизнь не стала лучше: труд из каторги не стал радостью, завод из каземата не превратился в волшебный замок, а город-спрут оставался для нового «пролетария» еще более чуждым и враждебным, став в годы гражданской войны холодным, голодным и куда более опасным. Между тем, пролетарская поэзия буквально захлебывается в только ей доступном «восторге труда». Тяжелая форма этой эстетической астмы достигает критической точки именно в тот момент, когда труд как таковой попросту исчезает: экономическая жизнь страны полностью замерла, не прощупывается даже пульс ее, заводы лежат в руинах, фабрики стоят, гражданская война и распределительная «экономика» военного коммунизма фактически отменили производство, безработица приобрела массовый характер. Дискурсивная номинация «класса» оказывается едва ли не самым успешным производством (после убийства, разумеется) в охваченной войной стране. Обращаясь со страниц журнала «Кузница» к пролетарским поэтам, Семен Родов призывал: «пусть расцветет словесный сад»:

Сопесенники, поспешите  
 Заводский ропот в гимн облечь,  
 Чтоб в вихре взвевянных событий  
 Сильней звучала наша речь<sup>5</sup>

«Сопесенникам» не подвели: пролетарский «словесный сад» начал расцветать на глазах. Если раньше пролетарский поэт с тоской писал о родной деревне, то сегодня он устами Михаила Герасимова провозглашал:

Я не в разнеженной природе  
 Среди расцветшей красоты  
 Под дымным небом на заводе

<sup>3</sup> В. Александровский, «Завод», *Наши песни*, Вып. Первый, М. 1913, 17.

<sup>4</sup> В. Александровский, «Циклонный год», *Рабочий поселок*, М., Пролеткульт, 1919.

<sup>5</sup> Семен Родов, «Пролетарские поэты», *Кузница*, № 1, 1920, 5.

Ковал железные цветы.  
 Их не ласкало солнце юга  
 И не баюкал лунный свет  
 Вагранок огненная вьга  
 Звонящий обожгла букет<sup>6</sup>

Если раньше вчерашний крестьянин писал о заводе с тоской как о каторге и каземате, то сегодня он неожиданно прозрел, подобно Илье Садофьеву (стихотв. «В заводе»):

Здесь, в заводе каждодневно  
 Шумный праздник, карнавал  
 .....  
 Каждодневно быть в заводе,  
 Быть в заводе – неслажденье  
 Понимать язык Железный,  
 Слушать Тайны Откровенья.

Все, казалось бы, поменялось кардинально. На самом деле, мы имеем дело все с той же эстетизацией завода и производства. Не изменился даже стилиевой репертуар: «Тайнам Откровенья» у Садофьева соответствует образ «Железного Мессии», который «всем несет Радость и Свет, цветы насаждает в пустыне» у Владимира Кириллова. Даже симпатизирующий пролетарским поэтам П. Коган должен был признать, что «пролетарские поэты на место старой религии установили новую».<sup>7</sup> Причем не потрудившись даже изменить обрядность. Илья Садофьев прямо звал товарищей к утренней молитве, но не к той, которая возносилась раньше, не к «нудно-сонным напевам колокольного хваленья, – богу лени, мести, гнева, зла, покорности, смиренья, дряхло-старому, глухому, побелевшему, как мел, на седьмой день, засышая, опочившему от дел», но к молитве «слитно-стройных голосов», «тьму пугающих, ликующих гудков»:

Пенью трепетно внимаю,  
 Мудрость мира постигаю:  
 Хор гудков – язык вселенной,  
 Гимн Единства, гимн Труда,  
 Пробужденье мысли пленной.  
 Сердце к сердцу – провода.  
 Человеку-богу песня – победителю, Борцу,  
 Созидателю-Титану, неустанному Творцу.

<sup>6</sup> Цит. по: В. Фриче, *Пролетарская поэзия*, 93

<sup>7</sup> П. Коган, *Пролетарская литература*, Иваново-Вознесенск 1926, 33.

Этот дискурсивный «пролетариат», этот сотканный из паутины наскорорифмованных слов «надмирный завод» не претендовали на «реальность». Напротив, были продуктами чистого эстетизма. Так, Садофьев писал о «людях в блузах», которые «понимают реченья и призывы», звучащие в ритмичном танце «хмельно радостных шкивов». «Поэзия» стала обнаруживаться в самых неожиданных местах: «Никто не усомнится в том, что в труде, в самом обычном простом труде, ну хотя бы в труде дворника, подметающего мостовую после дождя, не меньше поэзии, чем в отношениях между полами, а знаете ли вы хоть одно произведение, посвященное этому действию человека?» – спрашивал поэт Николай Полетаев.<sup>8</sup>

Немало написано о рожденной в Пролеткульте «романтической идеологии» и «космизме», смятых НЭПом, но слишком мало понят *программный эстетизм* пролетарской поэзии. По-разному описывали этот пролеткультовский «надмирный завод». П. Коган назвал этот стиль «материалистическим космизмом».<sup>9</sup> На самом деле, перед нами – плохая копия с символизма с идеологической перекодировкой основных тем последнего (символистское «я» сменяется пролетарским «мы», символистский индивидуализм заменяется пролеткультовским коллективизмом, пессимизм – оптимизмом и т.д.). Но стилистически – это лишенный глубины символизм: за пролеткультовским «надмирным заводом», за его «космизмом» стоит не многозначность символа, но размалеванный станок, наспех «одушевленная» машина.

Наивные пролеткультовские теоретики пытались объяснить эту эстетику функционально. Так, П. Бессалько писал: «Когда фабрики и заводы стали собственностью рабочих [...] когда рабочие-рабы сделались свободными тружениками, теперь нужно создать гимны труду. Повседневный, обязательный труд, что бы ни говорили – труд не особенно приятный, а чтобы он сделался терпимым, поэты должны показать всю глубину и значительность труда для прогресса [...] человечества».<sup>10</sup> Но не социальной анестезии была подчинена откровенная и программная эстетизация производства в Пролеткульте. Как в настоящем «искусстве для искусства», эстетизм пролетарской поэзии был самоценным. Это хорошо понимал В. Фриче, когда формулировал функции поэзии в коммунистическом обществе: «эстетизировать трудовые процессы и праздничный восторг трудового коллектива».<sup>11</sup> Развивая эту программу на страницах пролеткультовского «Вестника жизни», Фриче писал: «Под кистью и резцом художников трудовой коммуны жизнь преобразится в праздник красоты, творческой и революционной красоты труда, а соткут они [...] свой золотой покров для будничной дейст-

<sup>8</sup> Николай Полетаев, «О трудовой стихии в поэзии», *Кузница*, № 1, 1920, 19.

<sup>9</sup> П. Коган, *Пролетарская литература*, 32.

<sup>10</sup> П. Бессалько, «Пролетарские поэты», *Грядущее*, № 1, 1919, 15.

<sup>11</sup> В. Фриче, «Октябрь в поэзии», *Современная русская критика: 1918-1924*, Л. 1925, 108.

вительности из горького страдания прошлого, из мятежных чувств современности, из светлых упований на грядущее. В архитектурных сооружениях, в статуях и барельефах, в красочных симфониях увековечат они труд, когда-то порабощенный, потом восставший и, наконец, освободившийся и ставший во весь свой рост». <sup>12</sup> Можно сказать, что именно в пролетарской поэзии пресловутые «тенденции чистого искусства», атрибутируемые поэзии серебряного века, нашли полное и последовательное завершение.

Яркие примеры такой поэзии дал Михаил Герасимов. Его «Завод весенний» наполнен дивными звуками. Здесь поэт слышит «не вой, а птичьи голоса», для него «в заводе воздух пеньем напоен»:

Звоны бронзы, медных сосен,  
Клекот меди и железа,  
Смелый свист в ветвях стропил,  
Крик в листах стального леса –  
Песни жизни, песни сил.

Наполнен у него завод и невиданными красками:

Завод гранитный и железный  
Жемчужной радугой расцвел  
.....  
Белый пламень – спелый лен, –  
Снежный пар клубится пеной.  
Горн, как стог горящий сена  
Светом горным озарен.  
Гроздь розовых кораллов  
Лепит, застывая шлак,  
В чернокаменных кристаллах  
Огоньков дрожащий мак  
.....  
Вскипали огненные горны,  
Как чаши красного вина и т.д.

Поэт «обвенчан факелом завода, его зарницей озарен, обласкан музыкой приводов, орлиной бровью шестирен». То, что Самобытник описывал, как чугунные и стальные чудовища, грохочущие в суровой атмосфере завода, Герасимов описывает как легкие крылатые создания. Его «душа горящая облита звенящим валом мятежа» и «медь, чугун, руда», струящиеся «электропламенными токами стальные мускулы труда» кажутся ему «водопадом». Он ничуть не жалеет о приходе в город, поскольку только здесь он научился «ковать железные цветы под дымным небом на заводе». <sup>13</sup>

<sup>12</sup> В. Фриче, «Искусство трудовой коммуны», *Вестник жизни*, № 6-7, 1919, 70.

<sup>13</sup> Цит. по: Михаил Герасимов, *Завод весенний: Стихи*, М. 1919.

«Откуда же берется у Михаила Герасимова живое чувство завода, совмещающего в себе все звуки и краски природы, – вопрошал Семен Родов. – Ответ один: от деревни, от природы, теперь оставленной, брошенной, почти забытой, но когда-то заполнявшей все существо будущего пролетария». <sup>14</sup> Родов выдает здесь желаемое за действительное: эстетизм пролетарской поэзии выражает двойную природу этого дискурса: «пролетарского» и крестьянского одновременно, нацеленного на напоминание об «истоках» и на одновременное их стирание и замену. В пролетарской поэзии процесс номинации «класса» и создания «пролетарского» субъекта еще протекает в лоне символистской стилистики, еще полон связей с разными стилевыми традициями – от литургии до крестьянской песни. Должно было пройти время для того, чтобы этот субъект можно было изъять из «надмирного завода» и окунуть в правдоподобную «жизнь в ее революционном развитии», чтобы эти великаны превратились в нормальных «советских тружеников», чтобы завод, который в пролетарской поэзии был «тем Римом, куда ведут все дороги и откуда расходятся все пути», <sup>15</sup> превратился в обычное советское предприятие, на котором борются за перевыполнение планов, участвуют в социалистическом соревновании и «болеют за честь родного коллектива». Соцреализму нужна была не эстетизация производства, но создание такого его образа, который мог бы заменить реальное советское производство с его штурмовщиной, травматизмом, жизнью в бараках, тяжелым ручным трудом и безысходной нищетой. Прийти к этому образу можно было только переболев «детской болезнью» «космизма».

В конце 1920-х годов А. Лежнев писал о пролетарской поэзии первых лет революции как о направлении «декларативно-лирическом, формально связанном с символизмом». Ему критик атрибутировал «заводскую метафизику». И хотя «космизм» сменился в эпоху НЭПа унынием, «принцип заводского образа, «производственного» восприятия вселенной, доведенный до скучного и бесвкусного преувеличения, живет, хотя и менее явственной жизнью, и в современной пролетарской лирике». <sup>16</sup>

Потребовалось всего несколько лет, чтобы «космизм» был понят как мертвая эстетическая программа. Но именно в лоне «пролетарского романтизма» (в поэзии военного коммунизма и «Кузницы») развивались идеи машинизма. Предметом воспевания в поэзии Пролеткульта становятся фабричные трубы и краны, шатуны и цилиндры, вагранки и швеллеры, форсунки и кувалды, а вовсе не «человек труда». Словом, «пролетарская поэзия эпохи военного коммунизма [...] перенесла опозтеизирование труда на маши-

<sup>14</sup> Семен Родов, «Мотивы творчества Михаила Герасимова», *Кузница*, № 1, 1920, 22.

<sup>15</sup> П. Коган, *Пролетарская литература*, 30.

<sup>16</sup> А. Лежнев, Д. Горбов, *Литература революционного десятилетия: 1917-1927*, Харьков 1929, 35-36.

ну и производство [...] В пролетарской поэзии живут не люди и даже не столько машины, сколько слитые воедино машины-люди». <sup>17</sup>

Именно из пролеткультовской среды (и позже из «Кузницы») вырастет экспериментальный «производственный роман» Николая Ляшко («Доменная печь», 1924) и Федора Гладкова («Цемент», 1925), которому, еще предстояло встретиться с «производственным очерком» и войти – в эпоху первой пятилетки прежде всего усилиями писателей-попутчиков Мариэтты Шагинян, Ильи Эренбурга, Леонида Леонова, Валентина Катаева, Константина Паустовского и др. – в эпоху своего расцвета. Но между «заводской метафизикой» поэтов «Кузницы» и советским производственным романом лежит пропасть. Если идеологи Пролеткульта утверждали, что «Красоту» оттеснил «Его Величество Труд», то в соцреализме «Труд» сам стал «Красотой». Пролетарские поэты создали «космически-абстрактные» образы труда, завода, производства не потому, что не видели их в реальности, но потому что не владели искусством «реализма». Без «пролетарского романтизма» соцреализм, основанный на преодолении присущего Пролеткульту эстетизма, немыслим: чистой эстетизации производства и техники соцреализм противопоставил заменный «реалистический» образ труда, в котором не оставалось места для «любования станком». Советская критика не переставала осуждать авторов, создающих «сухие и бездушные произведения, [...] где внимание писателя сосредоточено не на человеке, а на процессе труда, [...] на нагромождении вещей и механизмов», тогда как «главные действующие лица – люди, творцы и хозяева этих вещей и механизмов – блуждают среди этих нагромождений, как смутные тени». <sup>18</sup> Только на фоне закатного солнца «пролетарского романтизма», эти «лица» могли быть приняты за «тени». Сами же эти «образы» в советском зазеркалье, как заметил Мераб Мамардашвили, «тени не отбрасывали».

### Машина в цветах: Скромное обаяние производственнической утопии

В статье «Промышленность и искусство» (1922) А. Луначарский утверждал, что только «окруженностью всевозможными предрассудками пассажира типа» можно объяснить то, что некоторым кажется, будто какая-то средневековая руина поэтична и прекрасна, а «новый, рационально построенный на основах строительной индустрии завод, новое здание [...] непременно некрасивы». Более того, «самый уродливый завод, грязный, скученный, со всевозможными отбросами, с непропорциональными линиями, неудавшийся завод с точки зрения архитектурной, все же поэтичен,

<sup>17</sup> А.И. Мазаев, *Концепция «производственного искусства» 20-х годов*, М. 1975, 52, 55. О смене связи между машиной человеком в сталинской культуре см.: Katerina Clark, *Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago 1981, 93-113.

<sup>18</sup> Федор Гладков, «О самом заветном», *Разговор перед съездом*, М. 1954, 57.

если на нем кипит работа, если в нем сказывается творчество, если он, скажем, является аванпостом культуры». Задачу Луначарский видел в том, чтобы «найти простые, здоровые, убедительные принципы радости творимого и применить их через посредство гигантской мощи к еще более грандиозной, чем теперь машинной индустрии, к строительству жизни и быта наших счастливых ближайших потомков».<sup>19</sup>

Наипростейшим путем к этой прекрасной цели было превращение машины из средства эффективной эксплуатации в эстетический предмет. Машина, утверждал Луначарский, «является, так сказать, торжеством целесообразности и постольку производит положительное впечатление. Здесь, как будто, в некоторой степени упускается из виду то обстоятельство, которое особенно ясно нам, строителям социализма, для которых вся индустрия представляет некоторое целостное и в высокой степени эстетическое явление, включаясь в еще более огромное и также несомненно эстетическое явление – в строительство социализма»,<sup>20</sup> а «машинный труд есть труд, который не оупляет, а раскрывает вселенную перед человеком, раскрывает перед ним человеческую историю вплоть до нынешней действительности».<sup>21</sup>

Дискурс о труде прошел в России в XX веке по крайней мере четыре этапа: вначале, как мы видели, это был дискурс «отвращения» к труду; затем – в эпоху Пролеткульта, Кузницы и ЛЕФа – производственной его эстетизации, сочетавшей «восторг труда» с техницизмом и функционализмом; затем производственный дискурс сменился дискурсом соцреалистической «поэтизации» труда – труд начал «перерастать в Красоту», в чем легко могли убедиться зрители «Светлого пути» и «Кубанских казаков», читатели «Кавалера Золотой Звезды» и «Журбинных» и, наконец, труд стал «этизироваться» (так, в 1970-е годы «производственные пьесы» типа «Заседания парткома» или «Мы, нижеподписавшиеся» Александра Гельмана ставили те же «нравственно-этические проблемы», что и «семейный роман»). Разумеется, речь идет о доминанте, поскольку в каждом из этих дискурсов (а точнее на каждом этапе развития советского дискурса о труде) мы можем найти разные элементы.

Между первыми двумя этапами имеется, однако, очевидная связь: между «отвращением» к труду и гимнами ему нет существенной эстетической разницы. Зато есть разница политическая: к эстетизированной фрустрации (а дореволюционные «песни скорби», так же как и «песни трудового восторга» в «Кузнице», – лишь разные формы такой «романтической» фрустрации) добавились техницизм и социальный утилитаризм. Собственно, на

<sup>19</sup> А. Луначарский, *Промышленность и искусство*. Собр. Соч. в 7 тт., Т. 7, М. 1969, 322-330.

<sup>20</sup> А. В. Луначарский, *О народном образовании*, М. Изд. АПН РСФСР, 1958, 11-12.

<sup>21</sup> Там же, 148

этом перекрестке и сформировалось производственничество. В «поэтическую» сталинскую эпоху «романтизм» стал «реальностью» (труд был объявлен основой «прекрасного», буйным половодьем затопившего «нашу жизнь»), технические дискурсы поглотились советской беллетристикой, а утилитаризм обрел respectable формы «советской организации».

Последовательность смены дискурсов основывалась на их исчерпании. Так, эстетизация машины и машинного производства показала полную дисфункциональность производственного дискурса, но прежде чем это стало ясно в «новых исторических условиях», этому дискурсу предстояло раскрыть весь свой потенциал. Два противоположных примера демонстрируют Андрей Платонов и Алексей Гастев.

Платонов начинал как пролетарский поэт, сознание которого было до краев наполнено пролеткультовским «трудовым восторгом». В его статьях 1920–23 годов мы найдем гимны машине, обожествление труда, отождествление труда и искусства, отождествление социальной жизни и производства. Этим определялись и взгляды Платонова на пролетарское искусство, в котором он видел самое производство. Уравнивая действительность с поэзией, Платонов движется в русле правоверного производственничества: поэзия заменяется деланием новой действительности, которая в свою очередь превращается в поэзию. Здесь, впрочем, Платонов обнаруживает опасность превращения труда в «песни о труде». Дальнейшее известно: писатель стремительно проходит полный цикл «эстетического освоения» социалистического труда: от гимнов «всемирному заводу» до «Котлована». Случай этот по своей чистоте – предельный.

Совершенно противоположный, хотя и не менее уникальный, случай – Алексей Гастев, всегда занимавший совершенно особое место в пролетарской поэзии. Стилистически он был неповторим, тематически – совершенно типичен. Начинал Гастев вполне традиционно. В своих ранних стихах он призывает:

Ты укрась машины свежими цветами  
Лаской, нежной грезой отумань, обвей  
Смелыми оденься, обогнишь мечтами,  
Алые знамена на станках развей<sup>22</sup>

Та же влюбленность в завод и в знаменитых гастевских стихотворениях в прозе из «Поэзии рабочего удара»: «Я целый час вас не видал. Дрожу и бегу к вам, черные трубы, корпуса, шатуны, цилиндры. Готов говорить с вами, воспевать вас, мои железные друзья [...] Иду на завод, как на праздник, как на пиршество».<sup>23</sup> Именно у Гастева «машина-человек» приобре-

<sup>22</sup> Цит. по: В. Фриче, *Пролетарская поэзия*, 88.

<sup>23</sup> Алексей Гастев, *Поэзия рабочего удара*, М. 1927, 82.



тает законченные формы. В стихотворении «Мы растем из железа» перед нами – сращение рабочего с «железом постройки», его невиданный рост – победа над косным металлом. Он сам – металл. Это стихотворение завершается словами: «И не рассказ, не речь, а только одно, мое железное, я прокричу: „Победим мы!“». Проблема этого текста есть проблема жанра: это не рассказ, не речь, но именно – крик. Критика же, обращая внимание на новизну поэзии Гастева, отмечала окончательный ее отрыв от «мотивов переходной поэзии»: «Новый мир раскрывается. Новые думы, новые гимны. Новые кличи родились. Они еще только вырвались, но они уже растут, отдаются гулким эхом в коллективной душе пролетариата. Какой стариной, давно пережитым, давным-давно забытым веет от завода-душной клетки, – завод наш, он с нами; и мы вместе с ним победим старый мир и создадим новый мир машин, балок, кранов, колес и вагранок. Мы будем слагать им гимны, торжественные, хвалебные, как древние своим героям победителям».<sup>24</sup>

Думы, гимны, кличи – все это жанры нового дискурса номинации «класса».<sup>25</sup> Любопытно, что сама пролеткультовская критика писала об эклектизме «формы» у Гастева, о ее истоках – у символистов, импрессионистов и т.д.<sup>26</sup> Между тем, истоки гастевской «формы» лежат не в литературе, но в самом проекте социализма в России, в проекте создания пролетарского «класса» в крестьянской стране. По сути, Гастев дискурсивно создавал пролетарское машинизированное коллективное тело. Сама по себе такая сборка не столько идеологический, сколько именно эстетический жест. В

<sup>24</sup> Валерьян Полянский, «Мотивы рабочей поэзии», *Пролетарская культура*, 3, 1918, 9.

<sup>25</sup> Как показала Мария Заламбани, самое зарождение производственничества в Пролеткульте имело отчетливо выраженный оттенок «конструирования класса»: интеллигенция, т.е. собственно мелкая буржуазия, берет на себя функции «рабочего класса» за отсутствием последнего и занимается – через «пролетарскую культуру» – фактически созданием пролетариата: «Настоящая проблема пролетарской культуры заключалась в том, – убежден автор, – чтобы найти пролетариев, способных создавать пролетарскую культуру в условиях, когда в результате войны, закрытия фабрик, возвращения части рабочих в деревню рабочий класс значительно сократился, а «его уцелевший авангард [...] растворился в политических кадрах» (См.: Мария Заламбани, *Искусство в производстве: Авангард и революция в России 20-х годов*, М. 2003, 23). «Образовавшуюся лакуну» и заполнила собой интеллигенция, создавшая через метафоры производственничества модель «социалистического», «дисциплинированного», «тейлоризированного» и т.д. пролетариата: «После революции интеллигенция пыталась преодолеть дуализм искусства и труда и стремится к их синтезу, применяя к русской культуре модель западной материальной культуры. Данная модель предполагает «любовь» к производимому предмету только в том случае, если речь идет о производстве искусства. Только процесс художественного производства вызывает любовь и достоин ее. В этом случае художник неизбежно должен влюбиться в предмет собственного искусства. Таким образом, чтобы научить рабочих любить свой труд, необходимо превратить их в художников; труд облагораживается и становится искусством. Рабочий класс «охудожествляется» и, тем самым, исчезает как класс, слившись с интеллигенцией» (Там же, 27).

<sup>26</sup> См.: Федор Калинин, «Путь пролетарской критики и «Поэзия рабочего удара» А. Гастева», *Пролетарская культура*, № 4, 1918, 17-18.

случае Гастева – радикальный эстетический жест. Гастев рисует идеальное, уже «нормализованное», дисциплинированное тело. Это был сугубо дискурсивный проект.

В отличие от своих коллег по Пролеткульту, Гастев утверждал, что в основе пролетарской культуры лежит не труд, не коллективизм и даже не советская организация, но *сама индустрия*. Он писал о динамизме пролетарского сознания, идущего от индустрии, о его организованности, о механизировании не только жестов и рабоче-производственных методов, но механизирование обыденного мышления и т.д. Он называл этот коллективизм «механизированным коллективизмом». Отсюда – и новое искусство, главная характеристика которого – «технизация слова», которое «будет постепенно отделяться от живого его носителя – человека. Здесь мы вплотную подходим к какому-то действительно новому комбинированному искусству, где отступят на задний план чисто человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к невиданно-объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического».<sup>27</sup>

Изображенный Гастевым мир – сама гармония, чистое царство прекрасного (как он его понимал). Просто, взявшись за непосредственное осуществление своей утопии, Гастев оказался куда последовательнее других поэтов Пролеткульта, которые были первыми, кто не захотел увидеть в НЭПе «поэзии самой действительности». Поэтому с НЭПом исчезает из пролетарской поэзии и тема труда. Гастев же ушел в «работу», и после своей последней поэтической книги «Пачка ордеров» (1921) занялся фактически рационализацией профессионального труда, а на самом деле – его эстетизацией. Критика писала, что, уйдя из поэзии, он совершил «художественное самоубийство», но дело обстояло как раз наоборот: рациональность своего проекта он довел до того предела, за которым начиналось чистое искусство. Так, вполне очевидна связь между гастевским НОТом<sup>28</sup> и биомеханикой Мейерхольда. В системе Мейерхольда и его учеников режиссер выступал в роли «церимонимейстера труда и быта», а актер – пропагандистом со сцены системы Тейлора. Многие элементы новой театральной системы были взяты прямо из идеальных, условных программ НОТа, которые и походили скорее на пособия по театральной биомеханике, чем на пособия по организации труда.

Чем очевиднее этот производственно-эстетический проект, основанный на сверх-культуре труда, не подходил России – с ее хозяйственной отста-

<sup>27</sup> А. Гастев, «О тенденциях пролетарской культуры», *Пролетарская культура*, № 9-10, 1919, 44-45.

<sup>28</sup> Разрабатываемая Гастевым «Научная Организация Труда» (НОТ).

лостью, разрухой, отсутствием не только культуры производства и дисциплины, но самой этики труда, — тем радикальнее были идеи рационализации мускульного труда. Но чем больше рационализировался труд у Гастева, тем больше он эстетизировался, дегуманизировался и — в конечном счете — дереализовался. Соцреализм начинал с этой точки.

Гастев совершил в Пролеткульте переход, по масштабам равный тому, что на параллельной площадке совершил ЛЕФ, перейдя от футуристической программы к «литературе факта». Гастев искал пути продвижения своей утопии: от производственничества — к производству. Но всякий раз это было перетекание эстетических фантазий. Отказавшись от чисто экономических предпосылок тейлоризма (который был объявлен непригодным для социализма тем, что не предъявлял никаких требований к «творческому интеллекту рабочего»), Гастев пытался наполнить тейлоровский проект «социалистическим содержанием», а именно рациональной эстетикой. Если Форд был плох тем, что лишал труд всякого «содержания», делал его нетворческим, будучи убежденным, что требование творчества неприемлемо для большинства работающих, если он лишал труд «романтики профессии», «искусства мастера», если его поточный метод вел к дисквалификации рабочих, делал ненужным соцсоревнование и ударничество (поскольку в нем все просчитано), то гастевский проект, напротив, содержал сильный эстетико-идеологический компонент. Рационализм, который и был востребован в эпоху первых пятилеток, оказался однако абсолютно непригодным для поэтизации труда в высоком сталинизме, который «поглощал» технический дискурс, превращал «социалистический труд» в магию, в своего рода «триумф воли». Отвергнув гастевский техницизм, соцреализм заменил его «эстетику производства» «красотой» и «поэзией труда», эстетикой «производственных отношений».

Предпосылки этой замены были заложены в революционной культуре, в которой тейлоризм клеймился как «порабощение человека машиной» и как «выжимание пота по правилам науки»<sup>29</sup> (Ленин), но одновременно проводились исследования в Лаборатории индустриальной психотехники при Наркомате Труда и в Центральной лаборатории по изучению труда при Институте исследования мозга под руководством В. Бехтерева. В рамках этого «научного направления» широко поощрялся НОТ, а в 1920 году Гастев создал Центральный Институт Труда. Гастев относился к своему «рациональному» проекту как художник *par excellence*. «ИНЖЕНЕРИЯ, — говорил он, — является самой высшей научной и художественной мудростью», а ЦИТ — «ВЫСШАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛЕГЕНДА, для которой можно пожертвовать всем тем, что пришлось делать до него».<sup>30</sup> ЦИТ и

<sup>29</sup> В. И. Ленин, *Полн. Собр. Соч.*, Изд. 5-е. Т. 18, 556-557; Т. 20, 134, 136.

<sup>30</sup> Алексей Гастев, *Поэзия рабочего удара*, 8, 10.

следует рассматривать как «последнее художественное произведение» Гастева. В своей поэзии Гастев начал с одушевления машины, а закончил механизацией человека. В этом смысле ЦИТовский проект – прямое завершение эволюции эстетического проекта по превращению человека в машину. Причем, даже не другими методами, но теми же – дискурсивными.

Характерно, что лучше всех поняли Гастева левовцы. Его поэзия, писал на страницах «Нового лефа» В. Перцов, – это «поэзия конкретных предложений. В эпоху военного коммунизма был заготовлен гимн индустриализации, марш эпохи великих работ. Приближалась развязка. От таких слов можно было перейти только к делу». Последнее художественное произведение Гастева «Пачку ордеров» (1921) Перцов назвал «залпом повелительных наклонов», ставшим переходом к «настоящему событию» – Институту Труда, т.е. к «реальной работе по переделке рабочего человека». <sup>31</sup>

Провозвестник машинизма и производственничества, Гастев стоял у истоков колоссального художественного движения, охватившего революционную Россию. <sup>32</sup> В 1918 году выходят его стихотворения в прозе «Мы растем из железа», «Гудки», «Рельсы», «Башня» и др. В 1922 году появляется «Симфония гудков» А. Аврамова. В том же году режиссер Александр Канин ставит в Саратове пьесу поэта-футуриста Василия Каменского «Паровозная обедня», в котором актеры играли роли рельсов, гаек, шпал, заклепок и т.д. В 1923 году Сергей Эйзенштейн ставит мелодраму Сергея Третьякова «Противогазы» прямо в цехе московского газового завода, возле работающих станков. На советской сцене идут пьесы немецких экспрессионистов, где героем выступал сам завод. В том же году в московском театре «Мастфор» (Мастерская Форейтера) с огромным успехом прошли «Танцы машин», где танцоры в прозодежде, применяемой Вс. Мейерхольдом с 1921 г., в сопровождении соответствующего звукоподражания имитировали движения трансмиссии, механической пилы, удары парового молотка, колес, маховиков и т.д. В 1924 году выходит первый производственный роман «Доменная печь» Николая Ляшко. В следующем, 1925 году Сергей Прокофьев вводит индустриализм в «серьезную музыку», написав балет «Стальной скок», поставленный в 1927 г. у Дягилева в Париже (сюжета из «Скока» исполнялась в Москве в 1928 г., а Мейерхольд намеревался поставить его в Большом театре). В том же году появляется протоканонический роман о производстве, вызвавший широкие дискуссии, «Цемент» Федора Гладкова. 1928 год стал годом «производственной музыки», наполненной машинными ритмами с исполнителями, одетыми в прозодежду и производственные спецовки: В. Дешевов пишет оперу «Лед и сталь» (наиболее яр-

<sup>31</sup> В. Перцов, «Современники (Гастев, Хлебников)», *Новый леф*, № 8-9, 1927, 79.

<sup>32</sup> См. подробно: К.Л. Рудницкий, Н.М. Зоркая, Н.Г. Шахназарова, «Искусство, рожденное Революцией», А.Я. Зись (ред.) *Страницы истории советской художественной культуры 1917-1932*, М. Наука, 1989, 43-47.

кий ее эпизод – симфонический антракт «Металлургический завод» стал исполняться как отдельное произведение), композитор А. Мосолов пишет для Большого театра балет «Сталь» с симфоническим эпизодом «Завод». В 1931 Д. Шостакович создает балет «Болт». В архитектуре этих лет развиваются «техноподобные» формы у В. Татлина, отчетливо индустриальный облик приобретает архитектура у К. Мельникова (например, клуб им. Русакова на Стрмынке в виде гайки). В кино расцвета достигает творчество киноков во главе с Дзигой Вертовым.

Везде здесь, как выяснится позже, производство и машина «подавляют человека». Соцреализм начинается с преодоления производственничества и «техницизма», заменив «производство» «производственными отношениями». На смену «оживлению» производства 1920-х годов приходит жизнь, до краев наполненная производством. А значит – и поэзией. Патриарх производственного жанра Федор Гладков писал в 1954 году об авторах «мертвых и унылых» сочинений о производстве, что они «не чувствуют глубокой поэзии нашего труда. А наш социалистический труд – труд невиданный, беспримерный в истории: это труд новаторский, творческий, пробуждающий и поднимающий и духовные силы и благородные чувства [...] Поэтому мы, советские художники, не можем не воспринимать его, не можем не относиться к нему, как к великому и творческому деянию – к деянию как поэзии [...] наш труд и не нуждается в поэтизации: он сам дышит великой поэзией».<sup>33</sup> Труд стал равным «действительности», тоже, как известно, уже превратившейся в «поэзию».

В отличие от пролетарских поэтов, делавших акцент на эстетизации труда, авангардные идеологи фокусировались на индустриализации искусства, что было чуждо магическому соцреализму. Лефовский производственнический проект, суть которого сформулировал теоретик конструктивизма Корнелий Зелинский – «поэтизация социалистического индустриализма»<sup>34</sup> – был и вовсе неприемлем в сталинской культуре, где поэтизации подлежал не индустриализм «сам по себе», но «социалистическое его содержание», которое не вполне учитывалось лефовцами и «американизированными» конструктивистами. В конце концов, советский политико-эстетический проект был направлен не столько к производству образов производства «как такового», сколько к производству социализма, частью которого (хотя и существенной) является производство. Замкнутость лефовцев на чистом производстве делала их производственнические усилия бесполезными «в новых исторических условиях».

Между тем, производственническая программа левого фронта (и в особенности конструктивистов), родившаяся в острой полемике с Пролеткуль-

<sup>33</sup> Федор Гладков, *О самом заветном*, 57.

<sup>34</sup> Корнелий Зелинский, *Критические письма*, Кн. Вторая, Москва 1934, 177.

том,<sup>35</sup> сыграла ключевую роль в формировании сопреалистического «трудового дискурса» как раз в момент в его зарождения – в эпоху первой пятилетки. Конструктивистский американизм, технизм, цивилизаторский пафос идеально соответствовали «эпохе индустриализации», так называемому «реконструктивному периоду». Особенно важна здесь конструктивистская «социалистически-конструктивная» критика «левачества». Дискурс этой критики доминирует в советском офицозе рубежа 30-х годов (борьба с «правыми» была скорее «организационной» и не породила особого дискурса).

Зелинский писал: «Можно и должно в наше время, время революции» (Сельвинский) под подушку класть маузер, но наволочки на подушке нужно все-таки менять, хотя бы раз в две недели. Верно, что галоши не могут заслонить и не должны заслонить всех революционных целей, но среди этих целей есть, между прочим, и галоши. Галошам обрадуется не только «обыватель», но и любой рабочий и крестьянин. Пока же крестьянин одевает галоши только по праздникам». Маяковский, настаивает Зелинский, «не чувствовал никогда и не чувствует нашей реальной бытовой нищеты [...] Это та же, знакомая нам русская утрата чувства реальной «вши», к вещам, к инвентарю культурного быта [...] В русском футуризме гораздо больше от «боевого», романтического понимания действительности, чем от социалистически-конструктивного [...] В глубине всего этого – слабость наша, внутренняя дезорганизованность, идеалистически-аконструктивные традиции – старой интеллигентской русской культуры [...] А ведь смысл прорастания социализма во все бесчисленные каналы нашей культуры, хозяйства и всей жизни в том, что социализм развертывается фронтом действительного конструктивизма по отношению ко всем рядам этой жизни – от электрофикации до вши на овчинном тулупе».<sup>36</sup> В подобном ключе выступал на рубеже 30-х годов и Сталин (без употребления, разумеется, конструктивистской терминологии).

Будучи, подобно центральному партийному руководству, настоящими оппортунистами, конструктивисты были скорее исключением из производственных правил, диктовавшихся вполне ортодоксальными марксистскими теоретиками. Поскольку «материальный быт общества есть функция промышленной техники и сознательно-формального творчества, т.е. искусства», – рассуждал Борис Арватов,<sup>37</sup> то «или искусство органически совпадет с машинной индустрией, или оно никогда не превратится в орудие непосредственного строительства материальной действительности» (86). Поэто-

<sup>35</sup> См.: А. Силлов, «Расея или СССР», *ЛЕФ*, № 2, 1923.

<sup>36</sup> Корнелий Зелинский, «Конструктивизм и социализм», *Бизнес*, Сб. ЛЦК. М. 1929, 40-42.

<sup>37</sup> Борис Арватов, «Искусство и организация быта», *Печать и революция*, № 4, 1926, 83. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

му «чем совершеннее воплощена в материале техническая идея, тем она социальнее, идеологичнее, — тем сильнее впечатляет, тем больше общественных ассоциаций с ней связано [...] Надо видеть в технике только ее буржуазную сторону, только ее капиталистические, антипролетарские тенденции, чтобы, стоя на позиции марксизма, взывать к украшательству. Вообразите себе украшенный паровоз или украшенный телефон, и вы поймете абсурдность попыток дискредитировать технику с точки зрения эстетики» (88). У такого подхода не было никаких шансов в сталинскую эпоху, когда «красота» усматривалась вовсе не в технике, но в «человеке труда». Красивым стал не процесс производства, но его виртуальный производитель и продукт — например, «сталинский дом» (населенный номенклатурными работниками) — живое воплощение сталинской заботы о «человеке труда».

Взяв власть в свои руки, утверждал Арватов, пролетариат будет «не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармонического человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены механически подвешенными картинами, а окрашивать эти стены; не фотографировать в красках костюмы, а производить их в мастерской [...] Города и железные дороги, сады и виадуки — все будет насквозь пронизано творческой волей, рычагом электричества и железобетона, пересоздающей мир. Вместо каменных коробок-домов — чудеса из стекла и стали; вместо метафизики роденовских статуй — конструктивные формы мебели».<sup>38</sup> Подобное небрежение красотой виртуального «продукта труда» и «социалистическими производственными отношениями» были, с точки зрения соцреализма, совершенно непростительными: в конце концов, «чудеса из стекла и стали» (в виде сталинских высоток) и «конструктивные формы мебели» (в виде глубоких кожаных кресел и массивных сервантов) важны были не сами по себе, как демонстрация бесполезной «творческой воли», но как образы здесь и сейчас осуществляемого (а то и уже осуществленного) социализма.

Производственничество возникло на руинах футуризма, но было связано с характерным для футуристов урбанизмом, техницизмом, функционализмом, критикой раннебуржуазной культуры, негативизмом. В т.н. «раннебуржуазной культуре» машина не рассматривалась как эстетический феномен — ни в эстетически продвинутых социальных группах, ни тем более на уровне массовой культуры. Левые художники решали сугубо эстетические проблемы отождествления художественного и технического, утилитарного и эстетического. Русское производственничество было в полном смысле феноменом мелкобуржуазной культуры, который являлся лишь частным случаем эволюции буржуазного эстетического сознания в его попытке эстетически и идеологически овладеть техническим прогрессом. Вся про-

<sup>38</sup> Б. Арватов, *Об агит- и прозискусстве*, Сб. ст. 1921-1926 гг. М. 1930, 25-27.

блема состояла в том, что массовая культура восходила к традиционным буржуазным критериям прекрасного, а левое искусство продвигало новые критерии красоты – техницизм, конструктивизм, функционализм и т.д. На этом пути оно и вошло в конфликт с соцреализмом.<sup>39</sup>

Труд у левовцев и пролеткультовцев был настолько идеализирован, что просто не мог не стать эстетикой или тем, что А. Мазаев точно определил как «производственная метафизика».<sup>40</sup> Он не только оторвался от реальных форм отсталого российского производства (в этом «труд» в соцреализме ничем не отличался от производственнического «труда»), но замкнулся на чистом идеале чистого производства. Любопытно, что одновременно с этой «производственной метафизикой» с тех же страниц прорывалась настоящая тоска по вполне реальным вещам. В 1923 г. Чужак писал о том, что «мы так наголодались по предметам как продуктам реального именно потребления, питаюсь жиденьким «жизнеописанием» последней-аскетов, что [...] естественным является упор на «вещь» в искусстве – в дни, когда катастрофический изъём в вещах получен нами в наследство от вчерашнего хозяина жизни [...] Вместо искусства постных «представлений» о вещах [...] побольше искусства самых всамделишных – осязаемых, слышимых, зримых, тщательно обнюхиваемых и, по возможности, съедобных – вещей».<sup>41</sup> Этот голод и пытался утолить конструктивизм. Соцреализм решил проблему радикально, сделав производство основным предметом потребления.

Открывая в 1923 году журнал «ЛЕФ», Николай Чужак заявил: близится время, «когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа, извергнет за ненужностью искусство». Это и будет время, когда искусство превратится в «производство нужных классу и человечеству ценностей (вещей)».<sup>42</sup> Н. Берковский тогда саркастически заметил, что Чужак горит желанием, «чтоб писали плугом, а пером пахали».<sup>43</sup>

Думали, что это шутка. А оказалось – пророчество.

## Страна Горького: От «заводской метафизики» к диалектике сталинизма

Горький однажды сказал о себе, что главную свою заслугу в литературе он видит в том, что он первым по-настоящему показал в ней труд. «Культурно-историческое значение труда, – скажет он в своих «Беседах о ремесле», – я понял довольно рано, как только почувствовал вкус к работе,

<sup>39</sup> См.: А.И. Мазаев, *Концепция «производственного искусства» 20-х годов*, 101–105.

<sup>40</sup> Там же, 195.

<sup>41</sup> Н. Чужак, «От иллюзия к реальности», В. Перцов, *За новое искусство*, М., 1925. С. 123–125.

<sup>42</sup> Николай Чужак, «Под знаком жизнестроения», *ЛЕФ*, № 1, 1923, 12.

<sup>43</sup> Н. Берковский, «Борьба за прозу», *На литературном посту*, № 6, 1925, 32.



– почувствовал, что пилить дерево, копать землю, печь хлеба можно с таким же наслаждением, как песни петь» (25, 309).<sup>44</sup>

Весной 1896 г. в качестве корреспондента «Одесских новостей» он писал о Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде. Работающие машины вызывают в Горьком уже не восторг, но смущение: «Тут нет места воображению, фантазии, уму. Тут царствует неодухотворенное, мертвое движение, лишенное свободы». Это сказано о машинах, но фактически это описание самого рабочего: «Среди этого шума, гула и непрерывного движения он, как игрушка, изломанная, старая игрушка, жалок и ненужен. Он так автоматичен, так подчинен движению машин и углублен в созерцание хода их работы, что кажется – у него нет своей жизни, и он заимствует энергию движения у машин» (23, 160). И тут разочарование Горького обращается против самих машин: «Разве эти гиганты из металла, танцующие монотонный, тяжелый менуэт, разве они облегчают его труд? Он всецело в их власти». Грустной иронией охватывает автора это «царство, где железо главенствует, а человек служит ему рабски», превращаясь в фактическое продолжение машины (23, 160). Так красочно начавшееся описание заканчивается весьма мрачно: в «адской пляске стали» вертится жалкий человек, следящий за машиной, «за ее автоматичной, наводящей на живую душу тоску и ужас [...] жизнью» (23, 161).

Как можно видеть, Горький был далек от эстетизации техники. Интерес к социальным аспектам производства («производственным отношениям») определенно доминирует в его корреспонденциях, не говоря уже обо всем его творчестве. Горький образует в этом отношении своеобразный полюс не только к пролетарским поэтам, но и к производственничеству.

Став главным советским писателем, Горький сделал все для утверждения труда как смыслового центра советской культуры: именно в труде он видел едва ли не единственный выход из прозябания в «расейском» безвременьи на столбовую дорогу истории – к социализму. Речь идет не только о таких грандиозных проектах, как «История фабрик и заводов», «Наши достижения» или «СССР на стройке», но и о закладке основных идеологических параметров нового «художественного метода» советской литературы.

Вновь и вновь Горький будет повторять: «Основная задача нашего реализма – утверждение социализма путем образного изображения фактов, людей и взаимоотношений людей в процессах труда» (30, 294). В своем докладе на Первом съезде советских писателей он сформулирует положение, навсегда оставшееся на скрижалях соцреализма: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд, т.е. человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, челове-

<sup>44</sup> М. Горький, *Собр. Соч. в 30-ти тт.*, М. 1952-56. В дальнейшем цитируется по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

ка, в свою очередь делающего труд более легким, продуктивным, возводя его на степень искусства. Мы должны научиться понимать труд как творчество». <sup>45</sup> Горький нередко говорил «нужные вещи», не будучи в них вполне убежденным, но в том, что касалось «труда и творчества» (а они у Горького неразделимы), в которых он видел единственное противоядие против ненавистного «всемирного мещанства», он высказывал мысли, действительно выношенные и потому был столь убедителен.

Новый метод Горький увязывал, как известно, с героикой, а героика — с трудом: «Героизм нашей эпохи — в труде» (25, 396); «Нет в мире героики более величественной, чем героика труда, творчества». <sup>46</sup> Здесь-то и возникло поле так называемой «третьей действительности», поскольку «труд», за который ратовал Горький, в советских условиях не подлежал репрезентации. Между тем, прославляемый Горьким «труд» и не имел ничего общего с реальным трудом, хорошо Горькому знакомым. Тот «труд», воспеть который Горький призывал советских писателей, был дискурсивным идеологическим конструктом, который строился в полном соответствии с известной оптикой Горького-соцреалиста.

С начала 1930-х годов (под лозунгом «Страна должна знать своих героев!») идет интенсивный процесс не только создания героя, погруженного в повседневный производственный процесс, но и обсуждения «художественного метода» его «показа» (по времени эти дискуссии совпали со становлением теории соцреализма и оказали огромное влияние на будущего его героя).

Весьма перспективным оказался путь, предложенный еще в 1921 г. Мариэттой Шагинян. В эпоху «разрухи и безработицы» она выступила с неожиданной статьей «Производственная пропаганда и кинематограф». Здесь будущий автор «Гидроцентрали» утверждал: «Пропагандируя дело или действие, мало к нему звать. Надо еще его *показать*. Словесная агитация в деле производства все равно, что словесное сватовство: сколько ни расхваливай, пока невеста не показана, охота не вспыхнет. Но, скажут нам, рабочий и крестьянин видят свое производство ежедневно, и это отнюдь не вдохновляет. Вот тут-то и должно вмешаться искусство, чтоб показать особым образом, — показать, как сказали бы дети, аппетитно [...] ничего нет аппетитнее труда. Надо суметь показать труд как творчество». <sup>47</sup> Произнеся это заклинание за 10 лет до Горького, Шагинян привела в качестве примера знаменитую сцену из «Тома Сойера», в которой тетка заставляет провинившегося Тома красить забор. Том же увлекает этим занятием окружающих его мальчишек, в результате чего покраска забора превращается в предмет

<sup>45</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М. 1934, 10.

<sup>46</sup> М. Горький, *Несобранные литературно-критические статьи*, М. 1941, 487.

<sup>47</sup> Мариэтта Шагинян, *Литературный дневник: Статьи 1921-1923 гг.*, М.-Пг. 1923, 69.

торга: мальчишки должны платить за право помазать. Том представляет «однообразную, скучнейшую, бесконечную работу» в качестве процесса творчества (т.е. просто имитирует «творческий процесс»). Эту сцену Шагинян называет «идеальным примером производственной пропаганды»: Том «пустил в ход искусство» (т.е. актерскую игру) и в результате труд «стал соблазнительным и заразительным». <sup>48</sup> Так и советский кинематограф, подобно находчивому Тому, должен «обогащать, наконец, экран серией зрительных и заразительных трудовых процессов». Шагинян даже предложила сценарий о Донбассе – как просыпаются спящие шахты, копи, заводы и т.д. (не этот ли проект 1921 года осуществил спустя десять лет Дзига Вертов, сняв первый советский звуковой документальный фильм «Симфония Донбасса»?).

Сбежав из «плена фактов», советская литература оказалась перед задачей «артистической» репрезентации труда. Однако задача соцреализма выходила далеко за пределы «производственной пропаганды», поэтому рекламируемый Шагинян «артистизм» – в виде раскрашенного забора первой пятилетки – требовал постоянной поэтической подпитки: «То, что было правдой в искусстве критического реализма, стало бы ложью по отношению к нашей действительности, в которой труд из постылого и постыдного ярма превратился в источник радости, творчества. Делопэтизация труда должна была смениться его поэтизацией [...] Оказалось, что повседневная трудовая практика народа в условиях социализма является источником захватывающей игры страстей, сложных взаимоотношений разнообразных характеров, занимательнейших событий, великих дел. Тема труда, таким образом, выдержала прежде всего испытание на «читабельность»». <sup>49</sup>

Сегодня не только эта прокламированная официальной советской критикой «читабельность», но сам статус «производственного» («колхозного») романа ставится под сомнение. Считается, что всплеск этого жанра приходится на годы первой пятилетки. Между тем, не только статистика читательских предпочтений в сталинскую эпоху, <sup>50</sup> но и сама издательская политика свидетельствуют об абсолютном доминировании жанра не только в 1930-е годы, но и в послевоенное десятилетие. Подсчет всех текстов в четырех центральных толстых журналах за 1948-1953 гг. дает в разряде крупной прозы (романы и повести) по тематическому признаку следующую картину: производственно-индустриальные – 47; колхозные – 39; наука, университет, школа – 21; преобразование природы – 11; национальная исто-

<sup>48</sup> Там же, 70.

<sup>49</sup> С. Штут, «Героика труда», *Октябрь*, № 11, 1947, 160.

<sup>50</sup> См.: В. Добренко, *Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы*, СПб. 1997; Томас Лахусен, «Как жизнь читает книгу: Массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме», *Соцреалистический канон*, СПб., 2000.

рии – 5; революция и гражданская война – 4; Отечественная война – 35; политическая борьба в западных странах – 18.<sup>51</sup> Итак, «советская современность» могла быть раскрыта только в одном-единственном жанре – производственно-колхозном романе.

Происходивший в эпоху первых пятилеток процесс поглощения технических, внелитературных языков дискурсом идеологической магии завершился. Стало ясно, что эстетика – не просто некий «лак», которым соцреализм покрывает «действительность», но она сама – продукт «труда».

Поскольку труд находится для соцреализма «в самом центре жизни» (не изобразив труд, нельзя отобразить советскую действительность, т.к. это самое главное в ней),<sup>52</sup> то он не просто пропитывается «поэзией» этой действительности, но сам, будучи ее *центром*, источает эту поэзию. Иначе говоря, если «прекрасное – это наша жизнь», то «наш труд» и есть источник этого прекрасного. В соответствии с этим, моделировались и «производственно-эстетические отношения» при коммунизме. Уже при социализме труд становится «свободной творческой деятельностью, доставляющей бескорыстное эстетическое наслаждение самим процессом работы и ее продуктами [...] источником радости и наслаждения», а уж «в условиях могучего развития производительных сил и коммунистических общественных отношений труд обретает подлинно эстетический характер».<sup>53</sup>

Иначе говоря, трудовая деятельность из экономической превращается в эстетическую: «Эстетический характер коммунистического труда означает, что основной внутренней стимул к труду коренится в самом процессе радостной, доставляющей наслаждение работы».<sup>54</sup> Например, уже теперь деятельность изобретателей и рационализаторов лишена всякого экономического интереса и «связана не с жадной наживы. Она порождена самим процессом познания и открытия нового а благо общества, и муки творчества, радость открытия, чувство удовлетворения результатами своих усилий сами по себе выступают как высшая награда».<sup>55</sup>

Будем помнить, что основная функция «трудового дискурса», как одного из центральных дискурсов сталинизма, заменная: то, что декларируется здесь и что презентуется соцреализмом «в формах самой жизни» призвано в конечном счете заменить реальность. Важнейшая функция этого дискурса – «номинативная». Чем дальше, тем больше, идеологический вектор

<sup>51</sup> Леонид Геллер, Антуан Боден, «Институциональный комплекс соцреализма», *Соцреалистический канон*, 293-294.

<sup>52</sup> «Раз труд стал поэзией жизни, то ясно, что какую бы сторону советской действительности не отражал писатель, он не может обойти то, что является самым существенным в нашей действительности» (Андрей Трипольский, «Труд в эстетике социалистического реализма», *Дружба народов*, № 6, 1950, 179).

<sup>53</sup> С.С. Гольденрихт, *О природе эстетического творчества*, М. 1977, 181.

<sup>54</sup> Там же, 183-184.

<sup>55</sup> Там же, 186.

сталинизма отклоняется от ортодоксальной классовости. Теперь номинируется иное целое – не «класс», но «советский народ» (границы между классами стираются, а к тому же «рост культурного уровня» снимает противоречия «между городом и деревней», «между умственным и физическим трудом» и т.д.), так что все превращаются чуть ли не в интеллигенцию: «Советский рабочий и колхозник – мастер культуры. Поэтому роман или повесть о стахановцах неизбежно становится произведением о деятелях советской культуры, о советской культуре в целом». <sup>56</sup> Этот «общенародный» дискурс, пришедший на смену классовому, стал доминирующим в пост-сталинскую эпоху.

Эстетизация труда стала естественным выражением этого процесса. По сути, «прекрасное» стало тем, на чем объединялось советское «бесклассовое общество». Не удивительно, что само определение «прекрасного» давалось теперь через труд: «Прекрасное есть свободный, целесообразный человеческий труд [...] У человека социалистического общества понятие о прекрасной жизни всегда ассоциируется с трудом. Всякий социально нормальный человек не может жить без того, чтобы постоянно не трудиться. Лишить советского человека труда значит лишить его самого прекрасного, самого высокого наслаждения в жизни [...] Труд есть альфа и омега социалистической эстетики». <sup>57</sup> Раньше этого не понимали: «Может быть нужно красиво показать наше социалистическое строительство и наших строителей, может быть художественный показ героев большевистских темпов должен быть красивым показом?» – спрашивал со страниц рапповского журнала Н. Иезуитов. И отвечал: «На это можно ответить только отрицательно. Мы можем восхищаться и мы восхищаемся энтузиазмом ударников, краснознаменцев, энергией героев большевистской страны. Но героизм социалистического труда и красота – понятия несовместимые [...] Назвать наше строительство красивым – это цинизм по отношению к строительству и боевой работе пролетариата». <sup>58</sup>

Лишение труда всякого экономического содержания можно считать одним из самых важных достижений сталинизма. Не столько, конечно, в реальности, сколько на уровне дискурса: в конце концов, эффективность советской экономики была прямо пропорциональна ее красоте. Со страниц советских журналов 30-50-х гг. неслась критика «фетишизации труда» у Луначарского (в его дореволюционной «эстетике трудовых отношений»), у Богданова, в Пролеткульте с его «гимнами холодному железу» и «декадентской «поэзией рабочего удара». <sup>59</sup> Тогда как в производственно-колхозных

<sup>56</sup> Борис Исаев, «Образ новатора», *Звезда*, № 10, 1950, 187.

<sup>57</sup> П. Иванов, «Проблема прекрасного в марксистско-ленинской эстетике», *Искусство кино*, 1950, № 5, 28, 29; № 6, 7.

<sup>58</sup> Н. Иезуитов, «Конец красоте», *Пролетарская литература*, № 4, 1931, 76.

<sup>59</sup> См.: Там же, 167.

романах развивалась полноценная «трудовая жизнь» между цехом (полевым станом) и семьей. В поэзии, по известной формуле Максима Рыльского, «Труд перерастает в красоту». В 1955 году классик украинской литературы пишет стихотворение (вошедшее впоследствии в одноименный поэтический цикл, удостоенный Ленинской премии) «Розы и виноград», где розы (прекрасное) противопоставляется винограду (полезному). И то и другое рождается в труде, который объединяет красоту и пользу:

Мы любим музыку, что за сердце взяла,  
И творчество в труде, что стало повсеместным,  
У счастья нашего есть равных два крыла:  
Цвет роз и виноград, прекрасное с полезным.<sup>60</sup>

Советская поэзия буквально утопает в «плодах свободного труда». Его картинками был наполнен советский медиум: на экранах грохотали стройки и шумели хлеба, на картинах колосились невиданные урожаи и дымили домны, со страниц газет и журналов сияли «счастливые лица тружеников», высились полные пшеницы элеваторы, ломились от товаров полки магазинов. «Красота труда» перетекает в красоту продукта этого труда. Не видная в жизни, она ждет репрезентации. В соцреализме мы имеем дело с занятой антиномией: с одной стороны, труд противопоставлялся «громким словам», с другой, он обречен на неминуемость и выражает себя именно через слова (как в стихах Чивилихина):

Причастные к нему не любят громких слов,  
За них ораторствует сделанное дело:  
Сталь – за мартенщика, за рыбака – улов,  
За инженера – мост, построенный умело.<sup>61</sup>

Труд ждет репрезентации. Он репрезентируется как воплощенная красота. Это особого рода красота, видная лишь в определенном оптическом режиме, лишенная «подробностей», которые не то что не прописываются, но намеренно опускаются, поскольку, как точно заметил М. Рыклин, «в этой культуре сделано все, чтобы не видеть детали, а созерцать всего лишь собственные предстваления о том, как это должно быть».<sup>62</sup> Кроме того, «все события этого дискурса не только не принадлежат субъекту, но в принципе несоизмеримы с конечной способностью постижения. Для отдельной личности они стерильны, а в период своего совершения еще и смертельно опасны».<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Максим Рыльский, *Стихотворения и поэмы*, Л. 1969, 310.

<sup>61</sup> Звезда. 1948, № 7, 165.

<sup>62</sup> Михайл Рыклин, *Пространства ликования*, 51–52.

<sup>63</sup> Там же, 93.

Смертельная опасность исходит и от советского дискурса о «труде»: этот дискурс лакирует насилие, продуктом которого и стала «красота труда». Пришедшая на смену «заводской метафизике» пролеткультовцев трудовая диалектика сталинизма была диалектикой эксплицитной красоты и имплицитного насилия. Стратегия «красоты труда» была своего рода «техникой безопасности» в условиях этой «смертельной опасности», исходящей от сталинского дискурса о труде. Этот дискурс избегал рефлексии, но тем ценнее проколы в этом намалеванном холсте.

Согласно официальной советской статистике, за четверть века (1924–1950 гг.) численность пролетариата в России выросла десятикратно (особенно в годы первой пятилетки). Здесь-то и происходит встреча этого «пролетариата» с соцреалистическим сюжетом. Кем были эти люди? Прежде всего, конечно, вчерашние крестьяне, лишенные какой бы то ни было «пролетарской сознательности». Они шли, подобно Ивану Журкину из «Людей из захолустья» Александра Мальшкіна, с одной целью: «Нам бы только до лета на кусок заработать да ребят окопировать. Набедовались мы больно». Бригадир Ищенко в романе Валентина Катаева «Время, вперед!» приехал «сезонником, замлекопом, деньгу сколотить». Катаев дает очень точную характеристику этих людей – рабочих первой пятилетки: «Были среди них новички, совсем еще «серые» – всего месяц как завербованные из деревни. Были «старики» – шестимесечники, проработавшие на строительстве зиму. Были «средние» – с двухмесячным, с трехмесячным производственным стажем». Не удивительно поэтому, что в «Соти» Леонида Леонова задача Увадьева усматривается в том, чтобы «дробить и мять людскую глину».

На миг забыв о «красоте», советская критика писала: «С этими людьми, с этой сырой массой, на глазах переформировывающейся в рабочий класс, большевикам Чумаловым и Маргулиесам предстояло совершить величайший технический переворот, по существу, индустриальную революцию, которая и была действительным содержанием первоэпохи советской индустрии. Вот где открывается нам подлинная суть и задача вопиющего с формально экономической точки зрения рекордсменства, этой легендарной «штурмовщины». Задача-то здесь была далеко не просто экономическая, но социальная. Заключалась она в сотворении рабочего класса из незрелой «сезонной» массы, в интеграции однородного социального слоя из разнородных, в большинстве чуждых ему элементов. Предстояло за ничтожный срок коренным образом переработать аморфный человеческий материал в целеустремленное оструктуренное социальное тело [...] В течение первой пятилетки численность рабочего класса ежегодно вырастала на 21 процент. Это значило, что меньше чем за одну пятилетку рядом со старым рабочим классом вставал еще один, новый рабочий класс, по численности равный старому! Так можно ли было сделать это без нарушения всех привычных

экономических норм и правил, без штурма, в жарком пламени которого сплавлялись, цементировались, сливались воедино разнородные кадры, рушились вековые привычки – компрометировалось то, что казалось святым, и обоготворялось то, что раньше считалось несущественным? Это была массовая психологическая переплавка крестьянства в печах пятилетки, гигантская социальная акция». <sup>64</sup>

Переплавка людей в печах... Если о чем и рассказывает нам советский дискурс о труде, так это о старой, как мир, истине: красота требует жертв. <sup>65</sup>

### Социалистический труд как «чистая нравственность»

В сущности, этот «труд» иначе как в литературе описать нельзя. Он не описывается в экономических категориях, не только потому что экономический дискурс не приспособлен к описанию идеологических фантомов, но и потому, что самое применение этого дискурса означало бы отказ от основного – эстетического измерения этого «труда».

Советский труд мало связан с экономикой, но больше с моралью. «Научный коммунизм» учил, что «по мере движения к коммунизму роль моральных стимулов будет возрастать потому, что трудовая деятельность все в большей мере будет выступать как творческая деятельность, как результат воспитания и формирования коммунистического сознания». <sup>66</sup> Выводы эти вытекали из марксистского тезиса о том, что коммунизм, «царство свободы», начнется «по ту сторону сферы собственно материального производства», когда «прекратится работа, диктуемая нуждой и внешней целесообразностью». Отсюда следовал пересмотр самой природы труда: если при коммунизме «труд станет своим собственным вознаграждением», <sup>67</sup> отпадет «самая основа всей [...] противоположности между трудом и наслаждением». <sup>68</sup> Иными словами, при социализме происходит «превращение труда в творчество».

Внеэкономические стимулы к труду изначально рассматривались в советской политэкономии как основные. К ним относилось не только прямое насилие (в этой связи чаще всего цитируются известные положения Нико-

<sup>64</sup> Александр Янов, «Рабочая тема (Социологические заметки о литературной критике)», *Новый мир*, № 3, 1971, 254.

<sup>65</sup> Важно отметить, что «культ труда» в нацистской Германии («Красота через Труд») имел – при сходстве внешних атрибутов – не только совершенно иные исторки, социальный контекст и импликация, но и иную природу и функции, что не входит в предмет нашего рассмотрения, но что бросается в глаза при анализе нацистской практики эстетизации производства. См.: Anson Rabinbach, „The Aesthetics of Production in the Third Reich“, *Journal of Contemporary History*, Vol. 11, 1976.

<sup>66</sup> А. Румянцев (ред.), *Научный коммунизм*, М., Политиздат, 1969, 169.

<sup>67</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс, *Сочинения*, Изд. 3-е. Т. 1, 558.

<sup>68</sup> Там же, Т. 3, 206.



лая Бухарина об экономике военного коммунизма), но и «нравственные» стимулы. «Трудовая дисциплина, – писали в своей знаменитой «Азбуке коммунизма» Н. Бухарин и Е. Преображенский, – должна опираться на *чувство и сознание ответственности* каждого работающего перед своим классом, на сознание того, что небрежность и расхлябанность есть преступление по отношению к общему делу всех рабочих [...] сознание *ответственности перед всем рабочим классом* должно жить в душе каждого рабочего. [...] поэтому дело создания новой дисциплины труда требует упорной работы по *перевоспитанию масс*».<sup>69</sup>

Мистика соцреализма была продуктом этой «мистики труда», лишённого всяких материальных мотивов. Этот дематериализованный труд в состоянии был произвести только «красоту труда» и заражал идеальностью (прежде всего, «нравственностью» и «красотой») все, с чем соприкасается. Все, что раньше объяснялось экономически, получило этическое объяснение. Например, «Объективная возможность и необходимость рационального ведения хозяйства в условиях социалистического строя становится реальностью, превращается в действительность только [...] *благодаря творческим усилиям трудящихся масс*»;<sup>70</sup> «советские рабочие-скоростники – это люди, проникшиеся *подлинным коммунистическим отношением к труду*» (83), источники роста производительности труда – в «*неиссякаемой инициативе народа – народа творца*» (14), в «*чувстве коллективизма, коммунистической сознательности членов социалистического общества*» (19), в «*упорной и самоотверженной борьбе советского народа, вдохновляемого и организуемого Коммунистической партией*» (67) и т.д.

Экономический дискурс меркнет перед этим натиском Прекрасного, а мистический «энтузиазм» все больше обретает черты новой «экономической закономерности». Помимо уже отмеченных Катериной Кларк «героических» и даже «фольклорно-эпических» аспектов в стахановском движении,<sup>71</sup> выделим важный парадигматический элемент, сближающий это движение и, шире, «социалистическое соревнование» с соцреализмом: они очевидным образом лишены экономических мотивов. Эта немотивированность (или «идеальная мотивированность») прямо напоминают соцреалистический антипсихологизм, который является лишь их отражением. Кроме того, оба они связаны элементом чуда: будучи соцреалистическими героями, стахановцы перевыполняют нормы иногда на тысячи процентов. Соцсоревнование – само по себе сюжет, т.е. оно само – «основа нового подъема», «неуклонного роста» и «движения вперед». Будучи «важнейшей законо-

<sup>69</sup> Н. Бухарин, Е. Преображенский, *Азбука коммунизма*, Самара 1920, 192, 193.

<sup>70</sup> В. И. Переслегин, *Режим экономики в социалистическом хозяйстве*, М. Госфиниздат, 1953, 9. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

<sup>71</sup> См.: К. Clark, *Soviet Novel*, 69-83.

мерностью социалистической экономики, движущей силой строительства коммунистического общества»,<sup>72</sup> оно само по себе безмотивно и потому лишено «движущей силы»; сюжетная мотивация ему придется исключительно моральными категориями.

Несомненно, ключевую роль в становлении этого мистико-экономического дискурса играл соцреализм. Во-первых, вне этой соцреалистической «красоты труда» весь советский социализм 30-х, этой эпохи «великих строек», рассыпался бы на куски рутинной, мрачной, нищенской, террористически-варварской госкапиталистической модернизации (каковым «советский опыт минус соцреализм» и был). Во-вторых, главным художником советской эпохи, несомненно, был Сталин. Его знаменитая речь 17 ноября 1935 г. на Всесоюзном совещании стахановцев может рассматриваться поэтому как один из ключевых эстетических манифестов эпохи. Однако прежде, чем обратиться к ней, мы отступим на два дня, к 15 ноября 1935 года, когда с речью к стахановцам обратился «железный нарком» Лазарь Каганович.

Его выступление было посвящено «стахановско-кривоносовскому движению». Центральным персонажем этого «движения» был машинист Петр Кривонос, выступивший против «пределов» в количестве товарных вагонов, образующих состав, а также в скорости, на которой он должен двигаться. Производственный сюжет *этого* романа (а все стахановское движение может рассматриваться как разыгрываемый в масштабах страны большой производственный роман с разными подсюжетами) сводился к тому, можно ли «форсировать котел» и если можно (а «кривоносовцы» отвечали на этот вопрос, конечно, положительно), то тогда и вагонов можно использовать больше, и скорость увеличивать.

Обращаясь к стахановцам, нарком железнодорожного транспорта в который раз объясняет исходный сюжет (развивавшийся во всех отраслях промышленности и сельского хозяйства и многократно описывавшийся в газетах, романах и фильмах): есть «нормы», но они почему-то неверны. Так, некие инженеры говорят, будто «техническая скорость 22-23 километра в час для паровоза серии «Э» является нормальной. А конструктивная скорость этих паровозов значительно выше – 53 километра». Эти инженеры доказывали, что «нельзя усиливать форсировки котла, нельзя снимать с квадратного метра поверхности нагрева котла паровоза серии «Э» более 30-33 килограммов пара в час. А на деле этот паровоз может работать с форсировкой котла в 50-55 килограммов съема пара с квадратного метра в

<sup>72</sup> Н. Маслова, «Рост производительности труда в СССР за годы послевоенной сталинской пятилетки», *Вопросы экономики*, № 8, 1951, 58.

час. Занижая форсировку котла, занижали мощность паровоза, его скорость на подъемах».<sup>73</sup>

Всего через год это будет считаться государственным преступлением и многие «герои предела», как окрестил их Каганович, окажутся в расстрельных списках, подписанных «железным наркомом». Но сейчас «идет другая драма»: после того, как «практика борьбы разбила на-голову» «предельщиков», она показала никчемность «их, с позволения сказать, теории». Либретто «производственного романа» начинает меняться, обретает зловещий второй план: «Безобразную практику, свою скверную работу они хотели прикрыть теоретическими рассуждениями и выкладками о невозможности работать лучше», – говорит о предельщиках Каганович. Фактически, речь идет не просто о персонально безопасном «отставании теории от практики», но о сознательном обмане: «они *хотели прикрыть*». И тут же: «Во многих учебниках, «научных» книгах, статьях, в лекциях, в транспортных вузах протаскивались эти «предельческие» взгляды. Этой лже-наукой забивали головы нашим студентам и молодым специалистам».<sup>74</sup>

Ключевое слово здесь: «протаскивались». Кажется, «железный нарком» вот-вот сорвется в сюжет 1937 года. Но на дворе – 1935-ый. Только что (4 мая) прозвучал лозунг вождя «Кадры решают все», «давший мощный импульс стахановскому движению». Поэтому, несмотря на взятый тон, мысль наркома остается еще вполне вегетарианской: «К сожалению, такую неправильную точку зрения защищала и часть наших молодых инженеров, недавно окончивших советские вузы. Их испортили «предельческие» учебники и «научные труды». Обидно было смотреть и слушать, как наши, советские люди, даже коммунисты, которые учились по этим книгам, доказывали, что нельзя поднять форсировку котла, что нельзя поднять техническую скорость».<sup>75</sup> Ключевые слова здесь – «к сожалению», «обидно», «неправильная точка зрения», «наши, советские люди» – еще не принадлежат к 1937 году. Ясно, что и движущей силой процесса пока оставалось «воспитание» (а не пыточные подвалы Лубянки и не расстрел, как спустя несколько лет): именно за этим партия «обратилась непосредственно к рабочим».

В речи Кагановича уже обозначена граница, за которой производственный роман переходит в расстрельный список. Но пересечь ее еще невозможно: этот дискурс слишком приземлен, ему недостает фантастической сталинской логики, в которой за силлогизмами просвечивает настоящий прометеизм. Кодой многодневного совещания стало заключительное слово, с которым вождь обратился к трем тысячам участникам совещания.

<sup>73</sup> Л.М. Каганович, *Стахановско-кривошеинское движение – залог нового мощного подъема социалистического хозяйства*, М. 1935, 17.

<sup>74</sup> Там же, 16, 17.

<sup>75</sup> Там же, 17.

Сталин не стал вдаваться в перипетии сюжета. Он далек и от технического дискурса. Его речь не о котлах, а о *значении* стахановского движения. Сталин не заботится о персонажах производственной драмы. Он не либреттист. Он композитор. Его задача здесь – новая оркестровка партитуры, писавшейся с 1917 года. Стахановское движение он объявляет, по аналогии с ленинскими субботниками, «новым великим почином», «высшим этапом социалистического соревнования», образцом коммунистического отношения к труду, «качественно новым этапом» развития производственных отношений в стране, зарей коммунизма. Знаменитые сталинские конструкции типа «Почему...? Потому что...» завершаются выводом: стахановское движение столь важно потому, что в центре его находится «борьба» (ключевая категория сталинского мышления). Сталин педалирует сюжетную схему: стахановское движение «ставит своей целью преодоление нынешних технических норм, преодоление существующих проектных мощностей, преодоление существующих производственных планов и балансов». <sup>76</sup> Этот переход от «планопоклонничества» к поощрению «преодоления планов» не следует понимать как отказ от «сознательности» в пользу «стихийности». В сталинизме формировалась «сознательная стихийность»; нарушение плана здесь есть одновременное отражение «стихийной сознательности» народных масс.

Сталинское «стахановское движение» – это, конечно, жизнь в ее революционном развитии: еще не была объявлена «победа социализма» в СССР (это случится спустя год), а вождь уже говорит о том, что стахановцы «подготавливают условия для перехода от социализма к коммунизму»; страна все еще не отошла от потрясений массового голода 1933 года, а вождь говорит о «возможности превращения нашей страны в наиболее зажиточную страну» (8) (не просто в «зажиточную», но в «наиболее зажиточную!»). Эта тема завершится знаменитым: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее» (15).

Вторая тема – прометеизм стахановцев: эти люди «свободны от консерватизма и застойности некоторых инженеров, техников и хозяйственников, они идут смело вперед, ломая устаревшие технические нормы и создавая новые, более высокие, они вносят поправки в проектные мощности и хозяйственные планы, составленные руководителями нашей промышленности, они то и дело дополняют и поправляют инженеров и техников, они нередко учат и толкают их вперед, ибо это – люди, вполне овладевшие техникой своего дела и умеющие выжимать из техники максимум того, что можно из нее выжать» (11).

<sup>76</sup> Речь тов. Сталина на I-м Всесоюзном совещании стахановцев, М. 1935, 6. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

Перед нами не просто «племя сыновей», но сам дискурс их номинации и в конце концов – конструирования. Стахановский дискурс создает «стахановское движение» как таковое. Это несомненная литература. Может показаться, что Сталин не вполне владел этим письмом.<sup>77</sup> Рассматриваемый текст дает этому, казалось бы, немало подтверждений. Достаточно обратиться к сравнениям. Стахановское движение, говорит вождь, «разнеслось по всему лицу нашего Союза не постепенно, а с какой-то невиданной быстротой». Как некая... сыпь, оспа? Нет. Как ...«ураган». Через несколько строк: «И вдруг – пламя стахановского движения объяло всю страну». Спустя еще несколько строк: «спички, брошенной Стахановым и Бусьгиным, оказалось достаточно для того, чтобы все это дело развернуть в пламя». Заканчивается цитируемый абзац так: движение распространилось... «как снежный ком» (14-15), а через несколько страниц, сообщается, что стахановское движение «прорвало препоны и залило страну»(19).

Очевидная небрежность сталинских сравнений контрастирует с глубинным дискурсивным напряжением: основной сюжет сталинского текста сводится к презентации некоего абсолютно умозрачительного события как «реального». Вот как оно формулируется: «Думали ли об этом великом значении стахановского движения Стаханов и Бусьгин, когда они приступали к ломке старых технических норм? Конечно, нет. У них были свои заботы, – они стремились к тому, чтобы вывести предприятие из прорыва и перевыполнить хозяйственный план. Но, добиваясь этой цели, им пришлось разбить старые технические нормы и развить высокую производительность труда, перекрывшую передовые капиталистические страны. Было бы, однако, смешно думать, что это обстоятельство может хоть сколько-нибудь умалить великое историческое значение движения стахановцев» (12).

Незатейливый прием, к которому прибегает Сталин, в том, что действиям героев приписывается заведомо нереальная цель: их «заботой»-де было «вывести предприятие из прорыва и перевыполнить хозяйственный план», а вовсе не «великое значение стахановского движения» (при этом самая естественная мысль о получении, к примеру, большей зарплаты автору просто не приходит в голову в его мнимых «догадках»). Сталинский дискурс построен на артикуляции позиции некоего «собеседника», который конструируется вождем в качестве Другого. Этот Другой и есть идеальный соцреалистический персонаж. Только он в состоянии задавать повествователю-Сталину все эти нелепые вопросы (почему, например, «забота о плане» должна «умалить великое историческое значение движения», о чем вождю даже «смешно думать?»), только ему не приходят в голову мысли о зарплате, престиже и т.п.

<sup>77</sup> См.: М. Вайскопф, *Писатель Сталин*, М. 2001.

Сталинская партитура начинает играть всем богатством красок: здесь и традиционная мелодика (знаменитые сталинские логемы: по пять раз «Можно ли сомневаться в том, что...? Нельзя сомневаться в том, что...», «Разве не ясно, что...? Всем ясно, что...» и т.п.), здесь и эпическая тема «великого исторического значения стахановского движения», и жизнерадостная мажорность («Жить стало веселее!»), и иронически-диссонантные ноты (снежный ком превращается в спички, а пламя и ураган «разносятся по лицу» и «заливают страну»), и, наконец, зловещая тема старых и новых людей.

«Новые люди», «новые кадры»... Тема регенерации является ключевой в этой симфонии коммунистического труда. Тема борьбы и взрыва – вообще ключевая в сталинском нарративе. Она немислима без некоей тайны: «Стахановское движение развилось не в порядке постепенности, а в порядке взрыва, прорвавшего *какую-то плотину*. Очевидно, что ему пришлось преодолеть *какие-то препоны*. Кто-то ему мешал, кто-то его зажимал, и вот, накопив силы, стахановское движение прорвало эти препоны и залило страну.

В чем тут дело, кто же, собственно, мешал?

Мешали старые технические нормы и люди, *стоявшие за спиной этих норм*» (19). Выделенные нами фрагменты текста уже определенно вводят в мир сталинских фантазмов образца 1937 года. Однако здесь они в высшей степени органичны: дискурс взвинчен и на высоте начинает звучать главная прометеическая тема – тема «науки», которая «покрывает» всех этих «кто-то», стоящих «за спиной»: «Толкуют о науке. Говорят, что данные науки, данные технических справочников и инструкций противоречат требованиям стахановцев о новых, более высоких, технических нормах. Но о какой науке идет здесь речь? Данные науки всегда проверялись практикой, опытом. Наука, порвавшая связи с практикой, с опытом, – какая же это наука? Если бы наука была такой, какой ее изображают некоторые наши консервативные товарищи, то она давно погибла бы для человечества. Наука потому и называется наукой, что она не признает фетишей, не боится поднять руку на отживающее, старое и чутко прислушивается к голосу опыта, практики» (20-21).

Этот гимн практике вводит диалектику: от науки идут пресловутые «нормы», от практики – их «преодоление». Дальше начинается любимое сталинское «усреднение»: «Одни говорят, что нам не нужно больше никаких технических норм. Это неверно, товарищи. Более того, это глупо. Без технических норм невозможно плановое хозяйство. Технические нормы нужны, кроме того, для того, чтобы отстающие массы подтягивать к передовым. Технические нормы – это большая регулирующая сила, организующая на производстве широкие массы рабочих вокруг передовых элементов

рабочего класса. Следовательно, нам нужны технические нормы, но не те, какие существуют теперь, а более высокие.

Другие говорят, что технические нормы нужны, но их надо довести теперь же до тех достижений, которых добились Стахановы, Бусьгины, Виноградовы и другие. Это тоже неверно. Такие нормы были бы нереальны для настоящего времени, ибо рабочие и работницы, менее подкованные технически, чем Стахановы и Бусьгины, не смогли бы выполнять таких норм. Нам нужны такие технические нормы, которые проходили бы где-нибудь посередине между нынешними техническими нормами и теми нормами, которых добились Стахановы и Бусьгины [...] Одно, во всяком случае, ясно: нынешние технические нормы уже не соответствуют действительности, они отстали и превратились в тормоз для нашей промышленности, а для того, чтобы не тормозить нашу промышленность, необходимо их заменить новыми, более высокими техническими нормами. Новые люди, новые времена, новые технические нормы» (21-22).

Отсюда обычно делался вывод о том, что вся стахановская кампания была простым идеологическим обоснованием для усиления потогонной системы. Это объяснение верно с точностью до наоборот: Сталин был (даже когда писал свои «Экономические проблемы социализма в СССР») прежде всего политиком, а не экономистом. Как политик, Сталин понимал, что *эта* экономика движется не лозунгами, а драконовским трудовым законодательством, которое постепенно вводится как раз с середины 30-х годов. Оно направлено на «некоторых». На самом деле (что находится за пределами мира сталинского Другого), эти «некоторые» были *все*. Процесс номинации «класса», маркируя объекты террора, достигает своего функционального предела, что подтверждает финальная часть речи вождя – «Ближайшие задачи». Первая из них – «обуздание упорствующих консерваторов из среды хозяйственных и инженерно-технических работников [...] Придется в первую очередь убеждать, терпеливо и по-товарищески убеждать эти консервативные элементы промышленности в прогрессивности стахановского движения и в необходимости перестроиться на стахановский лад. А если убеждения не помогут, придется принять более решительные меры» (23).

Образцом решительных мер и является, по Сталину, ситуация в ведомстве Кагановича – Комиссариате путей сообщения, где уже знакомая нам «группа профессоров, инженеров и других знатоков дела, – среди них были и коммунисты, – которая уверяла всех в том, что 13-14 километров коммерческой скорости в час является пределом, дальше которого нельзя, невозможно двигаться, если не хотят вступить в противоречие с «наукой об эксплуатации». Это была довольно авторитетная группа, которая проповедовала свои взгляды устно и печатно, давала инструкции соответствующим органам НКПС и вообще являлась «властителем дум» среди эксплуата-

ционников. Мы, не знатоки дела, на основании предложений целого ряда практиков железнодорожного дела в свою очередь уверяли этих авторитетных профессоров, что 13-14 километров не могут быть пределом, что при известной организации дела можно расширить этот предел. В ответ на это эта группа вместо того, чтобы прислушаться к голосу опыта и практики и пересмотреть свое отношение к делу, бросилась в борьбу с прогрессивными элементами железнодорожного дела и еще больше усилила пропаганду своих консервативных взглядов. Понятно, что нам пришлось дать этим уважаемым людям слегка в зубы и вежливенько выпроводить их из центрального аппарата НКПС. И что же? Мы имеем теперь коммерческую скорость в 18-19 километров в час. Мне думается, товарищи, что в крайнем случае придется прибегнуть к этому методу и в других областях нашего народного хозяйства, если, конечно, упорствующие консерваторы не перестанут мешать и бросать палки в колеса стахановскому движению» (25).

В этой комичной зарисовке «профессора», которым «не знатоки дела», говорящие «голосом опыта», «слегка» и «вежливенько» «дали в зубы» (здесь, конечно, «Дружный смех зала») и те перестали «бросать палки», выглядят еще вполне безобидно. Сухой осадок кампании 1935 года – сугубо политический: всякая наука хороша постольку, поскольку она есть «наука побеждать». Выступая 17 мая 1938 года на приеме работников высшей школы, Сталин произнесет тост, в котором сформулирует свое понимание науки: «За процветание науки – той науки, люди которой, понимая силу и значение установившихся в науке традиций и умело используя их в интересах науки, все же не хотят быть рабами этих традиций, которая имеет смелость, решимость ломать старые традиции, нормы, установки, когда они становятся устаревшими, когда они превращаются в тормоз для движения вперед, и которая умеет создавать новые традиции, новые нормы, новые установки».<sup>78</sup>

Тот волонтаристский пафос, который Сталин вводит в дискурс о науке, та патетика, которая создает острый стилиевой контраст с его знаменитой «логикой», подтверждаются: перед нами дискурс, который, подобно описанному Рыклиным метродискурсу, противостоит «всем, кто продолжает верить в силу опыта, расчета, калькуляции, кто забывает прибавить к схеме и чертежу мощный массовый энтузиазм, опрокидывающий любые расчеты и чертежи, реализующий якобы значительно большее, чем может постичь разум. Борьба с агентурой разума в рядах новых людей является одной из ключевых тем метродискурса».<sup>79</sup> Интересно поэтому сравнить эту речь Сталина с работой А. Гастева «Организация труда в стахановском движе-

<sup>78</sup> И.В. Сталин, «Речь на приеме работников высшей школы», *Правда*, 17 мая 1938 года.

<sup>79</sup> М. Рыклин, *Пространства ликования*, 85.



нии» (1936).<sup>80</sup> Сталинскому прометеизму Гастев противопоставляет «НОТ». Для него стахановы решали «организационно-техническую задачу», он рассуждал о «производственных законах», о «нормах» и «науке». <sup>81</sup> Сталин же, напротив, — об отказе от норм и всякой «науки». Может показаться, что прагматик Сталин поменялся местами с романтиком Гастевым. На самом деле, сталинский романтизм был в 30-е годы — высшей прагматикой, тогда как гастевский «практицизм» — чистой романтикой.<sup>82</sup>

Становясь бесплатным, «коммунистический труд» сталкивался с серьезной репрезентационной проблемой: он нуждался в постоянном оправдании, в перманентном выдумывании мотивов. Производя тотальную дереализацию экономики, он не только основывался на последовательной морализации экономической жизни (будучи предметом не столько политэкономии, сколько этики и литературы), но и в идеале (в условиях «победы коммунистического труда») создавал ситуацию, при которой этика рассматривается уже не только как источник, но и как результат определенного отношения к труду. Она сама становится дискурсивным оформлением экономики; экономика начинает описываться в категориях этики. Скажем, «товарищество» определяется как «взаимопомощь и взаимная поддержка в работе, достигаемые участием в социалистическом соревновании, честным выполнением своей доли труда, принятых на себя социалистических обязательств, а также готовностью поделиться своим опытом, дать совет и т.п.».<sup>83</sup> То же можно узнать о «принципиальности», «требовательности», «дисциплине» и т.д.

Чем большую роль в определении труда играли факторы морали и этики, тем шире становилось собственно эстетическое измерение труда, на что прямо указывала советская эстетика: «Моральные стимулы труда в любой общественно необходимой сфере — это всегда в определенной степени и эстетические стимулы. Одним из конкретных выражений такой эстетизации в современных условиях является качество продукции, материализующее качество самого труда [...] борьба за качество в любой сфере общест-

<sup>80</sup> А. Гастев, *Организация труда в стахановском движении*, М. 1936.

<sup>81</sup> См.: А. Гастев, *Как надо работать: Практическое введение в науку организации труда*, М. 1966, 316-347.

<sup>82</sup> Как показал Льюис Сигельбаум, стахановское движение было не только важным компонентом культурной мифологии 1930-х годов, но «мифологическое» измерение ударничества играло также стабилизирующую роль: «The idealized Stakhanovite, the purposeful, well-rounded individual, was particularly well articulated example of the New Soviet Man. This ideological construct, which fundamentally recast the role of the worker in Soviet society, was an important stabilizing factor in a period of great political and social instability. It was also one of the most enduring features of Stakhanovism» (Lewis H. Siegelbaum, *Stakhanovism and Politics of Productivity in the USSR, 1935-1941*, Cambridge UP, 1988, 213-214).

<sup>83</sup> Г. Гак, «Вопросы этики в марксистско-ленинском мировоззрении», *О коммунистической морали*, М. 1951, 82.

венного труда – это и борьба за эстетическую культуру, отражающуюся и в эстетическом сознании советских людей».<sup>84</sup>

Другой важный аспект проблемы – генетическая связь морали и нравственности, утверждавшихся в соцреалистическом «труде», с историей становления дисциплинарного общества. Как показал Фуко, при переходе к дисциплинарному обществу зародилась не только сама буржуазная идея государства, которое силой насаждает мораль и нравственность, но и идея морали, которая «поддается управлению – подобно торговле или хозяйственной деятельности».<sup>85</sup> В соответствии с этим переосмысливался и труд: обязанность трудиться в принудительном порядке в пенитенциарной системе осмысливается по-новому: труд носит «чисто репрессивный характер» и в системе «не обнаруживается ни малейшей заботы о его производительности» (89), хотя только эта забота и прокламируется (от «Истории фабрик и заводов» до производственных романов). Как показал Фуко, именно рационализм (чуждый русской традиции) свел вместе «жест карающий и жест врачующий», научив «делать человеку больно ради его же блага» (102). Через труд «человек возвращается в упорядоченный мир божественных предписаний; он подчиняет свою свободу законам реальности, которые одновременно являются и законами морали» (479).

В этом смысле Фуко говорил о ГУЛАГе как о «политико-экономическом операторе в социалистическом государстве».<sup>86</sup> Он полагал, что в труде всегда есть тройная функция: производственная, символическая и функция дрессуры или дисциплинарная (161). Причем последние две он считал особенно важными с точки зрения отправления власти. Пенитенциарный труд – эта «бессмысленная работа, работа ради работы была направлена на то, чтобы сформировать индивида в образе идеального работника». Таков был изначальный «дидактический план», но «проблема была не в том, чтобы научить заключенных чему-то, но в том, чтобы не научить их ничему, так чтобы когда они выйдут из тюрьмы, они ничего не могли делать» (42). В результате они становятся не только зависимы от тюрьмы, но вынуждены вернуться в нее. Таким образом, они спасают общество от своего присутствия. Но что если втянутым в подобный проект окажется все общество? Не в том, разумеется, смысле, что все окажутся в ГУЛАГе, но в том, что в условиях массового террора опыт ГУЛАГа обретает массовую же заразительность. От этой социальной эпидемии пострадает только производительная функция труда за счет колоссального усиления символической и дисциплинарной функций.

<sup>84</sup> Г.З. Апресян, *Эстетика и художественная культура социализма*, М. 1984, 130.

<sup>85</sup> Машель Фуко, *История безумия в классическую эпоху*, СПб. 1997, 90. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

<sup>86</sup> Michel Foucault, *Power/Knowledge*, New York 1980, 136.

Вот почему столь важной представляется мысль Фуко, высказанная им в «Надзирать и наказывать», когда, комментируя афоризм Л. Фоме о том, что «Труд должен стать религией тюрьмы», Фуко замечает, что дело тюрьмы – формировать пролетариев: «полезность исправительного труда» не в прибыли и даже не в формировании полезных навыков, но «в формировании отношений власти, пустой экономической формы, схемы индивидуального подчинения и приспособления к процессу производства».<sup>87</sup> По существу, советский труд был именно таким феноменом. Что же касается соцреалистического дискурса «красоты труда», то его делом было все то же «номинарование класса» – создание некоего, описанного в марксистских терминах симулякра, который якобы формируется в творческом труде. В этом смысле роман Василия Ажаева «Далеко от Москвы» является чистым продуктом соцреалистического производства: выдавая лагерный труд за «свободный» и «творческий», Ажаев старательно стирал самую мысль о лагере.<sup>88</sup> Это была послевоенная эпоха, эпоха стирания опыта 30-х и постоянного напоминания о нем.

Что же мы получим «на выходе» спустя два десятка лет после периода интенсивного внедрения советского дискурса эпохи первой пятилетки? Пример из очерковой книги ростовского писателя Владимира Фоменко «Обыкновенные люди». Здесь выведена «знаменитая на весь район» телятница тетка Федосья (такими Федосьями до отказа наполнена вся советская литература). Она выращивает высокоплеменный скот. Она – «виртуоз научного кормления скота»: у входа в телятник – специально пропитанная хлором солома, о которую каждый входящий обязан вытереть ноги, чтобы не внести никакой инфекции; окна в телятнике зашторены, кормится скот с салфетками. Но за этими ненавязчивыми «приметами высокой культуры советского животноводства» главное – сама героиня. В очерке описывается «острый момент» – ее конфликт с председателем месткома, который обещал построить заменитой телятнице дом, но не выполнил этого обещания (ее хату спалили немцы за то, что ее муж был партизаном). Федосья требует расчета и собирается уходить с работы.

И вот, когда уже пришел грузовик, на который Федосья уже погрузила свои пожитки, начинает тельиться ее любимица рекордсменка-корова Ягодка. Отел идет тяжело, плод лежит неверно. Федосья нервничает и вместо того, чтобы уезжать, остается «на хозяйстве», которое оказывается ей дороже всего. Она отталкивает хирурга со щипцами и сама принимается за дело. «Вы ж поймите, – путая русскую и украинскую речь, гневно восклицает она, – що це за телок! Може, телочка, – буде с таким молоком, як у

<sup>87</sup> Мишель Фуко, *Надзирать и наказывать*, М. 1997, 246-247.

<sup>88</sup> См.: Thomas Lahusen, *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*, Ithaca, Cornell UP, 1997.

матери. Такого ж молока нигде нема... А може, и бычок – с его цила линья скота начнется!» Она помогает врачу и – остается на любимой работе. Обида, нанесенная ей, уходит. Когда шофер, уставший ждать, скидывает ее вещи с грузовика, она кричит: «Хай скидае!» – и бежит переодеваться: «Ей нужно продолжать работу, в которую она вложила буквально творческое вдохновение».

Критика привычно писала: «Писатель сумел самое прозаическое дело (казалось бы что поэтичного в профессии скотницы!) сделать предметом подлинно любовного, подлинно художественного изображения [...] он зорко и талантливо подметил рождение новых качеств советских людей, воодушевленных поэзией коммунистического труда».<sup>89</sup>

Опьяненная этой поэзией, соцреалистическая Федосья пропала полный цикл преобразений, превратившись, наконец, в персонажа Андрея Платонова, который должен был жить «для энтузиазма труда». Товарищ Воцев, впрочем, этого не понимал – он не «получил эту тенденцию». Наверное, его тело «горело» от труда, а не от «лозунга».

«Лозунг» был «у нас в крови». Он действовал прямо на «душу». Судя по Федосье, он просто не предусматривал наличия тела.

---

<sup>89</sup> Ан. Тарасенков, *О советской литературе*, Сб. ст., М. 1952, 36.

Ольга Буренина

**ОРГАНОПОЭТИКА.  
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АНАТОМИЧЕСКИХ АНОМАЛИЙ РУКИ В  
ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ 1900-1930-Х ГГ.**

*Пальчики – не для ощупывания блох.*

Николай Олейников, „Лида“

**О руках**

Выразительность руки давно осознана в теории и практике живописи. Леонардо да Винчи в „Трактате о живописи“ указывал на то, что руки и кисти во всех своих действиях должны обнаруживать намерения того, кто движет ими.<sup>1</sup> Лессинг в „Лаокооне“ отмечал, насколько снижается сила выразительности лица, не подкрепленная экспрессией рук: „Ничто не дает столько выразительности и жизни, сколько движение руки“.<sup>2</sup> Руки выполняют функцию ключа к художественному миру разных авторов в культуре и литературе начала 20 в., то есть в русском модернизме в широком смысле, включая авангард. Интерес к руке появляется в связи с пересмотром характерного для русской и европейской культуры рубежа 19-20-го вв. противопоставления тела и духа, или, точнее, христианской духовности, связанной, как пипет Н.Д. Тамарченко, размышляя над идеей „родового тела“ Бахтина, Розанова и Фрейда, с „принижением тела и соответствующими запретами“.<sup>3</sup> Действительно, проблематизация телесности явилась одной из особенностей, благодаря которой философская мысль рубежа веков была противопоставлена философии классической эпохи, так и не сумевшей преодолеть дихотомию телесного и духовного, несовместимость бытия мыслящего (*res cogitans*) бытию протяженному (*res extensa*). В философско-эстетическом сознании картезианской эпохи царилась идея „я мыслю“, суть которой заключалась в обосновании сугубой духовности суверенного трансцендентального субъекта. Именно на рубеже 19-20-го вв. ставится под

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei* (Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Neuherausgegeben und Eingeleitet von Marie Herzfeld), Jena: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1909, 177-178.

<sup>2</sup> Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon“, *Gotthold Ephraim Lessing: Werke in drei Bänden*, Band 2, München: Winkler-Verlag, 1969, 7-166.

<sup>3</sup> Натан Д. Тамарченко, *Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия*, Москва, РГГУ, 2001, 138 и далее.

сомнение оппозитивность субъекта всему телесному. Философы, отрицая невозможность чисто созерцательного мышления, размышляют над теоретическим „сращиванием“ плоти с духом, над взаимозависимостью интеллектуального и чувственного начал. Так, Михаил Бахтин, решая эту задачу, увидел равноправие телесного и духовного в эпохе Ренессанса. Карнавальное тело, о котором он писал в книге о Рабле, как раз, в его понимании, идеально и воплощало снятие антиномий.

Проблематизация телесности отграничивает не только философскую, но и художественную мысль рубежа веков от классического периода. Константин Станиславский, к примеру, раскрывая принципы своей театральной системы, указывал также и на то, что новое театральное искусство несовместимо с „душевым и физическим вывихом между телом и душой“ актера.

Таким образом, естественное, обычное актерское самочувствие – это то состояние человека на сцене, при котором он обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри. Это тот актерский вывих, при котором душа живет своими обыденными, каждодневными, будничными побуждениями, заботами о семье, о насущном хлебе, о мелких обидах, об удачах или неудачах, а тело в это время обязано выражать самые возвышенные порывы героических чувств и страстей, сверхсознательной духовной жизни!<sup>4</sup>

Под словом „вывих“ он, в первую очередь, понимал разрыв между духом и плотью, происходящий на сцене у актера. Важно, что Станиславский задумался не только над проблемой игры актера на сцене, но и над трагичностью человеческого существования, лишённого взаимодействия „материального“ и „духовного“.

Пересмотр классического подхода к телу как совокупности органов начался с периода „дезинтеграции“ реализма.<sup>5</sup> Этот процесс привел в культуре и литературе 20-го в. к целому ряду изменений: к переосмыслению понятия „внутренний мир человека“, нарушению баланса между субъектно-объектной дихотомией, „внутренним“ и „внешним“, между частью и целым. В связи с этим, отдельные части тела, в том числе кисть руки, перестают играть привычную роль детали общей композиции, необходимого звена портретного эскиза и обретают функцию существенного, или, более того, главного предмета изображения. Не только телесность как таковая, но также и отдельные части человеческого тела, в частности, руки, воспринимаются

<sup>4</sup> Константин Станиславский, „Открытие давно известных истин“ *Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек*, Москва: Правда, 1990, 150-163.

<sup>5</sup> Aleksandar Flaker, „Symbolism or Modernism in Slavic Literatures?“, *Russian Literature*, Vol. VII (4), 1979, 329-348.

как первичные по отношению к природным и культурным объектам.<sup>6</sup> О руках пишут Жак Деррида и Мартин Хайдеггер. Так, Деррида в философском эссе „Рука Хайдеггера“, анализируя работу Хайдеггера „Что такое мышление“ („Was heißt Denken“), где говорится о руке как о понятии, преодолевающем субъектно-объектные ориентиры метафизического мышления, констатирует следующее:

Сущность руки нельзя „определить как телесный орган для хватания“. Она не является органической частью тела, которой суждено брать, хватать, цепляться; ей даже не суждено – как мы хотели бы добавить – брать, принимать к сведению, постигать, коль скоро переходят от хватания к постижению и пониманию.<sup>7</sup>

Вслед за Хайдеггером, Деррида рассуждает о том, что человек, создающий знаки и тем самым являющийся существом по-казывающим или у-казывающим, а вместе с ним и его рука, сами по себе являются знаками, которые философ именует *знаками-монстрами*. *Monstrosité, monstration*, являясь, по Деррида, частями слов *показ, де-монстрация*, а также созвучные французским словам *monstruosité*, означающему ‘уродство, врожденные аномалии’ и *monstre* в значении ‘чудовище, урод, монстр’, дают Деррида основание определить бытие человека как бытие по-казывания, у-казывания, т.е. как бытие монструозного. Знак, согласно Деррида, сам по себе монструозен, и следовательно, любая рука человека, становясь знаком, воспринимается уже не как объект, а как особое образование, обретающее монструозность и отражающее отрицательные свойства мира.

Так ли это? Отождествляя понятия монструозного, аномального и деформированного, Деррида эстетически уравнивает их с безобразным и ужасным. Однако не наделяются ли в 20 в. последние категории качествами, отражающими, кроме отрицательных, также и положительные свойства мира? Думаю, что да. Чтобы это показать, прежде всего необходимо разграничить понятия *монструозного, деформированного и аномального*. Слово *аномальный*, обладающее значением ‘отклоняющийся от нормы’, как и слово *деформированный*, означающее ‘изменивший форму, размер’, в отличие от слова *монструозный*, не являются в русском языке носителями негативной эстетической оценочности. Синонимом же слова *монструозный* оказывается *уродливый*.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Ср., например, Marco Wehr, *Die Hand – Werkzeug des Geistes*, Heidelberg, Berlin: Spektrum, Akad. Verlag, 1999.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, „Geschlecht (Heidegger): sexuelle Differenz, ontologische Differenz“, *Heideggers Hand (Geschlecht II)*. Aus d. Franz. von Hans-Dieter Gondek. – Dt. Erstausg. Wien: Passagen-Verlag, 1988, 65.

<sup>8</sup> А.П. Евгеньева (Ред.), *Словарь русского языка в четырех томах*, Москва: Русский язык, 1982.

В рамках этой работы монструозное и деформированное рассматриваются как два эстетических полюса аномального: положительный и отрицательный. Исходя из данной градации, будут рассмотрены оба случая репрезентации аномальной кисти руки в литературе и культуре 20 в. – рука деформированная и рука монструозная. В первом случае я попытаюсь показать, что изображение изменения привычного физического облика кисти руки становится показателем нарушения канонической симметрии как источника творчества в поэтической традиции модерна. Обладая созидательной моторикой, деформированная кисть руки эквивалентна карнавалному, гротескному телу (в смысле Бахтина), то есть вечно возрождающемуся, спасающему себя телу, а с ним – слова как такового и текста как такового. Во втором случае необходимо будет продемонстрировать специфику монструозной руки: являя собой индекс разрыва и хаотизации анатомических связей, столь характерный для контекста начала 20 в., такая рука воплощает в произведениях искусства и литературы деструктивную, разрушительную силу. В связи с этим я коснусь отдельных работ некоторых художников, писателей и поэтов 20 в. – Марка Шагала, Эль Лисицкого, Павла Филонова, Михаила Кузмина, Константина Вагинова, Сигизмунда Кржижановского, Юрия Тынянова и Даниила Хармса, для которых была характерна особого рода поэтика новой телесности, определяемая мною как *органопэтика*. Ее смысл заключается в том, что предметом изображения становится не сам человек, а причудливая фрагментация человеческой фигуры. Писатели и художники, не просто фрагментируют человека: „детали“ или „части“ человеческого тела, во-первых, часто удалены от канонической нормы, а во-вторых, обретают самостоятельное значение, персонализируются. Сам субъект при этом деперсонализуется. Являясь следствием кризиса классической философии, разорвавшей тело и дух, органопэтика и служит одним из художественных проявлений деперсонализации субъекта в 20 в.

В рамках этой статьи рассматривается репрезентация анатомических аномалий руки в литературе и культуре 1900–1930-х гг.

### **Органопэтика Эль Лисицкого: об одном примере анатомической аномалии**

В 20-е гг. Эль Лисицкий создает фотомонтажную композицию под названием „Автопортрет“ или „Конструктор“. На фоне миллиметровой бумаги художник сфотографировал кисть своей руки, зажавшей циркуль, а поверх руки наложил с другого негатива собственный фотопортрет. Перед нами один из примеров органопэтики аномальной телесности. Попытаемся пояснить, в чем заключается смысл присутствующей на этом фотомонтажном изображении аномальности?





Во-первых, художник изобразил два фрагмента человеческого тела: кисть руки и голову. Сам по себе жанр фрагмента можно трактовать как текстовую аномалию, то есть отклонение от канонической нормы, неправильность текста по отношению ко всем каноническим жанрам, претендующим на завершенность и цельность. Поэтому изображение кисти руки и головы как фрагментов тела уже само по себе относимо на этом монтаже к органопоэтике

аномалий. Как видим, фиксируемые органы человеческого тела, занимая значительную часть изобразительной плоскости, в конечном счете становятся автономными „отрывками“ тела художника. Но здесь важно еще и то, что фрагментация провоцирует дальнейшие деформации. Совершенно очевидно, что наложение двух частей тела (руки и головы) порождает совершенно иное тело. Перед нами новая монтажная телесность или, прибегая к понятию из теории феноменального тела Мориса Мерло-Понти, мы наблюдаем некое „потенциальное тело“.<sup>9</sup> Рука утрачивает обыденный смысл руки и как конечности человека, и как символа орудия труда человека. Мы наблюдаем не кисть руки как объект, как сумму органов, а новое анатомическое образование: руку, обретающую зрение.



Глаз лица художника, как видим, просвечивает сквозь ладонь. Ср. графический рисунок Морица Эшера „Рука с зеркальным шаром“, где кисть руки, деформируясь на стеклянном шаре, продуцирует новую оптику.<sup>10</sup> Рука, обретающая зрение – возможная иллюстративная аллюзия к истолкованию тела Эдмундом Гуссерлем. Именно Гуссерль, в противовес классической философии тела, впервые обратил внимание на то, что существуют два вида тела: физическое и воспринимающее. Субъектно-объектное тело, о котором философ размышлял в трактате „Философия как строгая наука“, преодолевая дихотомию между „мной“ и „другим“, проникает в сферы, недоступные для рефлексивного анализа. На

<sup>9</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.

<sup>10</sup> Об аномалиях рук в графике Эшера см. подробно: Bruno Ernst, *Der Zauberspiegel des M.C. Escher*, München: Verlag Heinz Moos, 1978.

„Автопортрете“ Эль Лисицкого „рука, обретающая зрение“ – место, в котором взаимодействуют материальное (сама кисть руки) и духовное (глаз). Изображение иллюстрирует новые горизонты опыта художника – того опыта, который является результатом взаимодействия его двигательной телесной активности по отношению к внешнему миру и одновременно воздействия внешнего мира на него самого.<sup>11</sup> Эль Лисицкий с помощью изображения аномальной руки – руки с глазом – пытается преодолеть субъектно-объектную дихотомию, столь характерную для классической философии тела. На его монтажной композиции представлено метафорическое изображение магического или карнавального, гротескного (уже в смысле Бахтина) тела, в котором снимаются антиномии. Такая аномальная рука воспринимается как совершенная.

Кроме того, рука и голова, палец и голова (ср. пиротехнический шедевр Павла Филонова под названием „Голова и палец“, созданный художником в 1925 г.), соотносимы с символикой кукольного народного театра Петрушки, в котором перчаточные куклы надеваются на руку кукловода. Голова же – на указательный палец. Типологическую параллель к поэтике телесных деформаций кисти руки кукловода можно видеть в различных типах оксюморонного „пустого дискурса“ раннего символизма,<sup>12</sup> в частности, символистского театра, стремившегося к уничтожению актера как величины индивидуальной, заменить его куклой или бесформенной арабеской. Кисть руки, имея смысл необходимой части структуры, функционирования и наполнения кукольного тела, деформируясь, сливаясь с кукольным телом, становится особым его инвариантом, а следовательно, воплощением новой телесности живого актера. Рука, погруженная в перчаточную куклу, понимается символистами как совершенная. Действительно, сливаясь с кукольным телом, рука обретает способность перевоплощаться в условные образы-шифры, так что на сцене оказывается возможным появление чистой конденции, чистой знаковости, столь желанной для символизма.<sup>13</sup> Знак для них материального соответствия не имел. Знак – это чистое указание на идеальный мир. Сливаясь с кукольным телом, рука становится указанием на этот идеальный мир и одновременно претерпевает метаморфозу. Она перестает быть определенной частью человеческого тела, переходя в ткань тела

<sup>11</sup> Ср. у Хайдеггера: „Рука передает и принимает, и то не только вещи, но она передает и себя, и она принимает себя в другую“. Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002, 18-19.

<sup>12</sup> О поэтике пустого дискурса символизма см. подробно: Hansen-Löve, Aage A., *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive*, Wien: Verlag d. Österr. Akad. d. Wiss. 1989. См., например, стр. 87 и далее.

<sup>13</sup> Наряду с кукольным театром аналогичную функцию выполнял театр теней. Так, в рассказе Федора Сологуба „Теги сна“ иератические знаки – тени на стене (=сцене) – рождаются вследствие изменения привычной позиции пальцев героев, Володи Ловлева и его матери, Евгении Степановны.

кукольного, в его утробу. Управляемая рукой человека, перчаточная кукла представляет собой – как возможность игры с телом – карнавальное образование, и, соответственно, воплощает положительную динамику возрождения.<sup>14</sup>

Возвращаясь к фотомонтажной композиции Эль Лисицкого, добавлю, что это изображение репрезентирует не просто некую абстрактную аномальную телесность, а один из ее полюсов – телесность деформированную. Кроме того, композиция демонстрирует любопытный случай совпадения фрагмента как текстовой аномалии с актом телесной деформации как разновидности телесной аномалии.

### **Рука творца: о телесных деформациях в живописи и литературе**

Примером изображения деформированной, т.е. обладающей положительной моторикой, кисти руки, может служить рука мастера на „Автопортрете“ 1912 г. Марка Шагала. Художник изобразил на своей левой руке семь пальцев, символизирующих семь дней творения. Действительно, в семипалой руке Шагала сосредоточилось выразительное свойство, присущее всему субъекту – способность творить. Семь пальцев обретают на этой картине синтезирующий смысл (семь октав, семь нот). Они становятся показателем соединения, сотворения и света: не *lumen naturale*, а *lumen supranaturale*. Августин, например, полагал, что полнота знания может быть достигнута лишь благодаря излучаемому Богом *lumen supranaturale* – свехъестественному свету, дополняющему естественный. В таком понимании семипалая рука художника-творца изоморфна семиствольному светильнику – меноре.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Сегодня подобной функцией обладает дистанционная перчатка, с помощью которой можно отдавать команды компьютерной программе и выполнять сложнейшие операции, к примеру, по реконструированию по останкам костей облика первобытного человека.

<sup>15</sup> Сердечно благодарю Нору Букс, обратившую мое внимание на это важное соответствие.



Возникает впечатление, что, художник, держащий левую руку на собственной, едва завершенной картине, именно этой рукой восстанавливает утраченный витебский мир и тем самым, возможно, иллюстрирует идею „трудового воскрешения“ Николая Федорова. Также вероятно, что рука мастера создала новую альтернативную реальность, противопоставленную обыденной реальности прошлого и настоящего, в которой человек обретает способность передвигаться по воздуху. Основным предметом изображения является не вся фигура Шагала, а его левая семипалая рука, и, в меньшей степени, правая,

в которой находятся сразу пять разноцветных кисточек, в свою очередь, удваивающих пальцы на этой руке художника. Без кисточек совокупность всех пальцев на руках художника составляет число 12, символика которого весьма многопланова (12 апостолов, 12 месяцев, 12 олимпийских богов и т.д.). Обращает на себя внимание и то, что художник словно предпринимает попытку вынуть один из созданных им предметов и рассмотреть его поближе, тем самым нарушив двухмерность пространства полотна. Полотно превращается в некий шкафчик, который, как показала Ольга Фрейденберг, явился прообразом вертепа – кукольного театра.<sup>16</sup> Художник не только творит: он вступает в игру с сотворенными вещами, как с куклами. Напомним, что Лотман, противопоставлял куклу и статую по принципу возможности/невозможности вступления в игровую ситуацию.<sup>17</sup> Если прибегнуть к терминологии из теории игр Хейзинги,<sup>18</sup> можно сказать, что у Шагала на смену человеку творящему, homo faber (его воплощает правая рука в состоянии покоя), приходит человек играющий, homo ludens (его воплощает прикоснувшаяся к полотну левая рука). Для культуры 20 в. homo ludens важнее, чем homo faber.

<sup>16</sup> Ольга Фрейденберг, „Семантика постройки кукольного театра“, *Миф и театр. Лекции по курсу „Теория драмы“ для студентов театральных вузов*, Москва: Институт театрального искусства им. А.В. Луначарского, 1988, 13-32.

<sup>17</sup> Юрий Лотман, „Куклы в системе культуры“, *Избранные статьи в трех томах*, т. 1. Таллинн: Александра, 1992, 377-380.

<sup>18</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens: vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961.

С этим шагаловским автопортретом любопытным образом перекликается поэтический этюд Кузмина „Пальцы дней“. Он состоит из семи стихотворений, которые соответствуют семи дням творения: 1. Понедельник (Луна). 2. Вторник (Марс). 3. Среда (Меркурий). 4. Четверг (Юпитер). 5. Пятница (Венера). 6. Суббота. 7. Воскресенье. Однако Кузмин не только обыгрывает связь между днями и планетами, установленную в астрологической и оккультной практике: он проецирует морфологическую структуру гипотетической семипалой руки на семичленную структуру художественного



текста. Подобно тому, как рука, в том числе и семипалая, представляет собой часть тела, поэтический этюд Кузмина обладает смыслом отрывка целого цикла, который называется „Форель разбивает лед“. Присутствующая у Кузмина идея текста как аналога тела, позже ставшая столь характерной для философии раннего постмодернизма (например, для Ролана Барта),<sup>19</sup> – аллюзия на поиски в области органопроекции. Еще в 19 в. Эрнст Капп высказал соображение, конкретизированное позже в трактате „Органопроекция“ Павлом Флоренским. Согласно идее

органопроекции, познание морфологии собственного тела способствует созданию совершенных инструментов.<sup>20</sup> Представляя поэтический текст в качестве фигуры тела, точнее, трансфигурации семипалой руки, Кузмин полемизирует с инструментализмом теории органопроекции. Соответственно, и для Шагала произведение искусства – не просто проекция руки, а проекция творческой руки. Именно поэтому оно совершенно. Так или иначе, знаковая избыточность воплощает и у Шагала, и у Кузмина положительную динамику созидания нового. Рука с избыточным числом пальцев творит новые связи, новую космогонию во многих работах Павла Филонова. Персонажи его картин „Перерождение интеллигента“ (1913 г.), „Перерождение человека“ (1914-1915 гг.) или приводимой в статье картины „Девушка с цветком“ (1913 г.), изображены с целыми гроздьями пальцев на руках и ногах. Интерес Филонова к аномальной телесности обусловлен не только его анатомическими штудиями, включавшими посещения Кунсткамеры и

<sup>19</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975. См., например, стр. 72.

<sup>20</sup> Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, Braunschweig 1877.

„Выставки и музея Вильгельма Винтера“ в Санкт-Петербурге.<sup>21</sup> Показывая становление человека, Филонов критикует принцип причинного объяснения эволюционного процесса, оставляя место его свободе.<sup>22</sup> Многопалость, многорукость, многоногость,<sup>23</sup> изображенные на картинах Филонова, – показатели отпора косной материи. Многие филоновские метаморфозы отразились несколько позже в русской литературе абсурда:

Сидит извозчик как на троне,  
из ваты сделана броня  
и борода, как на иконе,  
лежит, монетами звеня.  
А бедный конь руками машет,  
то вытянется, как налим,  
то снова восемь ног сверкают  
в его блестящем животе.<sup>24</sup>

Конь в приведенном стихотворении Николая Заболоцкого 1927 г. „Движение“ из цикла „Столбцы“ – обладатель не только восьми ног, но и рук. Это стихотворение явно перекликается с картиной Филонова 1913 г. „Извозчик“, изображение движения на которой мультиплицирует ноги животного. В стихотворении просматриваются аллюзии и на другие работы Филонова. Избыточность конских рук у Заболоцкого перекликается с избыточностью рук и кистей рук на картинах Филонова. Однако у Заболоцкого данная избыточность, не сдвигаясь ни в область монструозного, ни в область деформированного, характеризуется, скорее, как беспомощность животного – его топтание на месте. У Филонова, как и у Шагала, напротив, потенциальная динамика деформированных рук сродни творческому „порыву“ в философии Бергсона. Деформация руки, и в большей степени кисти руки, подает импульс к образованию альтернативной некодифицированной ральности. Картины художников наглядно демонстрируют критику рационализма как миропонимания и показывают, что пересекая границу формализованного мышления, не только человеческий разум способен достичь принципиально иного уровня, но и тело человека.

<sup>21</sup> См. об этом подробнее: Джон Э. Боулт, „Анатомия фантазии“, Евгения Петрова, Юрген Харген (Ред.), *Павел Филонов и его школа*, Köln: DuMont Buchverlag, 1990, 50-69.

<sup>22</sup> О знакомстве Филонова с книгой „Происхождение видов“ Дарвина см. примечание 44 в: Джон Э. Боулт, „Анатомия фантазии“, Евгения Петрова, Юрген Харген (Ред.), *Павел Филонов и его школа*, Köln: DuMont Buchverlag, 1990, 50-69.

<sup>23</sup> Примером последней можно назвать ряд картин и эскизов Павла Филонова 1915-1916 гг. под общим названием „Рабочие“.

<sup>24</sup> Николай Заболоцкий. „Стихотворения“, А.С. Кушнер (Ред.), *Поэты группы „Обэриу“*, Санкт-Петербург: Советский писатель, 1994, 346-366.

К сфере, позитивно проблематизирующей аномальную телесность, относится и творчество Даниила Хармса. Рассказ Хармса под названием „Новая анатомия“ – наглядный тому пример:

У одной маленькой девочки на носу выросли две голубые ленты. Случай особенно редкий, ибо на одной ленте было написано „Марс“, а на другой „Юпитер“.<sup>25</sup>

Под „новой анатомией“ Хармс имеет в виду телесные деформации, происходящие с маленькой девочкой в результате некоего неопределяемого импульса. С одной стороны, она по-прежнему остается ребенком, существом земным, а с другой стороны, морфологическая структура ее тела, выпадая из логики эволюционного процесса, дополняется ленточками с названиями двух планет космической системы. Телесная избыточность, включая избыток пальцев, относится у Хармса к области положительных ценностей. Деформация тела – это событие, поскольку тело обретает способность быть прочитанным. Оно становится новым текстом не с помощью, скажем, татуировок, а в силу неких новых природных законов, не поддающихся рационализации. Рассказ о происшествии с маленькой девочкой ограничен двумя предложениями именно потому, что текст как таковой перстает быть событием, он не может разворачиваться дальше, его функцию берет на себя телесность ребенка.

В стихотворении Хармса „Откуда я?“ новой телесностью наделяется тело самого поэта:

Откуда я?  
 Зачем я тут стою?  
 Что вижу?  
 Где же я?  
 Ну попробую по пальцам  
 все предметы пересчитать.  
 (Считает по пальцам).  
 Табуретка столик бочка  
 ведро кукушка печка  
 метла сундук рубашка  
 мяч кузница букашка  
 дверь на петле  
 рукоятка на метле  
 четыре кисточки на платке  
 восемь кнопок на потолке.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Даниил Хармс, *Меня называют капуцином. Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса*, Москва: МП „Каравенто“, „Пикмент“, 1993, 176.

<sup>26</sup> „...Сборище друзей, оставленных судьбою“. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников, „Чинари“ в текстах, документах и исследованиях в двух томах, т. 2. Москва 1998, 49.

Счет на пальцах руки (или рук) – вряд ли поэт считает также и на пальцах ног – напоминает аксиологию магического поведения. Поэт, занятый подсчетом разнородных предметов окружающего мира, пытается создать новую космогонию и новый предметный мир. Привычные слова, вступая в бессвязный номинативный ряд, образуют на уровне фонетического восприятия новые составные лексемы: *табуретка-столик-бочка, ведро-кукушка-печка, метла-сундук-рубашка* и т.д. Рука (или обе руки) с избыточным числом пальцев (их сумма, судя по количеству пересчитанных предметов, равна 16-ти) творит из распавшихся связей новую космогонию. Мир уподобляется руке поэта. Число его предметов соответствует количеству пальцев на руке (руках) поэта-творца. В зависимости от количества пальцев у поэта, мир может в процессе подсчета-заклинания редуцироваться или мультиплицироваться. В произведении Хармса „Вечерняя песнь к имением моим существующей“ число пальцев на руках поэта, предпринимающего попытку подсчитать все, что находится в движении, вероятно, стремится к бесконечности. Да и весь окружающий поэта мир при этом мультиплицируется:

[...] памяти открыв окно огляни расположенное поодаль  
сосчитай двигающееся и беспокойное  
и отложи на пальцах [...].<sup>27</sup>

Во всех рассмотренных примерах, т.е. и у Шагала, и у Филонова, и у Хармса, смещается соотношение между естественным и деформированным. Естественное тело – смертно, и только деформированное, трансформированное тело (гротескное, карнавальное, связанное с инверсией) способно обрести бессмертие. Мысль о том, что источник творчества и красоты может заключаться в деформированном состоянии тела, была высказана Лессингом в „Лаокооне“. Рассуждая о деформированном от крика и боли теле троянского жреца, Лессинг уравнивает красоту и боль, вызванную деформацией тела из-за обвинившейся вокруг Лаокоона змеи.<sup>28</sup>

Подобное наблюдение можно проиллюстрировать примерами из повести Юрия Тынянова „Восковая персона“. В карнавальном мире этой повести у каждого героя имеется особый двойник – его пальцы. Даже неживые предметы могут обладать пальцами, например, кресло, за которое держится теряющий сознание Петр, – с „дубовыми тонкими пальцами“. Пальцы-двойники раздваивают повесть, создают в ней второй коммуникативный (или семиотический) план, соответствующий языку жестов. План выражения часто строится в повести, как в языке жестов, на кинетической (жестико-лицеционно-мимической основе), словно выступая средством общения глухих,

<sup>27</sup> „...Сборище друзей, оставленных судьбою“, 88.

<sup>28</sup> Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon“, *Gotthold Ephraim Lessing: Werke in drei Bänden*, Band 2, 20.



заменяя речевой акт. Пальцам главного героя, художника Растрелли, суждено не только снимать маску с Петра и лепить восковую персону, но и формировать событийность, отсутствующую в первой и второй частях первой главы:

Меньшиков с беспокойством следил за пальцами Растреллия. Маленькие пальцы, кривые от холода и многой водки, красные, морщинистые, мяли воздушную глину.<sup>29</sup>

Важно, что пальцы Растрелли „кривые“, то есть, в сущности, деформированные. Но именно „кривые“ пальцы художника способствуют коммуникации (с героями и с читателями) на расстоянии и тем самым нарушают ритуальное молчание, сюжетную бессобытийность, обусловленные умиранием государя. Кривые пальцы художника инициируют событийную динамику повести и, следовательно, саму повесть в целом. Пальцы, мнущие воск, подобны пчелам и воплощают аполлонический принцип синтеза, собирания, плодородия, творят из рассыпавшихся связей новую космогонию. Волошин писал, что „воск [...] является символом пластической материи, из которой строится физическое тело“.<sup>30</sup> В повести Тынянова кривые пальцы художника уподобляются пчелам, создающим новые структуры. Не случайно художник с кривыми пальцами воспринимается как равноправный соавтор повести. Повесть для него – пластическая материя, подобная воску. Тынянов показывает, как художник с помощью своих деформированных пальцев создает произведение, которое побеждает смерть. Одновременно, превращая Петра из материальной данности в культурную и историческую сущность, пальцы художника невольно деформируют представление об оригинале – теле покойного государя. Вероятно, из-за того, что пальцы художника были „кривые от холода и многой водки“, он, снимая маску с усопшего, подмял на ней левую щеку. Поправляя этот случайный дефект, Растрелли далее уже вполне осознанно искажил все черты лица Петра, что, в свою очередь, внесло деформацию в исторические факты, в историю. Деформированный государь оказывается проекцией „кривых“ пальцев Растрелли. Деформация оригинала деформирует историю или, скорее, моделирует альтернативную историю. (Как уже говорилось выше, деформированная рука художника способна творить альтернативную реальность). Итак, Растрелли вылепил из воска нового государя. Но именно для того, чтобы спасти тело гения как духовную и культурную ценность, рука художника и должна была деформировать канонический оригинал. С этой точки зрения, двойниками художника Раст-

<sup>29</sup> Юрий Тынянов, „Восковая персона“, *Трудные повести. 30-е годы*. Предисловие, составление и комментарии А.И. Ванюкова, Москва: Молодая гвардия, 1992, 27.

<sup>30</sup> Максимилиан Волошин, Федор Сологуб: „Дар мудрых пчел, *Лики творчества*, Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1988, 434–437.

релли можно признать не только его собственные пальцы, но и „живого уroda“ – шестипалого Якова, приставленного к кунсткамере. Фигура Якова явно конкурирует с фигурой художника Растрелли. Приставленный к восковой персоне сторожем Яков становится свидетелем жизни Петра после его смерти, а также свидетелем ряда дворцовых тайн. Тот факт, что повесть состоит из шести глав, весьма показателен. Если пальцы Растрелли формируют событийные связи в повести, то шесть пальцев Якова отражаются на всей ее структуре: повесть воспринимается как трансфигурация шестипалой руки Якова. Его шестипалая рука манипулирует текстом изнутри. Причем, избыток пальцев ассоциируется здесь с позитивной энергией, какой обладает, к примеру, шестипалый Сикст с известной картины Рафаэля.

Шестипалая рука обретает в культуре и литературе 20 в. положительные коннотации. Так, признаком особого счастья отмечена шестипалая рука в трактовке Владислава Ходасевича: „Был мой отец шестипалым. Такими рождаются счастливы.“ В стихотворении Николая Гумилева „Лес“ из цикла „огненный столп“ шестипалая рука – знак запредельного:

В том лесу белесоватые стволы  
Выступали неожиданно из мглы,  
Из земли за корнем корень выходил,  
Точно руки обитателей могил.  
Под покровом ярко-огненной листвы  
Великаны жили, карлики и львы,  
И следы в песке видали рыбаки  
Шестипалой человеческой руки...<sup>31</sup>

Она может быть понята как рука, мультиплицированная творческим инструментом – дирижерской палочкой, циркулем, как на рассмотренном выше „Автопортрете“ Эль Лисицкого, или пером, как на картине Шагала „Поэт“. Жан-Поль Сартр, рассуждая о творческих возможностях человека, говорит о том, что человек всегда стремится, особенно в экстремальных ситуациях, „продолжить свое тело [...] это мог быть шестой палец, третья нога, короче, чистая функция, которую он себе присваивал“.<sup>32</sup>

Однако не следует забывать о том, что шестипалая рука может быть отражением в литературе и демонического мира. Сцепление мотива числа шесть с мотивом сатаны хорошо известно. Так, в романе Федора Достоевского *Братья Карамазовы* шестипалый младенец воспринимается его отцом, Григорием, как существо, одержимое дьяволом:

<sup>31</sup> Николай Гумилев, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград: Советский писатель, 1988, 311.

<sup>32</sup> Жан-Поль Сартр, *Что такое литература?*, Перевод С. Брахман. В: Жан-Поль Сартр: Ситуации. Составление и предисловие С. Великовского. Москва: Ладомир, 1997, 17-264.



Родился этот мальчик шестипалым. Увидя это, Григорий был до того убит, что не только молчал вплоть до самого крещения, но и нарочно уходил молчать в сад.<sup>33</sup>

Та же демонологическая линия просматривается в стихотворении Осипа Мандельштама „Я с дымящей лучиной вхожу“, где шестипалая неправда – воплощение злого духа, существа инфернального плана:

Я с дымящей лучиной вхожу  
К шестипалой неправде в избу:  
Дай-ка я на тебя погляжу –  
Ведь лежать мне в сосновом гробу.<sup>34</sup>

Шестипалый Яков, напротив, связывается с положительным полюсом повести, которая завершается его побегом из кунсткамеры и обретением сходства со всеми обыкновенными пятипалыми людьми. Надев на руки рукавицы и тем самым скрыв свою шестипалость, Яков растворяется в тексте. На этом завершается история творческой, созидательной динамики деформированной телесности, воплощенной в образах кривых пальцев Растрелли и шестипалой руки Якова. Позитивность многопалости противопоставлена в повести дезорганизационной роли героев пятипалых. Они затевают дворцовые интриги, обманывают и убивают, устраивают друг для друга праздник дураков, во время которого разворачивают кунсткамеру. Не случайно двойниками пятипалых, то есть обладателей канонической телесной нормы, являются малопалые:

Фома и Степан были редкие монстры, но дураки. Они были двупалые: на руках и на ногах у них было всего по два пальца, как клешни [...] Яков был шестипалый.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Москва: Художественная литература, 1988, 104.

<sup>34</sup> О.Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1. Москва: ТЕРРА-TERRA, 1991, 164. Ср. интерпретацию стихотворений Гумилева и Мандельштама в книге: Александр Кацура, *В погоне за белым листом*, Москва: ОФО Издательство „Радуга“, 2000, 174-178.

<sup>35</sup> Юрий Тынянов, „Восковая персона“, *Трудные повести. 30-е годы*. Предисловие, составление и комментарии А.И. Ванюкова. Москва: Молодая гвардия, 1992, 54.

Двупалые Фома и Степан – дураки. Шестипалый Яков – умный. Имя Яков на интертекстуальном уровне отсылает к герою романа Максима Горького „Жизнь Клима Самгина“ – „проповеднику Якову, человеку о трех пальцах“, обладавшему харизмой.<sup>36</sup> Двупалые Фома и Степан, подобно пятипалым, также втягиваются в акт надругательства над историей и культурой. „Выпив из склянки спиритус“, они пляшут вокруг восковой фигуры Петра и смеются. Им все равно. Один из двупалых „деумов“ выбрасывает из кунсткамеры внука Петра. Кунсткамера эстетизируется Тыняновым. Она включает в себя не только музейные экспонаты, но и разного рода экзотические элементы: от героев-иностранцев, в том числе и самого Растрелли (итальянца, скульптора, знавшего единственное слово по-русски – „рапота“), вплоть до списка старых и иностранных слов и выражений, приложенного в конце повести. Поэтому растаскивание кунсткамеры описывается в „Восковой персоне“ как акт вандализма.

### Рука монструозная

Итак, в повести Тынянова созидательная моторика деформированной, т.е. многопалой руки, противопоставлена деструктивной, разрушительной силе



руки с недостающим числом пальцев. Ее изображение, как и изображение деформированной руки, также характерно для многих произведений искусства и литературы 20 в. Казимир Малевич в эскизе к опере „Победа над Солнцем“, например, изобразил руку Нерона таким образом, что она кажется четырехпалой. Малопалость воспринимается как знак негативного полюса истории, поскольку римский император Нерон был известен своим деспотизмом.

В романе Константина Вагинова „Козлиная песнь“ реанимация исчезнувшей культуры осуществляется с помощью собирания, коллекционирования. Герои романа собирают вещи, а автор, создавая и классифицируя по ходу повествования разного рода уродливых персонажей, в финале своего романа сам оказывается существом монструозным:

Я дописал свой роман, поднял остроконечную голову с глазами, полузакрытыми желтыми перепонками, посмотрел на свои уродливые от рождения руки: на правой руке три пальца, на левой – четыре [...] Иногда я смотрю на свои уродливые пальцы и удовлетворенно смеюсь:

<sup>36</sup> Максим Горький, *Жизнь Клима Самгина. Сорок лет. В 3-х частях. Часть 3 и 4-ая.* Москва: Правда, 1988, 211.

– Вот ведь какая я уродина! [...]

– Я это написал или не я? – И вдруг подношу свою руку к губам и целую. Драгоценная у меня рука. Сам себя хвалю я. – В кого я уродился, никто в моей семье талантлив не был.<sup>37</sup>

Рука с нехваткой пальцев в романе Вагинова – проявление негативного полюса аномальной телесности. Собирающая, каталогизирующая, систематизирующая рука эта, в отличие от руки созидающей, соединяющей, синтезирующей, выступает как рас-членяющий, диссоциирующий или даже убивающий механизм. Изъятое из жизни поддается не реанимации, а лишь каталогизации, не обладающей эстетической ценностью. Художник создает монструозной рукой текст-кунсткамеру, которая в отличие от кунсткамеры в „Восковой персоне“, не эстетизируется. Сам художник становится экспонатом этой кунсткамеры, выходя со своими героями на сцену и раскланиваясь. Но зрители при виде монструозности автора и героев приходят в ужас. Позже монструозность малопалости будет обыграна Сашей Соколовым в романе „Палисандрия“. В финале этого романа автор, как выясняется, не только существо двуполое, но и двурукое:

Его передернуло. Борт души накренился. О равновесие, инстинктивно робея утратить тебя самым необратимым образом, оно держалось одною рукою за перила, меж тем как иною нащупывало неразличимые в свете перегоревшей лампочки спекшиеся уста свои. Нащупав, оно разомкнуло их. Разъяло и челюсти. И привычным движением бывалого ключника сунуло в разверстную скважину рта ключ двуперстия.<sup>38</sup>

Выворачивающий наизнанку нутро автора „ключ двуперстия“, расценивается как знак компрометации литературного творчества и литературы, в которой история также может быть вывернута наизнанку.

Аномальные руки автора в романе Вагинова – это руки монструозные. Автор стирает уродливой рукой различие между вещью и ее знаковостью. Руки с тремя и четырьмя пальцами, напоминая руки с обломками пальцев на античных статуях, становятся эквивалентными обломкам гибнущей культуры. „Установившийся“ автор не может развиваться далее и лишается способности творить. Сумма всех пальцев на его руках (3+4) словно пародирует руку созидающую. Гибель культуры сопровождается разрывом анатомических связей. Уродливые руки автора – одно из ее проявлений. Однако не следует забывать и о том, что малопалая рука может отражать в мифологии

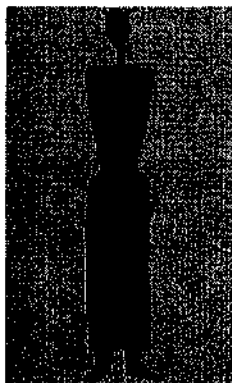
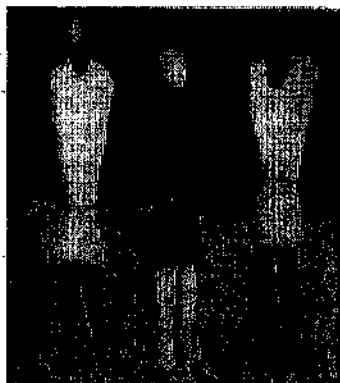
<sup>37</sup> Константин Вагинов, *Полное собрание сочинений в прозе*, Санкт-Петербург: Академический проект, 1999, 463–466. В 1929 г. „Междусловие установившегося автора“ было переработано и значительно сокращено. Примечательно, что из него было исключено и данное описание.

<sup>38</sup> Саша Соколов, *Палисандрия*, Michigan: Ardis, Ann Arbor, 1985, 295–296.

и обретение разума. Четырехпальым сделался Орест, откусивший себе палец. И в то же самое время его покинуло безумие, насланное черными Эриниями за убийство матери Электры. Откусывание пальца останавливает гнавшихся за Орестом Эриний и заставляет их побелеть.<sup>39</sup> Но у Вагинова, как и у Тынянова, недостаток пальцев имеет смысл разрыва и хаотизации анатомических связей, а также апофатизма угашения всякой знаковости.

### Рука отсутствующая

Об угашении знаковости в литературе и культуре 1900–1930-х гг. следует сказать отдельно. Часто она передается изображением полного отсутствия пальцев или рук.<sup>40</sup> Типологическую параллель к поэтике безруких находим, к примеру, в „Балаганчике“ Александра Блока, где кукольные герои „безжизненно повисают на стульях“, напоминая „пустые сюртуки“ именно в тот момент, когда скрыты кисти их рук:



Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было.<sup>41</sup>

Если у Блока безрукость маркирует угашение знаковости символистской культуры, то у Малевича – советской культуры. Таковы безрукие крестьяне или безрукая женщина на его картинах 1928–1932 гг. („Крестьяне“ и „Супрематизм. Женская фигура“).

Становится понятным, почему Остап Бендер, герой романа Ильи Ильфа и Евгения Петрова „Двенадцать стульев“, выполняя роль художника, создает транспарант с изображением сеятеля, у которого рук, по существу, нет:

<sup>39</sup> Percy Preston, *Lexikon Antiker Bild-Motive*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, 50.

<sup>40</sup> Ср. иную разработку темы телесной недостаточности в книге: Игорь Смирнов, *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, Москва: Новое литературное обозрение, 1994.

<sup>41</sup> Александр Блок, *Лирика. Театр*, Москва: Правда, 1982, 338.

В черных небесах сиял транспорант. – М-да, – сказал Остап, – транспорантик довольно дикий. Мизерное исполнение. Рисунок, сделанный хвостом непокорного мула, по сравнению с транспорантом Остапа показался бы музейной ценностью. Вместо сеятеля, разбрасывающего облигации, шкодливая рука Остапа изобразила некий обрубок с сахарной головой и тонкими плетьюми вместо рук.<sup>42</sup>

Остап доводит до абсурда символические ценности советской эпохи, схематизирует советские штампы. У того, у кого должны быть руки, они заменены плетьюми. Сеятель выглядит монстром. Он и есть монстр: вместо того, чтобы разбрасывать семена и засеивать землю, т.е. заниматься созидательной деятельностью, он должен распространять среди людей бумаги, ценность которых весьма сомнительна.

На деструктивную моторику малопалости и безрукости обратил внимание в киностановке „Двенадцать стульев“ 1976 г. режиссер Марк Захаров. Эпизод с созданием сеятеля отводится в киносценарии Марка Захарова больше внимания, чем в одноименном романе Ильфа и Петрова. Остап, творящий „эпическое, монументальное полотно“, сопровождает процесс рисования ног сеятеля следующим комментарием:

– Раз, два, три, четыре. Еще сколько вообще? Раз, два, три, четыре, пять. Пять. Ага. Раз, два, три, четыре. Здесь немного и здесь немножечко [...] Так, вторая меня интересует. Пятки. Хорошо здесь. Так. Так, ну теперь последний раз, чтобы не ошибиться. У меня, значит, – раз, два, три, четыре, пять. У него – раз, два, три, четыре. Ну и хватит. Так, ногами я доволен.

Выбор Марком Захаровым этого фрагмента и его авторская обработка, вполне вероятно, объясняются тем, что именно на его материале можно было спародировать столь характерную для контекста воссоздаваемой в этом фильме эпохи органопоэтику аномальной телесности. Остап, которого играет Андрей Миронов, пересчитывая пальцы на своих ногах и убеждаясь, что их пять, тем не менее рисует на ногах сеятеля по четыре пальца на каждой ноге. Руки пририсовываются в самую последнюю очередь:

– Киса, нужен отчаянный жест. Мне нужно пририсовать руки. Иначе будут неприятности.

Понимая, что недостаток рук аннулирует смысл всего „произведения“, Остап в спешке пририсовывает к телу сеятеля две палки, на одной из

<sup>42</sup> Ильф Ильф, Евгений Петров, *Двенадцать стульев*, Москва: Художественная литература, 1974, 237.

которых пять пальцев, если внимательно взглядеться в кинокадр из фильма, просматриваются довольно хорошо.



Кисть же второй руки, недаром почти скрытая фигурой Воробьянинова, предположительно, лишена одного или двух пальцев.

Иначе, как мне кажется, осмысляется отсутствие пальцев Сигизмундом Кржижановским в музыкальной новелле „Сбежавшие пальцы“. Сюжет этой небольшой новеллы строится на том, что во

время выступления знаменитого пианиста Генриха Дорна, от него сбежали пальцы вместе с кистью правой руки:

[...] отчаянно рванувшись, пальцы выдернулись вместе с кистью из-под манжеты пианиста и прыгнули, сверкнув бриллиантом на мизинце, вниз. Воцненное древо паркета больно ударило по суставам, но пальцы, не выронив темпа, вмиг поднялись на распрямившихся фалангах и, семеня розовыми щитками ногтей, высоко подпрыгивая широким арпеджиобразным движением – мизинец от безымянного, безымянный от среднего, – бросились к выходу из зала.<sup>43</sup>

Познавательная ситуация художника, с точки зрения Кржижановского, может быть сформирована только благодаря разладу между рукой и пальцами. Он описывает становление нового сознания и поиск новых творческих возможностей как отрыв, побег пальцев. Гораздо раньше эта мысль была высказана Максимилианом Волошиным. Описывая танец Айседоры Дункан, писатель обращает внимание не на ноги, а на пальцы руки знаменитой танцовщицы, которые отделяются от ее тела:

Она радостно бросает пальцы в пространство, и из них сыплются тысячи маленьких звездчатых цветочков.<sup>44</sup>

Для Волошина пальцы танцовщицы – медиатор между утопическим миром искусства и обыденной реальностью. В новелле Кржижановского пальцы лишаются онтологической основы, метафизических корней, становясь бездомными путешественниками. Собственно, жанр этой новеллы четко вписывается в жанр путешествий. Определяющей позицией сбежавших пальцев,

<sup>43</sup> Сигизмунд Кржижановский, „Сбежавшие пальцы“, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 1, Санкт-Петербург: Sympodium, 2001, 73-82.

<sup>44</sup> Максимилиан Волошин, „Айседора Дункан“, *Лики творчества*, Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1988, 392-395.



символических носителей традиции утопического мира искусства, становится наблюдение чужого для них обыденного мира. На протяжении странствий герой-пешеходники пальцы, проходят своего рода обряд инициации и претерпевают существенные изменения. В результате чего возвращение в „свой“ мир сопровождается для них катастрофой – утратой технического таланта. Кржижановский ориентируется и на фольклорную традицию, и на сказку Алексея Ремизова „Пальцы“, в основу которой, как известно, был положен южнославянский миф:

Жили-были пять пальцев – те самые, которых всякий на руке у себя знает: большой, указательный, средний, безымянный – все четверо большие, а пятый мизинец – маленький.

Проголодались как-то пальцы, и засосало.

Большой говорит:

– Давайте-ка, братцы, съедим что-нибудь, больно уж морит.

А другой говорит:

– Да что же мы есть будем?

– А взломаем у матери ящик, наедемся сладких пирожных, – кажет безымянный.

– Наестся-то мы наедемся, – заперчил четвертый, – да этот маленький все матери скажет.

– Если скажу, – поклялся мизинец, – так пусть же я не вырасту больше.

Вот взломали пальцы ящик, наелись досыта сладких пирожных, их и разморило.

Пришла домой мать, видит: слипшись спят пальцы, один не спит мизинец.

Он ей все и сказал.

А за то остался навеки сам маленький – мизинец, а те четверо с тех пор ничего не едят да с голодухи голодные за все хватаются.<sup>45</sup>

Однако пальцы в новелле Кржижановского, как и в сказке Ремизова, обретают большее, чем в фольклорных источниках – способность к трансцендентному познанию.<sup>46</sup>

Таким образом, смена классической парадигмы, произошедшая в начале 20 в., задала в художественной культуре иные стратегии репрезентации

<sup>45</sup> Алексей Ремизов, *Избранное*, Москва: Художественная литература, 1978, 367.

<sup>46</sup> Ср. рассуждения современного писателя и философа Вилема Флюссера. В сборнике философских эссе о природе и культуре, он посвящает целую главу („Finger“) пальцам и, в частности, пишет следующее: „Я – это мои пальцы, и мои пальцы – это я. Я принадлежу им настолько, насколько они принадлежат мне.“ См. Vilém Flusser, *Vogelflüge. Essays zu Natur and Kultur*, Aus dem Portugiesischen von Edith Flusser. München: Carl Hanser Verlag, 2000, 56. И далее Флюссер развивает мысль о том, что художник, идентифицируя себя с этой „свободной“ частью тела, обретает способность свободно мыслить, писать и, наконец, полностью освободиться от норм и канонов, сковывающих его творчество.

человеческой телесности, сделав возможным появление поэтики фрагментарной телесности. Фрагмент человеческого тела как тип изображения, в котором запечатлевается не все тело субъекта, а лишь одна его часть – палец, рука, голова, глаз и т.д. – выигрывает у целого, обретает власть над целым и, тем самым, выходит за рамки фрагмента в традиционном смысле, становясь пластическим образом нового, неклассического целого.

Jörg Lehmann

## DIE FIGUR DES INVALIDEN IN DER SOWJETPROSA. TEIL 1

Вы знаете что: я не приемлю, когда мне говорят: вот, легенда. Какой я легендарный? Я человек простой. Есть много фронтовиков, в каждом из нас метались, летели пули, снаряды. Вот у меня получилось такое ранение. Но я сумел выдержать это все, вынести, пережить, и опять добился, в силу своего характера, опять поднимать по полноту. А другие нет, понимаете?

(Aleksej Maresev)

Zur Weltausstellung in Paris 1937 schickte die sowjetische Staats- und Parteiführung ihre prächtigsten Exemplare: In beeindruckender Größe (fast 25 Meter) thronten die Vertreter des Volks, *Rabočij i kolchoznica*, auf dem grau-rosa getünchten, massiven Pavillon der UdSSR und reckten mit ihren muskulösen Armen Hammer und Sichel in den Pariser Himmel.<sup>1</sup> Gleich einem Biskunstlaufpaar schienen die beiden athletischen Botschafter über das Dach zu gleiten und plötzlich mitten in der Vorwärtsbewegung innezuhalten – in in rostfreiem Stahl gegossener Siegerpose. So sollten sie die Hochzeit einer Epoche symbolisieren, in der eine Gesellschaft es zu ihrem erklärten Ziel gemacht hatte, einen „neuen Menschen“ zu gebären: den *nastajaščij sovetskij čelovek*.

Natürlich war es nicht die Gesellschaft selbst, die sich dieses Ziel gesetzt hatte, sondern die sich als Avantgarde verstehende Kommunistische Partei. Diese bediente sich zur Propagierung ihrer ‚neuen Ideen‘ der Kunst. Dort, im frisch kanonisierten Sozialistischen Realismus, trat Anfang der 30er Jahre der heldenhafte Mensch in den Vordergrund, mit, wie Hans Günther schreibt, „eisernem Willen“ und „stählerner Zielstrebigkeit“: „Закаленный, весь из брони и воли, героический человек идеально вписывался в тотальное произведение искусства.“ (Günther 1992, 40). Einem eher mechanistischen Kollektivmenschen, wie er in Kunstwerken des ersten Fünfjahresplans (1928-32) dominiert hatte, folgte nun also der hervorragende Heros nach antikem Vorbild.<sup>2</sup> Dieser „positive Held“

<sup>1</sup> Vgl. Zopf 1994, 60.

<sup>2</sup> Vgl. Gassner / Gillen 1994, 27-59.

stand als Repräsentant für sein Mikro-Kollektiv, ebenso wie Stalin das Makro-Kollektiv vertrat.<sup>3</sup>

Die Aufgaben dieses Helden waren dabei klar festgelegt: Strahlendes Vorbild sollte er sein, munter (*bodryj*), kräftig und vor allem gesund. Die von Stalin geprägte Losung „жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее“ sollte man an seinem freudigen Gesicht und seinen zuversichtlich blickenden Augen ablesen können.<sup>4</sup> Vladimir Papernyj spricht daher von einem „пафос плодовитости и биологического здоровья“, den die Stalinkunst wiedergebe (Papernyj 1996, 194).

Denkt man an Sozialismus, so erscheinen mit großer Wahrscheinlichkeit gerade solche Bilder vor dem inneren Auge: sowjetische Titanen à la *Rabočij i Kolchoznica*, wie sie spätestens seit den Weltausstellungen in Paris und New York allbekannt sind. Nun stelle man sich vor: Auf dem Pariser Pavillion stünde kein Arbeiter- und Bauernpaar, sondern ein Bett; darin ein kleines, gebrechliches Männlein. Unvorstellbar? Auf der Tafel, die am Fußende angebracht wäre, stünde in großen Lettern: *NASTOJAŠČIJ ČELOVEK*. Unmöglich? Natürlich hätte eine derartige Installation einen eher subversiven Effekt und müßte als ironische Sozart bezeichnet, also der postsowjetischen Kunst zugeschrieben werden. Und dennoch stimmt das Bild: auch wenn es konstruiert ist, gibt es nichtsdestoweniger genau das Prinzip wieder, das in der *Literatur* des Sozialistischen Realismus dominiert. Dort nämlich wird als ‚wahrer Held‘ das scheinbare Gegenteil der monumentalen Kraftmenschen der bildenden Künste propagiert; in der sozialistischen Literatur triumphiert der schwache, kränkliche, defekte Mensch, mit einem Wort – der Invalide.

<sup>3</sup> Vgl. Papernyj 1996, 156.

<sup>4</sup> Zitiert nach Papernyj 1996, 166.

## 1. Invaliden in der Sowjetunion: Verstoßene Krüppel und positive Helden

Хороший гражданин представляется начальству в виде мумии. Отсюда такая любовь к парализованным – и в жизни, и в литературе, с ними нет хлопот. По идее, всем гражданам не мешало бы уподобиться Николаю Островскому – слепому паралитику. Это совершенный гражданин.  
(Jurij Nagibin, *Dnevnik* / konec sentjabrja 1973)

### 1.1. Begriff: Invaliden und Krüppel

Das Substantiv „Invalide“ (*invalid*) stammt aus dem Lateinischen – dort hat das Adjektiv „invalidus“ zunächst die Bedeutung „schwach“, „kraftlos“, „krank“; ferner heißt es, als Antonym zu *validus* (u.a. „kampfkräftig“), „unfähig zu kämpfen“, „untüchtig“. Bis ins 19. Jahrhundert ist der Invalide in erster Linie der Kriegsversehrt. So liest man in Vladimir Dal's *Tolkovjy slovar' živogo velikorusskogo jazyka* (1881) unter der Eintragung „ИНВАЛИДЪ“: „отслуживший, заслуженный воинъ, неспособный къ службѣ за увѣчьем, ранами, дряхлостью.“ Erst durch die industrielle Revolution<sup>5</sup>, die als Nebenprodukt eine Vielzahl von Arbeitsunfällen mit sich bringt, wird der Begriff der Invalidität ausgeweitet – auf die bis heute gängige Definition: „INVALIDE“: „durch Krankheit, Unfall oder Kriegsverletzung (kriegs-) arbeitsunfähig gewordener od. arbeitsbehinderter Mensch“.<sup>6</sup> Oder: „invalid, invalide <Adj.>“: „(infolge einer [Kriegs]verwundung, eines Unfalls, einer Krankheit o. ä.) [dauernd] arbeits-, dienst-, erwerbsunfähig, nicht zu etw. tüchtig“.<sup>7</sup> Dem entsprechen im Wesentlichen die Definitionen russischer Wörterbücher des 20. Jahrhunderts: „ИНВАЛИД“: „Лицо, частично или полностью утратившее трудоспособность.“<sup>8</sup> Oder: „Человек, утративший трудоспособность (полностью или частично) вследствие ранения, увечья, болезни или старости.“<sup>9</sup>

Genau genommen gilt es noch zu unterscheiden zwischen der bloßen Tatsache der Invalidität (jemand ist in irgendeiner Weise körperlich oder geistig behindert) und der juristischen Anerkennung dieser Tatsache – in der Sowjetunion sind dafür seit 1932 die sogenannten ВТЕК (*vračebno-trudovye ekspertnye komissii*) die maßgebliche Instanz, sie werden gleich noch näher beschrieben.

<sup>5</sup> Vgl. McCagg / Siegelbaum 1989, 85ff.

<sup>6</sup> Bertelsmann Universal Lexikon / Fremdwörter, Wiesbaden 1990.

<sup>7</sup> Duden Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim / Wien / Zürich 1989 (2. Aufl.); kursiv im Original.

<sup>8</sup> *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka (v 17-x tomach)*, Moskva / Leningrad 1950-65.

<sup>9</sup> *Slovar' russkogo jazyka v četyrech tomach*, Moskva 1985.

Rein lexikalisch gibt es im Russischen eine ganze Reihe von Synonymen zu dem medizinisch-juristischen Wort „invalid“: *ubogij* (Verkrüppelter), *uvečnyj* (Verstümmelter), *uščerbnij* (Beschädigter), *kaleka* (Krüppel<sup>10</sup>); *iskalečennyj*, *iskažennyj*, *iskoverkannyj*, *izuvečennyj*, *izurodovannyj*; hinzu kommen die Wörter, die auf die Art der Behinderung hinweisen: *odnogij / beznogij*, *odnorukij / bezrukij*, *bespalyj*, *odnoglazij / krivoj / slepoj*, *gluchoj*, *nemoj*, *gluchonemoj*, *paralizovannyj / paralitik*, *obožžennyj / obmorožennyj*; schließlich kennt der Volksmund noch jede Menge bildhafte Ausdrücke wie etwa *koljasočnik* (Rollstuhlfahrer), *obrubok*, *pen'* (Stumpf) oder *samovar* (so werden arm- und beinamputierte Männer genannt).<sup>11</sup>

Vom in irgendeiner Weise körperlich Behinderten (*invalid/kaleka*) ist begrifflich der Krüppel, die Mißgeburt (*urod*) abzugrenzen – eine rein theoretische Unterscheidung, denn die Grenze ist fließend. Der Krüppel steht (oder kriecht) immer am Rand der Gesellschaft; er ist (meist von Geburt an: *uroždennyj*) ein abnormes Wesen, ein Monster (Quasimodo), das sich asozial verhält, vor dem sich die ‚Normalen‘ eckeln und fürchten – manchmal aber sprechen sie ihm besondere magische oder geistige Kräfte zu, wie beispielsweise den Schamanen oder den *jurodivye*. Während also „Krüppel“ ein eher soziologischer Begriff ist, ist „Invalid“ ein medizinisch-technischer. Doch genau ihr *tertium comparationis*, die auffallende körperliche (oder geistige) Behinderung, läßt im allgemeinen und literarischen Sprachgebrauch die Unterscheidung verschwinden: Der Behinderte kann durch sein ‚unnormales‘ Aussehen an den gesellschaftlichen Rand gedrängt werden und sich dann unweigerlich in der Rolle des Krüppels wiederfinden. Klaus E. Müller schreibt in seiner kulturanthropologischen Arbeit über „den Krüppel“:

Manchmal jedoch zeichnet eine Krankheit den Körper des Opfers in unübersichtlicher Weise, wie bei bestimmten Hautleiden und vor allem der Lepros. Spätestens dann verwischt sich der Unterschied zum „Krüppel im eigentlichen Sinne“ vollends. Die Kranken wachsen, geschoben und gestoßen von ihrer Umwelt, in seine Rolle. Ihr Gebaren beginnt sich zu gleichen, schließlich auch ihr Empfinden. „Krankheit ist eine besondere Form abweichenden Verhaltens.“ (Müller 1996, 12)<sup>12</sup>

Ein weiterer Aspekt der ‚Verkrüppelung‘ körperlich Behinderter beruht nach Müller auf der landläufigen Vorstellung, daß „das Äußere eines Menschen Rück-

<sup>10</sup> Das Wort stammt aus dem Mittelhochdeutschen und heißt eigentlich „der Gekrümmte“ (siehe Duden Deutsches Universalwörterbuch) – es meint den „in seiner Bewegungsfreiheit auf die Dauer behindert[e] Mensch[e] mit Mißbildungen od. fehlenden Gliedmaßen“. Tritt die Mißgestalt in den Vordergrund, kann der „Gekrümmte“ zum *sozialen* Krüppel werden (siehe unten).

<sup>11</sup> Die geistig Behinderten sind hier nicht erwähnt, weil sie in der sozialistischen Literatur nicht vorkommen – und wenn, dann nicht in der Rolle, die die körperlich Behinderten spielen.

<sup>12</sup> Müller zitiert hier G. Cloerkes 1985, 57.

schlüsse auf seine ‚inwendige‘ Beschaffenheit“ zulasse. Nur ein gesunder Körper kann auch eine ‚gesunde Seele‘ haben, wie jeder weiß: *mens sana in corpore sano*. So jedenfalls wurde der Satz des römischen Satirikers Juvenal (ca. 60-140 n. Chr.) interpretiert. Für mittelalterliche Philosophen waren demnach körperliche Gebrechen „Ausdruck einer minderen Seinsstufe, einer untergeordneten Entelechie, einer defekten, durch dämonische Kräfte gestörten Harmonie der Schöpfungsordnung“.<sup>13</sup>

Wie man also sehen kann, steht der weitgehend neutrale Begriff des Invaliden dem emotionalen Begriff des Krüppels, des zum Randwesen erhöhten oder erniedrigten Invaliden, gegenüber. Als beide Pole umfassende, abstrakte Definition könnte man deshalb denjenigen als Invaliden bezeichnen, der in einem gesellschaftlichen System nicht mehr ‚normal‘ funktioniert. Eine solche Definition macht zumindest in Bezug auf ein totalitäres System Sinn, wo jeder Mensch weitgehend auf seine Funktion reduziert ist – körperlich Behinderte, „Feiglinge“, „Faulenzer“ und „Verräter“ (Dissidenten) stehen damit prinzipiell auf einer Stufe: sie stören.

So mag es auch nicht verwundern, wenn man in der *Bol'shaja Sovetskaja enciklopedija* aus dem Jahre 1952 unter der Eintragung „Invalidnost“ unter anderem liest, daß diese in der Sowjetunion nicht von Dauer sei:

В социалистических условиях И[НВАЛИДНОСТЬ] не представляет собой постоянного (статического) явления. [...] Трудовая деятельность организма, постепенное развитие в нем компенсаторных сил благотворно действуют на патологич. процессы, способствуют улучшению здоровья и восстановлению трудоспособности. (*Bol'shaja Sovetskaja enciklopedija* 1949-57)

„Arbeit macht heil!“ – auf diese zynische Formel läßt sich die Ideologie des „sozialistischen Humanismus“, die aus diesem Lexikonartikel hervorlugt, verkürzen. Der dritte Teil dieser Arbeit wird sich damit ausführlich beschäftigen.

## 1.2 Invalidenalltag in der Sowjetunion: Normen und Erfahrungen

Wieviele (körperliche) Invaliden gab es während der einzelnen Perioden in der Sowjetunion? Eine nur schwer zu beantwortende Frage. Es gibt lediglich Anhaltspunkte, schließlich wurden derartige Statistiken gehütet wie Staatsgeheimnisse – insbesondere während der Stalinära.<sup>14</sup> Paul D. Raymond schätzt in seinem

<sup>13</sup> Alle Zitate in diesem Absatz sind zitiert nach Müller 1996, 31; Hergemöller, B.-U. (Hg.) 1990, 30.

<sup>14</sup> Siehe das Resümee von McCagg / Siegelbaum 1989, 295: „What in actual practice happened to the disabled in the Soviet Union during the Stalin era is apparently beyond our knowing, because statistical information simply does not exist. [...] Apparently, it had become a matter of embarrassment to a state that had putatively eliminated class struggle and achieved so-

Aufsatz „Disability as Dissidence“ (McCagg / Siegelbaum 1989, 243) ihre Zahl auf rund zehn Millionen, wobei er sich auf offizielle Angaben der Regierung aus dem Jahr 1988 stützt, nach denen es allein in der russischen Sowjetrepublik über vier Millionen Invaliden gebe. Zum Vergleich: nach Aussage von Vladimir Rostislavovič Pašuto (KPRF), Deputat der Staatsduma und dort Vorsitzender des Komitees für Invaliden, gab es in Rußland 1998 rund sieben Millionen registrierte Invaliden.<sup>15</sup> Die eigentliche Zahl liege noch etwas höher: rund neun Millionen, schätzt Pašuto. Valerij Fefelov, der 1978 die „Inicijativnaja gruppa zaščity prav invalidov“ mitbegründete, spricht in seiner Schrift *V SSSR invalidov net!* von ungefähr 25 Millionen Invaliden (Anfang der 80er Jahre) – auch das ist lediglich eine Schätzung, die sich auf andere offizielle ‚Daten‘ stützt (Fefelov 1986, 80).

Bei all diesen Zahlenspielen ist eines zu berücksichtigen: das verwendete Wort „Invalide“ ist dabei nicht näher differenziert – weder nach Art, noch nach Ursache. Genauer sind die Angaben in Bezug auf die Gruppe der Kriegsinvaliden, insbesondere des Zweiten Weltkriegs. Unter der Redaktion des Generalobersts a.d. G. F. Krivošeev erschien 1993 ein statistisches Werk unter dem verheißungsvollen Titel *Grif sekretnosti snjat*<sup>16</sup>, wo man folgende Zahlen findet: Von rund 22 Millionen „sanitarnych poter“ (*raneno, kontuženo, obožženo, obmoroženo* und *zabolel*) kehren etwa 17 Millionen wieder zurück an die Front; 1,3 Millionen Soldaten sterben noch im Lazarett; 3,7 Millionen werden ausgemustert und auf Kur geschickt. Unter diesen Ausgemusterten werden 2,5 Millionen zu Invaliden. Daneben gibt es noch eine Dunkelziffer von 4,5 Millionen Soldaten, die unter die Kategorie *propalo bez vesti / popalo v plen* fallen. Als Vergleichswert dazu kann man die Statistik über „Körperbehinderte mit einer Minderung der Erwerbsfähigkeit von mindestens 50 Prozent“ aus dem Jahr 1950 heranziehen, die im Statistischen Jahrbuch der Bundesrepublik Deutschland (1954) zu finden ist: Demnach sind rund 25 000 Wehrmatsangehörige teilweise oder völlig erblindet, über 160 000 Soldaten haben ihre Hände, Arme, Füße und Beine (ein- oder beidseitig) verloren, weitere 180 000 sind an ihren Gliedmaßen oder ihrem Rumpf verkrüppelt. Zusammen mit anderen Arten der Behinderung wie Hirn- und Rückenmarksverletzung (rund 53 000), Inneren Erkrankungen (115 000) und sonstigen Fällen ergibt sich eine Zahl von insgesamt 634 885 kriegsversehrten Bundesbürgern – über 70 Prozent aller männlichen Körperbehinderten.<sup>17</sup>

---

cialism that there should be cripples, much less a population of cripples, resulting from the activities of the new regime.“

<sup>15</sup> Aus einem persönlichen Gespräch mit ihm im Mai 1998.

<sup>16</sup> *Grif sekretnosti snjat. Poteri vooružennych sil SSSR v vojnach, boevych dejstvijach i voennykh konfliktach. Statističeskoe issledovanie*, Moskva (Voenizdat) 1993; hier: 136-140.

<sup>17</sup> Zum Vergleich: 1996 gibt es in Rußland rund 860 000 Kriegsinvaliden; dabei muß allerdings auch berücksichtigt werden, daß viele beim Austritt aus dem Militärdienst ex post diesen Status verliehen bekamen – sagte mir Generaloberst Vladimir Verevkin-Rachal'skij, der erste Vizepräsident des Russländischen Komitees der Kriegsveteranen in einem persönli-



Wie bereits erwähnt, entscheiden in der Sowjetunion<sup>18</sup> die sogenannten VTĭKs über (offizielles) Invaliden-Sein oder Nichtsein – zu diesen schicken *Vračebnye konsul' tativnye komissii* (VKK) ihre schwer erkrankten Patienten. Im „Položenie o VTĖK“ vom 25. Juni 1932 sind die Hauptaufgaben dieser Expertenkommission festgelegt:

[...] установление степени сохранившейся трудоспособности, способов ее восстановления и повышения возможности применения труда ограниченно трудоспособных.<sup>19</sup>

Zunächst teilt die Kommission den Behinderten einer Gruppe zu. Seit Februar 1932 gilt hierbei ein dreistufiges Prinzip (vorher gab es sechs Gruppen) – Kriterium ist die Arbeitsfähigkeit (*trudosposobnost'*). Zu Gruppe I zählen demnach diejenigen, die vollkommen ihre Arbeitsfähigkeit verloren haben und auf ständige Pflege angewiesen sind; ein Invalide der Gruppe II unterscheidet sich von ersteren dadurch, daß er ohne ständige Pflege auskommt – allerdings ist auch er vollkommen arbeitsunfähig, wie es heißt, „как по своей, так и по какой бы то ни было другой профессии“; in Gruppe III sind alle beschränkt Arbeitsfähigen eingeteilt, „неспособные к систематич. труду по своей профессии в обычных условиях для этой профессии, но могущие использовать свою остаточную трудоспособность: а) либо на нерегулярной работе, б) либо при сокращенном рабочем дне, в) либо в другой профессии со значительным понижением квалификации.“ (*Bol'šaja Sovetskaja ěncyklopedija 1949-57 / Invalidnost'*).

Doch einmal Invalide I. Gruppe heißt nicht immer Invalide I. Gruppe: Je nach Schwere der Behinderung müssen sich die Invaliden regelmäßig wieder von der Expertenkommission untersuchen lassen (*pereosvidetel' stvovanie*) – mit erstaunlichen Ergebnissen:

Переосвидетельствование инвалидов 1-й группы проводится через 1 год, 2-й и 3-й группы – через 6 месяцев. Практика показала, что в условиях СССР на каждые 100 чел. инвалидов труда 1-й группы 15 переводятся во 2-ю группу и 1–2 – в 3-ю группу; вследствие значительного улучшения здоровья у нек-рых инвалидов трудоспособ-

chen Gespräch im Mai 1998. Vgl.: „Starost' pod ochranoj gosudarstva: L'goty i privilegii dlja veteranov vojny“, *Biblioteka „Rossijskoj gazety“* (5), 1996.

<sup>18</sup> An diesem System hat sich bis heute nichts Wesentliches geändert; die VTĖKs gibt es nach wie vor.

<sup>19</sup> In: *50 let Sovetskogo social'nogo obespečenija. Materialy konferencii (pod redakcij Ministra social'nogo obespečenija RSFSR D. P. Komarovoj)*, Moskva 1968, 71. Vgl. auch den Aufsatz von B. Madison 1989, 170.

НОСТЬ ВОССТАНАВЛИВАЕТСЯ ПОЛНОСТЬЮ. (*Bol'saja Sovetskaja èncyklopedija* 1949-57 / *Invalidnost'*.)<sup>20</sup>

Von der Gruppe einerseits und vom Arbeitsalter (*trudovoj staž*) andererseits hängt ab, ob und wieviel Invalidenrente jemand bekommt und welche ‚Privilegien‘ er genießt: Kostenlose Prothesen, regelmäßige Kuraufenthalte, Spezialfahrzeuge (vom Rollstuhl bis zum *Zaporožec*), Plätze in „Invalidenhäusern“ oder Vorrechte bei notwendig gewordenem Umzug in eine neue Wohnung („bez očeredi“) – all das wird in Gesetzen und Verordnungen festgelegt.<sup>21</sup> Ohne auf Einzelheiten einzugehen, kann man dabei zweifellos eine deutliche Tendenz ausmachen: am besten werden die Invaliden des Zweiten Weltkriegs versorgt, am schlechtesten diejenigen, die schon von Kindheit an behindert sind. Diese bekommen statt einer Invalidenrente verhältnismäßig geringe Beihilfen (*posobija*).<sup>22</sup>

Oberste Aufgabe der staatlichen Fürsorge ist es, um es noch einmal hervorzuheben, die Invaliden wieder arbeitsfähig zu machen. „приобщать к общественно полезному труду, способствующему их выздоровлению и восстановлению трудоспособности.“ (50 *let...*, 104). Das oben bereits angesprochene Prinzip ‚Heilung durch Arbeit‘ ist an und für sich auch mit westlichen Vorstellungen von Menschenwürde vereinbar: In ihrem Aufsatz „Everyday Life of the Disabled“ (McCagg / Siegelbaum 1989) schreiben Stephen und Ethel Dunn, die selbst gelähmt sind: „The official Soviet view (which we share) is that human dignity is preserved and maintained by the ability to be useful.“ Allerdings übersehen die beiden dabei den Unterschied, daß im amerikanischen Fall die „Menschenwürde“ die Würde eines privaten Menschen ist, eines Individuums, das nach einem erfüllten und glücklichen Leben strebt, wohingegen es im sowjetischen Kontext um eine *bedingte* (kollektive) Menschenwürde geht, die nur dann gilt, wenn der Mensch im Kollektiv lebt und nach einem ‚Kollektiv-Glück‘ sucht, das höher steht, als sein persönliches – als Invalide steht er vor der Wahl ‚asozial‘ der Gesellschaft zur Last zu fallen oder nützlich zu sein.

Dieses humane Prinzip der ‚Heilung durch Arbeit‘ ist also eigentlich menschenverachtend; dies zeigt sich insbesondere dann, wenn Rehabilitation mit Ar-

<sup>20</sup> Laut der oben bereits zitierten Jubiläumsschrift des Sozialministeriums hat das „položenie o VTEK“ vom 5. November 1948 erstmals Ausnahmen zugelassen, nach denen bestimmte Invaliden nicht mehr zum „переоценительство“ mußten: „впервые ВТЭК разрешилось устанавливать группу инвалидности без указания срока переоценительствования слепым, лицам пожилого возраста, а также лицам, имеющим тяжелые ампуционные дефекты, стойкие параличи.“ (50 *let...*, 77). Ob man sich daran gehalten hat, ist eine andere Frage, der hier nicht weiter nachgegangen werden kann.

<sup>21</sup> Siehe „Zakon SSSR o gosudarstvennych pensijach“ (1956).

<sup>22</sup> In dem „postanovlenie ob ulučenii material'nogo obespečenija invalidov s detstva“ vom Mai 1979 werden die monatlichen Beihilfen für über 16jährige Invaliden der Gruppe I von 16 auf 30 Rubel angehoben, der Gruppe II von 16 auf 25. Jüngere erhalten *erstmalig* Beihilfen in Höhe von 20 Rubel. Zum Vergleich: 1974 bekam jemand, der durch Arbeitsunfall zum Invaliden I. Gruppe wurde, zwischen 70 und 120 Rubel, ein Invalide II. Gruppe zwischen 45 und 120 Rubel (McCagg / Siegelbaum 1989, 178f.).

beit gleichgesetzt wird oder ein Invalide eine Arbeit erhält, für die er über- oder unterqualifiziert ist. Für beide Fälle gibt es Hinweise in der „Dissidenten-Literatur“,<sup>23</sup> aber auch bei McCagg / Siegelbaum.<sup>24</sup>

Eine Frage zum Schluß: Welche Rolle spielen Invaliden im sowjetischen Alltag? Sind sie präsent, sind sie sichtbar? In einem Punkt stimmen die meisten Quellen überein: direkt nach dem Zweiten Weltkrieg gab es sehr viele Invaliden, d.h. sie waren Teil des Straßenbilds – wie Michail Odesskij und David Fel'dman behaupten, konnten viele von ihrer Invalidenrente nicht leben und bettelten. Die bettelnden Invaliden seien allerdings sehr bald verschwunden – Aleksandr Solženicyn vermutet, auf „irgendeine nördliche Insel“;<sup>25</sup> Odesskij und Fel'dman schreiben von „zakrytye lečebnicy“, in die man sie geschafft habe, „podal'se ot glaz ljudskich“ (Odesskij/Fel'dman 1994, 191). Aus dem statistischen Jahrbuch der Russischen Föderation von 1996 läßt sich lediglich ablesen, daß sich die Zahl der Plätze in Invalidenheimen in der RSFSR von rund 47 Tausend im Jahr 1945 bis Ende der 50er Jahre verdoppelt hat. In den 70er und 80er Jahren, sagt Fljur Nurlygajanov, stellvertretender Vorsitzender der 1988 gegründeten Allrussischen Gesellschaft der Invaliden (VOI), habe es lediglich *Kriegsinvaliden* gegeben, andere nicht: „über die hat man geschwiegen“.<sup>26</sup> Und schweigen konnte man – denn als gesellschaftliche Gruppe waren die Invaliden nie vertreten, sieht man von den bereits Anfang der 20er Jahre gegründeten Gesellschaften für Blinde (VOS) und Taube (VOG) ab. So sind etwa Rollstuhlfahrer in den öffentlichen Verkehrsmitteln bis heute lediglich als Zeichen präsent: „МЕСТА ДЛЯ ИНВАЛИДОВ“<sup>27</sup> – bis zur Perestrojka gab es niemand, der die Interessen der Gehbe-

<sup>23</sup> Fefelov zitiert unter anderem verschiedene Berichte aus Straflagern. So etwa schreibt ein V. Muchamet über das 36. Lager bei Репн: „Вспоминается еще Николай Утенков. Не старый, но почти слепой. Ощупью передвигался он по барaku и по зоне. Это не избавило его от трудовой повинности. Как бы в насмешку Утенкова поставили слесарем в токарный цех. Естественно, у него выходило много деталей браком, но вместо того, чтобы признать бесполезность труда Утенкова, за невыполнение нормы его наказывали водворением в штрафной изолятор.“ (Fefelov 1986, 68). Natürlich sind derartige Aussagen subjektiv und zu bestimmten politischen Zielen verfaßt, also mit Vorsicht zu genießen; andererseits kann man sie auch nicht einfach übergehen. Ähnliche Hinweise finden sich übrigens auch in A. Solženicyns *Archipelag GULag*, im 3. Kapitel des 5. Teils.

<sup>24</sup> „Those with motor and spinal disabilities have the greatest difficulty, and these are usually young people. They have often graduated from secondary schools, professional-technical schools, specialized secondary schools, and sometimes even university. This in itself takes a great deal of courage, but even the most talented look for work for years, and when they find it, a bookkeeper, for instance, will be working as a typist, and an economist as a registrar in a polyclinic.“ (McCagg / Siegelbaum 1989, 226).

<sup>25</sup> Zitiert von Fefelov ohne genaue Quellenangabe (*Archipelag GULag*). Ob damit die Insel Valaam gemeint ist, auf der es tatsächlich eine ‚Invalidenkolonie‘ gab, ist nicht zu sagen; noch weniger ist über die Zahl solcher Fälle zu sagen.

<sup>26</sup> Aus einem persönlichen Gespräch mit ihm im Mai 1998.

<sup>27</sup> Besonders zynisch mutet eine Verordnung des Ministerrats der RSFSR vom 6. Februar 1962 an, die beidseitig Beinamputierte berechtigt, kostenlos alle öffentlichen Verkehrsmittel

hinderten, Gelähmten oder etwa der behinderten Kinder vertreten hätte. Der Versuch von Valerij Fefelov, Jurij Kiselev und anderen, 1978 eine solche Interessensvertretung zu initiieren, stieß auf größten Widerstand von Seiten des Staates. Beamte des Sozialministeriums verurteilten das Vorhaben als „antisowjetisch“ und „hetzerisch“; Fefelov emigrierte nach Deutschland.

### 1.3 Invaliden in der Literatur: Besonders positive Helden

Wieviele Invaliden gibt es in der Sowjetliteratur? So jedenfalls könnte man analog fragen. Sicherlich unzählige, wenn man den Invalidenbegriff weit genug faßt und Figuren mit irgendwelchen körperlichen Defekten oder Auffälligkeiten mit einbezieht.<sup>28</sup> Aber darauf kommt es nicht so sehr an – vielmehr interessieren hier ihre ‚Qualität‘, also ihr Stellenwert und ihre Funktion. Pauschal läßt sich schon einmal soviel sagen: anders als im sowjetischen Alltag besetzen Invaliden in der Literatur des Sozialrealismus Ehrenplätze; sie sind die V.I.Ps des Sozialrealismus, besonders positive Helden.<sup>29</sup>

Achim Hölter versteht seine Habilitationsschrift über die (Kriegs-)Invaliden in der europäischen Literatur bis zum 19. Jahrhundert als thematologische Studie der „Invalidenliteratur“ – ohne diesen Begriff eindeutig bestimmen zu können: „Angesichts der üblichen Mehrdeutigkeiten war der Kriegsinvalidität keine a priori eindeutige Terminologie zuzuordnen: Stoff, Motiv, Problem, Thema, Symbol, Allegorie?“ (Hölter 1995, 19). Invalidität könne Thema eines Textes sein „aber auch ‚nur‘ Motiv, auch Allegorie, auch von allem etwas.“ Kleinster gemeinsamer Nenner der „Invalidenliteratur“ ist so gesehen das bloße Auftreten eines Invaliden im Text – wichtig ist nur, darauf weist Hölter auch hin, daß man grundsätzlich Texte „mit dem einzigen oder schwerpunkthaften Thema Kriegsinvalidität“ von solchen „mit peripherer Verwendung als Wirklichkeitsausschnitt“ trennt.

In dieser Arbeit soll es hauptsächlich um ‚reine‘ Invalidenliteratur gehen, also um Texte, in denen körperliche Invalidität entweder Thema oder zumindest Hauptmotiv ist. Interessant ist übrigens Hölters Aussage, in der Narrativik herr-

---

zu benutzen – ohne eine reelle Möglichkeit dazu zu haben. Im Dezember 1964 wurde diese Verordnung erweitert auf an beiden Beinen Gelähmte...

<sup>28</sup> Vgl. Smirnovs These, der Mensch in der Literatur des Sozialrealismus verneine jegliche anthropologischen Konstanten wie zum Beispiel einen geraden, aufrechten Gang: „Прямхождение советского человека неполноценно (обычно герой социалистических текстов хромотает, подобно Воропаеву из «Счастья») или вовсе невозможно.“ (Smirnov 1995, 34).

<sup>29</sup> In ihrem Aufsatz „Images of the Disabled, Especially the War Wounded, in Soviet Literature“ (McCagg / Siegelbaum 1989, 151-164) behauptet Vera Dunham, daß „there are a few cripples one can find in the literature“ (153). Setzt man die Zahl der Invaliden in Relation zu den Nicht-Invaliden, so kommt man tatsächlich zu solch einem Schluß. Allerdings täuscht ein derartiger Zahlenvergleich leicht darüber hinweg, daß der Invalide – wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll – die ideale Figur des Sozialrealismus schlechthin ist. Die Funktion, die er ausübt, üben auch alle anderen positiven Helden aus – doch nur er tut es perfekt.

sche die Kriegsversehrung „begrifflicher Weise als Motiv vor“ und erstrecke sich in umfangreichen Texten „vornehmlich auf Randfiguren“ (ebd., 216). Vielleicht mag sich dies allgemein in der Literatur des 20. Jahrhunderts verändert haben – in der Literatur des Sozialrealismus mit Sicherheit: dort verläßt der ‚behinderte Held‘ sein Randfigurendasein, drängt sich in den Vordergrund und flankiert als Ausrufezeichen den begeisterten Aufschrei „ECCE HOMO!“

Auffallend ist noch ein weiterer Unterschied zwischen der „Invalidenliteratur“, die Hölter beschreibt, und den hier untersuchten Texten – sie haben geradezu entgegengesetzte Funktionen:

Invalidenliteratur ist wichtig als Avantgarde des Pazifismus avant la lettre. Sie höhlt die glorifizierende Funktion der Literatur seit je aus. Anfänglich wider Willen, dann als Gegenentwurf zur Kriegsdichtung [...] aber auch als deren Teil, entwickelt Invalidenliteratur erst relativ spät fundamentalpazifistische Ziele. Erst nachdem um die letzte Jahrhundertwende der Skandal der schlechten Versorgung weitgehend aus der Welt geschafft ist, richtet sie sich *eindeutig* gegen den Verursacher irreparabler körperlicher Schäden: den Krieg selbst. (Ebd., 6f.)

Während die ‚klassische‘ Invalidenliteratur eher subversiv ist, ist die sozialrealistische Invalidenliteratur höchst affirmativ. Die sowjetischen Invaliden reflektieren nicht wehmütig, auch verurteilen sie nicht – ganz im Gegenteil: sie nehmen ihre Beine in die Hand und schreiten wohlgenut zur Tat.

Welche Texte sollen hier untersucht werden? Natürlich können es nicht *alle* sein, die unter den Begriff „Invalidenliteratur“ fallen. Die ausgewählten Texte sollten allerdings repräsentativ sein – um es mit Hölter zu sagen: sie müssen „die Konturen des Phänomens“ zeigen, so daß „weitere Texte als Punkte auf den Verbindungslinien oder doch sehr nahe daran einzutragen wären.“ (Hölter 1995, 32). Den ‚Rumpf‘ (also fast schon die ganze Kontur) des Textkorpus der sozialrealistischen Invalidenliteratur bilden in diesem Sinne drei Romane: *Kak zakaljalas' stal'* [hier: KZS] (1932-34) von Nikolaj Ostrovskij, Boris Polevojs *Povest' o nastojaščem želoveke* [hier: PNČ] (1946) und *Sčas't'e* [hier: SČ] (1947) von Petr Pavlenko. Alle anderen hier vorgestellten Texte ergänzen, variieren oder schreiben diese Romane fort.<sup>30</sup>

Fast alle diese Texte sind (auto)biographisch-dokumentarisch. In den meisten Fällen steht die – für den Sozialrealismus so wichtige – Authentizität außer Frage, denn der Leser erfährt sofort: den Helden des Romans (oft: der *povest'*) hat es wirklich gegeben, seine Taten sind Tatsachen, die in den sowjetischen Geschichtsbüchern stehen. Jeder Leser wußte: Nikolaj Ostrovskij läßt seinen Helden

<sup>30</sup> Eine gewisse Ausnahme bilden die Erzählungen Andrej Platonovs und Jurij Nagibins, in denen zwar auch kanonische Elemente auftreten, aber anders funktionieren (siehe Kapitel VI). Eine chronologische Liste aller hier verwendeten Texte ist im Anhang.

Pavka Korčagin seinen eigenen Lebensweg gehen; daß Boris Polevojs „wahrer Mensch“ Aleksej Meres'ev im ‚wirklichen Leben‘ Mares'ev heißt, lernte jedes Schulkind; vielleicht ist Petr Pavlenkos Held Voropaev, der einzige unter den ‚Top-Invaliden‘, die sich nicht eindeutig mit einer lebenden Person identifizieren lassen – obwohl vieles in Voropaevs Leben an Pavlenkos Biographie erinnert. Bei anderen Texten sagen allein schon die Titel alles: *Povest' o Kirille Orlovskom* (J. Cvetkov, 1959), *Čelovek-legenda* (N. Skorochodov, 1983), *Vsja žizn' – podvig* (K. Farniev, 1985) und schließlich *Razve ja o sebe?* (A. Žlygin, 1990).

Die Autoren kann man prinzipiell in zwei Kategorien unterteilen: die einen sind ‚Profis‘, wie etwa der Journalist und Autor Polevoj oder der Schriftsteller, Drehbuchautor und Stalingtinstling Pavlenko, die anderen sind Amateure – nämlich die Invaliden selbst, wie Ostrovskij.<sup>31</sup> Nach dessen Vorbild nehmen etliche die Feder in die Hand (oder in den Mund, wie Vladislav Titov) und schreiben ihre Lebensgeschichte auf.<sup>32</sup> Für sie heißt schreiben, ihr Dasein zu rechtfertigen: „Человек обязан оправдать свое появление на свет. Стыдно умереть, оставшись в долгу за счастье жить на земле.“<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Inwieweit der Bestseller-Roman *Kak zakaljalas' stal'* tatsächlich von Nikolaj Ostrovskij geschrieben wurde, wäre eine interessante Frage. Es ist zumindest kein Geheimnis, daß Viktor Kin, der Autor des ebenfalls zur Invalidenliteratur zählenden Romans *Po tu storonu* (1928), die Redaktion von Ostrovskijs zweitem Werk *Roždennye burej* übernommen hat – mit dem Einverständnis Ostrovskijs: „Если В. Кин – это автор романа «По ту сторону», книга, которую я люблю (хотя с концом ее не согласен), то это был бы наиболее близкий мне редактор.“ (Aus einem Brief Ostrovskijs vom 13. Oktober 1936 an den Direktor des Staatsverlags für künstlerische Literatur, N. Nakorjakov; Ostrovskij 1975, 3, 438).

<sup>32</sup> Schließlich gibt es auch den Ausnahmefall des Invaliden, der zum ‚Profischriftsteller‘ wird: Nikolaj Birjukov, der mit 18 Jahren nach einer Heldentat fast völlig gelähmt ist, zwei Fernstudien absolviert (am Litfak und Injaz), zu schreiben beginnt und für seinen Roman *Čajka* (1945) sogar die Staatsauszeichnung erhält (im Jahr 1951).

<sup>33</sup> Aus einem Artikel über N. Birjukov. „Slovo o nepobežennom“, *Literaturnaja Gazeta*, 10.2.1982. Dieses Zitat stammt angeblich von Birjukov selbst und sei dessen Lebensmotto gewesen.

## 2. Anthropologie: Wer nicht arbeitet, ist kein Mensch

Борьба со всякого рода паразитизмом и тунеядством и ставит своей задачей вернуть к трудовой жизни каждого, выбитого из трудовой колес.  
(Aus einem Beschluß des ZK der KpdSU)<sup>34</sup>

На фронте он лишился ног,  
Домой вернулся он калекой.  
Но не работать он не мог –  
Он был советским человеком.  
(Aus einem Gedicht an Prokofij Nektov)<sup>35</sup>

### 2.1 „Sozialistischer“ Humanismus vs. traditioneller Humanismus

#### Arbeit als obligatorischer Staatsdienst

Die Oktoberrevolution brachte vieles mit sich: den Waffenstillstand mit Deutschland, ein Landdekret, das den Privatbesitz aufhob, die *Črezvyšajnaja Komissija* zur Unterdrückung der Gegenrevolution und nicht zuletzt, neben anderen Neuerungen, eine Wirtschaftskrise, infolge derer die Rote Armee auf dem Land Lebensmittel requirierte. Ein lange gereiftes Geflecht aus Ideen und ideologischen Konzepten war mächtig geworden und penetrierte fortan das Bewußtsein der Massen. Das Ziel war klar: diese Revolution sollte *total* sein, das Leben und letztlich auch den Menschen verändern – ästhetische Konzepte der russischen Avantgarde der 10er Jahre wurden politisiert: Neue Sprache! Neue Welt! Neuer Mensch! So schreibt etwa Lev Trockij über den Kommunisten, der „unvergleichlich stärker, klüger und feiner“ als der gegenwärtige Mensch sein werde: „Sein Körper wird harmonischer, seine Bewegungen werden rhythmischer und seine Stimme wird musikalischer werden“. Und: „Der durchschnittliche Menschentyp wird sich bis zum Niveau des Aristoteles, Goethe und Marx erheben.“<sup>36</sup>

Wie aber den „Neuen Menschen“ erzeugen? Natürlich konnte man ihn nicht einfach per Dekret erlassen – dafür aber schuf man Verfassungen und Gesetze. Diese sollten den Menschen formieren und neu definieren: den ‚homo sovieticus‘ als ‚homo laborans‘. Den Begriff der Arbeit (*trud*), *element osnovopolagajuščij, načalo vsech načal* des sozialistischen Begriffsystems (Odesskij / Fel’dman 1994, 182), kodierte man neu und rückte ihn ins Zentrum des „neuen Humanismus“. Arbeit wurde zur Pflicht erklärt. Die frisch geborenen Sowjetrepubliken verwandelten sich in „belagerte Festungen“, in denen jeder Bürger verpflichtet ist,

Dieses Kapitel orientiert sich an meinem Vortrag auf der Konferenz junger Slavisten in München im April 1999; der Titel lautete damals „Sovetskij invalid – sverščelovek ili norma?“

<sup>34</sup> KPSS v rezolucij i rešenijach s' ezdov, konferencij i plenumov CK, 1, Moskva 1953, 428.

<sup>35</sup> Kolosov, A. / Kuzmenko, S. 1951, 25.

<sup>36</sup> Trotzki, Leo: *Literatur und Revolution*, Berlin 1968, 215. (Zitiert nach Müller 1996, 54).

seinen Beitrag zu Verteidigung und Aufbau zu leisten. So erhält die allgemeine Arbeitspflicht (*vseobščaja trudovaja povinnost'*) in der ersten Verfassung der RSFSR (Juli 1918) den Status eines Grundgesetzes.<sup>37</sup> Dieses Prinzip, das den Kern des sozialistischen Humanismus bildet, ist auch in den späteren Verfassungen der RSFSR (Januar 1937) und der SSSR (1956) festgeschrieben. Dort heißt es jeweils im 12. Artikel des ersten Kapitels:

Труд в РСФСР [СССР] является обязанностью и делом чести каждого способного к труду гражданина по принципу: «кто не работает, тот не ест».

В РСФСР [СССР] осуществляется принцип социализма: «от каждого по его способностям, каждому по его труду».

„Wenn jemand nicht will arbeiten, der soll auch nicht essen“, heißt es im zweiten Brief des Apostel Paulus an die Thessalonicher (3,10).<sup>38</sup> Diese eigentlich als Verpflichtung gegenüber Gott verstandene Arbeitsschuld des Menschen wird in den sowjetischen Verfassungen umgewertet: An die Stelle von Gott tritt hier der Staat, die Kommune der Kommunisten – die Vorschrift aber behält ihren biblischen Absolutheitsanspruch.

Unteilbar verbunden mit dem Arbeitsbegriff ist der Begriff des Kampfes (*boj / bor'ba*), anders gesagt, Kampf und Arbeit sind lediglich zwei Seiten derselben Sache.<sup>39</sup> Beides fordert absolute Gehorsamkeit und Disziplin. Michail Odesskij und David Fel'dman beschreiben das in ihrer *Poëtika bolezni, zdorov'ja i truda* folgendermaßen:

Внедряя в массовое сознание новое понимание труда, правительство требовало от граждан не только обязательной службы, но и готовности в любой момент сменить избранный род деятельности на тот, который, с точки зрения правительства, более важен для государства. Тут требовалось утвердить именно армейскую дисциплину, и толпы спешно мобилизованных трудящихся сводили в формируемые на армейский манер части «трудового ополчения» – под лозунгом «в труде, как в бою». (Odesskij / Fel'dman 1994, 184)

Diese obligatorische ‚*Vsegda-gotov!*-Haltung‘ des sowjetischen Bürgers bedeutet im Grunde genommen, daß der Bürger (als Arbeitskraft) *Staatseigentum* ist – die Kollektivierung erfasst letztlich das Individuum selbst.<sup>40</sup> Daher seien auch die Wörter *trudjaščijsja, čelovek* und *graždanin* in der Sowjetunion synonym,

<sup>37</sup> Siehe Odesskij / Fel'dman 1994, 182ff.

<sup>38</sup> In russischer Übersetzung: „Если кто не хочет трудиться, тот и не ешь“.

<sup>39</sup> Vgl. die sicherlich eher sowjetischen als russischen Sprichwörter: „Лодырь в цеху, что трус в бою.“ und „Трактор в поле, что танк в бою.“ Aus: Anikin, V.P. (Hg.) 1957.

<sup>40</sup> Vgl. Lewada 1993, 71.



sagen Odesskij und Fel'dman.<sup>41</sup> Viktor Topoljanskij beschreibt in seinem Buch *Voždi v zakone. Očerki fiziologii vlasti Lenins* Menschenbild – das genau dem Gesagten entspricht: Für Lenin sei der Mensch keine „einzigartige Schöpfung der Natur“, sondern einfach ein „öffentliches Geschöpf“, das sich seinem (Lenins) Willen zu beugen habe. Das Leben eines jeden Menschen solle demnach zum Staatseigentum erklärt werden, das heißt: auch dessen Körper untersteht der Fürsorge des Staates – daraus ergibt sich die Pflicht, gesund zu sein; schließlich kann nur ein gesunder Körper dem Staat dienen. (Topoljanskij 1996, 269)

Auch Stalins vielzitierte Losung – „Кадры решают все!“ – vertritt das gleiche Prinzip. In seiner Rede am 4. Mai 1935 hebt er hervor, wie wichtig doch die Menschen seien; nur sie würden die Technik voranbringen: „[...] мы должны научиться ценить людей, ценить кадры, ценить каждого работника, способного принести пользу нашему общему делу.“<sup>42</sup> Mehrmals setzt Stalin in dieser Rede „ljudi“ (Menschen) mit „kadry“ (Personal, Arbeitskräfte) gleich; Menschen sind demnach nichts anderes als Arbeitskräfte, die dem Staat dienlich sind.<sup>43</sup>

Der Begriff der Arbeit bedeutet gemäß „sozialistischem Humanismus“ nicht mehr Gottesdienst, sondern Staatsdienst, der ebenso Kriegsdienst sein kann. Arbeit ist eine „Ehrensache“ – jeder, der sich ihr entzieht oder sich weigert, dem Allgemeinwohl mit seiner Arbeitskraft zu dienen, fällt aus der Gemeinschaft heraus: Er ist ein „Feigling“ (*trus*), „Verräter“ (*predatel'*) und damit automatisch ein „Feind“ bzw. Schädling (*vrag/vreditel'*), der den Staat beraubt oder dessen Aufbau sabotiert.

Genau an dieser Auffassung von Arbeit scheiden sich auch die Geister des „alten“ und „neuen“, also „sozialistischen“ Humanismus. Aleksandr Fadeev pointiert diesen Unterschied folgendermaßen:

Старый гуманизм говорил: мне все равно, чем ты занимаешься, мне важно, что ты человек. Социалистический гуманизм говорит: Если ты ничем не занимаешься и ничего не делаешь, я не признаю в тебе человека, как бы ты ни был умен и добр. (Fadeev 1957, 920)<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Siehe Odesskij / Fel'dman 1994, 186.

<sup>42</sup> *Literaturnaja Gazeta* Nr. 26, 10. 5. 1935, 1.

<sup>43</sup> Vorbildlich sind hier beispielsweise die berühmten Fliegerhelden, die den Polarforscher Otto Šmitt samt Mannschaft aus dem Eis der Arktis retteten (die sogenannten „čeljuskinцы“) – unter Einsatz ihres Lebens, das, wie sie in einem Brief an Stalin bezeugen, der Partei gehört: „Жизни наши принадлежат партии – социализму. С восторгом мы ждем заданий партии и правительства, чтобы ринуться в новые схватки со стихией арктики или в боевой огонь, куда поведет партия, куда поведешь ты, наш капитан страны советов, – Сталин.“ (*Literaturnaja Gazeta*, 20.6.1934).

<sup>44</sup> Vgl. auch Fadeevs Artikel „О советской литературе“ (1949): „И человек с точки зрения социалистического гуманизма – даже не человек, если он не трудится, не работает, не творит.“ (Fadeev 1981, 340f.).

Daher ist ein jeder Bürger verpflichtet, gemäß dem Vorbild Pavel Korčagins um jeden Preis zu arbeiten, alles zu geben. In ihrem Aufsatz „Ščast'e Korčagina“ schreiben zwei Kritiker 1944 in der Zeitschrift *Znamja*:

Яростно ненавидя и презирая эгоистов и трусов, людей, живущих на подножном корму, панически вопящих от любого удара жизни, Николай Островский отстаивал верность корчагинского пути для каждого, кто беззаветно и беспредельно предан своей родине. Жизнь принадлежит ей, жизнь до последнего вздоха. Никто не имеет права уйти со своего поста. И драться нужно на любой позиции. (Tregub / Bačelis 1944, 144)

Die Arbeitspflicht betrifft also alle, ohne Ausnahme. Invalidität, verstanden als Arbeitsunfähigkeit, ist somit prinzipiell ein Verbrechen. Wie Vladimir Papernyj in *Kul'tura 2* schreibt, haben Krankheit und Verbrechen in der Kultur der Stalinzeit die gleiche Natur und verdienen deshalb dieselbe Strafe. (Papernyj 1996, 194)

Die „panische Angst“, die die *kul'tura 2* vor dem Abnormalen habe, hat, wie Papernyj schreibt, dazu geführt, alles (unheilbar) Defekte auszugrenzen – wie etwa die noch in den Zwanziger Jahren gegründeten Rehabilitationszentren für „defekte Kinder“, die man in geschlossene Anstalten verwandelte.

### Leidensverachtung

Großen Einfluß auf die Entwicklung des „neuen“, „sozialistischen“ Humanismus hatten Maksim Gor'kij und Anatolij Lunačarskij. Wie Hans Günther in seinem Buch *Der sozialistische Übermensch* zeigt, entwickelten sowohl Gor'kij als auch Lunačarskij um die Jahrhundertwende Ideen fort, als deren Urheber sich un schwer Friedrich Nietzsche erkennen läßt. Wie Nietzsche, der die christliche „Mitleidsmoral“ als „Sklavenmoral“ verurteilt, wettern auch Lunačarskij und Gor'kij gegen die *moral' slabych*.<sup>45</sup>

In seinem 1904 veröffentlichten Artikel „Osnovy pozitivnoj estetiki“ rechnet der künftige Volkskommissar für Aufklärung, Lunačarskij, mit der „Moral und Religion der Schwachen“ ab, die angeblich im Leiden und Büßen den Weg zum Heil sehen. Eine derartige Moral öffne in der Kunst allem „Entarteten, Mißglückten, Verkrüppelten und Schwachen“ die Türen – einer „Antiästhetik“, die sich stütze „на чувство сострадания, на жажду искупления и т.п. Задачей искусства слабых становится сделать прекрасным страдание, умирание, слабость.“ (Lunačarskij 1967, 74). Dieser entarteten Kunst der Beschädigten und Benachteiligten stellt er die „tragische Kunst“ entgegen, die eine reinigende und befreiende Wirkung auf die Menschen habe. Eine solche Kunst lehre, „не проливать слез слабости, не хныкать над муками падающих рядом братьев“ und

<sup>45</sup> Vgl. Günther 1993, 14ff. Günther spricht von „nietzscheanischem Marxismus“.

befreie „от слезливого сострадания, связывающего нас по рукам и ногам в тяжелой борьбе“ (ebd., 79). Deswegen habe der Künstler die Aufgabe, das Leben des Volkes zu schmücken und ein glückserfülltes und vollkommenes Bild der Zukunft zu zeichnen (ebd., 99).

Lunačarskijs (ästhetische) Konzeption – aus der noch sehr deutlich Nietzsche spricht – verbannt alles, was nicht den Idealen von Gesundheit und Stärke genügt, aus dem Bereich des Menschlichen – zumindest innerhalb der Kunst: Dort soll der Übermensch seine Muskeln spielen lassen und die Menschen durch sein vorbildliches Kämpfen und Ringen erfreuen.<sup>46</sup>

Ein ähnliches Menschenbild zeichnet auch Maksim Gor'kij, der sich selbst in einem Brief an Konstantin Fedin einen „Verächter von körperlichen wie moralischen Leiden“ nennt.<sup>47</sup> Das Leiden, so Gor'kij, „erniedrigt den Menschen“ und Mitleiden sei zwecklos. Im Gegenteil, eröffnet er Fedin: „с людей страдающих надобно срывать словесные лохмотья, часто под ними объявится здоровое тело лентяя и актера, игрока на сострадания и даже хуже того.“ (Gor'kij XXIX, 457). Der Leidende ist also nach Gor'kij ein Simulant – anders gesagt, wahre Menschen leiden nicht, sondern sie bekämpfen ihr Leiden.

Der wahre Mensch, den Gor'kij *Čelovek s bol'šoj bukvy* nennt, ist immer aktiv. Er leidet nicht passiv, sondern arbeitet und verachtet jegliches Leiden. In seiner Rede auf dem ersten Allunionskongreß der sowjetischen Schriftsteller verkündet der Vater des Sozialrealismus dann auch seinen Kollegen, was für einen Menschen sie in ihren Büchern beschreiben sollen:

Основным героем наших книг мы должны избрать труд, то есть человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, – человека, в свою очередь организующего труд более легким, продуктивным, возводя его на степень искусства. Мы должны выучиться понимать труд как творчество. (Gor'kij XXVII, 320)

Hier also schließt sich ein Kreis um den Kern des „sozialistischen Humanismus“, die Arbeit: Im Zentrum steht der arbeitende Mensch. Einerseits stört, attackiert und beleidigt ihn das (wie auch immer verkörperte) Böse; andererseits, sofern dieser ein wahrer Mensch ist, wehrt er sich und kämpft heldenhaft dagegen an – bis er schließlich das Böse überwindet. Um es in einem Wort zu sagen: der

<sup>46</sup> Diesen Aussagen entspricht auch rund 40 Jahre später Aleksej Tolstojs Bilanz „четверт' века советской литературы“ [1942], wo er die sowjetische Literatur als die „menschlichste“ aller Literaturen bezeichnet: „Русская литература *человечна*, как никакая другая из литератур. Но гуманизм классической литературы принципиально отличен от гуманизма советской. Там – жалость, боль за человека, сострадание к нему. Тут – реальная действенная борьба за построение условий человеческого счастья. Там – человечность психологическая.“ (Tolstoj 1984, 228; kursiv Tolstoj).

<sup>47</sup> „Аз есмь старый ненавистник страданий и физических, и моральных.“ (Gor'kij XXIX, 457).

(normale!) Mensch des „sozialistischen Humanismus“ ist ein *Überwinderheld*. Auf die beiden Aspekte dieses Menschen (Heroismus und Überwindung) sei im Folgenden näher eingegangen – wobei hier schon klar sein dürfte, daß es sich bei diesem Menschen um keinen anderen handelt als den Invaliden.

## 2.2. Sozialistischer Humanismus: Heldenmoral für jedermann

Anders als bei Nietzsche ist das Ideal des „sozialistischen Humanismus“ kein „Übermensch“, sondern ein „normaler Held“ – sozrealistische Romanfiguren vertreten daher eine sowjetische „Heldenmoral“, der Nietzsches „Herrenmoral“ fremd ist.<sup>48</sup> So schreibt in den 60er Jahren die Philologin Sarra Štut in einer Arbeit zum Wesen des „positiven Helden“, daß dieser es nicht nötig habe, großartig zu sein. Der „wahre Held“ erhebe sich nicht über die Masse, sondern erhalte seine Stärke erst von der Masse – die selbst aus lauter Helden besteht: „Нетрудно быть героем над «толпой»; быть героем среди героев – вот это подлинное величие героизма.“ (Štut 1964, 32).

Hier scheinen zwei Helden-Konzeptionen durch, die es zu unterscheiden gilt. In ihrem Aufsatz stellt T. Nikonova die „Masse als Held“ (*geroj-massa*) den „Helden der Masse“ (*geroj-massy*) gegenüber. Während die „Masse als Held“ hauptsächlich in der Literatur der Zeit des Bürgerkriegs vorkomme und immer als dynamischer *železnyj potok*, keinesfalls als *tolpa* auftrete, sei der „Held der Masse“ eine Ausnahmeerscheinung – einer, der jederzeit bereit ist, die Masse zu führen und ihre Wünsche und Ideale zu verwirklichen. Dadurch aber, daß der „Held der Masse“ in der didaktischen Literatur des Sozrealismus als Lebensbeispiel fungiert, entsteht eine eigenartige Dialektik; einerseits „Ausnahmemensch“, ist der Held gleichzeitig Norm. (Nikonova 1995, 119).

Auf diese besondere Dialektik des Heroischen stößt man bereits bei Štut und Suškov. Štut beschreibt das Wesen des sowjetischen Heroismus, das gerade *nicht* in den beeindruckenden Muskeln eines Giganten oder „Superman“ steckt, sondern sozusagen in der Potenz des einfachen Menschen, unmögliche Taten zu vollbringen:

Сущность героизма состоит в том, что противоречие – «сделать нельзя, но не сделать тоже нельзя» – он решает особым, только героизму доступным способом: *он делает «через нельзя»*. (Štut 1964, 28; kursiv J.L.)

<sup>48</sup> Vgl. Suškov 1969, 32: „Герой не может быть «надчеловеком», «сверхчеловеческим» существом, как нечто божественное (М. Шелер), со сверхъестественными выдающимися качествами, как проповедают буржуазные социологи – апологеты религии и индивидуализма.“

Der „wahre Held“ überschreitet die Grenzen des Möglichen: „Он выходит за грани нормы, за пределы «обычного» счета“ (ebd., 29). Aber er tut es nicht alleine, sondern als Mitglied der „Großen Familie“; sein heldenhafter Weg weist allegorisch den Weg, den das gesamte Kollektiv zu gehen hat. Dieser Heroismus ist also, wie Štut sagt, das Prinzip der sowjetischen Gesellschaft. Auf diese Weise wird die außergewöhnliche (Helden-)Tat zur Norm: Einer macht es vor, die anderen haben es nachzumachen, haben dem Gesetz des Heroismus zu folgen.

Ähnliches schreibt auch Suškov. Einerseits sei der Heroismus ein Phänomen, „превышающее меру обыденного, иногда «меру человека», его обычных возможностей и даже перешагивающее кое-когда через невозможное.“ (Suškov 1969, 24). Andererseits verbreite sich die vollbrachte Heldentat und werde zur alltäglichen Massenerscheinung und zum Ausgangspunkt für neue ungewöhnliche Taten (ebd., 26)

So läßt sich auch die in der Sowjetunion geläufige Losung verstehen: „У нас героем становится любой!“ Der sowjetische „Panheroismus“ (Hans Günther) setzt bereits 1927 ein, als erstmals die Rentner-Auszeichnung *Geroj Truda*<sup>49</sup> verliehen wird und hat ihren ersten Höhepunkt Anfang der 30er Jahre mit der Stachanov-Bewegung sowie dem Kult um Fliegerhelden – seit 1934 gibt es den *Geroj Sovetskogo Sojuza*; ihren zweiten Höhepunkt erreicht der sowjetische Heroismus während des Zweiten Weltkriegs: Tausende erhalten den goldenen Stern (das Abzeichen des *Geroj Sovetskogo Sojuza*), manche sogar mehrfach.

Es ist nur auf den ersten Blick verwunderlich, daß der prototypische Held des Sozialismus nicht der meißelschwingende Muskelprotz à la Stachanov<sup>50</sup> ist, sondern sein – wie es scheint – Gegenteil: der Lahme, Beinamputierte oder anderweitig Defekte. Doch ist es genau der Invalide, der geradezu prädestiniert ist, *außergewöhnliche* Taten zu vollbringen. Er, den sein Gebrechen aus den Reihen der Arbeitenden gerissen hat, der plötzlich aus der beglückenden Realität des großen Aufbaus herausgefallen ist und den sein eigener Körper daran hindert, nützlich zu sein – er bekämpft seine Invalidität und schafft schließlich das schier Unmögliche: Der Invalide kehrt zurück an seinen Arbeitsplatz und wird MENSCH, *nastojščij čelovek*.<sup>51</sup> Eine derartige Symbolkraft ist unschlagbar, zumindest,

<sup>49</sup> Seit Dezember 1938 gibt es den Titel „Geroj Socialističeskogo Truda“.

<sup>50</sup> Bezeichnend ist hier der kurze Artikel eines Schmieds, mit dem die *Literaturnaja Gazeta* am 5. November 1935 auf ihrer Titelseite aufwartet: „Strana ždet knig: o gerojach socialističeskogo truda“. Der Arbeiter, der nach eigener Aussage soeben erst das Lesen gelernt hat, wolle jetzt endlich Bücher über die Heldentaten des Stachanov lesen – die es noch nicht gebe: „Мне кажется, писатели должны в книге, которую ждет вся страна, показать не только, как работают Стаханов и тысячи других ударников, а также, что они пережили и передумали прежде, чем начали работать [...]“

<sup>51</sup> Vgl. Sergej Petrovs Charakterisierung des positiven Helden: „Положительный герой литературы социалистического реализма – это человек, может быть имеющий недостатки, но упорно преодолевающий их, стремящийся всегда и во всем быть настоящим Человеком.“ (Petrov 1984, 289).

wenn Rückkehr und Menschwerdung gelingen – und das ist in der Literatur des Sozialismus immer der Fall.

So nennt Boris Polevoj seinen Roman über den abgestürzten Flieger Aleksej Mares'ev nicht zufällig *Povesť o nastojaščem človeke*. Der Held, im Roman heißt er Meres'ev, kämpft sich mit lädierten, wunden Beinen 18 Tage lang durch den winterlichen Wald – zuletzt kann er nur noch kriechen und wird als „lebendiges Skelett“ gefunden. Damit aber beginnt erst die eigentliche Heldengeschichte, die Meres'ev zu dem „wahren Menschen“ macht, als den ihn jeder Sowjetbürger kennt: Seine Unterschenkel müssen amputiert werden; Meres'ev, Pilot ohne Beine, muß wieder von vorne anfangen. Noch im Krankenhaus beschließt er dank des guten Zuspruchs eines anderen *nastojaščij človek* (des sterbenden Kommissars Vorob'ev): Ich werde wieder fliegen! Meres'ev lernt, auf Prothesen zu laufen. Im Sanatorium absolviert er sogar einen Tanzkurs – und vollführt vor Ärztekommisionen Tänze, um seine Einsatzfähigkeit zu beweisen. Unzählige bürokratische Hindernisse hat Meres'ev zu überspringen, bis er tatsächlich das Unmögliche vollbringt, mit Prothesen einen modernen Jagdbomber steuert und 86 Flugeinsätze hat; dabei rettet er zwei Kameraden das Leben und schießt sieben feindliche Maschinen ab. Meres'ev erhält dafür im August 1943 die Auszeichnung *Geraj Sovetskogo Sojuza*.

Meres'ev, der Kriechende, der sich letztlich erhebt und hoch hinauf in die Lüfte steigt – ein außergewöhnlicher Mensch? Nein, nicht doch! Er ist ein *nastojaščij človek*, nichtmehr und nicht weniger. Seine außergewöhnliche Tat, die Polevojs Roman zum Bestseller<sup>52</sup> macht, ist, wie bereits erläutert, eigentlich *normal*. N. Železnova beschreibt Meres'evs Tat in ihrer Monographie über Boris Polevojs Helden folgendermaßen:

Реально о возвышенном. Об «обыкновенности» героического. О подвиге как об этической норме поведения человека советского воспитания. Вот основные «силовые линии», созданные в книге Бориса Полевого. (Železnova 1978, 96)

Heroismus ist, wie Železnova sagt, nichts weiter als ein „moralischer Sieg im Herzen des Menschen“; bei richtiger Vorbereitung und Erziehung ist dieser Sieg obligatorisch, „normal“. Pointiert gesprochen: Amputiere man einem beliebigen richtig erzogenen Sowjetbürger die Beine, er wird genau so handeln, wie Mares'ev/Meres'ev.<sup>53</sup> Er wird die Heldentat des *preodolenie ,ne'zja'* vollbringen.

<sup>52</sup> Bis 1979 gibt es weltweit 169 Ausgaben bei einer Gesamtauflage von 9 Millionen. 1948 verfilmt A. Stolper (Mosfil'm) das Buch und Sergej Prokof'ev schreibt im gleichen Jahr eine gleichnamige Oper. (Siehe N. Železnovas Kommentar im ersten Band der 1981 erschienenen Werksausgabe von Polevoj.)

<sup>53</sup> Siehe Viktor Pelevins Mares'ev-Parodie, auf die später eingegangen wird.

## 2.3 Sozialistische Humanisierung: Überwindung des Unmöglichen

### Vorbereitung: *zakalka*

Auch in der Sowjetunion wird niemand als Held geboren. Allerdings hat jeder die Anlagen dazu – jeder kann Held sein, er muß sich nur auf den Weg machen, es wollen und verschiedene Schwierigkeiten und Hindernisse überwinden. Wie Sarga Štut sagt, „становиться героем только тот, кто выдержал все испытания на пути к героизму.“ (Štut 1964, 240). Diese „Prüfungen“ wiederum kann der Mensch nur bestehen, wenn er sich genügend vorbereitet hat. Wie? Im Geiste des sozialistischen Humanismus erzogen, stählt sich der Mensch durch Arbeit.<sup>54</sup>

Neben der Arbeit als originäre Heroen-Brutstätte gibt es allerdings noch einen weiteren Ort, wo Menschen sich zu Helden schmieden – den Sport. Abgeleitet von der Arbeitspflicht, gibt es sozusagen auch eine ‚Sportpflicht‘. Jeder Staatsbürger ist dazu aufgerufen, Sport zu treiben, denn Körperkultur (*fizičeskaja kul'tura*) gewährleistet eine umfassende Erziehung: Durch Sport bildet sich das Antlitz des Sowjetmenschen, „сочетающее в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство.“ (*Enciklopedičeskij spravočnik SSSR* 1982, 289). Sport wird als Allheil-, ja Wundermittel angesehen, mit dessen Hilfe die Produktivität und Gesundheit des gesamten Volkskörpers gefördert werden kann.<sup>55</sup>

Wie wichtig Sport in der Sowjetunion ist, zeigen der seit 1939 institutionalisierte Allunionsfeiertag *Den' fizkul'turnika* und nicht zuletzt die Erfolge sowjetischer Sportler bei Olympiaden und Weltmeisterschaften aller möglichen Disziplinen. Auch in den 60er Jahren, der Ära der „kosmischen“ Heldentaten Gagarins und anderer Raumfahrer, wird besonders hervorgehoben, daß derartige Höchstleistungen nur durch hartes körperliches Training erzielt werden können.<sup>56</sup>

### Kampf

„Trud“ und „fizkul'tura“ bereiten den Heldenanwärter nicht nur vor, sie begleiten ihn sein ganzes Leben. Dieses Leben, wie bereits dargestellt, ist bestimmt durch

<sup>54</sup> „Героизм не приходит сам по себе, он воспитывается длительным и дисциплинированным трудом. Человек, не привыкший к будничной работе, к строгой дисциплине коллектива, – такой человек никогда не совершит героического.“ (*Podvigi...* 1983, 110)

<sup>55</sup> „Физическ. культура и спорт – органич. часть сов.[етской] культуры и обществ. жизни. [...] У занимающихся физич. культурой и спортом повышается производительность труда, снижается производств. брак, сокращаются потери рабочего времени по болезни и из-за производств. травматизма.“ (Ebd.)

<sup>56</sup> So schreibt etwa der Kosmonautenausbilder (und einer der ersten „Helden der Sowjetunion“) N. Kamanin: „Космос и физическая культура. Соседство этих понятий сегодня естественно и прочно утвердилось в нашем сознании. Загадочный и суровый мир звезд впускает в свои владения только сильных и закаленных людей.“ (Kamanin 1972, 330).

den ständigen Kampf gegen innere und äußere Feinde. Im Extremfall sitzt der innere Feind im eigenen Körper: Durch Amputation oder Krankheit arbeitsunfähig geworden, kämpft der Invalide, wie beispielsweise Pavel Korčagin, gegen seinen Körper, „der ihn verraten hat“ (KZS, 731).

Meres'ev, der im Krankenhaus nach der Amputation wieder Mut schöpft und davon überzeugt ist, „что путем тренировки сможет научиться летать без ног и снова стать полноценным летчиком“ (PNČ, 136), beginnt schonungslos zu trainieren:

Гимнастика ног причиняла острую боль, но Мересев с каждым днем отводил ей на минуту больше, чем вчера. Это были страшные минуты – минуты, когда слезы сами лились из глаз и приходилось до крови кусать губы, чтобы сдержать невольный стон. (PNČ, 137)

Später, im Sanatorium, lernt Meres'ev Tanzen: „Нужны были нечеловеческие усилия, напряжение мускулов, воли, чтобы движением голени заставить жить тяжелые, неповоротливые протезы.“ (PNČ, 205). Daß Meres'ev sich gerade den Tanzsport auswählt, ist nicht zufällig – ist doch das Tanzen, wie Hölter bestätigt, höchst symbolisch: „Tanzfähig- oder willig heißt ganz plan: sexuell aktiv.“ (Hölter 1995, 436). Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Tatsache, daß sich seine Tanzlehrerin Zinočka – eine vom ganzen Sanatorium begehrte Schönheit – in Meres'ev verliebt. Er wird wieder Mann, seine Tanzfähigkeit/Virilität ist der erste Schritt, um die Kampffähigkeit wiederzuerlangen.

Pavel Korčagin, der Held von *Kak zakaljalas' stal'*, erfährt auf seinem Weg als junger Revolutionär ständig neue Prüfungen, kämpft unerbitterlich gegen sie an – und ruiniert dabei seine Gesundheit; zuletzt gelähmt und blind, gibt er seinen Kampf nicht auf: „Из строя меня выведет только смерть“ (KZS, 727), ist sein Lebensmotto.

Und so wird der Stahl gehärtet: Pavel fliegt als kleiner Junge (*chuligan*) von der Schule und muß sich als Küchenhilfe demütigen lassen („спасала его неиссякаемая трудоспособность. Работать мог Павка больше всех, не уставая“; KZS, 429<sup>57</sup>); danach verdingt er sich als Heizer bei der Bahn und arbeitet nach der Verhaftung seines Bruders zusätzlich als Baumfäller, um sich und seine Mutter zu ernähren. Seinen ‚Vater‘ und Lehrer, den Bolschewisten Žuchraj, befreit er aus der Gefangenschaft der Kosaken und wird danach selbst verraten, verhaftet und geschlagen. Wieder auf freiem Fuß, stürzt sich Pavel in den Bürgerkrieg: „Уже год носился по родной стране Павел Корчагин [...] Возмужал, окреп. Выростал в страданиях и невзгодах.“ (544). Zweimal erkrankt er währenddessen an Typhus und stößt zu Budennyjs Reiterarmee, wo er erneut schwer verletzt

<sup>57</sup> Alle folgenden Zitate in diesem Absatz sind aus KZS.



wird: „Как соломинку, вышибло Павла из седла. Перелетая через голову Гнедка, тяжело ударился о землю. И сразу наступила ночь.“ (560). Erst nach 13 Tagen kommt Pavel wieder zu Bewußtsein – das rechte Auge ist erblindet. Pavel ärgert sich: „Лучше бы ослеп левый, – как же я стрелять теперь буду?“ (565). Er kehrt in seinen Heimatort zurück und setzt seinen Kampf fort, diesmal gegen Konterrevolutionäre sowie gegen Hunger und Kälte. Um genügend Holz für den hereinbrechenden Winter zu beschaffen, muß eine Schmalspurbahn durch den Wald gebaut werden – Pavel beteiligt sich: „С самого приезда сюда он страдал из-за худых сапог, всегда сырых и чавкающих грязью; сейчас же одна подошва отлетела совсем, и голая нога ступала в режущее-холодную глиняную кашу.“ (597). Zu allem Überfluß klauen ihm „Deserteure“ auch noch seinen Mantel – „только теперь Павел почувствовал, до чего мучительны страдания от холода. [...] Худой, с воспаленными глазами, Павел яростно взметывал широкой деревянной лопатой, стребая снег.“ (612). Die Folgen lassen nicht lange auf sich warten: Pavel erkrankt wieder an Typhus, überlebt auch diesmal und steht nach einem Monat wieder auf wackeligen Beinen. Sein Körper allerdings gibt beunruhigende Signale: „в его организме творилось что-то неладное. Однажды, гуляя в саду, он неожиданно был свален на землю острой болью в позвоночнике.“ (619).

Den nächsten Schlag erhält Pavel an der russisch-polnischen Grenze, wo er als Kriegskommissar dient: Um nicht hinter dem Kollektiv zurückzubleiben, verheimlicht er seinen Kameraden eine heftige Erkältung – doch „der Feind in Pavels Blut“ erwachte „и Корчагин запылал в жару. Две недели жег острый ревматизм его тело [...]. А через несколько дней беспристрастная комиссия признала его нетрудоспособным, и он получил расчет и право на пенсию, от которой гневно отказался.“ (660). Seine Beine sind geschwollen und schwach, er marschiert aber dennoch bei einer Militärparade mit: „Он освободил ноги из стремян, слез с лошади и преодолевая острую боль в суставах, пошел к правому флангу.“ (678). Korčagin wird zu einer Arbeit in den Komsomol' aberufen, wettet auf einer Veranstaltung gegen die Trotzlisten und wird dafür verprügelt. Zwei Jahre vergehen, in denen Pavel „sich beeilt, zu leben“. Während seine ausgelaugten Kameraden sich sommers erholen, übernimmt er deren Arbeit „как добрая лошадь вывозит телеры на подъем“. (706). Doch seine Kräfte schwinden von Jahr zu Jahr und Pavel steht vor der Entscheidung: entweder seine Arbeitsunfähigkeit einzugestehen oder bis zum Schluß zu bleiben. Er entscheidet sich für letzteres. Unterdessen ergibt eine ärztliche Untersuchung, daß sein zentrales Nervensystem schwer geschädigt ist und Pavel wird in seinen „ersten Urlaub“ auf die Krim geschickt – von wo er allerdings vorzeitig wieder zurückkehrt. Im Herbst hat er einen schweren Autounfall: „Покалечились все. У Корчагина оказалось раздавленным колено правой ноги. [...] Врачебный консилиум после осмотра распухшего колена и рентгеновских снимков высказался за

немедленную операцию." (714). Pavels rechtes Kniegelenk bleibt danach steif; außerdem prophezeien ihm die Ärzte, daß ein Schlag auf die Wirbelsäule vor sieben Jahren, ihn „teuer zu stehen kommen werde“. Pavels Reaktion: „Я готов вынести все, лишь бы возвращаться в строй.“ (716). Er wird wieder auf die Krim geschickt, wo er per Telegramm des ZK erfahren muß, daß er in seinem Gesundheitszustand nicht mehr an seine Arbeitsstelle zurückkehren könne. Doch Pavel kehrt zurück, erhält durch Drängen eine Arbeit im Sekretariat des ZK, hält aber nur zwei Monate durch; dennoch drängt er weiter: „Мне всего двадцать четыре года, и я не могу доживать свой век с книжечкой инвалида труда, скитаться по лечебницам, зная, что это ни к чему. Вы должны мне дать работу, подходящую для моих условий. [...] Из строя меня выведет только смерть. Запомни это, братишка.“ (727). Offiziell gibt es zwar keine Arbeit mehr für Pavel, doch dieser ist aktiv wie nie zuvor – er heiratet und bildet sich fort: „Он просиживал за работой по восемнадцати часов в сутки.“ (734). Sein Kampf geht weiter; wie er in einem Brief an seinen Bruder schreibt, ist er jetzt „на фронте борьбы за здоровье“. (736). Wenig später ist Pavel an beiden Beinen gelähmt. Und: „Болезнь делала свое дело. Огнем нестерпимой боли запылал правый глаз Корчагина, от него загорелся и левый. И впервые в жизни Павел понял, что такое слепота“ (739). Die Ärzte erklären Pavel für hundertprozentig arbeitsunfähig – was dieser abstreitet; stattdessen beginnt er, mit Hilfe einer speziell angefertigten Schablone, einen Roman zu schreiben. Doch das Manuskript – die Arbeit von sechs Monaten – geht durch die Post verloren. Kein Grund, den Kopf hängen zu lassen. Pavel beginnt wieder von vorne. Zuletzt, nach getaner Arbeit, nachdem der Roman vollendet und an den Verlag geschickt ist, kann sich Pavka Korčagin fragen: „Все ли сделал ты, чтобы вырваться из железного кольца, чтобы вернуться в строй, сделать свою жизнь полезной?“ Und antworten: „Да, кажется, все!“ (748).

So also wird Pavel zum Helden geschmiedet: ein Lebensweg voller (sadistischer) Schicksalsschläge, die ihn wie die Hiebe eines Schmiedehammers treffen.<sup>58</sup> Er überwindet Hindernisse, die von Mal zu Mal größer werden, die zu überwinden jedesmal unmöglicher erscheint.

Ähnliche Leidenswege gehen alle Invaliden des Sozialrealismus. Viktor Kins junger Partisanenheld Matveev (*Po tu storonu*) wird auf dem Weg an die Bürgerkriegsfront im Fernen Osten zusammen mit seinem Genossen und einem Mädchen aus dem fahrenden Zug geschmissen – allerdings ohne sich zu verletzen. Nachdem sie unterwegs einen Kaufmann, der ihre Partei-Mission gefährdet, hingerichtet haben („Как же! Убили – и прекрасно. Одним негодяем меньше.“; Kin 1956, 92), wird Matveev beim Versuch, die Wache am Stadtrand von Chabarovsk zu durchbrechen, von einer Kugel ins Bein getroffen:

<sup>58</sup> Vgl. hierzu im fünften Kapitel den psychologischen Ansatz, der den Helden des Sozialrealismus als Masochisten beschreibt.

Ниже колена, около ступни, густо проступала кровь. Из обрывков материи виднелось что-то белое, сначала ему показалось – белье. К крови прилипло несколько соломинок. Но потом он вдруг с мучительной ясностью заметил, что кусок белого был осколок кости, – острый, овальный, с неровными краями осколок. Это перевернуло в нем душу. (Kin 1956, 98)

Matveev wird ärztlich versorgt, wacht aus seiner Bewußtlosigkeit auf und empfindet „seltsame Schmerzen“. Die Wunde beginnt zu faulen und der Chirurg entscheidet sich, das Bein zu amputieren. Mit der Amputation beginnt der typische Kampf des Invaliden um seinen früheren Platz in der Gesellschaft. Aus einem totähnlichen Schlaf erwacht, schmiedet Matveev Pläne, ins Gebiet Primor'e zu fahren, um dort den Partisanenkampf zu unterstützen. Während er fest davon überzeugt ist, seinen Beitrag in den Reihen der Untergrundkämpfer leisten zu können, wollen diese ihn nicht aufnehmen:

- В том-то и дело, что подходящей работы нет.
- Не может быть! Давайте неподходящую. Вы не смотрите на мою ногу, это ничего. (Ebd., 167)

Jedoch läßt sich der Partisanenführer Nikola nicht überreden und erklärt dem zornigen Matveev, daß er sie alle bei ihrer Arbeit nur stören werde: „Это не игра. Там будет драка. А драться вы не можете, это же понятно. [...] На костылях вы далеко не убежите – значит, будете задерживать других.“ (Ebd., 169). Wie der beinamputierte Meres'ev, dessen Einsatzgesuche immer wieder negativ beschieden werden, wie der gelähmte und blinde Korčagin, den man für absolut arbeitsunfähig erklärt, so steht auch der einbeinige Matveev vor einem unüberwindbaren, kategorischen „нельзя!“.

Ebenso schlagen dem an einem Bein amputierten und tuberkulosekranken Voropaev aus Pavlenkos *Sčas't'e* bei seiner Ankunft in Jalta ablehnende Resentiments entgegen. Der Sekretär des Rajonskomitees, Korytov, wehrt sofort ab: „На мне ты висеть не будешь, я это в один момент ликвидирую [...], а главное – виси не виси, а толку тебе от этого никакого.“ (Sč, 11). Ähnlich ablehnend zeigt sich die Mutter von Korytovs Sekretärin Lena angesichts der Pläne des Invaliden, sich am Ort niederzulassen: „Теперь понаедут, – бурчала старуха. – Инвалиды, раненые, контуженные. Им во всем первый черед, не откажешь. Как начнут дома разбирать.“ (Sč, 21). Auch erkennt Voropaev selbst: „Я – отец, я должен воспитывать мальчика; и я болен, слаб, немощен, я никому не нужен, я – обуза.“ (Sč, 43).

### Überwindung: *preodolenie* „*nel'zja*“

Was tun? Die überall aufgestellten *nel'zja* -Schilder fordern die Helden geradezu heraus: Ganz im Sinne von Sarra Štut reißen sie diese Schilder nieder und tun das, was alle für unmöglich halten. Sie siegen – trotz objektiver körperlicher Impotenz erweisen sich alle sozialistischen Invaliden als höchst potent und erobern sich ihren Arbeitsplatz zurück, das heißt ihren Platz in der Gesellschaft.

Korčagins Wundertaten sind bereits bekannt. Meres'ev, wieder an die Front zurückgekehrt, rettet, wie schon gesagt, mehreren Kameraden das Leben. Eine dieser Szenen sei hier kurz zitiert – eine prinzipiell unmögliche Rettung, die dank Meres'evs Risikobereitschaft gelingt:

Мересьев осмотрел воздух, намечая противника, и вдруг почувствовал, как у него сразу похолодела спина и волосы шевельнулись на затылке. Чуть пониже он увидел ЛА-5 и атакующего его сверху «фоку». Он не заметил номера советского самолета, но понял, почувствовал, что это Петров. «Фокке-Вульф» несся прямо на него, строча из всего своего оружия. *Жить Петрову оставалось доли секунды. Сражались слишком близко, и Алексей не мог броситься на помощь другу, соблюдая правила воздушной атаки.* (PNC, 297; kursiv J.L.)

Und was unmöglich in einem Sekundenbruchteil geschehen kann, Meres'ev schafft es trotzdem: er leitet einen Sturzflug ein, beschleunigt, bis er fast das Bewußtsein verliert, rast „wie eine Rakete“ auf das feindliche Flugzeug zu – das plötzlich in Rauch aufgeht.

Viktor Kins Bürgerkriegsheld Matveev überlegt sich: „Хорошо бы сделать что-нибудь особенное, отчаянное. Утереть им нос, Спасти кого-нибудь или взорвать казарму. Или застрелять коменданта города.“ (Kin 1956, 173). Dann schreitet er zur Tat. Zunächst versucht er, eine Erzählung zu schreiben – und scheitert. Durch einen Zufall fallen ihm Flugblätter der Partisanen in die Hände, die nachts in der Stadt verteilt werden müssen. Matveev macht sich auf den Weg: „Старый ветер дул в лицо, зажигая кровь. Матвеев пошел, распахнув шинель, навстречу ветру, не помня себя от небывалого мучительного восторга. Он шел догонять своих [...]“ (Ebd., 180). Doch er wird entdeckt und eingekreist: einer auf Krücken und unbewaffnet gegen fünf Weißgardisten. Und hier zeigt Matveev, daß das „*nel'zja*“ für ihn nicht existiert – und liefert sich einen (nach physikalischen Gesetzen unmöglichen) Boxkampf, bei dem seine drei unmittelbaren Gegner einiges einstecken müssen: „Он рассыпал удары щедро, полной горстью, показывая свое блестящее мастерство, и держал всех троих на расстоянии вытянутой руки.“ (Ebd., 184). Doch Matveevs „Wunderminute“ ist bald vorbei – eine Krücke bricht und er fällt zu Boden. Er gibt nicht auf. Als einer der Soldaten seine Krücken aufheben will, richtet sich Matveev auf,

hält für einen Moment das Gleichgewicht und versetzt einem anderen Soldaten einen gewaltigen Schlag:

Это была его последняя драка, и он старался, как только мог. Иногда им удавалось прижать его, но потом снова одним движением он вдруг вырывался и бил, что было мочи. Времени у него оставалось немного, и он спешил, одновременно нанося несколько ударов. (Ebd., 186)

Den ungleichen Kampf beendet schließlich ein Schuß aus dem Hinterhalt auf den wehrlosen Matveev: „но он был слишком здоров, чтобы умереть сразу.“ (Ebd., 186). In seiner letzten Minute erhält Matveev die Gewißheit, das Unmögliche geschafft, seinen Platz wieder erkämpft zu haben:

– Здоровый... дьявол, – донеслось до него, – Помучились с ним...

Это наполнило его безумной гордостью. Оно немного опоздало, его признание, но все-таки пришло наконец. Теперь он получил все, что ему причиталось. Снова он стоял в строю и смотрел на людей, как равный, и шел вместе со всеми напролом, через жизнь и смерть. Клонясь к земле, на снег, под невыносимой тяжестью роняя силы, он улыбнулся разбитыми губами. (Ebd., 186)

Das nahezu utopische Ziel aller sozialistischen Invaliden, als vollwertiges Glied in die Phalanx der Arbeitenden und Nützlichen zurückzukehren, wird in allen hier untersuchten Texten des Sozialismus erreicht. Im folgenden noch kurz einige weitere Beispiele dafür, wie das Unmögliche überwunden wird: Pavlenkos schwerkranker Held Voropaev schafft es, gegen Kriegsende die „tote Stadt“ Jalta wiederzubeleben und die Kolchosarbeiter zu mobilisieren, wie für den Kriegsdienst – vor versammelter Kolchose erzählt er die unglaubliche Geschichte des Funkers Zacharčenko, der, siebenmal verwundet, nach seiner in der Wolga versunkenen Funkstation tauchte, dabei nochmals verwundet wurde, jedoch die Station bergen konnte: „А главное, человек до тридцати лет дожил, ни разу не плавал, не нырял...“ (Sč, 58). Kriegshelden wie der „stalingradec“ Ogarnov, der einen Arm sowie ein Auge verloren hat, übernehmen das Kommando im Gefecht für den Wiederaufbau – der unaufhaltsam voranschreitet, selbst wenn Voropaev einen Rückfall erleidet, Blut spuckt und ruhen muß (Sč, 74). Doch dieser ist, ganz im Sinne des „sozialistischen Humanismus“, davon überzeugt: „Строго говоря [...] не существует страданий физических. В страдании всегда заключается элемент сознания, и поэтому чем выше и организованнее сознание, тем устранимее боль.“ (Sč, 94). Und so erhält der kranke, schwache Voropaev, um dessen Ratschläge sich alle reißen, nicht nur den Spitznamen „Vitaminyč“ (Sč, 118); selbst Stalin wird auf den Aktivisten aufmerksam und lädt ihn zum Gespräch – einem für jedermann schier unerreichbaren *nel' zja*. Vom Vater aller Väter erhält Voropaev schließlich seinen Segen: „Молодец, что так поступили,

молодец, – сказал на прощанье Сталин.“ (Sč, 188). Und so kann Voropaev, der das Kriegsende nicht bei den Seinen an der Front miterleben darf, seinem Kameraden Golyšev voller Genugtuung schreiben:

Сейчас люди вроде меня не должны прятаться в проходные, неглавные дела, а обязаны быть на переднем крае. (Sč, 235)

Voropaev, dessen Gesicht schließlich nicht mehr „gelb-grün“, sondern (trotz Krankheit) braungebrannt ist, hat sein Glück gefunden: Der ganze Rajon wird zu seinem Zuhause, er geht vollkommen im Kollektiv auf: „Он жил всюду. Никто не мог сказать, где он встретит или завершит день. Его ждали сразу во всех местах, и везде он был нужен.“ (Sč, 284). Voropaev, der Invalide, erklimmt die höchste Seinsstufe der sozialistischen Werteordnung – er wird zum öffentlichen Menschen. „Воропаев“, sagt der Arzt zur verliebten Lena, „человек для всех.“ (Sč, 307).

Weniger spektakulär, aber nicht minder symbolisch, ist die Überwindungstortur von Fadeevs schmächtigem Bürgerkriegsheld Levinson (*Razgrom*):

Всю дорогу мучила его непереносная, усиливающаяся с каждым днем боль в боку, и он знал уже, что боль эту – следствие усталости и малокровия – можно вылечить только неделями спокойной и сытной жизни [...] уверяя себя, что эта «совсем пустяковая болезнь» была у него всегда и потому никак не может помешать ему выполнить то дело, которое он считал своей обязанностью выполнить. (Fadeev 1971, 118)

Und schließlich, eines Nachts, als Levinson durch den nassen Wald streift, ergreift ihn eine metaphysische Kraft und erhebt ihn über sich selbst:

[...] он чувствовал прилив *необыкновенных* сил, вздымавших его на *недосыгаемую* высоту, и с этой обширной, земной, человеческой высоты он господствовал над своими недугами, над слабым своим телом... (Ebd., 125; kursiv J.L.)

Die Liste der wundersamen Überwindungstaten ist lang und reicht von den hier erwähnten bis zu Jurij Germans Chirurg Ustimenko (*Dorogoj moj čelovek*), der mit infolge einer Nervenverletzung paralytisierten Händen operiert, Stepan Kuzmenkos beinlosem Rekord-Mähdrescherfahrer und Helden der Sowjetunion Prokofij Nektov (*Snova v stroju*) oder den Erzählungen von Cvetkov und Koževnikov über Kirill Orlovskij (*Kirill Orlovskij / Povest' o Kirille Orlovskom / Iz stroja v stroj*), der ohne rechten Arm und mit nur drei Fingern an der linken Hand aus dem Zweiten Weltkrieg zurückkehrt – und als Kolchosvorsitzender wahre Wunder bewirkt.

Bei all diesen Wundertaten darf man nicht vergessen, daß nicht das Wunderbare selbst im Vordergrund steht, sondern etwas anderes: Wie in diesem Kapitel dargestellt, reproduziert und realisiert die Literatur des Sozialrealismus die Ideen des „sozialistischen Humanismus“. So gesehen (re)konstruiert die Literatur Biographien des „Neuen Menschen“ im Geiste des neuen Humanismus; sie zeigt, wie dieser Mensch entsteht – wie aus dem alten Menschen der MENSCH wird. Wie erläutert, ist dieser MENSCH ein arbeitendes Wesen, das sich vollkommen auf seine staatstragende und -aufbauende Funktion konzentriert. Die Grenzen des Menschlichen sind gleichzeitig die Grenzen der menschlichen Tätigkeit – da, wo er nicht mehr im Sinne des Ganzen funktioniert, da wo seine Tätigkeit aufhört, hört auch der Mensch auf zu existieren.

Interessant ist nun, daß die Literatur sich nicht darauf beschränkt, den Menschen als einfachen Arbeiter darzustellen, sondern als *defekten* Arbeiter. Aufgrund seines Defektes ist der Arbeiter gezwungen, um sein Arbeiter- und damit Menschsein zu kämpfen; er muß das Unmögliche schaffen und unter größten Anstrengungen das vor ihm aufgestellte „nel'zja!“ überwinden – nur über diesen beschwerlichen Umweg kann er sich den Titel „MENSCH“ verdienen. Der Weg zum neuen, wahren Menschen führt also immer zunächst über Defekt, Mangel und harte Prüfungen – ein Weg, den vorbildhaft die Invaliden Korčagin, Meres'ev, Voropaev und wie sie alle heißen, durchmachen. Einen anderen, bequemeren Weg dorthin gibt es nicht. Voropaev urteilt klar:

Выиграть такую войну, да чтоб не было трудно? [...] Таких людей, которым бы все казалось легким, следовало бы судить как бездельников..., да, именно как бездельников и прохвостов... ибо кому же могло быть легко?.. Только мерзавцам и негодьям... (Sč, 51)

### 3. Mythopoetik: Die Schöpfung des „wahren Menschen“

– Настоящего человека хоронят... Большевика хоронят.

И Мересьев запомнил это: настоящего человека. Лучше, пожалуй, и не назовешь Комиссара. И очень захотелось Алексею стать настоящим человеком, таким же, как тот, кого сейчас увезли в последний путь.  
(PNC, 151)

У кривого один глаз, а видит больше нас.  
(Russisches Sprichwort<sup>59</sup>)

#### 3.1. Sozrealistische Dialektik: Vereinigung von Realität und Utopie

Nichts ist unmöglich im Kosmos des Sozialismus. Für den unbeteiligten Betrachter mag dieser wie eine Welt der Wunder und Märchen erscheinen. Wie bereits erwähnt, handelt es sich hierbei um einen hermetisch abgeschlossenen Raum einer „absoluten Vergangenheit“ (Bachtin), den Evgenij Dobrenko als „eigenartige Postutopie“ beschreibt, wo Projekte schlichtweg zur Realität erklärt werden. In dieser Kultur, so Dobrenko, werde die Persönlichkeit von der Realität entfremdet – politische Mythen schaffen ein neues Weltbild, in dem die (neuen) Menschen leben müssen.<sup>60</sup>

Ebenso erscheint der sozrealistische Held als ewiger, unsterblicher Wundertäter und Überwinder beliebiger Hindernisse. Dobrenko schreibt:

В инварианте все соцреалистические герои обладают неизменной способностью к совершению чудес. Сами эти чудеса воспринимаются в этом мире как реальность-подвиг. [...] „Вечно живой герой“, подобно сказочному персонажу проходит через все стихии (тонет, горит, замерзает и т. д.), но в результате [...] странным образом преодолевает собственную смерть [...]. (Dobrenko 1993, 40)

Diese wundersamen Erzählungen und Figuren existieren – zumindest für den unbeteiligten Betrachter – in einer irrealen, euphemistischen Realität.<sup>61</sup> Für westliche Augen gibt es dafür eine eindeutige Bezeichnung: Kitsch. Svetlana Bojm sieht die Besonderheit (und Gefahr) des Kitsches darin, daß er weit mehr sei, als nur geschmacklose, flache und falsche Imitation der Realität: vielmehr untergrabe

<sup>59</sup> Dal', V. *Poslovicey russkogo naroda. Sbornik*, Moskva 1957.

<sup>60</sup> Siehe Dobrenko 1993, 38. Vgl. auch Smirnov 1994, 279.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu auch Clark, die diese Realität eine „Realität höherer Ordnung“ nennt: „In Stalinist culture of the thirties there were, then, two orders of reality, ordinary and extraordinary, and, correspondingly, two orders of human being, of time, of place, and so on. Ordinary reality was considered valuable only as it could be seen to reflect some form, or ideal essence, found in higher-order reality.“ (Clark 1985, 146).



Kitsch das Original, reiße die Macht in seine Hände und drohe, die „echte Kultur“ zu zerstören. (Bojm 1995, 55).

Китч – это детская сказка для взрослых, изданная массовым тиражом, сентиментальное райское видение, где, по выражению Милана Кундеры, нет места дерьму. Это современный рай массового производства, рай со всеми удобствами и без ада. (Bojm 1995, 56)

Während aber der ‚klassische‘, westliche Kitsch ein Kind der Massenproduktions- und Konsumwelt ist, hat sozialistischer Kitsch offiziellen, staatstragenden Charakter: Seine Funktion liegt darin, das Massenbewußtsein zu prägen. Entsteht westlicher Kitsch aus der Gewerbe- und Wirtschaftsfreiheit heraus, gleichermaßen als freiwillige Reproduktion des Massenbewußtseins, ist die sozialistische Kitschwelt eine Manifestation und Illustration offizieller Ideologie.

In dieser Kitsch- oder Wunderwelt herrscht eine eigene, eine mythologische Logik. Dobrenko zitiert Jakov Golosovker, der als eine Grundkategorie der Wunderwelt das *vypolnenie nevypolnimych zadaniy* bezeichnet.<sup>62</sup> Die Systematik dieser Welt, so Golosovker, sei „alogisch“:

Можно сказать, что в мире чудесного «все иллюзорное действительно», как и обратно: «все действительное может в ней стать иллюзорным». (Golosovker 1987, 36)

Nach Golosovker lassen sich die Haupteigenschaften der mythologischen Wunderwelt wie folgt zusammenfassen:

- Die Welt ist absolut: sämtliche Eigenschaften und Funktionen sind genau festgelegt und bilden ein axiologisches System;
- Es gilt das grundlegende Naturgesetz: alles kann sich in alles verwandeln;
- Das heißt: Nichts ist unmöglich. Die Welt wird regiert von einer „absoluten Kraft und Freiheit des schöpferischen Willens“ – sie ist die Quelle, aus der sämtliche Wunder entstehen.<sup>63</sup>

Genau diese Prinzipien, die Golosovker für den antiken Mythos geltend macht, lassen sich auf den Sozialismus übertragen – lediglich der Wille des Schöpfers wird hier durch den Willen der Macht (der Partei) ersetzt. Ein kleines Beispiel: In *Kak zakaljalas' stal'* stehen die Helden zu Beginn des zweiten Kapitels (zweiter Teil) vor dem schier unlösbaren Problem, genügend Holz für den bevorstehenden Winter zu beschaffen. Der dafür eigentlich zuständige Vorsitzende des Waldkomitees der Eisenbahn berichtet:

<sup>62</sup> Golosovker 1987, 31.

<sup>63</sup> Siehe Golosovker 1987, 45ff.

И вот эти-то объективные причины не дают возможности выполнить решение губкома и правления дороги. Повторяю, и через месяц мы не сможем дать больше четырехсот кубометров дров. Ну, а задача в сто восемьдесят тысяч кубометров – это... – лысый подбирает слово, – утопия! (KZS, 591f.; kursiv J.L.)

Dann tritt der Kommunist Žuchraj auf und entlarvt alles als Sabotage: So gebe es durchaus mehr als 200 000 Kubikmeter Holz, nur sei es am falschen Ort gelagert – dorthin müßten mindestens 5 000 Fuhren innerhalb eines Monats gemacht werden; realistisch unter den gegebenen Bedingungen seien allerdings nicht einmal 100 Fuhren. Also auch das ist utopisch – doch Žuchraj präsentiert gleich die Lösung: Eine Schmalspurbahn von sechs Werst Länge müsse durch den Wald gebaut werden, dann könne man es schaffen. Obwohl der Eisenbahnvorstand dieses Projekt als praktisch undurchführbar einschätzt („Навряд ли выйдет что из этого.“), wird es in Angriff genommen – und verwirklicht. Das mythologische Prinzip des „Nichts ist unmöglich“ wird erfolgreich demonstriert.<sup>64</sup>

Auch Ol'ga Gončarova sieht in dieser Mythos-Logik das sinnerzeugende Prinzip der sozialistischen Kultur. Da die Grenze zwischen metaphysischer und realer Welt verschwindet, werde das Paradies auf Erden möglich; die mythologische Wirklichkeit wird dabei absolut gesetzt, alles andere ist Tabu. Aufgabe der sozrealistischen Kunst ist es also, die neue, mythologische Wirklichkeit an den Mann zu bringen, das Massenbewußtsein so zu kodieren, daß jedermann die neuen Zeichen richtig interpretiert – nämlich als Indizes alltäglicher sowjetischer Wunder in einer „zum Sieg des Kommunismus“ strebenden Welt (vgl. Gončarova 1996, 62).

Genaugenommen hat man es letztlich mit zwei Wunderwelten zu tun: Der ‚offiziellen‘, ‚realen‘ Alltags-Wunderwelt und der sozrealistischen Wunderwelt als deren Reproduktion oder Projektion. Folglich greift die Kunst des Sozrealismus auf mythengenerierende Genres und Verfahren zurück; es soll im folgenden auf drei davon näher eingegangen werden: 1. die Heiligenlegende, 2. das Märchen und 3. Initiationsriten. In allen drei Fällen wird sich zeigen, daß es beim Erzeugen dieser Mythen in erster Linie immer um dasselbe geht: sie sind säkulare Schöpfungsgeschichten des „wahren Menschen“; außerdem wird man sehen, daß dabei die Rolle des *nastojaščij čelovek* dem Invaliden wie auf den Leib geschnitten ist.

<sup>64</sup> Andere Wunder, die zum Beispiel die Gesetze der Natur außer Kraft setzen, finden sich etwa in *Sčas'e*, wo Voropaev im Spätherbst Gräserduft schnuppert: „И хотя время года совершенно исключало возможность цветения трав – их запахи были несомненны. Пусть это было воспоминанием, что из того! Запахи были.“ (Sč, 24); In Vadim Koževnikovs Erzählung *Kirill Orlovskij* ereignet sich gegen Schluß Ähnliches: „Падал теплый снег, и в воздухе пахло весной, хотя был январь.“ (Koževnikov 1977, 460).

### 3.2. Sozrealistische Hagiographie: Lebendige Legenden

Als Zeitalter der heroischen Biographien hebt Katerina Clark besonders die Dreißiger Jahre hervor: „It was an age when it seemed that virtually everyone who put pen to paper was writing a heroic biography of one of the official heroes“ (Clark 1985, 122). Diese Lebensgeschichten sind, wie Clark sagt, „deindividualisierte“ Legenden, in denen die Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwindet:

All biographies were now standardized so that every subject's life, in both fiction and nonfiction, fit mythicized patterns. [...] Whether classified as fiction or nonfiction, all biographies were now fantastic. (Clark 1985, 123)

Es liegt nahe, die altrussische Heiligenlegende als Muster für diese formalisierten Biographien zu betrachten. So kann man die Autobiographie Nikolaj Ostrowskijs ohne weiteres eine „Autohagiographie“<sup>65</sup> nennen: Denn derartige ‚Viten‘ sind nicht nur strukturell homolog zu hagiographischen Werken, sondern auch funktional – ihr Subjekt trägt ähnlich einer Ikone überindividuelle Eigenschaften und verfügt manchmal sogar über magische Kräfte. Mehr noch, die sozrealistischen Helden sind ‚reale‘ Symbole, die aus dem Reich bloßer Zeichenhaftigkeit heraustreten und zu wirklichem Leben erwachen.<sup>66</sup>

Die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Heiligenlegende und sozrealistischem Roman ist leicht nachzuweisen; Clark bezieht sich hierbei auf Dmitrij Lichačevs Arbeit „Der Mensch in der altrussischen Literatur“. Dabei ist ein Moment besonders hervorzuheben:

Die altrussische Literatur kannte keinen fiktiven Helden. Alle handelnden Personen in der russischen Literatur vom elften bis zum beginnenden siebzehnten Jahrhundert sind historische oder auf Historizität Anspruch erhebbende Gestalten [...]. (Lichatschow 1975, 158)

Wie in der Heiligen- oder Fürstenvita, so wird auch im sozrealistischen Roman der Mensch und sein Leidens- und Lebensweg<sup>67</sup> idealisiert – der Schriftsteller, schreibt Lichačev, „identifizierte seine Auffassungen vom Menschen, wie er *sein soll*, mit dem *in der Realität existierenden Menschen*“ (ebd., 153; kursiv Lichačev). Die historischen Helden sind wie ihre sozrealistischen Genossen also immer verallgemeinerte „echte“ Fürsten, „wirkliche“ Heilige, „wahre“ Feinde und

<sup>65</sup> Siehe Clark 1985, 44 und 124.

<sup>66</sup> Vgl. Golosovkers Hinweis darauf, daß in der Welt der Wunder sämtliche Tropen und Figuren „konkrete Wesen und Gegenstände“ sind. Die *uslovnost* der Zeichen löst sich auf, Zeichen- und ‚reale‘ Welt fließen zusammen. (Golosovker 1987, 36).

<sup>67</sup> Die sozrealistische Variante eines säkularen *podvižničestvo* haben wir bereits ausführlich kennengelernt – die strukturelle Ähnlichkeit zum Leidensweg eines Heiligen, der immer wieder vor neue Prüfungen gestellt wird und diese unter großen Entságungen überwinden muß, ist evident.

Verbrecher – „wahre“ Menschen; ihre Funktion ist es, Normen zu verkörpern. Da in der altrussischen Literatur stets der Bezug auf eine konkrete historische Persönlichkeit gegeben ist, gerät auch alles Fiktionale und Phantastische in den Bann einer suggerierten Realität: „Alle Erdichtungen – seien es Wundertaten, himmlische Erscheinungen oder Prophezeiungen – gibt der Schriftsteller für reale Ereignisse aus und glaubt zumeist selbst an deren Realität.“ (Ebd., 159).

Die altrussische Legende sowie das sozrealistische Heldenepos fungieren also beide als affirmatives Lehrbuch des Lebens; der Held wird zum Heiligen und das Buch, in dem über ihn geschrieben steht, zum religiös-mystischen Kultgegenstand – bestimmt zum alltäglichen Gebrauch, sei es nun für den Gottesdienst oder für den Staats- bzw. Kriegsdienst. Besonders gut läßt sich das anhand von Ostrovskijs *Kak zakaljalas' stal'* zeigen: Das Buch, behaupten und belegen S. Tregub und I. Bačelis 1944 in der Zeitschrift *Znamja*, das Buch sei Fleisch geworden – es habe nämlich eine ganze Generation von Korčagins hervorgebracht.<sup>68</sup> In ihrem Aufsatz „Ščast'e Korčagina“ stellen die beiden Autoren die Frage, ob Pavel Korčagin ein literarischer oder ein realer Mensch sei, und kommen zu dem erstaunlichen Schluß:

Тут мы сталкиваемся с редкостным явлением в литературе. На наших глазах со страниц книги герой переходит в жизнь и продолжает идти в ней своим путем. Человек из книги становится реальным лицом нашей реальной жизни. (Tregub / Bačelis 1944, 125)

Vom einstigen Ausnahmehelden hat sich Pavel Korčagin also zur Massenerscheinung entwickelt – ‚sein‘ Buch, sein Lebenswerk ist zum Leitfaden für eine ganze Generation von Sowjetmenschen geworden.<sup>69</sup> Korčagin, der seinen Weg als kleiner Pavka begonnen hatte, geht auf diese Weise in die Ewigkeit ein, als lebendiger Mythos:

Перед нами встал Корчагин утысячеренный, Корчагин, ставший нарицательным типом сегодняшней нашей жизни, перед нами открылось поколение Корчагиных. Да, поколение людей, в котором каждый несет какие-то черты Корчагина [...]. (Ebd., 135; kursiv Tregub / Bačelis)

Welch entscheidende Rolle *Kak zakaljalas' stal'* im Leben des Sowjetmenschen spielt, versuchen Tregub und Bačelis anhand einiger Beispiele zu belegen.

<sup>68</sup> Vgl. Il'ja Erenburgs Forderung, wirkliche Menschen sollten nach Romanhelden benannt werden können (I. Erenburg: „Čas iskusstva“, *Sovetskoe iskusstvo*, 1944, 7. November).

<sup>69</sup> Vgl. Andrej Platonovs Aufsatz „Pavel Korčagin“ (1937): „Ведь главное и высшее назначение советского народа как раз и заключается в том, чтобы рождал Корчагиных [...]“ (Platonov 1985, 365f.; kursiv J.L.).

So zitieren sie unter anderem aus einem Brief eines Leutnants, der den Roman als Soldatenbibel beschreibt, nach der Entscheidungen getroffen werden:

Я отлично помню фразу, брошенную как решающий аргумент лейтенантом Фроловым: «Бросьте спорить, лучше прочтите, что говорится об этом в «Как закалялась сталь», – вот так и сделаем». (Ebd., 128)

Noch eindrucksvoller zeigt eine andere von den Autoren zitierte Episode den Kult-Status des Buchs: Zu einer Ausstellung im Gedenkhaus Ostrovskijs in Moskau habe die Marine ein verkohltes und durchlöcherteres Exemplar von *Kak zakaljas' stal'* geschickt. Das Buch, so der Kommentar in einem beigegeführten Schreiben, sei immer an vorderster Front dagegewesen und bezeuge die Heldentaten der Marinesoldaten wie etwa die wundersame Tat des *korčaginec* Kuropjatnikov:

У старшины 2 статьи Куропятникова оторвало левую руку выше локтя. Наводчик его пулемета, тяжело раненный, вышел из строя. На мгновение пулемет умолк. Тогда Куропятников, истекая кровью, стал стрелять одной рукой. Вдруг он заметил, как на корме загорелись дымовые пашки, лежавшие на глубинных бомбах. Если не захватить огонь, бомбы взорвутся на борту и гибель всего экипажа неизбежна. Куропятников рванулся к очагу опасности, но, сделав шаг, упал без сил от потери крови. Он не мог уже подняться. И все-таки он пополз к горящим дымовым пашкам, с невероятными усилиями добрался до них и, обжигая лицо, зубами перегрыз найтовые концы. Сбросив горящие дымовые пашки за борт, он снова пополз к пулемету и одной рукой открыл огонь. (Ebd., 128f.)

Dieses hier wiedergegebene Bild vom ‚Heiligen Krieger‘ zeigt besonders deutlich, wie gut sich gerade Invalidenliteratur dafür eignet, Mythen vom neuen, „wahren“ Menschen zu schaffen. Dieser neue Mensch – sein Name sei „korčaginec“ – beweist auf spektakuläre Art, welche Kräfte und Körperteile ein treuer Bürger einsetzen und wenn es darauf ankommt auch opfern kann. Die Selbstlosigkeit des Asketen der Heiligenlegende übertrifft der *sovetskij čelovek* im Sozialismus durch seine kategorische Selbstaufopferung; als sowjetischer Alltagsheiland kehrt der *korčaginec* von der Front zurück und zeigt seine Stümpfe: „Seht“, sagt oder schreibt er in seiner Autohagiographie, „ich habe es vollbracht!“ Das Volk staunt.

Interessanterweise spielt auch im klassischen Mythos der Verwundete die Rolle des Heiligen – darauf jedenfalls verweist Achim Hölter, wobei er sich auf Peter Hays bezieht:

Tatsächlich hat die vergleichende Mythenforschung überraschende Strukturen zutage gefördert: Bein- oder Fußwunden bezeichneten einen Menschen als heiligen Herrscher, dessen Fruchtbarkeit für sein Land wichtig war. (Hölter 1995, 383)

Pavel Korčagin alias Nikolaj Ostrovskij könnte man analog als „heiligen Herrscher“ des Sozialismus bezeichnen. Denn nicht nur, daß die Figur des Korčagin aus dem Buch herausgetreten und tausendfach Fleisch geworden ist, sie wandert auch durch etliche nachfolgende literarische Werke – und pflanzt sich in ihrer Eigenschaft als Vorbild fruchtbar fort. Ein paar Beispiele:

In *Sčas't'e* verbringt Voropaev die Silvesternacht in einem Kinderheim. Dort führt ihn die Heimleiterin in ein Zimmer, wo vier verstümmelte Kinder Radio hören; einer von ihnen, Šura Najdenov, hat weder Arme noch Beine. Auf Voropaevs Frage, warum sie nicht zusammen mit den anderen Kindern feierten, erklärt die Heimleiterin: „Стесняются“. Da gerät Voropaev außer sich:

– Да вы, ребята, что, в своем ли уме? Неужели и правда стали стесняться своих ран? Мало ли было отличных людей и работников с физическим недостатком? [...] Да возьмите Николая Островского! Чем его положение отличалось от найденовского? (Sč, 135)

Auch Aleksej Meres'ev wird sogleich nach der Amputation seiner Unterschenkel aus *Kak zakaljalas' stal'* vorgelesen – allerdings, wie es scheint, ohne rechten Erfolg:

Алексей понял, кому адресовано это чтение, но оно мало утешало его. Павла Корчагина он уважал с детства. Это был один из любимых его героев. «Но Корчагин ведь не был летчиком, – думал теперь Алексей. – Разве он знал, что значит заболеть воздухом? [...]» Словом, книжка в данном случае успеха не имела. (PNC, 119)

Die Ikone „Korčagin“ bleibt zwar „im gegebenen Fall“ als Heilmittel ohne direkte Wirkung – indirekt jedoch redupliziert auch Meres'ev das „Korčagin-Prinzip“, denn Meres'ev erhebt sich letztlich als aktualisierte Korčagin-Version in den sowjetischen Götter-Himmel und wird selbst Ikone.

Der junge Flieger Andrej Šiškin, nach einem Absturz am ganzen Körper gelähmt, folgt dagegen dem Weg Ostrovskijs und wird Schriftsteller. In seinem Buch *Preodolenie* erfährt der Leser gleich aus dem Vorwort von R. Roždestvenskij:

Не сдаваться в таком положении, сохранить самого себя, остаться личностью, более того, начав с нуля, приобрести новую профессию – (да еще такую, как писательская) [...] это, поверьте, доступно далеко не каждому. Мало кто может совершить такое.

Андрей Шишкин смог.

Да, конечно, перед его глазами все время был пример: судьба Николая Островского. (Šiškin 1980, 3f.)

### 3.3. Sozrealistische Märchen-Verfahren

„Märchen für Erwachsene“, so wurde eingangs die Literatur des Sozrealismus genannt, und das nicht ohne Grund: Bereits Katerina Clark bezeichnete den stalinistischen Schriftsteller als „teller of tales“ – als Erzähler von politisch-ideologischen Märchen. Anfang der 30er Jahre, stellt Clark fest, kehrt das Imaginäre in die Literatur zurück und verdrängt die trockenen Faktenromane; bald darauf folgt „die Heirat der Fabel und der sozrealistischen Literatur“ (Clark 1985, 148).

Allerdings, schränkt Clark gleich wieder ein, sei die Literatur des Sozrealismus keine wirkliche Folklore, sondern benutze lediglich Folklorelemente; diese seien „nicht wesentliche“ Merkmale, welche die Funktion hätten, „die Fabula zu schmücken“ und ein neues Realitätsgefühl zu vermitteln. In der Nachkriegsliteratur, so Clark, verschwinden diese wieder (ebd. 150f.). Aber ist das wirklich alles? Sind folkloristische Elemente, insbesondere das Volksmärchen, tatsächlich nur schmückende Beigabe zu einer vornehmlich politischen Story? Clarks Beurteilung scheint etwas zu kurz zu greifen. Es soll deshalb zunächst ein Blick in Vladimir Propps *Morfologija skazki* geworfen werden und anschließend in die hinsichtlich der Figur des Invaliden aufschlußreichen Arbeiten von Max Lüthi und Hans-Jörg Uther.

Nach Propp lassen sich die Grundbestandteile des Märchens als „Funktionen der handelnden Personen“ untersuchen. Es geht dabei um eine begrenzte Zahl von *Handlungseinheiten* (ausgeführt von variablen Personen), die immer in einer bestimmten Reihe aufeinander folgen, allerdings nicht vollständig in einem Märchen enthalten sein müssen. Auf diese Weise unterscheidet Propp insgesamt 31 Funktionen (Propp 1969, 13 ff.).

Vergleicht man nun diese Funktionen mit dem Aufbau von sozrealistischen Romanen, so lassen sich *wesentliche* Analogien sehen – trotz aller formalen, inhaltlichen und gattungsbedingten Unterschiede. Wichtig ist zunächst einmal die Funktion der *zavjazka*, also der Motivation der Geschichte. Diese folgt bei Propp als achte einem „vorbereitenden Teil“ und tritt in zwei Varianten auf: „Антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб (определение – *вредительство*, обозначение А).“ „Одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо (определение – *недостача*, обозначение а).“ (Beides ebd., 35ff.; kursiv Propp). Diese beiden Elemente (A oder a) seien unabdingbar für jedes Märchen – andere Motivationsformen gebe es nicht, schreibt Propp. Grundelement des Märchens ist also eine „Situation des Mangels“, die den Anstoß zu allen weiteren Handlungen gibt. Hervorgehoben seien

hier folgende Handlungseinheiten: der Held macht sich auf die Suche, um den Mangel oder den ihm oder anderen zugefügten Schaden zu beseitigen (Funktion XI); der Held wird geprüft – und erhält ein Zaubermittel oder einen Helfer (XII-XIV); der Held tritt in einen direkten Kampf gegen seinen Antagonisten oder den Schädling (XVI); der Held wird gezeichnet (wird verwundet oder erhält eine symbolische Auszeichnung) (XVII); der Held siegt und die Mangelsituation wird beseitigt (XVIII-XIX); der Held kehrt zurück und wird nicht erkannt (XXIII); ein falscher Held erhebt Anspruch auf die Heldentaten (XXIV); der ‚wahre‘ Held wird erkannt, der falsche dagegen entlarvt und bestraft (XXVII-XXVIII / XXX); der Held heiratet (XXXI).

Auch wenn hier nicht allgemein nachgewiesen werden kann, daß zumindest die hervorgehobenen Funktionen in der Prosa des Sozialismus analog zu finden sind, so seien zur Unterstützung dieser These wenigstens einige kurze Beispiele aus den drei Haupttexten der Invalidenliteratur gegeben:

Motivation (XI): Korčagin versucht, nach seinen jeweiligen Krankheitsschlägen wieder zurück in die Reihen der Arbeitenden und Kämpfenden zu gelangen (immer wiederkehrende Mangelsituation: Krankheit) / Meres'ev macht sich auf den Weg, wieder Pilot und damit *nastoljaščij čelovek* zu werden (Mangelsituation: Beine amputiert) / Voropaev versucht, die Kol'chosa wieder aufzubauen und selbst einen Platz darin zu finden (Mangelsituation: Kriegsschaden / Kriegsverletzung und Ausmusterung).

Helfer (XII-XIV): Korčagin rettet den Revolutionär Iuchraj, seinen Lehrmeister / Meres'ev erfährt nach 18tägigem Überlebenskampf und anschließender Amputation die entscheidende Unterstützung durch den *nastoljaščij čelovek* Vorob'ev / Voropaev, der nach den ersten Erfolgen einen gesundheitlichen Rückschlag erhält, wird zum alten Cymbal (*mestnyj Mičurin*) gebracht, der für ihn „wie der eigene Vater“ ist.

Antagonist / Kampf (XVI): Korčagin kämpft immer wieder: gegen bourgeoise ‚Nebenbuhler‘, gegen die Weißen, gegen eine Bande, die den Eisenbahnbau stört und, und – und nicht zuletzt gegen seinen gelähmten Körper / Meres'ev kämpft immer wieder gegen Bürokraten, die ihn nicht wieder als Piloten in den Kriegsdienst aufnehmen wollen / Voropaev kämpft gegen seinen schwachen Körper.

(Aus-)Zeichnung (XVII): Korčagin verliert ein Auge und danach fast den ganzen Körper / Meres'ev verliert beide Beine und erhält Prothesen einen Stock sowie als ständigen Begleiter einen Zeitungsartikel über einen einbeinigen Flieger / Voropaev verliert ein Bein und erhält den Spitznamen *Vitaminyč* sowie die exklusive Ehre, mit Stalin zu parlieren.

Sieg / Beseitigung des Mangels (XVIII-XIX): Korčagin ‚besiegt‘ sein Leiden und beendet sein Buch / Meres'ev überwindet seinen Invalidenstatus und fliegt Kampfeinsätze / Voropaev wird zum unumgänglichen Kollektivmenschen und findet seinen Platz in den vorwärtsstrebenden Kolchosen.



(Die Funktionen XXIII-XXX fehlen in diesen drei Texten, würden sich aber in anderen zeigen lassen – siehe den Punkt Tod und Wiedergeburt)

Heirat (XXXI): Korčagin heiratet die junge, gesunde Taja / Meres'ev schreibt endlich seiner Geliebten, Ol'ga, und erhält von ihr Antwort: „не забывай“, steht auf einer ihrem Brief beigelegten Fotografie / Šura, Voropaevs Verlobte, kehrt nach Kriegsende zurück, sucht und findet diesen am glücklichen Ende des Romans.

Auch wenn die im Märchen gegebene strenge Abfolge der einzelnen Funktionen in diesen drei Romanen nicht eingehalten wird, dürfte doch die Analogie zu Propps Handlungseinheiten nicht zu übersehen sein. Daß dieser als grundlegende Motivation einen Mangelzustand annimmt, interessiert hier natürlich besonders. Und Propp ist nicht der einzige, der derartiges behauptet. Auch der schweizer Märchenforscher Max Lüthi kommt in seinen Untersuchungen über den Märchenhelden zu ähnlichen, allerdings radikaleren Schlüssen.

Volksmärchen, schreibt Lüthi, wurden ursprünglich im Kreis der Erwachsenen erzählt und seien deshalb Spiegel von Facetten einer (europäischen) Anthropologie: Sie zeichneten „in tausendfacher Abwandlung ein Bild des Menschen und der Welt, des Menschen in seinem Verhältnis zu Welt, Überwelt und Unterwelt [...], das in seinen Grundzügen gleich bleibt.“ (Lüthi 1970, 48). Dieses Bild, behauptet Lüthi, zeige den Menschen als „Mangelwesen“:

Das Märchen stellt den Menschen schon an sich als ein „Mangelwesen“ dar, als einen Hilfsbedürftigen, dem aber eben deswegen Hilfe auch zuteil wird, eine Hilfe, die ihn weit über das hinausführt, was der besser Ausgerüstete aus eigener Kraft erreichen kann. (Ebd., 56). Der ‚Held‘ des Märchens ist, wie der Mensch überhaupt, seinem Wesen nach ein Behinderter. (Ebd., 61)

Charakteristisch für den Märchenhelden ist also nach Lüthi, daß er an irgendeinem Mangel leidet.<sup>70</sup> Zwei Motive sind dabei besonders herauszustellen: 1. Die Erlösung oder Rettung des Helden dadurch, daß er sich selbst verstümmelt oder verstümmelt wird; 2. Die höheren Fähigkeiten, die ihn vor den anderen auszeichnen.

### (Selbst-)Verstümmelung

Prinzipiell tritt nach Max Lüthi das Motiv der Selbstverstümmelung positiv auf, verstanden als Opfer, das der Held im Namen einer Idee oder zur Rettung anderer

<sup>70</sup> Prinzipiell ist dieser Mangel nicht nur auf das Körperliche zu reduzieren – allgemeiner gesprochen, müßte man den Märchenhelden als „Benachteiligten“ bezeichnen. Damit würde man Gestalten wie etwa Ivan-durak eher gerecht. Hier allerdings soll der körperlich Benachteiligte (Behinderte) im Vordergrund stehen – macht es im Märchen prinzipiell keinen großen Unterschied, inwiefern der Held benachteiligt ist (ob körperlich oder geistig), darf in sozialistischer Prosa, wie eingangs erläutert, nur der körperlich Benachteiligte existieren.

bringt. Als Beispiel dient etwa das Grimmsche Märchen von den sieben Raben, wo sich ein Mädchen einen Finger abschneidet, um den Glasberg öffnen zu können, in dem ihre Brüder eingesperrt sind. In anderen Fällen bittet der Helfer den Helden darum, ihn zu verstümmeln bzw. zu töten:

In vielen Märchen bittet das Tier, das den Helden durch alle Fährnisse hindurchgerettet hat, er soll ihm nun zum Dank den Kopf abschlagen. Verständlicherweise sträubt sich der Held; aber als er es schließlich tut, da steht ein wunderschöner Prinz oder eine Prinzessin vor ihm. Ein Akt der Verstümmelung, eine scheinbar zum Tode führende Zerstückelung, vor der der Held zurückscheut, bringt die Erlösung [...] Sie ist nicht Schädigung, sondern Heilung. Sie zerstört nur die Zerrform, sie führt den Verwunschenen aus der Verfremdung in seine eigentliche, in seine eigene Gestalt zurück. (Ebd., 56)

Seltener geschieht die Selbstverstümmelung zu „üblem Zweck“, wie Lüthi sagt (ebd., 58). So hauen sich zum Beispiel Aschenputtels Schwestern Zehen oder Fersen ab, um ihren Fuß in den kleinen Schuh zu zwängen – vergeblich.

Doch wie sieht es mit diesem Märchenmotiv in der Prosa des Sozialismus aus? Als solches wird man es dort wohl kaum antreffen – das heißt: einen Helden, der sich direkt selbst zum Invaliden macht.<sup>71</sup> Einen Helden, der im Kampf rücksichtslos seinen ganzen Körper einsetzt und es in Kauf nimmt, Invalide zu werden, hingegen schon. Besser gesagt: das ist der Normalfall. Zwei Beispiele:

In Leonid Sobolevs Notizensammlung aus dem Zweiten Weltkrieg (*Morskaja duša*) wird unter anderem der Kampf dreier Rotflottisten geschildert. Unerbitterlich bedienen die drei einen Minenwerfer, auch wenn sie dabei nach und nach ihre Extremitäten einbüßen:

И миномет бил по фашистам. Все ближе и все чаще рвались рядом с моряками немецкие снаряды. Разрывы стали обсыпая краснофлотцев землей, осколки – визжать над ухом. Колесник упал: его ранило в ноги. Перевязавшись, он ползком продолжал подтаскивать к Хастяну ящики с минами.

И миномет бил по фашистам, бил яростно и непрерывно. Снова в самом окопе грохнул снаряд. Хастяну оторвало кисть руки. Моряки перетянули ему руку бинтом, остановили кровь. Он встал, шатаясь, протянул здоровую руку за очередной миной, которую подал ему с земли подползший Колесник, и опустил ее в ствол.

И миномет бил по фашистам. [...]

Даже видавшие виды севастопольские бойцы ахнули при виде трех окровавленных моряков, методически и настойчиво посылавших неприятелю мину за миной: один – безногий, другой – безрукий, третий – неразличимо перемазанный кровью и землей. (Sobolev 1977, 285)

<sup>71</sup> Direkte Selbstverstümmelung ist eindeutig negativ bewertet.

Auch in Vadim Koževnikovs Erzählung *Mera tverdosti* (1942) ist der Held Gladyshev gnadenlos gegenüber seinem Körper: Zunächst bricht er sich sämtliche Finger seiner rechten Hand, als er einen Deutschen mit einer Granate in der geballten Faust k.o. schlägt, dann stürzt er sich ins Gefechtsfeuer und besetzt eine Schußposition in einem Treibstofflager:

Тогда противник стал стрелять из противотанковой пушки по зданию, где закрепились наши автоматчики.

От прямых попаданий бронебойных снарядов обрушилась кровля нефтелавки.

Огромная двутавровая железная балка, поддерживавшая свод, рухнула вместе с обломками стропил.

Когда оглушенный Похвистнев открыл глаза и душная пыль рассеялась, он увидел, что двутавровая железная балка придавила вытянутые ноги Гладышева. Кровь, пропитывая обломки извести, делала их красными, как куски мяса.

Похвистнев сначала подумал, что Гладышев убит.

Но почти в то же мгновение пыльный ствол пулемета затрясся и длинное трепетное пламя протяжной очереди забило на конце ствола.

### „Überinvaliden“ / Verstümmelung als Ehrenzeichen

Paradoxerweise ist es erst seine Behinderung, die den Märchenhelden in die Lage versetzt, etwas zu schaffen, was seine nicht behinderten Antagonisten nie erreichen können. Als isoliertes, hilfebedürftiges Mangelwesen ist der Held „universal beziehungsfähig“ und tritt nicht nur mit Tieren und Menschen, sondern auch „mit den Mächten des Kosmos“ leicht in Kontakt (Lüthi 1970, 52).

Als Beispiel führt Lüthi das allbekannte Märchen von den beiden Wanderern an, wo einer den anderen um Brot bittet und sich dafür seine beiden Augen ausstechen lassen muß. Aus dem Gespräch der Vögel erfährt der Geblendete jedoch Geheimnisse, wie er sich selbst und sogar andere heilen kann: „Der unschuldig Geblendete“, resümiert Lüthi, „wird also nicht nur wieder heil, sondern darf selber heilen und kommt zu Ansehen, Macht und Glück, wie er es ohne sein Unglück nie erlangt hätte“ (ebd., 59). So wird die Behinderung indirekt zum Zeichen der „Berührung mit jenseitigen Mächten“,<sup>72</sup> oder wie in einem anderen Fall zum „Ehrenzeichen“:

In dem weitverbreiteten Märchen vom Mädchen ohne Hände [...] verlangt der Teufel, dem der Vater ahnungslos und unbedacht die eigene Tochter

<sup>72</sup> Auch Lüthi bestätigt den oben bereits erwähnten Zusammenhang zwischen Behinderung und höheren Fähigkeiten im Mythos: „Das erinnert daran, daß Odin, um Weisheit zu erlangen, ein Auge opfert – wie überhaupt im Mythos und in der Sage die Verunstaltung oft ein Zeichen der Berührung mit jenseitigen Mächten ist, im Guten oder im Bösen.“ (Lüthi 1970, 57). Vgl. auch Uther 1981, 43.

versprochen hat, daß man dieser die Hände abhaut – in manchen Fassungen aber werden sie ihr abgeschnitten, weil sie sich das Beten nicht verbieten lassen will oder weil sie die Inzestwünsche ihres Vaters zurückweist: Hier also mündet hohe ethische Haltung und Standhaftigkeit in Verstümmelung, die nun deutlich ein Ehrenzeichen ist [...]. (Ebd., 57f.)<sup>73</sup>

Natürlich stecken hinter solchen Überhöhungen Behinderter zu ‚Überinvaliden‘ schlicht und einfach Wunschvorstellungen – wie Lüthi sagt, sind es „Sehnsuchtsbilder, die in der bitteren Wirklichkeit so oft nur Träume bleiben, das Märchen glaubt an sie und stellt sie, in seiner Weise extrem stilisierend, vor uns hin, so daß sie uns zu Leitbildern werden können.“ (Ebd., 59).<sup>74</sup>

Auch dieses folkloristisch-mythische Moment der Überhöhung kann man in der Prosa des Sozialismus finden – und zwar nicht als Randerscheinung, sondern wiederum als Normalfall. Je kränker und schwächer Korčagin wird, desto mehr scheint er leisten zu können: Zum Schluß ans Bett gefesselt, schwingt er sich auf zum Lehrmeister der Jugend, zum Erzieher seiner jungen Frau („союз наш заключается до тех пор, пока ты не вырастешь в настоящего, нашего человека, а я это сделаю“; KZS, 733) und schließlich zum Autor eines Lebenslehrbuchs. Meres’ev tanzt mit seinen Prothesen nach Meinung seiner Lehrerin „лучше всех здоровых“ (PNČ, 216), erhebt sich real-symbolisch in die Lüfte und rettet zwei Kameraden das Leben – im Nachwort schreibt Polevoj dann auch, ihm habe jemand gesagt, Mares’ev sei „лучший летчик полка“ (PNČ, 311).

Besonders auffallend zeigen sich die übermenschlichen Eigenschaften bei Ivan Sinel’nikovs Held Mitja Kašulin. Mitja, der beide Hände verloren hat, genießt als Traktorist in seiner MTS (Maschinen-Traktoren-Station) höchstes Ansehen:

«Удивительно, – думала Саша. – У него какое-то непостижимое шестое чувство есть – в самый нужный момент приходиться на помощь!»

Был случай, когда у заглохшего мотора Саша с Гришкой мучились битый час и ничего не могли сделать. [...] Саша уже хотела идти в бригаду, как появился Митя.

– В чем дело? – спросил он. – Почему стоишь?

– Никак не заводится, – ответила Саша.

– Поглядим. – Митя откинул крышку капота, осмотрел проводку, указал на свечи: – Это что?

– Свечи, – сказала Саша.

– Знаю, свечи. Почему на них масло?

Саша сконфузилась, покраснела, протерла свечи паклей.

– Так, – сказал Митя. – Садись, езжай.

<sup>73</sup> Es ist zu vermuten, daß sich hinter diesen ehrenhaften Händen bzw. Armstümpfen nichts anderes verbirgt, als die Wundmale Jesu Christi, es sich also um ein abendländisch-christliches Motiv handelt.

<sup>74</sup> Vgl. Uther 1981, 138.

Привычным рывком он крутнул заводную ручку. Трактор затарахтел, окутался дымом, пошел дальше... (Sinel'nikov, 74; kursiv J.L.)

Nicht der Gesunde hilft den Kranken, sondern umgekehrt: als der eigentlich, 'wahrhaft' Gesunde, das heißt Arbeits- und Handlungsfähige stellt sich der Invalide heraus. Und mehr als das: er ist der Eingeweihte, der in einer Sekunde das Problem erkennt, das andere in einer „geschlagenen Stunde“ nicht lösen können. Wie Jesus zu dem Lahmen („Steh auf und geh!“), spricht Mitja zu der verwunderten Saša: „Setz Dich und fahr.“

Ebenso märchenhaft erscheint eine der bekanntesten Figuren des frühen („prä-natalen“) Sozialismus – mit einem vorgespilten Blick des „ne-uznavanie“ beschreibt der Erzähler folgende Szene:

У дряхлой, заросшей грибами часовенки группа веселых, горластых парней с красными бантами во всю фуражку играла в городки. Только что пробил *маленький человечек*, в высоких ичигах и с рыжей, длинным клином, бородой, *похожий на гнома, каких рисуют в детских сказках*, – позорно промахнув все палки. *Над ним смеялись*. Человекек конфузливо улыбался, но так, что все видели, что ему нисколько не конфузно, а тоже очень весело.  
– Вон он, Левинсон-то, – сказал Пика. (Fadeev 1971, 81; kursiv J.L.)

Das Menschlein mit dem roten Ziegenbart ist also niemand anderes als Levinson, seines Zeichens Kommandeur eines Partisanenruppe. Doch was bereits angedeutet wird („Levinson ist kein bißchen konfus“), stellt der Erzähler sofort im Anschluß klar: Dieser schwächliche Märchengnom verfügt über höhere Fähigkeiten:

У маленького человечка, так плохо игравшего в городки, оказались *большие и ловкие глаза*, – они схватили Мечика и, вывернув его наизнанку, подержали так несколько мгновений, будто взвешивали все, что там оказалось. (Ebd.; kursiv J.L.)

Die Behinderung oder Verstümmelung als *Ehrenzeichen* wird besonders in *Sčasti'e* ins Rampenlicht gerückt. So mag es kaum verwundern, daß man in der bereits beschriebenen Schlüsselszene in der Neujahrsnacht, dem „Mädchen ohne Hände“ wiederbegegnet:<sup>75</sup> Hier heißt sie Zina und hat „выразительные руки

<sup>75</sup> In derselben Szene taucht noch eine weitere Märchenfigur auf: „Kolobok“. Er ist die Hauptfigur des gleichnamigen russischen Volksmärchens – ein kleiner, runder Brotlaib, den *babuška* für *deduška* bäckt: ohne Mehl, aus irgendwelchen Resten zusammengekratzt. Der eigenwillige „Kolobok“ will sich aber nicht verzehren lassen und macht sich auf den Weg in den Wald, wo er der Reihe nach auf Hase, Wolf, Bär und schließlich Fuchs trifft. Jedesmal singt er den Tieren, die ihn essen wollen, das gleiche trotziges Lied: „Я по коробу скребен / По сусеку метен, / На сметане мешон, / Да в масле пряжон, / На окошке стужон; / Я у дедушки ушел, / Я у бабушки ушел, / Я у зайца ушел, / Я у волка ушел, / У

без пальцев“. Ihre Geschichte ist eine sozialistische Variation des allbekannten Märchens:

Я – Зина Кузьминская из Смоленска. Папа партизан. Ну, приплы, потребовали, чтобы я указала, где он. Я отказалась. Тут же, в напей комнате, положили мои руки на край стола. (Sč, 133)

Voropaev versucht, die vier schwerst zugerichteten Kinder zu überreden, am Neujahrsfest teilzunehmen und führt schließlich als letztes, gewichtiges Argument an, daß sein verlorenes Bein für ihn eine Auszeichnung sei – ein „Ehrenorden“:

Мне ногу отрезали не за воровство, не за бандитизм, я потерял ее в бою, это самый высокий мой орден чести, ребята. Стыда нет в том, что у меня одна нога, а у Бунчикова ни одной, а у Найденова еще и рук нет. Мы с вами, ребята, бойцы, а не жулики. (Sč, 135; kursiv J.L.)<sup>76</sup>

Mehr zum Invaliden als „Gezeichnetem“ steht unter Punkt 4 in diesem Kapitel. Davor aber noch zwei abschließende Bemerkungen zur Funktion des Märchens. Volksmärchen sind als Spiegel eines bestimmten Menschenbildes gleichzeitig immer auch normierend. Wie Hans-Jörg Uther in seiner Arbeit über „Behinderte in populären Erzählungen“ schreibt, vertreten gerade solche Märchen, in denen explizit behinderte Helden vorkommen, eine gewisse „Moralität“: „[...] die Märchenhelden gelangen erst dann zu ihrem Ziel, wenn sie auch zum Selbstopfer bzw. Verzicht bereit sind. Mitunter führt nur über partielle Selbstschädigung der Weg zu Höherem.“ (Uther 1981, 113). Auch wenn die sozialistische Moral eine andere ist, erfüllen die sozialrealistischen ‚Märchen‘ dennoch die gleiche moralisierende Funktion – das „Höhere“ ist zwar ein anderes, aber der Weg dorthin führt genauso über Selbstopfer, Verzicht und eben auch den Verlust von Körperfunktionen.

Daneben ist noch ein anderes Moment wichtig: das Volksmärchen ist nicht nur irgendwelchen populären Vorstellungen vom Menschen verpflichtet, sondern ebenso gattungsinternen Stilgesetzen. Daraus läßt sich nach Max Lüthi auch die besondere Rolle ableiten, die Behinderte dort spielen:

---

тебя, медведь, не хитро уйти!“ (Kolobok, 1984). Der Fuchs schafft es schließlich, ihn zu überlisten und zu fressen. Die Moral von der Geschichte? Ein „Kolobok“ ist dazu da, gegessen zu werden – auch das Weglaufen befreit ihn nicht von seiner Bestimmung. Während die Kinder in *Sčast'e* dem arm- und beinlosen Najdenov wohl wegen seines Aussehens diesen Spitznamen geben, gibt Pavlenko diesen Namen aus einem zweiten Grund – „Kolobok“ als frischgebackenes Wesen (als Initiant/Novize) muß seine Funktion ausfüllen, muß inkorporiert werden: die im Bewußtsein von Pavlenkos Lesern präsente Märchenmoral transportiert unterschwellig auch die sozialrealistische Moral. Siehe dazu die Ausführungen zu „Kolobok“ als Kultfigur unter Punkt 3.4.

<sup>76</sup> Vgl. das Partisanen-Sprichwort: „Три вещи славят партизана: победа, награда и рана“, aus: Lebedev, P.F. (Hg.): *Partizanskije Poslovicy i pogovorki*, Kursk 1958.

Der Erzähler fügt sich dem Stilgesetz der Gattung. Eben deshalb fällt im Märchen nicht den Fieberkranken oder Blutarmen eine Hauptrolle zu, sondern den Krüppeln. Nicht oder nicht nur, weil diese im wirklichen Gesellschaftsleben besonders sinnfällig in Erscheinung treten, sondern vor allem, weil sie sich gut ins Märchen, das alles Unsichtbare sichtbar zu machen strebt, einfügen. Es geht dem Märchen dabei nicht um die speziellen Gebrechen [...] Es geht ihm auch nicht um die speziellen Heilmittel, es geht ihm um die Heilmöglichkeit und um die Heilkraft an sich. Beide, Behinderung und Heilung, sind zentrale Themen des Volksmärchens, sie entsprechen der ihm zugrunde liegenden Gesamtstruktur: Aufgabe und Lösung. (Lüthi 1970, 61)

Ebenso könnte man analog dazu sagen, daß der Invalide in der Literatur des Sozialismus deswegen eine Hauptrolle spielt, weil sich an seinem (extremen) Beispiel besonders gut das ideologische Konzept des „neuen Menschen“ explizieren läßt. Wie im Märchen, geht es auch in der sozialistischen Prosa nicht um „spezielle Gebrechen“, auch nicht um „spezielle Heilmittel“, sondern um die Heilmöglichkeit an sich – mit dem kleinen Unterschied, daß hier hinter der Heilmöglichkeit ein Ausrufezeichen steht, was soviel wie „Heilpflicht“ bedeutet. Sind Behinderung und Heilung zentrale Themen des Volksmärchens, so entsprechen diesen im Sozialismus die Motivkomplexe Invalidität/Verlust und Überwindung (*preodolenie*) – die Gesamtstruktur von Aufgabe und Lösung läßt sich dabei ebenfalls übertragen: Aufgabe und Lösung ist hier die Genese des „wahren Menschen“.

### 3.4. Sozialistische Archaik: Sujetgenerierende Initiationsriten

Gräbt man in den Strukturen des sozialistischen Realismus noch eine Ebene tiefer, so stößt man schließlich, wie Katerina Clark, auf archaische Muster. Auf seinem Weg von ursprünglicher *spontannost'* zur kommunistischen *soznatel' nost'* verliert der Held seine individuelle Identität und erhält dafür eine kollektive. Auf diese Weise wird er in die Gesellschaft integriert, wird ihr vollwertiges Mitglied. Diese Entwicklung verläuft für Clark strukturell analog zu Übergangsriten in traditionellen Kulturen, wo ein junger Mann sich bestimmten Riten unterziehen muß, um vollwertiges Stammesmitglied zu werden (Clark 1985, 167). Nach Clark generieren in der Regel solche Übergangsriten das Sujet im sozialistischen Roman.

Katerina Clark bezieht sich bei all ihren Thesen auf Arnold van Genneps 1908 erschienenes Standardwerk *Übergangsriten*. Dieser beschreibt die Übergangsriten als obligate Zwischenstufe beim Wechsel von profaner in die sakrale Welt – da bei „halbzivilisierten“ Gesellschaften fast jeder Bereich sakral sei, seien auch viele Übergänge ritualisiert. Rituale haben demnach die wichtige Funktion, unvereinbare Gruppen (Kasten) voneinander zu trennen, also die gesellschaftliche Ord-

nung zu erhalten.<sup>77</sup> Alle diese Rituale haben nach Van Gennep dasselbe Ziel: „Das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hindüberzuführen. [...] Jedenfalls hat sich das Individuum verändert, wenn es mehrere Etappen hinter sich gebracht und mehrere Grenzen überschritten hat.“ (Van Gennep 1986, 15). Zur näheren Unterscheidung der Etappen schlägt Van Gennep ein dreistufiges Modell der Übergangsriten vor, das bis heute von Ethnologen anerkannt wird:<sup>78</sup>

1. Trennungsriten („rites de séparation“);
2. Schwellen- bzw. Umwandlungsriten (Schwellenriten: Raumwechsel; Umwandlungsriten: Zustandswechsel; „rites de marge“) und
3. Angliederungsriten („rites d'agrégation“). (Ebd., 21).

Eine Form der Übergangsriten sind Initiationsriten wie zum Beispiel die soziale Initiation von Kindern und Jugendlichen, die Aufnahme in Altersklassen und Geheimbünde oder etwa die Ordination eines Priesters oder Magiers. Prinzipiell wird dabei immer der Körper des Initianden verletzt (zumindest symbolisch), um auf eine für alle sichtbare Weise dessen Persönlichkeit zu verändern (ebd., 76).

Gemäß Van Genneps Drei-Phasen-Modell vollzieht sich eine Initiation in „Totemgruppen“ folgendermaßen: 1. Wird der Novize von seiner gewohnten Umgebung, der Welt der Frauen und Kinder getrennt und isoliert. An seinem neuen Ort muß er verschiedene Tabus einhalten (darf zum Beispiel nur bestimmte Dinge essen): „Er soll regelrecht von seiner Vergangenheit abgeschnitten werden, so daß er nie wieder dorthin zurückkehren kann.“ (Ebd., 78). 2. Bei einigen Stämmen wird der Novize während der ganzen Novizenzeit als tot betrachtet. „Das Noviziat dauert relativ lange und zielt auf eine körperliche Schwächung des Initianden, zweifellos damit er alle Erinnerungen an seine kindliche Existenz verliert. Dann folgt der positive Teil der Initiationszeremonie: Einführung in das Stammesrecht [...]“ 3. „Den Schlußakt bilden [...] eine religiöse Zeremonie und vor allem eine besondere Mutilation, die von Stamm zu Stamm verschieden ist (man hebt beispielsweise einen Zahn heraus, praktiziert Penisinzision usw.) und [identifiziert] den Novizen für immer mit den Erwachsenen seines Stammes. [...] Wo der Initiand als tot gilt, wird er zu neuem Leben erweckt, und man bringt ihm bei, wie er von nun an leben muß – ganz anders nämlich als während seiner Kindheit.“ (Ebd., 79). Um einen konkreten Eindruck von derartigen Riten zu bekommen, sei hier ein kurzes Beispiel gegeben. Klaus E. Müller beschreibt in seiner Kulturanthropologie *Der Krüppel* den Initiationsritus von Schamanen, wie ihn der sibirische Turkstamm der Tungusen betreibt. In diesem Fall ist besonders deutlich, daß der (zukünftige) Schamane ein Auserwählter ist, der mit einem Fuß im Jenseits steht – und über „Geistqualitäten“ verfügt. Bis es aber soweit ist, muß er zunächst von den Geistern zerstückelt und neu zusammengesetzt werden:

<sup>77</sup> Siehe Van Gennep 1986, 14.

<sup>78</sup> Siehe das Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff, 233.



Unbestimmte Zeit nach seiner ‚Berufung‘ erkrankte der junge Mann ein zweites Mal. Nunmehr sank er in einen Zustand tiefer Bewußlosigkeit, atmete kaum mehr, schien wie tot. Gleichzeitig traten an seinem Leib dunkelviolette, blutunterlaufene ‚Druckstellen‘ auf, zeigten sich Blutergüsse, oft auch Ausschlag. An den Gelenken begann sich Blut abzusondern, aus dem Mund brach weißlicher Schaum, der Körper mergelte mehr und mehr aus. [...] Die Initiation dauerte in der Regel drei Tage. Der Novize erlebte in einer Art Traumvision, wie die Geister [...] seinen ‚Leichnam‘ Stück für Stück auseinandernahmen. Als erstes trennten sie seinen Kopf ab und stellten ihn auf ein Wandbrett, damit er von dort das weitere Geschehen bequem verfolgen konnte. Daraufhin führten sie eiserne Haken in die Gelenke ein und zogen sie damit auseinander, lösten dann das Fleisch von den Knochen und verteilten es, in kleine, vom Blut des Initianden druchtränkte Bissen zerlegt, an die anwesenden Geister, die es verzehrten und so ‚eins‘ mit dem künftigen Schamanen wurden. Auf die dergestalt vollzogene ‚Tötung‘ des Kandidaten erfolgte nunmehr seine ‚Wiederbelebung‘: Die Knochen wurden zunächst in der gehörigen Anordnung zusammengelegt, [...] und das ganze Skelett schließlich mit neuem Fleisch umkleidet. Nachdem zuletzt auch der Kopf wieder aufgesetzt war, ‚lebte‘ der Initiand, *gewandelt*, ‚auf‘ – allerdings noch im Jenseits, bei den Geistern, deren ‚Kind‘ er durch die Neugeburt [...] geworden war. [...] Nach Abschluß der Initiation genas auch der irdische Leib des Schamanen. Die Seele kehrte zurück und verband sich aufs neue mit ihm. Der Mensch aber war ein anderer, eben ein wahres Doppelwesen geworden, das ihn sowohl fähig für seine künftigen grenzgängerischen Aufgaben zwischen den Welten machte als auch sein Dasein fortan drückend bestimmte. (Müller 1996, 265ff.; kursiv Müller)

Wie lassen sich nun die beschriebenen Übergangs- bzw. Initiationsriten als sujetgenerierende Dominanten sozialistischer Prosa nachweisen? Es sollen hier in Anlehnung an Katerina Clark und Ol’ga Gončarova einige wesentliche Merkmale herausgestellt werden, die es nahelegen, Ritual und Sujet zumindest strukturell zu identifizieren. Darüber hinaus wirft dieser Ansatz noch einmal neues Licht auf die Figur des Invaliden: aus den Nebelschwaden der Archaik tritt er hervor als „Gezeichneter“ und spielt, wer hätte es gedacht, die Rolle des auserwählten Neophyten.

### Schüler-Lehrer

Zeremonienmeister und Initiand, das sind zwei Figuren, die auch in der sozialistischen Prosa wichtige Rollen spielen, nur heißen sie dort anders. Im ersten Kapitel wurden sie bereits als typische Figurenkonstellation erwähnt: Vater und Sohn, oder allgemeiner, Lehrer und Schüler. Wie Katerina Clark schreibt, stehen die Lehrer immer in irgendeiner Tradition zu Lenin, sind proletarischen Ursprungs, verdiente Parteimitglieder oder haben eine gute Position in der örtlichen Regierung; außerdem sind sie bereits geprüft und gekennzeichnet durch Narben, Wunden oder den Verlust eines nahestehenden Menschen (Clark 1985, 168f).

Besondere Bedeutung haben die Szenen, wo sich Lehrer und Schüler begegnen – diese Treffen sind, wie Clark sagt, stark mythologisiert bzw. ritualisiert. Dabei kommt es meistens in irgendeiner Form zu einer physischen Verbindung zwischen den beiden, einer symbolischen Übergabe, wodurch die Initiierung vollzogen wird. Ein derartiges Treffen „changes the life of the hero forever after.“ (Clark 1985, 173). Charakteristisch sei ebenfalls ein apophatisches Moment: der Erzähler kann die Transition nicht richtig beschreiben. Zwei Beispiele:

Der abgestürzte Aleksej Meres'ev findet seinen ersten und wichtigsten Lehrmeister im Krankenhaus: Kommissar Vorob'ev, der selbst sterbenskrank ist, bringt mit seinem unermüdlichen Aktivismus und Optimismus neues Leben in das Krankenzimmer, wo außer Meres'ev noch zwei andere Patienten liegen: „Он просто жил, жил жадно и полнокровно, забывая или заставляя себя забывать о мучивших его недугах.“ (PNČ, 100). Der junge Flieger Meres'ev steht vor einem Rätsel: „как может этот человек подавлять страшную боль, откуда у него столько энергии, бодрости, жизнерадостности“? (PNČ, 101). Als Meres'ev nach der Operation völlig verzweifelt ist, überreicht ihm Vorob'ev einen Zeitungsartikel, in dem über die Heldentat eines einbeinigen russischen Piloten im ersten Weltkrieg berichtet wird. Doch Meres'ev ist anfangs wenig beeindruckt:

- Прочел? – хитровато спросил Комиссар. [...] – Ну, что скажешь?
- Но у него не было только ступни.
- А ты же советский человек.
- Он летал на «фармане». Разве это самолет? Это этажерка. На нем чего не летать? Там такое управление, что ни ловкости, ни быстроты не надо.
- Но ты же советский человек! – настаивал Комиссар.
- Советский человек, – машинально повторил Алексей, все еще не отрывая глаз от заметки; *потом бледное лицо его осветилось как-им-то внутренним румянцем, и он обвел всех изумленно-радостным взглядом.* (PNČ, 122; kursiv J. L.)

Hier also ist genau das passiert, was oben beschrieben wurde. Dank dieser Begegnung mit seinem Meister (Vorob'ev) vollzieht sich mit Meres'ev eine innere Wandlung – er wird erleuchtet durch das Wort des Kommissars, durch das er, gleich einer Taufe, seinen ersten Namen erhält: *sovetskij čelovek*. Und tatsächlich ist von diesem mysteriösen Moment an alles anders – Meres'ev ist nun fest entschlossen: „Буду, буду летать!“ (PNČ, 123).

Auch Pavlenkos Schützling Voropaev hat eine solche einschneidende Begegnung, und zwar mit dem Lehrmeister aller Lehrmeister: mit Stalin. Doch Voropaev macht sich schon vor diesem Zusammentreffen auf den Weg „искать другую жизнь“ (Sč, 41). Dabei begegnet er bereits verschiedenen Vater-Figuren: Etwa dem „berühmten“ Weinbauspezialisten Širokogorov mit dem „Blick eines

Regimentführers“, der die ganze Kol’chose „Pobeda“ versammelt, weil er bei seinen Vorträgen auftritt, wie ein „Märchenonkel“ (*skazočnik*); oder dem bereits erwähnten ‚Naturmenschen‘ und *vseznajuščij* Cimbal. Nebenbei spielt er selbst Vater für den jungen, infolge des Kriegs völlig verarmten Jurij Podnebesko (bis auf die Kleider am Leib und seine Freundin Nataša hat dieser alles verloren). Podnebesko, wie schon der Name sagt, ist wie Voropaev ein Auserwählter: „Поднебеско был, как сразу выяснилось, не единожды ранен и контужен.“ (Sč, 67); sein auffälligstes körperliches Merkmal ist, daß er hinkt – ein Bein ist etwas kürzer als das andere. Für ihn wird Voropaev zum Meister, der ihm trotz miserabler Lage eine wunderbare Zukunft prophezeit:

И – бывают же чудеса – подковылял Воропаев, и через четверть часа они, едва веря себе, поняли, что все будет отлично. (Sč, 69)

Tatsächlich erfüllt sich Voropaevs Prophezeiung: Podnebesko studiert und kehrt gegen Ende des Romans als ausgebildeter Propagandist zurück, tritt in die Fußstapfen seines Lehrmeisters. Doch zurück zu Voropaevs großer Begegnung mit Stalin. Voropaev wird speziell ausgewählt: Die Nachricht ereilt ihn, als er gerade mit seinem Freund Romanenko, der mittlerweile zum General aufgestiegen ist, im Dienstwagen durch Jalta fährt. Romanenko, vergewissert sich, wem die Einladung gelte: „Обоих?“ Doch die Antwort fällt überraschend aus: „Никак нет, товарищ генерал, – одного полковника. Романенко покраснел, как вишня.“ (Sč, 183). Und dann steht er, der Leibhaftige, leibhaftig vor Voropaev:

Сталин поздоровался и, не выпуская руки Воропаева из своей, повел к столику и плетеным креслам, в одном из которых сидел Вячеслав Михайлович Молотов. [...] Сталин был спокоен до неправдоподобия. Казалось, из всех интересов в мире его сейчас наиболее занимает воропаевская судьба [...]. (Sč, 184)

Voropaev erzählt Stalin über das Schicksal aller ihm nahestehenden Menschen, worauf dieser nach einer langen Schweigepause einem jeden seinen ‚Segen‘ ausspricht: In allen diesen Menschen, so Stalin, stecke ein großes Potential. „Все дело в том, чтобы хотеть и добиться.“ (Sč, 187). Das ist die Botschaft, die Voropaev an seine Freunde weitergeben soll. Beim Abschied trifft ihn der Blick aus des Führers lobenden Augen – die Erleuchtung:

И, прямо взглянув в глаза Воропаеву, как-то сверкнул лицом, точно по лицу его промчался луч солнца. (Sč, 188)

Wie einschneidend diese Begegnung wirklich für Voropaev ist, erfährt man kurze Zeit später, als er Lena, seiner Hausgenossin und potentiellen Verlobten von seinem „Schatz“ (*sokrovišče*) erzählt und ihr voller Begeisterung hinterher-

ruft: „Я за сегодня помолодел, слышишь? Помолодел на тысячу лет.“ (Sč, 189). Angesichts seines Lehrmeisters (Stalin) ist Voropaev zum ewigen Infanten geworden, sozusagen ein ‚tausendjähriges Kind‘<sup>79</sup> – zu diesem Phänomen später mehr.

### Tod und Wiedergeburt

Für Katerina Clark bedeutet der Übergang des Initianden auch seinen Tod als Individuum: nach erfolgreicher Initiierung werde er „als Funktion des Kollektivs wiedergeboren“ (Clark 1985, 174). Ähnlich drückt sich Ol'ga Gončarova in ihrem Aufsatz „Ritual i mif v tekste sovetskoj kul'tury“ aus: Sie spricht von Zerteilung (*rasčlenie*) des Ursprungsmaterials als Ausgangsmoment des Sujets; eine Variante davon sei der Verlust anthropologischer Merkmale – und ihre Regeneration (Gončarova 1996, 74).

Dieses Moment des *rasčlenie* bzw. des symbolischen Todes und der anschließenden Neuzusammensetzung oder Wiedergeburt ist konstituierend für den gesamten Textkorpus der Invalidenliteratur.

Pavel Korčagin ringt, wie bereits dargestellt, mehrere Male mit dem Tod. Nach seiner ersten schweren Verletzung ist er dreizehn Tage ohne Bewußtsein:

Молодое тело не захотело умереть, и силы медленно приливали к нему. Это было *второе рождение*, все казалось новым, необычным. Только голова тяжестью непреодолимой лежала неподвижно в гипсовой коробке, и не было сил сдвинуть ее с места. Но вернулось опущение тела, и уже сжимались и разжимались пальцы рук. (KZS, 562; kursiv J.L.)

Noch gravierender ist Pavels ‚vierter Tod‘ durch Typhus, den er sich bei den Bauarbeiten der Bahnlinie zuzieht. Denn offiziell wird verkündet, Pavel sei seiner Krankheit erlegen und Rita Ustinovič, seine strenge Erzieherin, schreibt traurig in ihr Tagebuch: „Гибель Павла открыла мне истину: он мне дорог больше, чем я думала.“ (KZS, 617). Pavel ist also richtig tot. Zumindest bis zum Anfang des nächsten Kapitels. Dort erfährt man von seiner vierten Wiedergeburt:

Молодость победила. Тиф не убил Корчагина. Павел перевалил четвертый раз смертный рубеж и возвращался к жизни. Только через месяц, худой и бледный, поднялся он на неустойчивые ноги и, цепляясь за стены, попытался пройти по комнате. (KZS, 619)

<sup>79</sup> Vgl. Smirnovs Ausführungen zur Anthropologie des Sozialismus: „Задача тоталитарной культуры [...] в том чтобы сделать антропогенез [...] *перманентным*. Цель тоталитаризма была грандиозной и недостижимой: *увекочить культуру*.“ (Smirnov 1995, 36; kursiv Smirnov).

Einer anderen Wiedergeburt kann man in Aleksej Tolstojs populärer Erzählung *Russkij charakter* beiwohnen. Dort erfährt der Leser gleich zu Beginn, daß die Menschen im ständigen Angesicht des Todes „делаются лучше, всякая чепуха с них слезает, как нездоровая кожа после солнечного ожога, и остается в человеке – ядро.“ (Tolstoj 1981, 231). Diese Metapher wird sogleich realisiert: Egor Dremov, so heißt der Held, ein kräftiger junger Bursche, kämpft wie ein „Kriegsgott“ („бог войны“; ebd., 231) gegen die Deutschen im Zweiten Weltkrieg. Eines Tages wird sein Panzer getroffen, geht in Flammen auf und explodiert; während zwei Kameraden sofort sterben, wird Leutnant Dremov „etwa fünfzig Meter“ weit weggeschleudert – und überlebt wie durch ein Wunder:

Егор Дремов выжил и даже не потерял зрение, хотя лицо его было так обуглено, что местами виднелись кости. Восемь месяцев он пролежал в госпитале, ему делали одну за другой пластические операции, *восстановили и нос, и губы, и веки, и уши.* Через восемь месяцев, когда были сняты повязки, *он взглянул на свое и теперь не на свое лицо.* Медсестра, подавая ему маленькое зеркальце, отвернулась и заплакала. (Ebd., 232; kursiv J.L.)

Anders als der „Englische Patient“ ist sein russisches Pendant noch lebensfähig und drängt darauf, wieder an der Front eingesetzt zu werden. Gegen seinen Willen wird er zunächst einmal auf Rehabilitationsurlaub geschickt und kehrt – wie im Märchen – als Fremder heim und wird nicht erkannt:<sup>80</sup>

Нет, мать не узнала его голоса. Он и сам, будто в первый раз, услышал свой голос, изменившийся после всех операций, – хриплый, глухой, неясный. (Ebd., 233)

Dremov ist ein neuer Mensch geworden. Die Trennung von seinem früheren Leben könnte nicht schärfer sein: Er hat sein Antlitz verloren, ebenso seine ursprüngliche Stimme, und, so scheint es zumindest anfangs, auch seine Eltern – sie erkennen ihn nicht wieder. Wie der auserwählte Schamanenzögling wird er aus seiner gewohnten Umgebung gerissen und kehrt als ein anderer zurück. Nach seiner Abreise beginnt die Mutter allerdings zu zweifeln: vielleicht war es ja doch ihr Sohn. Der Vater ist hingegen überzeugt: Wenn er es gewesen wäre, hätte er sich zu erkennen gegeben, denn „таким лицом, как у этого, кто к нам приезжал, гордиться нужно.“ (Ebd., 236). Und der Vater denkt richtig: als Gezeichneter kann man nur stolz sein. Das jedenfalls ist die Moral dieses sozrealistischen Initiationsmärchens. Als weitere, für jedermann sichtbare Auszeichnung erhält der Leutnant deswegen die bildhübsche Katja zur Frau, die über genügend

<sup>80</sup> Vgl. die von Vladimir Propp definierte Märchenfunktion des Heimkehrens und Nicht-erkannt-Werdens (XXIII).

„russischen Charakter“ verfügt, um in dem Monster Dremov die wahre „menschliche Schönheit“ zu erkennen.

### Taufe: Dein Name sei...

Für Ol'ga Gončarova liegt die Funktion des sozrealistischen Initiationsritus darin, die Soziogenese des Stalinschen Staates zu demonstrieren. Das Individuum erhält einen Namen („imja-adres“) und wird so zum Mitglied der Gesellschaft – dieser Name ist aber kein persönlicher Name, sondern ein allgemeiner: es ist der Name eines „Patrons“, der an die Stelle des Individuums tritt.<sup>81</sup> Ein *stachanovec* oder *korčaginec*,<sup>82</sup> ein *sovetskij* oder *nastojaščij čelovek* sind Kollektivnamen, die vor allem signalisieren: der gehört dazu, *naš čelovek!* Ebenfalls unter diese Art der Namensgebung fällt die immer wieder auftretende Charakterisierung bestimmter Dinge oder Wesenzüge, wie etwa die *mares'evskaja ulybka* oder die *vorop-evskaja zateja*.

So realisiert das Sujet den „процесс получения имени-адреса“, sagt Gončarova:

Процесс получения имени связан и с описанием его индексов / знаков получения, что напоминает вновь об архаическом ритуале телесного и болевого означивания, закрепления и контроля за полученным именем. Помимо традиционного испытания холодом, голодом, темнотой, укажем прежде всего на первостепенные – боль, повреждение тела или утрата части тела [...]. Подобные ситуации [...] именно индексируют получение имени, поэтому герои скрывают недостачу, стремятся быть как все [...]. (Gončarova 1996, 75)

Der Preis für den neuen Namen ist also ein Selbstopfer; nur wer physisch gezeichnet ist, das heißt teilweise oder fast vollständig ausgelöscht, kann auch getauft werden. Als naheliegendes Beispiel dient Gončarova Aleksej Meres'ev, der unbedingt ein *nastojaščij čelovek* werden will. Nach 18 Tagen mit lädierten Beinen im Wald wird er als fast nicht mehr existierendes Wesen gefunden: „обтянутый смуглой кожей человеческий костяк с резко выдавшимися шармами коленных чашечек, с круглым и острым тазом, с совершенно провалив-

<sup>81</sup> Gončarova 1996, 72f. In diesem Kontext ist ein Blick auf Igor' Smirnovs psychopoetischen Ansatz lohnend, auf den später näher eingegangen wird: Das Subjekt der masochistischen Kultur des Sozrealismus besitzt alles nur nominal, das heißt de jure und nicht de facto (Smirnov 1994, 244). Dies erstreckt sich, könnte man daraus schließen, auch auf die eigene Persönlichkeit bzw. Identität – denn diese ist nichts weiter als eine *nomielle* Mitgliedschaft im Gesellschaftskollektiv. Jederzeit kann sie wieder entzogen werden – gleich einer nachträglichen Aberkennung eines Titels.

<sup>82</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang die Ethymologie des Namens „Korčagin“: Laut Vladimir Dal's Wörterbuch ist *korčga* ein tönernes Gefäß – daraus leiten sich jedoch die Redensarten „Согнуть кого корчагой“ („zerdrücken oder brechen“) und „У него руки, ноги корчагой“ („krumm, gekrümmt (*skorčeny*)“ ab. „Korčazka“ wird dann auch direkt als Synonym zu *kaleka* verwendet.

шимся животом, резкими полукружьями ребер.“ (PNČ, 57). Doch das ist noch nicht alles: im Krankenhaus wird er, wie er selbst verzweifelt scherzt, „kürzer“. Jetzt sind seine Ausgangsbedingungen, *nastojaščij čelovek* zu werden, optimal. Als ersten Namen erhält er, wie bereits gesagt, vom Kommissar Vorob'ev den Titel *sovetskij čelovek*; als dieser stirbt und jemand beiläufig erwähnt, man begrabe einen *nastojaščij čelovek*, hat Meres'ev seinen Namen gefunden – allerdings noch nicht erhalten. Erst nachdem er seine ersten Kampfeinsätze geflogen, erst nachdem er die ersten deutschen Flieger abgeschossen hat, ist er reif dafür: er ist jetzt „снова равноправный член в семье истребителей“ (PNČ, 286) und kann zum Schluß des Romans endlich vom Autor höchstpersönlich getauft werden: „Так сама жизнь продолжила эту написанную мной на чужбине повесть об Алексее Маресьеве – Настоящем Советском Человеке.“ (PNČ, 320).

### Höhere Weißen des „wahren Menschen“

Der Gezeichnete und Neugetaufte überbrückt letztlich in seiner Person die „ontologische Lücke“, die Katerina Clark beschreibt: er ist fleischgewordene Utopie und kann fortan zwischen alter Realität und neuer Postutopie vermitteln. Damit löst sich auch die ursprüngliche Dialektik von *stichijnost'* und *soznatel'nost'* auf. Die beteiligten Figuren haben authentisch den Übergang vom einen zum anderen vorgeführt und bestätigen durch ihr Beispiel die Richtigkeit der herrschenden Ideologie: „only they can give access to ‚there,‘ and thus the rite that serves to mediate a problematical conflict in society simultaneously serves the function of legitimizing the status quo.“ (Clark 1985, 173).

So verfügen die sozrealistischen Invaliden einerseits über höhere Weißen, die sie zum Lehrmeister aller machen, andererseits genießen sie ehrfürchtige Bewunderung von Seiten der Nichtgeweihten. Um dies zu verdeutlichen, seien hier noch einmal mehrere Beispiele gegeben:

An einer Stelle in Polevojs *Povest' o nastojaščem čeloveke* tritt die Archaik direkt an die Oberfläche. Im Krankenhaus erhält Meres'ev Prothesen und beginnt, eifrig zu trainieren. Das bleibt nicht unbemerkt:

Майор Стручков, искоса наблюдавший за ним веселыми, насмешливыми глазами, всякий раз объявлял:

– А теперь, граждане, вы увидите загадку природы: великий шаман Алексей Мересьев, непревзойденный в лесах Сибири, в своем репертуаре.

Действительно в упражнениях, которые с таким упорством проводил Алексей, было что-то фанатическое, делавшее его похожим на шамана. [...] Никто в палате, конечно, не верил в возможность летать без ног, однако упорство товарища все уважали и, скрывая это

за шутками, пожалуй, даже преклонялись перед ним. (PNČ, 152; kursiv J.L.)

Meres'ev wird also hier unumwunden als „Schamane“ bezeichnet – und erhält die ihm gebührenden Ehrbezeugungen. Später, als er nach langen Kämpfen endlich wieder zu Trainingsflügen zugelassen wird, vermag er es, das Flugzeug durch sein ‚neues‘ Bewußtsein zu steuern:

Теперь он изучал, именно изучал то, что в юности постиг стихийно; умом доходил до того, что раньше брал опытом, навывком. Мысленно расчленив процесс управления самолетом на составные движения, он выработывал в себе особую сноровку для каждого из них, перенося все рабочие ощущения ног со ступни на голень. (PNČ, 253; kursiv J.L.)

Schließlich erreicht Meres'ev das, was man als völlige Transition in das Reich der modernen Geister, nämlich der Maschine, nennen könnte: er wird zum perfekt funktionierenden Maschinen-Menschen. Bei seinem ersten Kampfeinsatz mit Prothesen feiert er seinen Triumph als „wahrer“ (Prothesen-)Mensch.<sup>83</sup>

Вот когда Алексей с торжеством ощутил совершенное слияние со своей машиной! Он чувствовал мотор, точно тот бился в его груди, всем существом своим он ощущал крылья, хвостовые рули, и даже неповоротливые и искусственные ноги, казалось ему, обрели чувствительность и не мешали этому его соединению с машиной в бешено-стремительном движении. (PNČ, 284)

Auch in *Sčast'e* sind die übersinnlichen Fähigkeiten des einbeinigen Voropaev zu bewundern – obwohl er seine Absolution von Stalin erst später erhält, ist „Vitamins“ bereits in der Lage, Unsichtbares zu sehen:

Дунай он хорошо знал и сейчас воочию видел, как дрался весь фронт и как дралась 4-я гвардейская, и видел и слышал, что делал и говорил каждый из близких ему, бывших там. Вот по-солдатски румяное, скромное лицо командарма [...].

<sup>83</sup> Hier reichen sich avantgardistische Vorstellungen von Maschinen-Körpern (wie etwa Mejerchol'ds Biomechanik) und sozialistische Menschenbilder die künstliche Hand. Obwohl nach Vladimir Papernyj die „Kul'tura 1“ (Avantgarde) das Mechanische, die „Kul'tura 2“ das Lebendige vertritt, scheinen sich die beiden Prinzipien gerade im Bild des Prothesen-Menschen zu vereinigen: Er gilt als der vollkommene, perfekte Mensch. Während allerdings der avantgardistische Prothesen-Körper einen maschinisierten Menschen meint, ist der sozialistische Prothesen-Held eine anthropomorphe Maschine – mit einem lebendigen, immerwährenden Lächeln auf dem Gesicht funktioniert sie im Kollektivbetrieb; der eine ist Schauspieler, der den Sieg der Kunst über den Alltag vorführt, der andere ein produktiver Arbeiter (vgl. Papernyj 1996, 160ff.).



И Воропаев видит, как он, сморщив белесые брови и постукивая по карте карандашом, выслушивает срочный доклад командира корпуса [...]. (Sč, 37)

Und nicht nur das – Воропаev nimmt sogar direkt am Geschehen an der österreichischen Front teil: „Чисто воропаевская затея“, kommentiert lachend ein Hauptmann die Pläne, nichts einen Vorstoß durch die unterirdischen Gänge Wiens zu wagen. Der Geist Воропаевs ist schließlich überall.

Besonders auffallend ist in diesem Roman jedoch eine Nebenfigur, um die ein regelrechter Kult betrieben wird – der arm- und beinlose Jura Najdenov, von seinen Kameraden liebevoll nach der Märchenfigur „Kolobok“ (Brotlaibchen) genannt. Воропаев selbst betritt in der Neujahrsnacht das Zimmer, in dem, wie die Leiterin des Kinderheims sagt, „мои философы“ liegen.<sup>84</sup> Er erblickt einen Raum, „где на четырех кроватках, сдвинутых к столу, лежали четыре искалеченные детские фигуры.“ Von dem „Mädchen ohne Hände“ Zina gleitet sein Blick weiter:

Рядом с нею, поближе к репродуктору, стояла почти полупустая кровать, на которой лежал вниз лицом очень короткий мальчик, даже как бы только часть мальчика. Воропаев успел заметить вихрастую голову, худую шейку, не по возрасту узкие плечики, карандаш в зубах мальчика, что-то таким образом рисующего в альбоме. (Sč, 132)

Kurz darauf stellt Zina ihren Leidensgenossen Šura vor und erklärt stolz:

– Это наш «Колобок», Шура Найденов, он по званию среди нас самый главный, потому что ему трудней всех. Он пострадал при бомбежке. [...] – Он без рук, без ног, читает и пишет, держа карандаш во рту, и сам перелистывает странички особой резинкой и даже сам понемножку передвигается... Вот почему он и самый старший, что больше нас всех умеет. (Sč, 133f.)

Doch das ist noch nicht alles. Nach und nach wächst „Brotlaibchen“ zur bewunderten Gallionsfigur: Nachdem Воропаев mit seinen Überredungskünsten Erfolg hat, führt er die Kinder zu einer Bettenpolonaise, und Najdenov trägt leidenschaftlich ein Gedicht vor. Alle sind ergriffen von der Lebenslust, „исходящая из этого коротенького существа с упрямою вихрастой головой.“ Und schon tuscheln die Gäste untereinander: „Ученым хочет быть, [...] английский язык ему Мережкова прелождает. «Я, – говорит, – немцам еще докажу, что такое русский, даже без рук, без ног.»“ (Sč, 136). Auch der „allwissende“ Címbal ist stark von „Kolobok“ beeindruckt: „Вот люди вырастут! – хрипло щепнул он. – Герой-люди! Я как на этого Найденова взгляну – себя прямо

<sup>84</sup> Alle Zitate sind aus *Sčast'e*, 132ff.

подлецом вижу.“ (Ebd.). Letztlich zieht Voropaev selbst den Hut vor der Größe „Brotlaibchens“ und erkennt ihn als einzige Autorität an, die seine Lage würdigen kann – auf dem Nachhauseweg ist er gezwungen, zu kriechen:

Хватятся, а его нет, и никто не поверит, что он добрался до дому один. Только Найденов, пожалуй, поверит и станет уважать. Этот упрямый мальчик стоял перед его глазами. [...] Мальчик без рук и ног, мечтающий о своем будущем, был так велик, что он, Воропаев, забыв о себе, мог думать сейчас только об этом ребенке. (Sč, 137f.)

„Brotlaibchen“ ist eine Extremform des Invaliden, man könnte auch sagen: die Reinform, das Ideal. Denn wen könnte man besser inkorporieren als ihn? Wer ließe sich leichter vom Sozium einverleiben? Außerdem ist er der ‚Zerstückelteste‘ von allen und deswegen auch der ‚Authentischste‘: Wenn er die Zeilen „Таких две жизни за одну, но только полную тревог, я променял бы, если б мог!“ deklamiert, kann man ihm glauben; und wenn er voller Optimismus in seine eigene Zukunft blickt, dann muß man sich, wie Cimbal, angesichts eigener Zweifel schämen.

Abschließend ein weiteres Beispiel, das noch einmal sehr deutlich zeigt, wie weit der Invalidenkult gehen kann. Vera Ketlinskaja hat ihren Roman *Mužestvo* in den ‚heißen‘ ersten Jahren des offiziell zur Doktrin erklärten Sozialismus geschrieben; so gesehen ist ein gewisser Purismus zu erwarten. Um ein rundes Bild zu geben, sind die zitierten Passagen fast unverkürzt. Eine Gruppe Komsomolzen meldet sich freiwillig, eine Stadt im fernen Osten (Komsomol'sk-na-Amure) zu bauen. Auf dem Weg dorthin, einen Tag vor Chabarovsk, steigt ein „neznamec“ zu – der sofort durch seine „seltsamen Hände“ auffällt:<sup>85</sup>

На большой станции к эшелону вышел высокий человек в изящном пальто с блестящими роговыми пуговицами и в мягкой серой шляпе. У него было узкое бледное лицо с глубокой поперечной морщиной на лбу и странные руки – их бледная кожа покрыта извилистыми шрамами и на месте ногтей темнела красная бугристая кожа. [...]

Помощник начальника строительства Гранатов, – назвал себя незнакомец. [...]

Катя неострожно смотрела на его руки. Они были красивы по форме, тонки, коричневые шрамы отчетливо выделялись на белой коже. [...]

– Я инженер-строитель. Партия послала меня в КВЖД. Я работал там три года. В Харбине.

– Там ведь японцы, – сочувственно сказала Катя.

<sup>85</sup> Dieser Mensch mit seinen seltsamen Händen ist ebenfalls eine sozialistische Abwandlung der Märchenfigur des Mädchens ohne Hände: seine Wunden sollen seine Ehre bezeugen, sollen Beweis dafür sein, daß er trotz Folter seine kommunistischen Kameraden nicht preisgegeben hat – wie das Mädchen ihre Unschuld.

– Да... – медленно произнес Гранатов. [...] Когда попадешь в харбинскую контрразведку, не знаешь, где ты – в Японии или в бело-гвардейском застенке.

– Вы там были? – бледнея, спросила Тоня.

Он поднял свои израненные руки и снова грустно усмехнулся.

Комсомольцы придвинулись теснее и молчали. Большое трепетное уважение рождали в них эти бледные руки в шрамах и грустная усмешка – отзвук незабываемых страданий.

– Срывали ногти, – тихо сказал Гранатов, – жгли руки каленым железом и выворачивали суставы. Били нагайками, завернув в мокрую простыню, чтобы не было следов...

– А на руках-то следы остались! – воскликнула Катя. [...]

– Требовало одно, – тихо продолжал Гранатов, строго взглянув на Катю, – они хотели от меня показаний, что советские служащие КВЖД занимаются коммунистической пропагандой. Четыре месяца они добивались этого всеми средствами. Эти четыре месяца стоят четырех лет...

*Тоня вдруг рванулась вперед, схватила его искалеченную руку и прижалась к ней горячими губами.*

Гранатов вздрогнул, легкая судорога прошла по его лицу.

Он отнял руку и погладил Тоню по голове.

– Все можно перенести, – сказал он скромно, – вы сами поступили бы так же.

– А теперь, – сказал Гранатов весело, – я попросился на стройку.

Он поднялся и шутливо обнял всех, кого смогли охватить его руки. (Ketlinskaja 1971, 57-59; kursiv J.L.)

Dank seiner Zeichnung wird Granatov nicht nur sofort in das Kollektiv aufgenommen, sondern er steht sogar in dessen Mittelpunkt. Sogleich verkündet er die frohe sowjetische Botschaft des „Alles ist möglich“ und ruft auf zur Tat:

– Будем работать! Будем строить! Будем дружить!

Тоня выбежала на площадку и глотала холодный ветер, прикрыв глаза и стиснув на груди руки. *О, если бы ее послали туда, если бы ей дали счастье выдержать все пытки мира и выйти после них незапятнанной, с гордо поднятой головой!* Она содрогнулась, представив себе мучения пыток и одиночества. Но она не побоялась бы их. Так закаляются борцы. Харбин, Токио, Калькутта, Рио-де-Жанейро... сколько еще борьбы!

– Вы простудитесь, девушка, – раздался над нею голос.

Гранатов прошел мимо нее, přátельски улыбаясь.

Хлопнула за ним вагонная дверь.

Тоня сжалась, как от удара. В его голосе звучала насмешка. Неужели он смеялся над нею?

Что ж, она еще нечем не заслужила права на его уважение. Тем хуже для нее!

*И она с презрением покосилась на свои маленькие, простые, обыкновенные руки.* (Ebd., 59; kursiv J.L.)

So sieht man also zum Schluß Tonja als schuldiges „Mädchen mit Händen“. Voller Bewunderung schaut sie auf zu ihm, der schon „wahrer Mensch“ geworden ist; voller Verachtung blickt sie auf ihre eigenen reinen, unversehrten Hände herab – deutlicher kann man es dem Leser nicht vor Augen führen, wie sich „wahre“ von anderen Menschen unterscheiden. Daß der Leser hierbei gleichzeitig an der Nase herumgeführt wird, steht auf einem anderen Blatt...

### Literatur

1968. *50 let Sovetskogo social'nogo obespečenija. Materialy konferencii (pod redakcij Ministra social'nogo obespečenija RSFSR D.P. Komarovoij)*, Moskva.
- Bachtin, M.M. 1979. *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M.
- Bachtin, M.M. 1975. „Epos i Roman (O metodologii issledovanija romana)“, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, 447-483.
- Binova, G. 1994. „Socart kak preodolenie utopičeski-idejnoj tradicii (prozaičeski variant: V. Sorokin, V. Erofeev, Z. Gareev)“, *Sb. prací Filoz. fak. Brněnské univ. E: literárněvědná řadá (Roč. 53, č. 41 [43?])*, Brno, 107-114.
- Bojm, S. 1995 „Kitč i socialističeskij realizm“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 15, Moskva, 53-65.
- Clark, K. 1977. „Utopian Anthropology as a Context for Stalinist Literature“, Tucker, R.C. (ed.), *Stalinism: Essays in Historical Interpretation*, New York, 180-198.
- Clark, K. 1985 [1981]. *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago.
- Clark, K. 1997. „Socialist Realism With Shores. The Conventions for the Positive Hero“, Lahusen, T. / Dobrenko, E. (Hg.), *Socialist Realism without shores*, Durham/London, 27-50.
- Dobrenko, E.A. 1990. *Izbavlenie ot miražej. Socrealizm segodnja*, Moskva.
- Dobrenko, E.A. 1992. „Socrealizm kak kul'turnyj fenomen: istoriko-tipologičeskij abris“, *Russkaja literatura XX veka: Napravlenija i tečenija*, Ežegodnik, 1, Ekaterinburg, 46-55.
- Dobrenko, E.A. 1992. „Vse lučšee detjam (totalitarnaja kul'tura i mir detstva)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 29, Wien, 159-174.
- Dobrenko, E.A. 1992. „«Pravda žizni» kak formula real'nosti“, *Voprosy literatury*, 1, (III).
- Dobrenko, E.A. 1993. *Metafora vlasti: Literatura stalinskoj épochi v istoričeskom osveščenií*, Slavistische Beiträge, 302, München.
- Drubek-Mayer, N. 1994. „Rossija – «pustota v kiškach» mira. «Ščastlivaja Moskva (1932-1936 gg.) A. Platonova kak allegorija“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 9, 251-268.
- Dunham, V. 1989. „Images of the Disabled, Especially the War Wounded, in Soviet Literature“, *McCagg/Siegelbaum*, 151-164.
- Ermilov, V.V. 1948. „Za boevuju teoriju literatury! Prekrasnoe – èto naša žizn'!“, *Literaturnaja gazeta*, 13.11.1948.
1982. *Ènciklopedičeskij spravočnik SSSR*, Moskva.
- Fadeev, A. 1957. *Za tridcat' let*, Moskva.

- Fadeev, A. 1981. *Bessmertie*, Moskva. [Sammlung von Aufsätzen, die Fadeev zwischen 1921 und 1956 geschrieben hat.]
- Fefelov, V.A. 1986. «V SSSR invalidov net!...», London.
- Gassner, H. / Gillen, E. 1994. „Ot sozdanija utopičeskogo porjadka k ideologii umirotvorenija v svete eštetičeskoj dejstvitel'nosti“, *Agiacija za sčas't'e. Sovetskoe iskusstvo stalinskoj èpochi*, Düsseldorf/Bremen, 27-59.
- Gennep van, A. 1986 [1908]. *Übergansriten*, Frankfurt a.M.
- Golosovker, Ja.È. 1987. *Logika mifa*, Moskva.
- Gončarova, O. 1996. „Ritual i mif v tekste sovjetskoj kul'tury“, *Russkij tekst*, 4, 62-79.
- Gor'kij, M. 1949-55. *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Moskva.
1993. *Grif sekretnosti snjat. Poteri vooružennyh sil SSSR v vojnach, boevyh dejstvijach i voennyh konfliktach. Statističeskoe issledovanie*, Moskva (Voenizdat).
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München/Wien.
- Groys, B. 1995. „Polutornyj stil': socialističeskij realizm meždu modernizmom i postmodernizmom“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 15, Moskva, (I), 44-53.
- Groys, B. 1995. *Die Erfindung Rußlands*, München/Wien, (II).
- Günther, H. 1984. *Die Verstaatlichung der Literatur*, Stuttgart.
- Günther, H. 1992. „Železnaja garmonija (Gosudarstvo kak total'noe proizvedenie iskusstva)“, *Voprosy literatury*, 1, 27-41.
- Günther, H. 1993. *Der sozialistische Übermensch: Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart/Weimar.
- Günther, H. 1997. „Pojuščaja Rodina. Sovetskaja massovaja pesnja kak vyraženie arčetipa materi“, *Voprosy literatury*, 4, 46-62.
- Hölter, A. 1995. *Die Invaliden. Die vergessene Geschichte der Kriegskrüppel in der europäischen Literatur bis zum 19. Jahrhundert* (Habilitationsschrift), Stuttgart.
- Kamanin, N. P. 1972. *Letčiki i kosmonavty*, Moskva.
- Kardin, V. 1983. „Po suščestvu li éti spory?“, *Voprosy literatury*, 2, 91-118.
- Kašina, N.V. 1971. „K voprosu o položitel'nom geroe v sovjetskoj literature“, *Russkaja literatura XX veka. Sovetskaja literatura*, Moskva, 309-322.
- Lahusen, T. / Dobrenko, E. (Hg.) 1997. *Socialist Realism without shores*, Durham/London.
- Lenin, W.I. 1968. *Was tun? Brennende Fragen unserer Bewegung*, Berlin. [Čto delat'?, Stuttgart. 1902].
- Lewada, J. 1993. *Die Sowjetmensen 1989-1991. Soziogramm eines Zerfalls*, München. [Übersetzung der Originalausgabe: *Sovetskij prostoj čelovek*, Moskva 1991].
- Lichatschow, D.S. 1975. *Der Mensch in der altrussischen Literatur*, Dresden.
- Lunačarskij, A.V. 1967. *Sobranie sočinenij*, t. 7, Moskva.
- Lüthi, M. 1970. *Volksliteratur und Hochliteratur. Menschenbild – Thematik – Formstreben*, Bern/München.
- Madison, B. 1989. „Programs for the Disabled in the USSR“, McCagg/Siegelbaum, 167-198.
- McCannon, J. 1997. „Positive Heroes at the Pole: Celebrity Status, Socialist-Realist Ideals and the Soviet Myth of the Arctic, 1932-39“, *The Russian Review*, 56, July 1997, 346-365.

- McCagg, W.O. / Siegelbaum, L. (Hg.) 1989. *The Disabled in the Soviet Union. Past and Present, Theory and Practice*, (Series in Russian and East European studies, 12), Pittsburgh.
- Müller, K.E. 1996. *Der Krüppel. Ethnologia passionis humanae*, München.
- Nagibin, J.M. 1996. *Dnevnik*, Moskva.
- Nietzsche, F. 1988. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, Stuttgart.
- Nikonova, T. 1995. „Narodnyj Geroj i čelovek massy: mifotvorčestvo klassovoj estetiki“, *Russkaja literatura XX veka: poisk orientirov. Čast' 1 Mifi i realii. Kniga dlja učitelja*, Voronež, 116-151.
- Odesskij, M. / D. Fel'dman 1994. „Vyjti živym iz stroja. Russkaja literatura: poëtika bolezni, zdorov'ja i truda“, *Družba narodov*, 3, 177-192.
- Paperno, I. 1996. *Semiotika povedenija: Nikolaj Černyševskij – čelovek epochi realizma*, Moskva. [1988].
- Papernyj, V. 1996. *Kul'tura dva*, Moskva. [1985].
- Petrov, S.M. 1984. *Socialističeskij realizm*, Moskva.
1985. *Podvigi ich bessmertny*, Chabarovsk.
- Propp, V.Ja. 1969. *Morfologija skazki*, Moskva.
1992. *Russkaja literatura XX veka: Napravlenija i tečenija*. Ežegodnik, 1, Ekaterinburg.
- Sergeev, E. 1982. „O čeloveke – dlja čeloveka“, *Znamja*, 3, 225-232.
- Sinjavskij, A. 1967. „Čto takoe socialističeskij realizm?“, *Fantastičeskij mir Abrama Terca*, Paris, 401-446. [1959 in Paris auf Französisch].
- Smirnov, I.P. 1994. *Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnej*, Moskva.
- Smirnov, I.P. 1995. „Socrealizm: antropologičeskoe izmerenie“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 15, Moskva, 29-43.
- Suškov, I.M. 1969. *Geroizm i geroičeskie tradicii*, Rostov na Donu.
- Štut, S.M. 1964. *Kakoy ty, Čelovek*, Moskva.
- Tolstoj, A.N. 1984. „Četvert' veka sovetskoj literatury“ [1942], *O literature i iskusstve. Očerki, stat'i, vystuplenija ...*, Moskva, 225-240.
- Tregub, S. / Bačelis, I. 1944. „Ščast'e Korčagina“, *Znamja*, 4, 122-147.
- Tynjanov, J.N. 1977. „Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii)“, *Poëtikal'storija literatury/Kino*, Moskva, 198-226.
- Uther, H.-J. 1981. *Behinderte in populären Erzählungen. Studien zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin/New York.
- Zopf, M.Ch. 1994. „Sovetskie pavil'ony na vseimnych vystavkach 1937 goda v Pariže i 1939 goda v N'ju-Jorke“, *Agitacija za ščast'e. Sovetskoe iskusstvo stalinskoj epochi*, Düsseldorf/Bremen, 60-64.
- Železnova, N. 1978. *Nastojasčie ljudi Borisa Polevogo: Očerki tvorčestva*, Moskva.
- Anikin, V.P. (Hg.) 1957. *Russkie narodnye poslovice, pogovorki, zagadki i detskij fol'klor. Posobie dlja učitelja*, Moskva.
- 1949-57. *Bol'saja Sovetskaja Ėncyklopedija*, Moskva.
- 1970-81. *Bol'saja Sovetskaja Ėncyklopedija*, Moskva.
- Clauss, G. (Hg.) 1995. *Fachlexikon ABC Psychologie*, Frankfurt a.M.
- Dal', V. 1957. *Poslovice russkogo naroda. Sbornik*, Moskva.

- Holthusen, J. 1978. *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*, München.
- Koch, U. / Lucius-Hoene, G. / Steige, R. (Hg.) 1988. *Handbuch der Rehabilitationspsychologie*, Berlin u.a., 650-53.
- Lebedev, P.F. (Hg.) 1958. *Partizanskije poslovicy i pogovorki*, Kursk.
1934. *Literaturnaja Gazeta*, 20.6.1934, 1. [Rettung der „čeljuskincy“].
1935. *Literaturnaja Gazeta*, 10.5.1935, 1. [Stalins Rede vom 4. Mai – „Kadry rešajut vse!“].
1935. *Literaturnaja Gazeta*, 5.11.1935, 1. [„Strana ždet knig: o gerojach socialističeskogo truda“].
1982. *Literaturnaja Gazeta*, 10.2.1982, 4. [„Slovo o nepobeždenom“ – über N. Birjukov].
1996. *Literaturnaja Gazeta*, 14.2.1996, 4. [„Dobryj, dobryj sverchčelovek“].
1996. *Literaturnaja Gazeta*, 3.7.1996, 4. [Artikel von J. Nagibin].
1996. *Literaturnaja Gazeta*, 16.10.1996, 5. [Interview mit Michail Veller].
- Ostrovskij, N. 1975. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva.
- Platonov, A. 1985. „Pavel Korčagin“ (1937), *Sobranie sočinenij*, 2, Moskva, 363-376.

### Primärliteratur (chronologisch)

#### Vorrevolutionär

- Černyševskij, N. 1975. *Čto delat'? Iz rasskazov o novych ljudjach*, Leningrad [1863]; deutsche Übersetzung: *Was tun?*, München, 1979.
- Gor'kij, M. 1967. *Mar'*, Moskva. [Textfassung des 7. Bandes der 30-bändigen Werksausgabe, Moskva 1950; erste russische Ausgabe: Berlin 1907; davor auf englisch in der Zeitschrift *Appleton's Magazine* 1906/07].

#### 20er Jahre

- Fadeev, A. 1971. *Razgrom*, Moskva [1927].
- Kin, V. 1956. *Po tu storonu*, Moskva [1928].
- Platonov, A. 1990. *Kotlovan, Gosudarstvennyj žitel'*, (Proza/Rannie sočinenija/ Pis'ma), Minsk [1929-30].

#### 30er Jahre

- Ketlinskaja, V. 1971. *Mužestvo*, Leningrad. [1938].
- Ostrovskij, N. 1967. *Kak zakaljalas' stal'* [KZS], Moskva, [1. Teil: 1932; 2. Teil: 1934].
- Platonov, A. 1991. *Sčastlivaja Moskva*, [veröffentl. erst in: *Novyj mir*, 9; geschrieben 1932-36].

#### Kriegsliteratur

- Koževnikov, V. 1977. *Derevo žizni* (rasskazy), Moskva. [*Mera tverdsti* [1942], *Kirill Orlovskij* [1945]].
- Sobolev, L. 1977. *Morskaja duša*, (rasskazy), Moskva, [1942]. [*Solov'ej* [1941], *Morskaja duša* [1942], *Vospitanie čuvstva* [1942]].
- Tolstoj, A. 1981. *Russkij charakter* (rasskaz) [Abschluß des Erzählzyklus *Rasskazy Ivana Sudareva*], *Poznanie ščast'ja*, Moskva. [7. 5. 1944 in *Krasnaja Zvezda*].

## 1945/46 bis 1953 / Ždanov-Ära

Cvetkov, J. 1959. *Povest' o Kirille Orlovskom*, Moskva.

Cvetkov, J. 1960. *Iz stroja v stroj* (rasskaz), Moskva.

Kuzmenko, S. 1969. *Snova v stroju* (povest'), *Rozy i mužestvo*, Kujbyšev. [geschrieben 1952-1953; basiert auf einer 1951 geschriebenen Skizze von Kuzmenko und Kolosov].

Pavlenko, P. 1953. *Ščas't'e* [SČ], Moskva [1947].

Polevoj, B. 1984. *Povest' o nastojaščem čeloveke* [PNČ], Moskva. [Oktjabr' Nr.7-11, 1946].

## Ab Tauwetter

Farniev, K. 1985. *Vsja žizn' – podvig* (dokumental'naja povest'), Ordžonikidze.

German, J. 1988. *Dorogoj moj čelovek*, Moskva, [Zweiter Teil der Trilogie *Delo, kotoromu ty služiš'*, (Teil 1) und *Ja otvečaju za vse* (Teil 3), 1957-1964].

Limonov, N. 1984. *Pamjat' serdca*, Ulan-Ude.

Nagibin, J. 1973. *Gibel' pilota* (rasskaz) [1964], *Izbrannye proizvedenija*, t.1, Moskva.

Nagibin, J. 1981. „Mašinistka živet na šestom etaže“ (rasskaz) [1971], *Sobranie sočinenij*, t.3, Moskva.

Nagibin, J. 1998. *Terpenie*, Moskva. [Novyj mir Nr. 2, 1982]; [erster Teil der Trilogie *Bogojar*; 2. Teil: *Buntašnyj ostrov*; 3. Teil: *Drugaja žizn'*]

Šiškin, A. 1980. *Preodolenie*, Odessa.

Sinel'nikov, I. 1980. *Živoj cvet: povest' o traktoriste* (dlja sred. i škol'. vozrasta), Rostov na Donu.

Skorochoodov, N. 1983. *Čelovek-legenda* (dokumental'naja povest'), Saransk.

Titov, V. 1979. *Vsem smertjam nazlo*, Moskva, [1967].

Tučin, B. 1987. *Četvertoe izmerenie* (dokumental'naja povest'), Novosibirsk.

Zlygin, A. 1990. *Razve ja o sebe?* (dokumental'naja povest'), Moskva.



Dirk Uffelmann

**MARINÁ HIMMELFAHRT UND LIQUIDIERUNG.  
ERHÖHUNG UND ERNIEDRIGUNG IN SOROKINS ROMAN  
TRIDCATAJA LJUBOV' MARINY**

Aber statt eine dynamische, geschichtliche und konkrete Dimension zu bekommen, die glaubwürdig und inspirierend sein könnte, ist sie [Maria] ein Idealtyp geworden, ganz hoch, weit weg und blaß. Auf kleines Maß zurechtgestutzt wurde sie besonders dann, wenn eine männliche Geistlichkeit auf sie projizierte, was ihr als weibliches Ideal vorschwebte: klein, niedrig, und vor allem keusch, keusch, keusch... (Halbes 1980, 115)

**Postkanonische Herabziehung und deren Kanonisierung**

Die Postavantgarde der Moskauer konzeptualistischen Zirkelkultur der 1970er und 80er Jahre nimmt nicht für sich in Anspruch, die Ausdruckformen der Sowjetkultur einfach hinter sich zu lassen, im Gegenteil: Sie benutzt sie, zitiert sie, reproduziert sie. Im Konzeptualismus kommt der Sozrealismus (SR) in sein postkanonisches Stadium; qua Zitation, Reproduktion, Hyperbolisierung ist die sozrealistische Poetik weiter auf eigenartige Weise präsent (Günther 2000, 287). Dieses Repro-Verfahren wird unterfüttert mit Tabubrüchen, die hinausgehen über die politisch-ideologischen Tabubrüche der Dissidenten und Dorfprosaiker. Mit Themenfeldern, welche die Sowjetliteratur tabuisierte, nämlich sinnloser Gewalt, (vielfach abnormer) Sexualität, Psychopathologie überschreitet die neue Literatur – etwa bei Mamleev, Viktor Erofeev und anderen – vor allem ästhetische und Anstandsgrenzen. Wie nebenbei überwindet sie die implizite Barriere des Ernstes und wird ludistisch (Peters 1996, 15).

Schon zahlreiche Verfahren der alternativen Literatur der 60er und 70er Jahre – in Texten von Aleškovskij, Limonov, Sokolov oder Venedikt Erofeev – waren über soziale Erniedrigungsbewegungen beschreibbar; die Helden waren menschliche Versuchsobjekte, Outsider, Debile, Obdachlose und Alkoholiker.<sup>1</sup> Die konzeptualistische Richtung der russischen Literatur lässt sich als teils dazu pa-

<sup>1</sup> Zur Selbsterniedrigungsfigur in Nachfolge Christi bei Erofeev s. Uffelmann 2002.

rallele, teils darüber hinaus gehende Bewegung von Reduktion, Entleerung, Karnevalisierung, Herabziehung und Erniedrigung beschreiben: Gewalt wird vom politischen Zweck oder ethischer Bewertung herabgezogen auf Horror-Szenarien; die Anthropologie erscheint immer weniger als geistige denn als körperliche, fäkal-sexualistische; mimetischer oder normativer Ernst wird abgelöst durch Nonsense, Absurdität, Sprachspiel.

Mit den Prosawerken Vladimir Georgievič Sorokins (\*1955) soll der Degradierungsprozess in der russische Literatur, einer verbreiteten Meinung zufolge, an einem Tiefpunkt angelangt sein: Sorokin zerstöre die Literatur, die Sprache, die Ästhetik; seine Werke bordeten über von Gewalt und Hässlichkeit, riefen Ekel hervor. Auch Sorokin wohlgesommene Beobachter können nicht umhin, ihn als „grausames Talent“ (Groys 1988, 109) oder „enfant terrible“ (Genis 1997, 222) zu charakterisieren. Sorokins Texte werden von Kritikern als elitär wahrgenommen (Ermolin 2003, 416), was sich insofern bestätigt, als selbst noch der Leseindruck der Langeweile, des Uninteressanten, den diese Kritiker gewinnen (bspw. Bujda 1994; Kenžeev 1995, 203), von Sorokins (elitären) Verteidigern als Abwehrreaktion unwilliger Leser eingestuft wird (Ryklin 1992, 209).

Dies hängt nicht zuletzt zusammen mit der Rezeptionsgeschichte von Sorokins Texten. Einem kleinen Kreis von gleichgesinnten Konzeptualisten durch mündlichen Vortrag und Manuskript-Lektüre im Samizdat bekannt geworden, wurden Sorokins Werke zunächst im Tamizdat, in Frankreich, den USA und vor allem im deutschsprachigen Raum publiziert. Die Tamizdat-Veröffentlichungen wurden von westlichen Slavisten gefördert, welche diesen Texten als erste wissenschaftliche Aufmerksamkeit widmeten (Genis, Groys, Smirnov, Witte). Die Kunde von der wissenschaftlichen Behandlung „dort“ drang nach Russland und führte zu kuriosen Übertreibungen wie der Levšins (1993, 283), in Deutschland seien 35 Dissertationen zu Sorokin im Entstehen begriffen. Richtig ist wiederum, dass die erste, allein Sorokins Werk gewidmete Tagung 1997 in Mannheim ausgerichtet wurde (Burkhart 1999a) und deutschsprachige Slavistinnen und Slavisten dort den Ton gaben (s. Uffelmann 2000).

Diese frühe westlich-wissenschaftliche Sorokin-Konjunktur erleichterte den Reimport seiner Arbeiten auf den postsowjetischen Markt nicht, im Gegenteil, sie erschwerte ihn, verließ sie Sorokin doch den Index des Fremden. Erst gegen Ende der 1990er Jahre erlangte Sorokin in Russland breitere Bekanntheit, welche aber wieder zu einer, diesmal konzertiert angestrebten Abwehrreaktion führte. Am 27.06.2002 nämlich ließ die Pro-Putin-Organisation *Iduščie vmeste* vor dem Moskauer Bol'šoj-Theater Sorokin-Bücher zerreißen und in ein Schaumstoffklo werfen; am 11.07. erstattete Artem Magunjan in ihrem Auftrag Strafanzeige gegen Sorokin nach § 242 des Strafgesetzbuches der Russischen Föderation (Verbreitung von Pornographie); die Organisation druckte zum Zweck der Stützung ihrer Vorwürfe eine Broschüre *Sorokin: Izbrannoe*, was

Sorokin und sein Verleger Aleksandr Ivanov zum Anlass für eine Schadenersatzklage gegen die *Iduščie vmeste* wegen Verletzung des Urheberrechts nahmen, die sie am 29.08.2002 verloren. Das Verfahren wegen des Pornographie-Vorwurfs wurde am 25.04.2003 eingestellt. Gerade dank den Angriffen durch die *Iduščie vmeste*, aber auch dank eines telegenen Auftritts in der russischen Reality-Soap *Za steklom* gewann Sorokin schließlich Popularität. Die Paradoxalität der Wirkung des Skandals ist so frappant, dass manche an eine konzertierte Marketing-Aktion glaubten.<sup>2</sup> Behinderte die Skandalträchtigkeit zunächst Sorokins russische Rezeption, so machte ihn der gerichtsnotorische Skandal in Moskau kanonisch.

Die Elemente Gewalt, Sexualität und Ekel sind in Sorokins Texten so omnipräsent, dass kein Versuch narrativer oder teleologischer Funktionalisierung greifen kann. Allein – auch Inflation ist Entwertung, Depotenzierung. So meint Viktor Erofeev, bei Sorokin würde die erzählte Gewalt dermaßen automatisiert, dass dies sie grundlegend verändere (s. 1997, 28f). Die Serialität, das absichtsvolle Zuviel, das so gut wie alle Sorokinschen Texte in der einen oder anderen Weise auszeichnet, lässt die Transgressionen, die punktuell entsetzlich sind, in einem anderen, wenigstens einem zusätzlichen Licht erscheinen. In diesem Sinne meint Genis, Sorokins Werke hielten eine doppelte Lesart von Gewalt, Pornographie etc. bereit; neben der Eignung vieler Sujets als Block-Buster-Vorlage erschienen diese als intellektuelle, distanzierte Konstrukte (1999, 209).

Die systematischste Formulierung jener zweiten Perspektive stammt aus Boris Groys' programmatischem Aufsatz *Moskovskij romantičeskij konceptualizm/Moscow Romantic Conceptualism*, wenngleich sich Sorokin dort nicht unter den Beispielen findet. Wenn Sorokins Texte – und sei es nur facettenweise – mit Konzeptkunst verwandt sind, so wären sie nicht mimetisch zu lesen, sondern als Reflexionen auf die Bedingungen von Kunst (Groys 1979, 4), als Meta-Reflexion und – im Falle erzählender Prosa – „metafiction“ (Gillespie 1997, 165). Zur Beschreibung der spezifisch Sorokinschen Metaposition hat sich in der Forschung der Begriff der Metadiskursivität eingebürgert (Deutschmann 1998, 334-338, Burkhart 1999a, 12). Die Entsprechung von Zeichen und Gegenständen werde aufgehoben (Vladiv-Glover 1999, 26); intersignifikative Bezüge träten an die Stelle von extratextueller Referenz.

Wenn aber Diskurse den eigentlichen Referenzpunkt von Sorokins Texten bilden, dann erscheinen auch die Sujets als Realisierungen sprachlicher Schablonen. Ein großer Teil der bei Sorokin begegnenden Exkrementations- und Gewaltakte lässt sich als Realisierung von Metaphern ausdeuten (Engel 1997, 62; Ryklin 1998, 742). Gewalt auf der Handlungsebene wäre demnach nichts anderes als Meta-Mat. Am weitesten in Richtung Entschuldigung von Sorokins Un-

<sup>2</sup> S. Ryklin 2002 – ein Vorwurf, den Sorokin scharf zurückweist (Narbutovic/Sorokin 2002).

botmäßigkeit geht Igor' Smirnov; er attestiert ihm die Unschuld des Mediums (Smirnov 1995, 127). Doch bekanntlich wird auch der Bote geschlagen.

### Täter-und Opfer-Texte

Agenten der Gewalt sind in Sorokins Texten traditionelle (auch literarisch-konventionelle, s. Kasper 1999, 110f) Waffen wie Romans Axt (*Roman*), undurchsichtige technische Vorrichtungen (*Serdca četyrech*) oder Foltermaschinen (*Mesjac v Dachau*), das *patiens* hingegen immer menschliche Körper. Dieser steht im Zentrum einer „izvraščennaja somatika“ von Exkrementation, Gestank und Verwesung (Smirnov 1996, 415). Es vollzieht sich eine vor allem „physiologische ‚Erniedrigung‘“ (Witte 1989, 146) vollzieht. Der Fokus Fleisch gibt Sorokins Texten trotz aller metadiskursiven Distanz einen hyperrealistischen Anstrich. Allerdings geht es beileibe nicht um eine fröhliche „Rekarnevalisierung“ (Smirnov 1999, 69), sondern um „antikarnevaleskes“ (ebd., 70; vgl. auch Gillespie 1997, 158) Quälen, ja oft Vernichten von Fleisch.

Nun scheint ein großer Teil der Gewaltszenarien in Sorokins Romanen klar der Seite des Verübens zuzuschlagen zu sein, da aus der Täterperspektive erzählt wird (s. die Aktivverben des Zuschlagens in *Roman*). Doch wäre es zu einfach, in der Täterperspektive der „schwarzen“ Literatur seit den 70er und 80er Jahren ein Novum der russischen Kulturgeschichte auszumachen, wie es Walter Koschmal vorschlägt. Ihm zufolge war in der russischen Kulturgeschichte Gewalt qua „Askese und ähnlichen Formen“ stets gegen das Subjekt selbst gerichtet, also Autoaggression; mit den neuerdings sprießenden „Blumen des Bösen“ richte sich die Aggression erstmals nach außen (Koschmal 1996, 34). Der Befund von Sorokins Texten spricht jedoch eine andere Sprache.

Gibt es in *Roman* nur die Seite des Täters, so sind dagegen die Konstellationen von Tätern und Opfern, Russen und Deutschen in *Hochzeitsreise* und *Mesjac v Dachau* komplementär. Beide Texte spielen mit dem Wechselspiel von sadistischer und masochistischer Rolle. Wie Sorokins Freuds Lehre nicht als Wissenschaft, sondern als Metapher aufgefasst wissen will (Laird/Sorokin 1992, 155f), so werden von ihm auch Masochismus und Sadismus als interkulturelle Geschichtsmetaphern benutzt – von den genital-masochistischen Russen und den anal-sadistischen Deutschen (ebd., 156). In der psychohistorischen Erklärung des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion wendet Sorokin dieses komplementäre Sexual(gewalts)modell ins Hyperbolisch-Phantastische (Drubek-Meyer/Sorokin 1995, 68). Allerdings begegnet der Russe in *Mesjac v Dachau* in der masochistischen Position und übernimmt die Russin Maša in der *Hochzeitsreise* umgekehrt den sadistischen Part. Zu poetischen Zwecken sind die Rollen also austauschbar. Bezieht man über die Ebene des Personals hinaus auch die des Erzählers mit ein, so ist *Mesjac v Dachau* in sich nicht weniger dialektisch:

Der Autor steckt – sadistisch – sein masochistisches Double in Folterinstrumente (Brockhoff 1992, 142; Smimov 1994, 285); so erscheint der „Schreibakt als Aggression und Selbstaggression“ (Brockhoff 1992, 142).

Neben dem Täter-Text *Roman*<sup>3</sup> und unzähligen weiteren Gewaltszenen aus Täterperspektive in anderen Prosatexten Sorokin einerseits und neben den Komplementär-Konstellationen von Täter und Opfer in *Hochzeitsreise* und *Mesjac v Dachau* andererseits gibt es einen Sonderfall in Sorokins Werk – einen Text, in dem die Opfer-Perspektive dominiert: *Tridcataja ljubov' Mariny*.

Der 1983/84 geschriebene und 1987 in französischer Übersetzung erstmals publizierte Roman stellt im Werk Sorokins schon deshalb einen Sonderfall dar, weil die für Sorokins Prosa charakteristische „Sujet-Explosion“ in die umgekehrte Richtung weist. Das sonst einschlägige Verfahren eines Bruchs von einer glatten diskursiven Oberfläche in der ersten Hälfte zu Entartung und Absurdität in der zweiten (Kenžeev 1995, 202) wird verkehrt: In der zweiten Hälfte von *Tridcataja ljubov' Mariny* wird kein unter dem Diskurs verborgenes ‚Reales‘ enthüllt, sondern mündet die Handlung in einen immunen Diskurs (s. Ryklin 1998, 738). Hier wird nicht die Verdrängung von Gewalt unter eine „scheinbar glatte Oberfläche“ aufgedeckt und diese dadurch dekonstruiert, wie in den übrigen Texten Sorokins (Engel 1999, 140), sondern eine glatte Oberfläche als Verdeckung und zugleich Realisierung eines Opfergeschehens konstruiert.

Mit dieser Umkehrung der üblichen Brüche hängt zusammen, dass statt eines Aggressionsausbruch die Disziplinierung der Heldin erfolgt. Marina unterwirft sich einer Autorität; das Zulassen des Eindringens der Autorität stellt eine Autoaggression, Selbstdisziplinierung, ja Selbsterniedrigung der Heldin dar. Marina, die schon zuvor immer wieder männliche Gewalt erfahren hat, vollzieht im Moment des Umbruchs die Introversion von Gewalt und erlebt einen Passivitätsschub, der sie in die Duldungshaltung der Kindheit zurückversetzt und zu einem eigenartigen Individualitätsverzicht führt. Insofern stellt *Tridcataja ljubov' Mariny* in Sorokins Werkbiographie so etwas wie die letzte kulturhistorisch-konservatorische Leistung dar vor dem radikalisierten Zerstörungsgestus der folgenden Werkphase, von *Roman* und *Serdca četyrech*.

Vielleicht ist *Tridcataja ljubov' Mariny* aufgrund dieses (scheinbar?) konventionelleren, konservativeren Entwicklungsschemas in der Forschung weniger beachtet worden. Und womöglich hängt mit dieser Domestizierung und progressiven Erniedrigung der Heldin auch ein Moment zusammen, das die übrigen Täter- oder Täter-Opfer-Romane in geringerem Maße aufweisen: Ein zumindest strukturell christliches Moment von Duldungsbereitschaft.

<sup>3</sup> Nichtsdestotrotz nimmt der Täter Roman Christoformität für sich in Anspruch (s. Kasper 1999, 108).

## Pansexualismus und Psychoanalyse

Sorokins Roman *Tridcataja ljubov' Mariny* beschreibt einen relativ kurzen Zeitraum im Frühling 1983, als Marina Ivanovna Alekseeva 30 Jahre alt ist. Den Hintergrund ihres Lebens bildet damit genau der Zeitrahmen von Stalins Tod,<sup>4</sup> bis zur Andropov-Zeit (s. *TLM* 653). In Rückblenden wird Marinas Sozialisierung von ersten kindlichen sexuellen Ahnungen über den Missbrauch durch den Vater zu einer non-konformistischen jungen Erwachsenen ausgeleuchtet, die in Dissidentenkreisen verkehrt, sich prostituiert, diversen Konsumfreuden obliegt und mit der Sowjetrealität spielerisch umgeht. Bis sie in eine Identitätskrise gerät, im Zuge derer sie den Parteifunktionär Rumjancev kennen lernt und durch seine Mitwirkung zur mustergültigen Stoßarbeiterin bekehrt wird. Sie geht so im Kollektiv auf, dass sie schließlich ganz unter dem ideologischen Diskurs offizieller Verlautbarungen der Andropov-Zeit verschwindet.

Was der Text von Beginn an in den Mittelpunkt stellt, ist die Erotik der klischeehaft schönen Prostituierten Marina (einer Brünetten mit Silberblick; *TLM* 612). Der Leser wird gleich eingangs in eine Prostitutionsszene geworfen, in der Marina den Pianisten Valentin bedient (*TLM* 597-601); es ist wohl jenes Stück Sorokin-Prosa, das (ganz anders als die Chruščev-Stalin-Episode von *Goluboe salo*) einem Softporno am nächsten kommt. Jene Erotik, welche die Umgebung in Marina hineinlegt, prägt praktisch alle ihre sozialen Beziehungen, zu Parteioffiziellen wie Dissidenten, und ihr Ekel über die alltägliche Anmache in der Öffentlichkeit (*TLM* 655f) bringt Erotik und Sowjetrealität zusammen.

Über die erotischen Dienstleistungen, die Marina dem aus der Lagerhaft entlassenen Mitja gewährt, hängt auch die zweite Dimension des doppelköpfigen antiken Eros-Begriffs mit dem Dissidententum zusammen: die Liebe zur Wahrheit und zum Guten (s. Lotz 1979, 57f). So steht Marina zunächst unter den Vorzeichen einer unerfüllten Panerotik, einer all ihr Streben durchwirkenden Liebesbereitschaft und –sehnsucht. Marinas Liebesbegehren hat bis dato keine volle Erfüllung gefunden. Auf einer rein körperlichen Ebene heißt dies, dass sie noch nie mit einem Mann einen Orgasmus erlebt hat (*TLM* 602). Das Problem ist aber – wie sich später zeigen soll – weit grundsätzlicher. Heterosexuelle Erfüllung ist Marina trotz zwiespältiger Empfindungen in der Kindheit – bei der Beobachtung eines Ehebruchs der Mutter (*TLM* 619) sowie beim Missbrauch durch den Vater (*TLM* 626f) – verwehrt geblieben. Den Ausweg sucht sie in Homosexualität. Den ersten gleichgeschlechtlichen Verkehr hat sie mit Marija (*TLM* 648-650), worauf eine Serie von weiteren 28 weiblichen Geliebten folgt, über die sie ein Album anlegt (*TLM* 669-678) und die in Marinas Traum von Lesbos, der „Insel der Rosa Liebe“, im Reigen auftreten (*TLM* 682-684).

<sup>4</sup> Sorokin 1998, I 612; im Folgenden abgekürzt *TLM*.

Wie Heterosexualität und Homosexualität in *Tridcataja ljubov' Mariny* nebeneinander laufen, so hält der Text auch zwei psychoanalytische Chiffren bereit, die für Sexualität allgemein und Heterosexualität im Speziellen stehen: Das freudianische „ÉTO“ (TLM 613) für den Eros allgemein und das „ON“ (TLM 625) für den erigierten Penis/Phallus des Vaters. Der Missbrauch durch den Vater geht mit Schmerz einher, und auch sein Tod hebt die damit geschehene Unterwerfung unter das „Gesetz des Vaters“ nicht auf. Marina untersteht – all ihrer homosexuellen Libertinage zum Trotz – einer ganzen Stafette von Vaterautoritäten: toten Personifikationen der Parteiautorität wie Lenin, fernen wie dem Emigrant Solženicyn und greifbaren wie dem Parteifunktionär Rumjancev.

Diese Autoritätenstafette beginnt mit Lenin, dessen Porträt in Marinas kindlichem Traum zu sprechen anhebt: „Agtek, Mainočka, Agtek!“ (sic, TLM 619); Lenin-Porträts säumen Marinas weiteren Weg (etwa TLM 622), um im jugendlichen Alter von Solženicyn bzw. dessen Porträts abgelöst zu werden. Auf ihn wird jetzt die Sehnsucht, der Wunsch nach einer Autorität projiziert. Auch hier werden Obertöne einer politischen Religion angestimmt: Marina hat eine Vision von der Ankunft Solženicyns/des Messias (TLM 656), die ihr – in Marinas sexualistische Denkschablone eingepasst – den heterosexuellen Orgasmus bringen soll:

Марина была уверена, что с НИМ все случится как надо. Как положено случаться, но чего, к сожалению, ни разу не произошло у нее ни с одним мужчиной. Глупое, медицинское слово ОРГАЗМ с отращением выталкивалось из грез, подыскивались синонимы, но и они не были в состоянии выразить то, что так остро и точно чувствовало сердце.

[...] ОН... ОН всегда оставался тайным знанием, скрытой возможностью любви, той самой, о которой мечтала Марина [...] (TLM 668)

Dass der Name des Begehrten nicht genannt wird, liegt nicht nur an der Anspielung auf die Psychoanalyse, sondern auch an der Partizipation an einer sakralen Repräsentationspraxis. Es handelt sich hier weniger um eine Sorokin-typische karnevalistische Herabziehung oder Kontamination von Religiösem mit Leiblichem als um den Ausfluss des religiösen Namensverbotes, um apophatische Scheu angesichts der Vorstellung einer Hierogamie von weiblich-irdischem Prinzip mit Gott oder Messias. In dieser Gender-Anordnung bleibt die Vorstellung von einer gottgegebenen (heterosexuellen) Ordnung virulent und wird eine weiblich-heterosexuelle Untertanenposition perpetuiert – allen vordergründigen (homosexuellen, dissidentischen) Protesthandlungen Marinas zum Trotz. Diese Unterwerfung unter eine Vatergottheit wird noch plastischer, als das Solženicyn-Porträt am Tiefpunkt von Marinas Identitätskrise nicht mehr auf sie wirkt und Marina – lediglich im Singular statt im Plural – 3 Mos 26,1 zitiert: „Ne tvori sebe kumira.“ (TLM 709).

Rumjancev, der nun die Stelle der Vaterautorität einnimmt, erscheint Marina auf den ersten Blick als Solženicyn ähnlich (*TLM* 711), als sein „Doppelgänger“ (Brockhoff 1992, 140), was aber an den Details (kein Bart, keine blauen Augen, komische Krawatte) widerlegt wird (*TLM* 712); d.h. Rumjancev besetzt schlicht die Leerstelle des Vaters, wogegen die ideologische Divergenz nur vordergründig entscheidend ist.<sup>5</sup> Rumjancev tritt als Personifikation einer unpersönlichen, wiederum unsagbaren Autorität auf – des KGB. Denn als Marina einen Weinkampf hat, begründet Rumjancev seine Aufdringlichkeit, sie nach Hause bringen zu wollen: „Mne do vsego est' delo...“ (*TLM* 714) – mit seiner KGB-Zugehörigkeit. Wie der KGB steht die ferne Personifikation Lenin als Garant hinter Rumjancevs Boten-Autorität: Im Dienstzimmer des Parteisekretärs der Fabrik hängt wieder ein Leninporträt (*TLM* 734). Der Kreis schließt sich.

Die mehrfache Ersetzung der Vater-Autorität im Lauf des Romans durch sehr verschieden aussehende Personen zeigt die Austauschbarkeit derer, welche diese Stelle, den „Ort des Vaters“ einnehmen, welcher immer nur durch einen besetzbar ist (als Rumjancev Marina zum Kommunismus bekehrt, muss das Solženicyn-Bild vernichtet werden; *TLM* 730). Die konkreten Männer gewinnen ihre Funktion nur als Vaterautorität für Marina und vollziehen an ihr (Lenin und Solženicyn visionär, der Vater und Rumjancev manifest) „allesamt demiurgische Penetrationen“ (Brockhoff 1992, 140). All das ist allzu leicht in psychoanalytische Termini übersetzbar (Dobrenko 1990, 175); die Sequenz der „Väter“ erscheint als gezielte literarische „Hypertrophierung des Ödipalen“ (Döring-Smirnov 1992, 561), eine Unterhöhung des simplen psychoanalytischen Schemas mittels Durchschaubarkeit und Serialisierung.

Noch augenfälliger als die Proliferation der vier Vaterautoritäten wird in *Tridcataja ljubov' Mariny* schon im Titel die Serialität der (weiblichen) Geliebten beschworen. Es sind ihrer 29. Das Moment der Homosexualität ist durch das Prinzip der inflationären Wiederholung überhaupt charakterisiert – durch Marinas serielle Orgasmen mit der ersten Geliebten Marija und weiteren Gespielinnen (*TLM* 650). Realisiert wird dieses Verfahren in Marinas Blättern in ihrem Album mit den Fotos aller 29 weiblichen Geliebten, das die Aufschrift „ROSE LOVE“ trägt (*TLM* 669-678). Dass durch diese Serialität Individualität ausgehebelt werden soll, zeigt zudem die Zuschreibung stereotyper Eigenschaften an die verschiedenen Geliebten, die ein Kaleidoskop von Frauentypen bilden (mit kranken Biologismen und Rassismen; *TLM* 670 u. 672f).

<sup>5</sup> „[...] dva odinakovych lica s odinakovym vyraženiem smotreli na nee, no kak po-raznomu oni smotreli“ (*TLM* 717).



## Eros, Philia, Agape

Wiederholungen, die zu Entwertungen geraten, finden sich auch auf anderen Ebenen; so wird etwa das Quietsch-Emblem für Sexuelles (*TLM* 618 et passim) durch Serialität überstrapaziert. Und der Butterklau entartet zum Wiederholungszwang („...Sem’dejsat vtoraja pačka [...]“; *TLM* 665), ohne dass Marina je irgend eine Erleichterung spüren würde. Aus der Serialitätsfalle scheint es kein Entkommen zu geben; noch die Einsicht in die Notwendigkeit der Überwindung des Serialitätsprinzips wird aus Arithmetik heraus gewonnen:

Двадцать девять девок... Двадцать девять баб и тридцать лет. Постой, постой... Смотри-ка какое совпадение! Интересно. А может, это и не баба будет. Мужчина? Парень, наконец. Неужели. (*TLM* 709)

Und noch als Rumjancev Marina zum ultimativ-einmaligen Beischlaf weckt, hat sie gerade einen Traum, in dem die Attribute der 29 Geliebten durcheinandergelassen (*TLM* 722f).

Dabei wäre es verfehlt, eine Opposition von entwertender Serialität und wertvoller Einmaligkeit aufmachen zu wollen, denn der einmalige Koitus mit Rumjancev wird von Marina schneller vergessen als alle früheren Sexualerlebnisse. Der eine heterosexuelle Orgasmus eröffnet keine neue Welt erfüllter Sexualität, sondern streicht Sexualität ganz durch. Einmal ist offenbar keinmal.

Dieser eine/keine Orgasmus aber muss vorbereitet werden, um entsprechend annullierend wirken zu können. Marina gerät in eine äußere Krise (*TLM* 662), die ihre alte Unzufriedenheit mit dem sowjetischen Alltag auf die Spitze treibt (*TLM* 667). Diese Krise verschärft sich durch den seriellen Überdrusseffekt. Selbst die engelsgleiche 29. Geliebte Sašen’ka (*TLM* 677) kann keine Erleichterung bringen; nach einem Gelage mit Champagner, Hasch und elf Orgasmen erscheint Solženicyn Marina im Traum von Lesbos und verdammt ihre 29 Lieben. Unter diesem Eindruck trennt sich Marina in einem hysterischen Ausbruch von Sašen’ka, indem sie sie mit Gewalt vor die Tür setzt, und stürzt sich in zwanghaftes, einsames Besäufnis (*TLM* 688-690).

Marina bricht danach diverse soziale Brücken ab. U. a. schlägt sie den amerikanischen Slavisten Tony nieder (*TLM* 701) und beendet den Kontakt mit dem ZK-Mitarbeiter Leonid Petrovič (*TLM* 710). Auch verschiedene Regressionsversuche, die sie unternimmt, sind nicht dazu angetan, die Krise zu lindern, sondern geraten zur Selbstbestrafung. Die Begegnung mit dem seinen eigenen Urin trinkenden Punk-Rocker Govno (*TLM* 705) sowie die Lektüre in Daniil Andrejevs krudem Kompilat *Roza mira* (*TLM* 706-708) wirken letztlich nur noch bedrückender auf sie. Das eigentliche Geschehen findet aber nach der Krise nicht mehr auf einer sexuellen und psychologischen, sondern auf der ideologisch-moralischen Ebene statt. Von den Vaterautoritäten, den Stellvertretern der sym-

bolischen Ordnung, gehen moralische Imperative aus. Zunächst von Solženicyn, dann von Rumjancev.

Zuvor tritt noch der in seiner Männlichkeit, die Marina nicht begehrt, beleidigte Freier Valentin in der Rolle des moralischen Kritikers auf; er interpretiert dies philosophisch: „«Lesbijskaja strast’. Porazitel’no... što-to v étom ot bezumija bednogo Narcissa. Ved’ v principe ty ne čužoe telo ljubíš’, a svoe v čužom...»“ (TLM 607). Valentin greift hier tief in die Trickkiste der abendländischen Philosophie, die das Böse als Selbstliebe konzeptualisiert. Als habe Marina nie wirklich geliebt.

Dann sieht Marina aus Solženicyns Porträt eine autoritative ethisch-fordernde Anfrage an sich gerichtet (TLM 668). Wonach das Gesicht aber Züge „menschlicher Hilflosigkeit“ annimmt – die moralische Autorität steigt also zur Menschlichkeit herab. Derselbe Solženicyn zerstört in Marinas Lesbos-Traum in einer Art Tempelreinigung die homosexuelle Idylle auf Lesbos mit seinem Schlüsselbegriff „Lož’!“ (TLM 684). Solženicyns Zorn, aber auch seine Gewandung im Stile mönchischer Einfachheit (Christus- bzw. Tolstoj-Habitus) bilden den Gegenentwurf zum lesbischen Lotterleben:

ОН – в полушубке, то есть в простой козьей шкуре, подпоясанной широким кожаным поясом, крепкие ноги обуты в простые сандалии, загорелые руки сжимают дубовый посох, а треугольное лицо со шкиперской бородкой... о, Боже! Он хватает тяжелый кратер и со страшным грохотом разбивает о перегруженную яствами циновку. (TLM 684)

Die eigentliche Intension des Solženicynschen visionären Vorwurfs aber ist, dass Marina niemanden wirklich geliebt habe, auch ihn (den vermeintlichen Messias) nicht: „«ЛОЖ’!!! MENJA LJUBIŠ’ NE TY, A ONA!!! ONA!!!»“ (TLM 685), auch Russland nicht, zumindest nicht das richtige – „«NEBESNAJA ROSSIJA»“ (TLM 685) –, jenes durch seine Leidensgeschichte geadelte Russland (TLM 686). Entsprechend bleibt Marina als Kern der von Solženicyn visionär eröffneten „istina“ (TLM 687) die bloße Aufgabe zu lieben, wenngleich immer noch mit unbestimmtem Liebesobjekt: „Kogo?“ (TLM 686).

Nach soviel Demontage falscher Liebe – welches ist die richtige? Die explizite Lösung bringt Rumjancevs patriotische Credo-Frage: „«[...] ty sovetskich ljudej ljubíš’?» [...] «[...] ty našich ljubíš’? Našich? Ponimaěš’?! Našich! Ljubíš’?»“ (TLM 716). Er legt ihr ein Ja gleichsam in den Mund; dies aber kommt erst mit beträchtlicher Verzögerung: „«[...] potomu čto ja svoich ljublju.»/ «Vot! – šlepnul on ladon’ju po ee kolenke. – Vot i otvet tebe! Ljubíš’ svoich. Vot kak.»“ (TLM 720). Diese scheinbar mäeutisch gehobene, aber wie bei der Sokratischen Mäeutik stets nur eingeflüsterte, oktroyierte Erkenntnis hat Marina also schon vor dem heterosexuellen Geschlechtsakt und Hymnen-Hören. Zwar

wird diese Einsicht durch den Kollektivtausch der sowjetischen Hymne an die Oberfläche gehoben – latent ist sie je schon da.

Marina hatte schon zuvor ein kollektiv-geschwisterliches Mitleid mit den „Ihren“, die es schwer haben; dem Dissidenten Mitja schenkt sie ihren Körper als Freundschaftsdienst. Eros kommt im Gewand von Philia einher. Aufschlussreicher Weise wird diese Geschwisterlichkeits-Philia als „russisch“ und „christlich“ qualifiziert:

Марина мгновение неотрывно смотрела в его просветленные, наполняющиеся влагой глаза, потом порывисто обняла, целуя в щеку по-сестрински, по-русски, по-христиански. (TLM 664)

Der christliche Liebesbegriff wäre dann aber nicht mehr Eros und nicht Philia, sondern *agápē*, jener Terminus, der eine neutestamentliche Innovation darstellt; im NT wird die Liebe in einem Ableitungszusammenhang von Gottesüber Christus- zu Bruderliebe motiviert. Letztere begegnet besonders bei Johannes (Jh 13,34f, 15,12 u. 15,17), aber auch direkt vor der christologischen Perikope Phil 2,5-11, welche die Selbsterniedrigung (Kenose) Christi als Vorbild zur Nachahmung für alle Gläubigen empfiehlt: „[...] und ein jeder sehe nicht auf das Seine, sondern auch auf das, was dem anderen dient“ (Phil 2,4).

Ist die eine Textstelle „po-christianski“ aber nicht zu wenig, um das kollektiv-nationale Liebesgebot aus Sorokins Roman in die Tradition der christlichen Agape anstelle einer sozialistisch-immanenten Philia einzuordnen? Schließlich ist es ja der Kontext der sozialistischen Ideologie, in dem dieser Appell von Rumjancev geäußert wird. Nein, denn in *Tridcataja ljubov' Mariny* begegnen weitere Hinweise auf die Kernstelle der Agape-Lehre, auf 1 Kor 13. Marinas ungestilltes Liebesbedürfnis wird mit der Formel „Žit': verit', ljubit', nadejat'sja.“ (TLM 656) bezeichnet, die auf 1 Kor 13,13<sup>6</sup> zurückgeht. Was hier also normativ verordnet wird, ist eine „Liebe zum sozialistischen Vaterland“, die ihre Herkunft von der christlichen Bruder-Agape – jedenfalls nach Sorokins Darstellung – nicht verleugnen kann. Die Liebe zur eigenen, russisch-sowjetischen Nation bildet den kleinsten gemeinsamen Nenner von Marina, Mitja, Solženicyn und Rumjancev; allesamt teilen sie den spätsowjetischen nationalistischen Unterton.

Wenn aber die (real)sozialistische Liebe „zu den Seinen“ das *télos* ist, dann ist Marinas Homosexualität gar eine Zwischenstufe auf dem Weg dorthin: Was Marina durchmacht, ist die Mäuser von der (individuellen) Homo- und Autoerotik zur (kollektiven) Autoagape. Lediglich das Niveau der selbstbezogenen Liebe wird von Eros über Philia zu Agape gehoben. Nach dem einen heterose-

<sup>6</sup> „Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“

xuellen Orgasmus verschwindet Marinas Sexualleben völlig – ohne dass die „Liebe“ enden würde: diese erotische Erfüllung bildet nur die Durchgangsstation zur asexuellen Agape. Das Aufgehen in der Kollektiv-Autoagape realisiert sich für Marina als Selbsterniedrigung im Bruderliebesdienst am Kollektiv der Werktätigen.

### Christologie

Wenn die kommunistische Kollektiv-Agape ein Säkularisat der neutestamentlichen Bruderliebe ist – handelt es sich dabei um ein zufälliges Einzelphänomen in *Tridcataja ljubov' Mariny*? Oder flankieren dies weitere religiöse, christliche Momente?

Gleich das Montaigne-Motto „... ibo Ljubov', moj drug, kak i Duch Svjatoj, živet i dyšit tam, gde chočet“ (TLM 597) bringt den Heiligen Geist ins Spiel – als Analogon zur „Liebe“, einer Chiffre, die sich, wie gesehen, zunächst als Prostitution, Kindesmissbrauch, Homosexualität verkleidet, bevor sie moralisch als kollektive Autoagape sanktioniert wird. Marina selbst ist, wenngleich nicht kirchlich gebunden, so doch vage gläubig (TLM 606) und bewahrt in ihrer Intimschublade – neben Dissidentenliteratur und dem Album mit der Liste der 29 Geliebten – auch Bibel, Rosenkranz,<sup>7</sup> Psalter und Gebetbuch (TLM 669) auf. Zur Zeit ihrer moralischen Krise spricht Marina auswendig ein langes Beichtgebet in der mit Tolstoj verbundene Chamovniki-Kirche (TLM 702). In diese Phase fällt auch die Lektüre des para-christlichen Andreev-Kompilats (TLM 706-708).

Diese christlichen Ansätze werden mit dem kommunistischen Umbruch beseitigt, verbrannt (TLM 730f); als stereotyper Ausdruck der sowjetischen Christentumsfeindschaft soll Marina nun auch den Ausruf „gospodi“ (TLM 745) weglassen. Aber ist der Roman einfach die lineare Geschichte der Austreibung religiöser Muster? Die Apotrope der christlichen (rhetorischen) Oberfläche läuft keineswegs parallel zu einer etwa ebenso linearen Reduzierung von Religiosität im Roman. Parareligiöses bildet viel eher eine Konstante, welche den gesamten Text durchzieht und auch den ideologischen Antagonismus von kommunistischer Staatsideologie und dissidentischer Weltanschauung überformt.

Bezeichnend ist, dass auch Rumjancev einen solchen Willen zum kontrafaktischen Glauben hat – an den Kommunismus (TLM 718), an die Erfüllung des Plans (TLM 720), daran, dass sein Glaube ganz „konkret“ der „Realität“ gelte. Die paulinische (Kol 3,8-10; ähnlich Eph 4,23f) und čerňyševskijsche Losung von den „neuen Menschen“ hat sich Rumjancev im Namen des Kommunismus ebenso angeeignet (TLM 719) – auch sie eine normative Setzung. Wo Marinas

<sup>7</sup> Die Zählschnur *vervica* hängt im orthodoxen Kulturkreis eher mit Christus (dem Jesusgebet) als mit Maria zusammen.

Hoffen der Transzendierung immanenter Wirklichkeit gilt, da möchte Rumjancev, dass seine kommunistische Utopie in der Realität schon realisiert sei. Rumjancev hat den Vorteil, dass er die Deckung von Sollen und Sein setzt, während Marina die Kluft von Sein und Sollen als schmerzliche Differenz empfindet.

In ihrem ungerichteten Suchen nach Überschreitung des sowjetischen Jammertals bedient sich Marina bei diversen Quellen. Wenn sie zeitweise ihre politisch-religiöse Sehnsucht auf eine Wiederkunft des Exilanten Sol\_enicyn richtet, so zitiert dieses Zerrbild von Messias 1) Christus in der Mandorla, 2) den Bauernhabitus Tolstojs, 3) das tellurische Pathos des *po\_venni\_estvo*, 4) das orthodoxe Osterfest und 5) die heidnische Symbolik des Sonnenaufgangs:<sup>8</sup>

Открывается овальная дверь и в темном проеме показывается ЛИЦО. [...] в этих мудрых, мужественных глазах великого человека, отдавшего всего себя служению России, стоят слезы./ ОН [...] выходит в том самом тулупчике, прижимая к груди мешочек с горстью земли русской./ [...] ОН там, наверху, залитый лучами восходящего солнца, поднимает тяжелую руку и размашисто медленно крестится, знаменуя Первый День Свободы./ И все вокруг крестятся, целуются, размазывая слезы. (TLM 656)

Mit der ovalen Türöffnung wird die Darstellung Christi in der Mandorla aufgerufen; der Armutshabit, der im russischen kulturellen Gedächtnis des 20. Jh.s vor allem mit Tolstoj assoziiert wird, geht auf den Mönchshabit zurück, also die Nachahmung von Christi Armut; das liturgisch-langsame Kreuz-Schlagen stellt ein Bekenntnis zur Christusnachfolge dar. Im Konglomerat mit anderen sind also in Marinas parareligiöser Sehnsucht christologische Anklänge manifest.

Dazu kommen, über den Romantext verstreut, weitere Allusionen, etwa an die christologische Zahl 30<sup>9</sup> oder an Christi Gehen auf dem Wasser des Sees Genzareth: „Ej snilos' beskonečnoe more, po kotoromu možno bylo spokojno chodit', ne provalivajas'.“ (TLM 627). Im Lesbos-Traum, eingeschoben in Sol\_enicyns Philippika gegen die „Lüge“, wider die fehlende Liebe, ertönt aus dem Off ein Troparion an einen namenlosen Christus-Imitator:

От юности Христа возлюбивив,  
В легкое иго Его на ся восприяаал еси,  
И мнооогими чудесааами прослааави тебе Бог,

<sup>8</sup> Die auch in der Sowjettopik begegnet und von Bulatov schon als para-religiös dekonstruiert wurde (vgl. dazu Groys 1988, 90-93).

<sup>9</sup> Marina ist zum Zeitpunkt der Handlung 30 Jahre alt (TLM 612); ihre 30. Liebe kommt im 30. Frühling (TLM 650) – d.h. um Ostern des 30. Lebensjahres.

Моли спастися душам наашиим...<sup>10</sup>

Das Lob für einen – in diesem Zitat nicht namentlich benannten – Christus-nachahmer ruft die traditionelle Aufforderung zur Nachfolge auf. Dass auch dies bei Sorokin beileibe nicht als direkte Handlungsanweisung an den Leser zu werten ist, garantieren seine distanzierte Medialität sowie die doppelte Brechung durch den Traum und den Zusammenhang mit dem später überwundenen, mit-hin falschen Messias Solženicyn. Darüber hinaus wird aus der narrativen Einbettung deutlich, dass diese allgemeine Christusbildung nicht das ist, worum es Solženicyn geht; für ihn besteht der Kern „v čem-to sovsem-sovsem drugom“ (TLM 685), im leidenden Russland; d.h. dem Russland der Christusbildung, einer national eingeschränkten Variante von Christus-Nachfolge (wie sie bei Dostoevskij, Solženicyn, Andreev u.a. begegnet).

Das russische Leidensevangelium des Dissidenten wird fortgesetzt, wenn noch einmal vermeintlich die Stimme des Protodiakons ertönt, die nun aber ein Lied anstimmt, das zu besserer Parteilichkeit (als der offiziellen) auffordert (TLM 686): Also geht es um eine noch weitere historische Einschränkung – nicht um den Dienst an einem überhistorischen Russland, sondern um die Aufforderung zu aufopferungsvollem Dienst an Russland unter sowjetisch erschwerten Bedingungen? Als Gegengewicht zu dieser nun vermeintlich sehr konkreten Realisierung von dissidentischer Christusbildung sind natürlich wieder die zusätzlichen Einklammerungen Traum, vorübergehendes Erkenntnisstadium und die Metadiskursivität von Sorokins Schreiben einzuberechnen – welche die Konkretion soweit aufweichen, dass von echter imperativer Nachahmungsparänese an den Leser nicht die Rede sein kann; es bleibt bei Metaparänese.

Eine solchermaßen historisch konkretisierte (aber eingeklammerte) Inanspruchnahme der Christus-Nachfolge der Dissidenten wird mit fertigen Epitheta von Christoformität belegt: Marina tröstet/bewundert Mitja: „Ty u nas mučenik.“, „„Stradalec ty naš.““ (TLM 661f) Mitja formuliert, wie um das Raster zu komplettieren, auch noch ein Credo des sinnvollen Leidens, gibt einen Zweck der politisch zunächst wirkungslosen Selbstopferung an: „„Da, choť my i byli det'mi, draznejšičimi drakona, naši stradanija ne bessmyslenny...? I pomolčav, dobavil tverdo, slovno vyrubiv: „Rossija podnimetsja. Ja v čto verju.““ (TLM 664).

Wie schablonenhaft all dieses Pathos in Marinas Bewunderung wie Mitjas Credo vom Sinn der Selbsterniedrigung auch daher kommt – überboten wird die Schablonenhaftigkeit durch ein grammatisches Mittel – einen pathetischen Par-

<sup>10</sup> TLM 685. Das bekannteste derartige Troparion ist dem Hlg. Serafim von Sarov gewidmet (glas 4): „Ot junosti Christa vozljubil esi, prepodobne,/ i Tomu Edinomu porabotati plamenne voždelel esi [...]“.

allelismus von Attributen – und ein graphisches – die Setzung der dissidentischen Botschaft von Russlands Leidensdulden in Großbuchstaben:

ВЕЛИЧИЕ РУСИ НАШЕЙ СЛАВНОЙ С НАРОДОМ ВЕЛИКИМ С  
ИСТОРИЕЙ ГЕРОИЧЕСКОЙ С ПАМЯТЮ ПРАВОСЛАВНОЙ С  
МИЛЛИОНАМИ РАССТРЕЛЯННЫХ ЗАМУЧЕННЫХ УБИЕН-  
НЫХ [...] СО СЛЕЗАМИ И С БОЛЮ С ВЕЛИКИМ ТЕРПЕНИЕМ  
И ВЕЛИКОЙ НАДЕЖДОЮ... (TLM 686)

Der autoritative Satz in Großbuchstaben im Verbund mit dem archaisierenden Pathos dieser Verkündigung höhlt die Botschaft aus. Die Hervorhebung markiert das Wissen darum, dass Sätzen zu einfach sind.<sup>11</sup>

Die emphatische soziale Kenose im Dienste antisowjetischen Aufbegehrens gibt es in Sorokins Dissidentenbild also nur zitatweise, als markiertes Zitat. Zudem ist die Bereitschaft des Dissidenten Mitja zum Leidensdulden bereits zusammengebrochen; er ist resigniert und zur Ausreise bereit (TLM 662). Damit ist das Dissidententum in einem post-heroischen Stadium angelangt; Dissidententum und SR berühren sich – nach Sorokins Interpretation – im Postheroisch-Parakenotischen.

### Mariologie

Welche Rolle spielt bei diesen Metabezügen auf Christus-Nachahmung die Tatsache, dass die Heldin weiblich ist? Wie relevant ist angesichts der gesehene Neutralisierung des Eros und mit ihm des Sexus in der Geschwisterlichkeitsagape die Geschlechtsidentität Marinas? Warum ist die Heldin, an der sich der Wandel von Eros zu Apape vollzieht, eine junge Frau? Hängt dies vielleicht mit der christlichen Genealogie des Agape-Konzepts zusammen?

An den Vornamen *Marina* sind Bezüge auf verschiedene heilige Frauen der Christentumsgeschichte anknüpfbar – die Hl. Magrethe (in der griechischen und dann gesamten orthodoxen Tradition: Hl. Marina), Gregor von Nyssas heilige Schwester Makrina sowie auf die diversen Mariengestalten des NT und der Christentumsgeschichte (*Marina* ist eine Paronomasie von *Maria*, was als Referenzsignal genügt). Während Gregors *Vita Macrinae* höchstens punktuelle Anknüpfungen erlaubt, erscheint die Hl. Margaretha als direkter Gegenentwurf zur Sorokinschen Protagonistin.<sup>12</sup> Dagegen gestatten die Mariengestalten des NT und ihre weitere christentumsgeschichtliche Karriere vielfältige Anknüpfungen.

<sup>11</sup> Thomas Mann tut im *Zauberberg* Ähnliches mit dem einzigen kursiv gesetzten Satz „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“ (Mann 1986, 686).

<sup>12</sup> Die Hlg. Margarethe/Marina von Antiochien gewann den Titel der Megalomartyr (russ. *velikomučenica*) dafür, dass sie den römischen Stadtkommandanten Olibrius, der sie bedrängte,

Marinas Prostitution legt den Bezug zu zwei Sünderinnengestalten der Christentumsgeschichte nahe – zu Maria Magdalena, der Hure, die Jesus nachfolgt, sowie zu Maria der Ägypterin. Bei Maria Magdalena gehen Christusnachfolge und Prostitution zusammen, werden nicht in ein Ausschließungsverhältnis gebracht; Eros und Agape können bei ihr koexistieren. In der Übergangsphase ist dies bei Marina, die ihren Eros aus Mitgefühl an Mitja verschenkt, durchaus vergleichbar; der Eros bildet bei ihr ein Durchgangsstadium zur Agape.

Besonders lebendig ist in der russischen Apokryphen-Tradition (s. Remizovs *Marija Egipetskaja* aus dem *Limonar'*) die reuige Sünderin Maria die Ägypterin, die schließlich den rechten Weg findet und 47 Jahre in der Wüste strenge Askese beachtet (vgl. Söll 1984, 123). Bei dieser Maria findet also ein Umbruch statt, wie ihn Marina erlebt: vom Eros zur Asexualität, zur Askese. Bei Marina ist es lediglich Arbeits- statt Einsamkeitsaskese, ihre Wüste die Fabrik.

Alle Mariengestalten profitieren von ihrer Namensgleichheit mit der höchsten Heiligen des Christentums, Jesu Mutter Maria, der allein besondere Verehrung (*cultus hyperduliae*) gilt und die besonders in der katholischen Tradition sukzessive von allem Irdischen befreit wurde, über alle Sünde erhaben ist. Dies auf Marina zu beziehen, würde wieder bedeuten, vom Gegenteil her zu denken. Allerdings erreicht Marina nach ihrer Läuterung einen Status der Reinheit, der diese Anknüpfung doch wieder nicht zum rein lästerlichen Gestus macht.

Jedenfalls stehen im Bezug von *Marina* auf *Maria* zwei durchaus verschiedene Weiblichkeitskonzepte nebeneinander: die reine Gottesmutter und die geläuterte Maria von Ägypten auf der einen Seite, die irdischen Sünderinnen Maria Magdalena und Maria von Ägypten vor ihrer Läuterung auf der anderen. Christentumsgeschichtlich wurde diese Juxtaposition immer wieder produktiv. Eine eigene dogmatische Ausfaltung erfuhr sie in der Eva-Maria-Typologie, der zufolge Marias Reinheit den Sündenfall Evas heilsökonomisch wieder ins Lot bringt (vgl. Kallis 1996, 369f).

In *Tridcataja ljubov' Mariny* wird zunächst das Nebeneinander von himmlisch-reiner und irdisch-liebender Maria herangezogen; im Sinne einer solchen Juxtaposition nämlich erklärt der erste Klavierlehrer Marina Bachs Präludium und Fuge in f-Moll:

«Понимаешь, милочка, здесь две Марии. [...] – Прелюдия – одна Мария, а fuga, совсем другая. Они разные, если не по духу, то по характеру.» [...] «[Прелюдия –] Это состояние божественной просветленности, ожидание Благовещения, небесная любовь.» [...] «А [fuga –] это земное чувство. Другая Мария. Такая же просветленная, но и реально чувствующая землю под ногами. И любовь – земная, в

---

wegen ihres christlichen Glaubens zurückwies und dafür gefoltert, in den Kerker geworfen und schließlich hingerichtet wurde. Der Kontrast zu Sorokins Marina, die keinen Freier abweist, könnte größer nicht sein.



лучшем смысле этого слова, любовь истинная и полнокровная, бескорыстная и добрая, страстная и обжигающе-тревожащая...» (TLM 636)

Eindeutiger auf Maria Magdalena bezogen ist auf den ersten Blick Marinas erste weibliche Geliebte: „Ee zvali Marija. Maša. Mašen'ka./ Volny zemnoj ljubvi... Oni ischodili ot nee [...]“ (TLM 642); diese Maria steht für die irdische Liebe, den Eros. Noch weit expliziter ist der Titel von Ninas Widmungsgedicht *Ave Marina* (TLM 631), welcher – in lateinischen Buchstaben – die klassische katholische Marien-Hymne zitiert. Insofern der Katholizismus die weiteste Aufächerung der Mariologie kennt, ist zugleich der kulturelle Index des Fremden aufgerufen. Die marianischen Anspielungen in *Tridcataja ljubov' Mariny* sind außerordentlich komplex, womit es von mehreren Seiten her angezeigt erscheint, die Relation zur klassischen Mariologie eingehender zu betrachten.

Zu den Annexen der Christologie gehört Marias *compassio*; als erste repräsentiert sie das Mitleiden mit Christi Leiden auf körperliche Weise: durch Stigmatisierung. Dieses Mitleiden mit Christus, diese auf Christus gerichtete Agape wird dann zu einer marianischen Haupttugend und über Christus hinaus zu marianischer Panagape ausgeweitet; die bei Johannes über Christus hinaus metaphorische Mutterschaft Marias (Jh 19,26f) erlaubt, diese als allegorische Personifikation brüderlicher Agape zu sehen; die mariologische Ekklesiologie spricht von Maria als *typus Ecclesiae* (vgl. Söll 1984, 159f).

Marinas Fähigkeit zum Mitleiden mit dem Dissidenten Mitja ist davon höchstens ein schwacher Abglanz, der noch dazu im Gewand des Eros auftritt. Doch ist, wie gesehen, bei Sorokins Protagonistin der Keim einer Kollektivagape schon angelegt, und nur dank dieser Anlage kann später der Umschwung stattfinden.

Die Empfänglichkeit für den Schmerz anderer ist jedoch nur eine Facette der umfassenderen marianischen Tugend der Empfänglichkeit. Diese Empfänglichkeit betrifft schon vorinkarnatorisch Marias Bereitschaft, den Logos aufzunehmen und als Gefäß der Inkarnation Christi zu dienen. Sorokins Marina geht eine solche Gefäß-Empfänglichkeit anfangs gänzlich ab. Ihre heterosexuelle Frigidität ist bis zum 30. Lebensjahr unüberwindlich und dauert auch noch anfangs beim Koitus mit Rumjancev an. Die neue Empfänglichkeit wird erst erworben unter multimedialer ‚Bearbeitung‘ durch den Penis des Parteisekretärs, die Glockenschläge des Kreml-Turms und schließlich die sowjetische Hymne. All dies zusammen rührt Marina zutiefst auf (TLM 726); durch die neue Empfänglichkeit ist sie wie „zanovo rodivšajasja“ (TLM 727).

Von anatomischer Jungfräulichkeit, die in der mariologischen Theorie mit der Empfänglichkeit verknüpft ist, kann bei der professionellen Prostituierten Marina klarer Weise nicht die Rede sein. Es ist eher eine Umkehrkonstellation, wenn die Empfänglichkeit für den Logos (des Sozialismus) durch einen heterosexuell

mitausgelösten Orgasmus geknüpft ist. Die Folge dessen ist in *Tridcataja ljubov' Mariny* aber gerade keine Erweckung des Sexus, sondern dessen Annullierung. Nicht im anatomischen, wohl aber im ideologischen Sinne tritt Marina danach als reine (Neu-)Jungfrau auf. So paradox es klingt: Im Sinne einer feministischen, nicht-anatomischen Interpretation von Marias Jungfräulichkeit, die auf seelische „Rezeptivität“ und Empfänglichkeit abhebt (Halkes 1980, 113f), hat Marinas Neujungfräulichkeit durchaus marianische Züge. Neujungfräulichkeit ist dazu eine in der Geschichte der russischen Nonnenklöster eingeführte Kategorie.<sup>13</sup> Ihre Neujungfräulichkeit erlaubt Marina, die früheren Keime geschwisterlicher *Philia* jetzt in Reinform zu entwickeln, in der Einfügung in den Agape-Dienst am anderen, dem Dienst am Sozialismus. Stand die erste Hälfte des Romans im Zeichen Evas, so triumphiert in der zweiten die reinigende Leistung der Gottesmutter.

Bei einer solchen von der feministischen Mariologie inspirierten Blendung der marianischen Empfänglichkeit auf Marina bleibt ein Interpretationsproblem noch ungelöst: Die Empfänglichkeit ist, wie gesehen, bloß eine neu erworbene, die Jungfräulichkeit eine Neujungfräulichkeit. Das mariologische, besonders katholisch-marianische Theorem von der uranfänglichen Reinheit Marias, ihrer *immaculata conceptio*, ihrer Freiheit von der Erbsünde (u.a. der Sexualität) wird in zeitlicher Hinsicht umgekehrt: Marina erwirbt all diese Reinheit erst nach anfänglicher (in anatomischem Sinne ja schon angesichts des Missbrauchs durch den Vater im Kindesalter unabweisbarer) Unreinheit, nachträglich. Mögen mariologische Motive anklingen – Sorokins Marina ist ohne Zweifel alles andere als eine Marienallegorie. Die Abbildungsrelation von der reinen Maria auf die neureine Marina ließe sich nicht anders als über Unähnlichkeit vermittelt beschreiben, als kenotische Repräsentation marianischer Tugenden. Oder ist es mit Marias anfänglicher Reinheit auch so eine Sache?

Die katholischen Dogmen von Jungfräulichkeit und Unbeflecktheit Marias werden durchaus nicht in allen christlichen Konfessionen gleichermaßen akzeptiert. Dass der Protestantismus daran massive Bedenken anmeldet, braucht hier nicht zu interessieren, wohl aber die Einwände der Orthodoxie. Ein Blick zurück in den Prozess der mariologischen Dogmenbildung zeigt, dass dies ein nachfolgender Reinigungsprozess ist. In den frühesten biblischen Zeugnissen hat die menschliche Frau Maria das Kind Jesus geboren (Gal 4,4), spricht Maria von Josef als dem Vater Jesu (Lk 2,48), hat Jesus leibliche Geschwister (Mk 6,3), teilt Maria zunächst mit der Umgebung das Unverständnis für Jesu Predigten (Lk 2,50) und stößt erst nach Ostern zu den Aposteln (Apg 1,14). Die dogmatische Reinigung Marias findet erst später statt: Basierend auf der Septuaginta-Übersetzung des hebräischen *almā'* [junge Frau] aus Jes 7,14 mit *parthénos*

<sup>13</sup> S. das von Vasilij III. 1524 gegründete *Novodevi\_ij monastyr'*, in dem die ehemaligen Ehefrauen der Zaren zu „Neujungfrauen“ zwangsgeläutert wurden.

[Jungfrau] und gestützt auf Mt 1,23 und Lk 1,27, kommt die Rede von der Jungfrauengeburt auf (vgl. Knoch 1984, 33f.85). Das paulinische Interesse am echten Menschsein Christi wird durch das an der Gottessohnschaft, also Göttlichkeit Christi überblendet, die Maria mit ‚infiziert‘. Die Ehe mit Joseph stellt sich den Mariologen dann als nicht vollzogen dar (sog. Josephsehe); Maria erscheint nicht nur vor der Empfängnis Jesu (*virginitas ante partum*), sondern auch danach (*post partum*) als ewige Jungfrau; Epiphanius von Salamis tituliert Maria um 409 *aeiparthénos*.<sup>14</sup>

Ist für all dies das Zeugnis des NT noch Basis, so gilt das nicht mehr für zwei „neue Wahrheiten“ der katholischen Kirche über Maria (Söll 1984, 124), welche nur „spekulativ“ hergeleitet wurden (ebd., 154) – Unbeflecktheit und Himmelfahrt. Die Reinheit der Jungfrau Maria von der Sünde menschlicher Sexualität wird zeitlich nach hinten erweitert auf Marias eigene Zeugung im Konzept der *immaculata conceptio*. Diese wird 1854 von katholischer Seite dogmatisiert, von der Orthodoxie aber weitgehend abgelehnt (Petri 1984, 327f; Kallis 1996, 374 u. 379), die vielmehr die kenotischen Aspekte an der „Gemeinschaft“ des Logos „mit der [sündigen] Kreatur“ Maria betont (Kallis 1996, 374f).

Parallel zur katholischen Reinigung läuft ein Prozess der Erhöhung. Mit dem Konzil von Ephesus 431 kommt das Attribut *theotókos* [Gottesgebärerin] hinzu (Wohlmuth 1998, 59), durch das Maria metaleptisch erhöht wird (s. Meyer 2001). Und auch die Dogmatisierung von Mariä Himmelfahrt durch den Vatikan 1950 bildet noch nicht den Endpunkt dieser dogmatischen Erhöhung: Schließlich soll Maria gar den Rang einer „weiblichen Dimension Gottes“ erhalten (Beinert 1984, 296).

Zugleich mit der Rückausweitung von Reinheit und der Reduzierung des Irdischen und Sündigen geschieht also eine Erhöhung Marias, die über menschenmögliche Heiligkeit hinausgeht. Zu einer solchen sukzessiven Reinigung liefe Marinas Reinigung durchaus parallel. Sorokin würde dann den Prozess der sukzessiven Reinigung in der katholischen Dogmatik an Marinas sozialistischer Läuterung abbilden; dies als Allegorese auszulegen, wäre überzogen, ein gleichgerichteter Reinigungsvorgang in der Zeit findet jedoch sehr wohl statt.

Geschieht Marinas Verwandlung aber nicht vielmehr durch menschliche (Hetero-)Sexualität – anstatt durch eine geistige Größe wie die zweite, vorinkarnatorische Person, den Logos? Nicht ganz: Marinas Verwandlung findet zwar im Moment des ersten heterosexuellen Orgasmus statt, doch ist dafür – Marina erlebt diesen Beischlaf weitgehend schlafend, anästhesiert<sup>15</sup> – weit weniger die sexuelle ‚Leistung‘ des Parteifunktionärs verantwortlich als das Einschalten des Radios und das Ertönen der sowjetischen Hymne. Schnell ist Rumjancev danach

<sup>14</sup> „Ewig jungfräulich“ (s. Söll 1984, 111), russisch: „Prisnodeva“.

<sup>15</sup> „Telo poterjalo čuvstvitel'nost'" (*TLM* 724); zur Anästhesierung vgl. Zachar'in 1999, 175.

vergessen; seine Funktion beschränkt sich auf den Umbruch-Moment (in der Werkskantine ist ihm die Begegnung mit Marina schon unangenehm).

Marinas kathartisches Weinen danach gilt dem Nachklang der „slova čudesnoj pesni“ (TLM 726), nicht dem Orgasmus, und schon gar nicht Rumjancev, dessen Spermareste Marina eher verwundert an sich registriert (TLM 727). Weit wichtiger ist die verwandelnde Wirkung der Hymne: Es lässt sich pointieren, dass es „die sowjetische Hymne [ist], die nach dem Beischlaf mit Rumjancev buchstäblich anstelle des Parteisekretärs auf ihr liegen bleibt und sie als Figur im Roman übertönt.“ (Sasse 1999, 128). Angesichts dieser magischen Macht ist Rumjancev nicht nur bloß das Sprachrohr der Ideologie, sondern auch lediglich das Penisrohr des Phallus des Sowjetkollektivs, welches in der Hymne beschworen wird. Brockhoffs Einschätzung von Marinas Verwandlung als „phallischer Rekollektivierung einer in Dissidentenkreisen verkehrenden Lesbe“ (1992, 139) ist deshalb im Sinne der Wirkung des abstrakten Phallogos und nicht des konkreten Penis zu verstehen. Den Logos des Sozialismus empfängt Marina aus dem Radio von der sowjetischen Hymne. Die zentrale Stelle der Hymne/des Logos degradiert die Penetration durch Rumjancev zu einer Hilfsfunktion – oder gar zu einer literarischen Veranschaulichungstechnik. Der Penis Rumjancevs selbst hat praktisch keine Wirkung; die eigentliche Verwandlung bewirkt die Hymne. So gebiert Marina nun auch nicht den inkarnierten Logos, sondern höchstens die Idee des Sozialismus.

### Erniedrigung oder Erhöhung?

Kann von einer Reinigung zur Idee, von Empfängnis des Logos die Rede sein, wo beileibe keine Aufnahme in den Himmel stattfindet, sondern in den Sozialismus, d.h. in die Niederungen proletarischer Arbeit? Folgt auf Marinas Verwandlung Marina Himmelfahrt oder ihre proletarische Liquidierung<sup>16</sup> – Erhöhung oder Erniedrigung?

Die Forschung hat für die ästhetische Bewegung in Sorokins Prosa eine Fülle von Formeln negativer Erniedrigung gefunden, wenige positiver Erniedrigung und noch weniger von Erhöhung. In den Vordergrund drängen sich Thesen über einen Verlust an (schöner) Form in Sorokins Texten wie „Entmorphologisierung“ (von Sprache; Burkhart 1999a, 14). Die Interpreten beschreiben ein Weniger, eine „figura priniženija“ (Kuricy 1999, 61), die zur Ästhetik des Hässlichen als eines Defizitären gerechnet werden könne:

<sup>16</sup> Die konventionalisierte Metaphorik der Verflüssigung, die im Begriff der „Liquidierung“ angelegt ist, wird in *Serdca \_etyrech* realisiert; dort streben die Helden buchstäblich nach Selbstverflüssigung.

Das *Häßliche* verhält sich im Rahmen der Ästhetik zum *Schönen* wie der Stoff, die bloße Materie, zur Form, im Rahmen der Ethik wie das Inferiore, Niedrige zum Erhabenen (russisch *nizmennoe* – *vozvy ennoe*), das Gewaltsame zum Idyllisch-Harmonischen, und im Rahmen der Ontologie wie das Nichts zum Sein. (Burkhart 1999a, 9)

Beliebt sind auch Ableitungen von *Leere* wie „Entleerung der russischen Kultur“ (Kasper 1999, 103) oder „ideologija ‚pustogo centra‘“ (Degot’ 1999, 224). In diesem Zusammenhang wird besonders der Aspekt einer ‚leeren Signifikation‘ hervorgehoben, einer Zeichenwirkung, die ins Leere weist:

The obscene, like the pornographic, is thus pure transparent sign (‘formed emptiness’), divorced from all transcendental signifieds and predetermined sense, pointing to nothing but the Nothingness and absence that are its ground. (Vladiv-Glover 1999, 29)

Positive Erniedrigung kommt dem gegenüber im religiösen, christlichen, christologischen Kontext zur Sprache, und zwar vor allem an den Christusmotiven von *Mesjac v Dachau*. Die dort betriebene „Stilisierung von ‚Vladimir Sorokin‘ [dem Helden von *Mesjac v Dachau*] als Christus (eine postmoderne *imitatio christi*)“ (Deutschmann 1998, 350, sic) funktioniert über die „Opferrolle des Dichters als Sündenbock, als Christus“ – eine Erniedrigung, die Deutschmann jedoch nicht für originell hält, sondern als „fixen Bestandteil des literarischen Diskurses und somit diesem immanent“ ansieht (ebd.). Smirnov konzentriert sich dagegen nicht auf die Christus-Motive, sondern auf die angesprochene Entformung von Sprache und Entleerung von Signifikation. Eben diese beschreibt er als „Akt der Kenosis“ des Helden in *Mesjac v Dachau* – einen Akt, welcher diesen vom „Leben-in-der-Literatur“ befreie (Smirnov 1999, 66).

Während also Beschreibungen rein negativer Erniedrigungen für praktisch alle Texte Sorokins in Anschlag gebracht werden und die positivierte christoforme Erniedrigung vor allem mit Blick auf *Mesjac v Dachau* Verwendung findet, gibt es lediglich für *Tridcataja ljubov’ Mariny* Andeutungen von Aufstiegsbewegungen – die aber Andeutungen bleiben. Viel eher finden unentschieden-paradoxe Gesten Anwendung wie Leitners Hypothese von Marinas „Absturz ins Glück“ (1999). Eine systematische Durchbuchstabierung, worin Erhöhung und/oder Erniedrigung bestehen könnten, findet jedoch nicht statt. Diese muss noch geleistet werden. Wo findet Erniedrigung statt, wo Erhöhung, und wie gestaltet sich das jeweilige Wechselverhältnis?

Es liegt nahe, beim Feld der Sexualität zu beginnen, insofern der Pansexualismus der ersten Hälfte des Romans und das abrupte Wegbrechen aller Sexualität nach der heterosexuell-sozialistischen Wende dies aufdrängen. Die Homosexuelle Marina lebt der Sexualität zum eigenen Vergnügen, die Prostituierte Marina von der Sexualität zum Lebensunterhalt. Ihre Gedanken kreisen bei jeder

möglichen und unmöglichen Gelegenheit um Sex (s. *TLM* 666). Nach der kommunistischen Wende trainiert sich Marina das freiwillige Aufstehen um sechs Uhr an (*TLM* 732), dessen sich Rumjancev rühmt, um sein Arbeitspensum zu steigern. Rumjancev hält auch her als Vorbild eines Arbeitshelden (*TLM* 739) im Sinne der Stachanov-Romantik: „„Saljut stachanovcu““ (*TLM* 746). Die gewendete Marina arbeitet „selbstvergessen“ und bemerkt die vergehende Arbeitszeit nicht (*TLM* 745). Bei einem vorgeblich spontan von unten organisiertem Subbotnik ist sie vorne mit dabei (*TLM* 760). Gerne und locker erbringt sie jetzt Arbeitsopfer. Wie aber ist der Umschwung zu werten? Der Vektor der Sexualität weist nach unten, derjenige der Arbeitsleistung nach oben. Steigt so die Anti-Heldin Prostituierte zur Arbeitsheldin auf? Oder bot etwa gerade die Promiskuität ein hohes Maß an ‚Verwirklichung‘ des Subjekts, die Fabrikarbeit hingegen eine Selbsterniedrigung qua Einspannung in einen automatisierten Produktionszusammenhang?

Vielleicht geben ja die Gender-Modelle darüber Auskunft, die mit Fabrikarbeit und Prostitution, homosexueller Promiskuität und durch einen heterosexuellen Orgasmus ausgelösten Arbeitsaskese verbunden sind: Als Kind begegnet Marina zunächst als passives Opfer heterosexuellen Missbrauchs; diese Passivität wird noch dadurch unterstrichen, dass die Vergewaltigung durch den Vater geschieht, als Marina im Halbschlaf ist (*TLM* 626f). Während sie auch noch bei ihrer ersten homosexuellen Erfahrung zu Anfang völlig passiv ist (*TLM* 648f), ja ihr selbst ihre eigene Liebeserklärung eingesagt wird (*TLM* 651), gewinnt Marina als erwachsene Frau – wenn sie auch ihren Körper zur Verfügung stellt – Handlungssouveränität in der Zuteilung dieser Passivität. Prostitution stellt sich dar als Aktivität des Zuteilens und Bedienens (*TLM* 599-601), also als eine paradoxe aktive Steuerung der eigenen Nicht-Aktivität und emotionalen Unbeteiligung. Bei ihren 29 homoerotischen Affären übernimmt Marina zwar mitunter die aktive Rolle, was bis zum Sadismus geht (*TLM* 673), der narrativen Darstellung nach aber resultiert diese Rollenübernahme aus der Anpassung an die jeweilige Partnerin. Marinas eigene Wünsche werden auch in ihren homosexuellen Affären kaum als gestaltende Kraft dargestellt. Das einzige Mal, das Marina in einer initiativen Rolle auftritt, gehört zum Bereich ihrer nicht ausgelebten pädophilen Phantasien gegenüber einem zwölfjährigen „Adonis“ (*TLM* 632-634). Mit der Emanzipation aus einem über Passivität und Anpassung definierten Gender-Modell von Weiblichkeit ist es also bei Marina auch im Erwachsenenstadium vor ihrer Wende nicht weit her.<sup>17</sup>

Die zweifellos vorhandenen Ansätze zu eigener Aktivität werden im Zuge dieser Wende zunichte gemacht. Bei Rumjancev kehrt Marina in völlige Passi-

<sup>17</sup> Darin ist Gillespie zu widersprechen, der meint: „One can also see Marina's initial thoroughly emancipated status as a satire of the ideal Western female emancipated status – at least, as observed from the outside by a Russian male.“ (1999, 164).

vität zurück, nimmt Duldungsstarre ein (*TLM* 724). Es ist eine reine von außen kommende „Inkorporation. Mariny unterwirft sich dem Geschlechtsverkehr“ (Obermayr 1999, 83). Was mit Marina geschieht, wird an ihr vollzogen: Wenn man es Befreiung nennen will, so ist es doch nur Befreit-Werden. Dieser Rückfall in ein Gender-Modell ‚reiner‘ Passivität aber bringt den Orgasmus. Diese Veränderung ist als Deemanzipation zu beschreiben. Und Marina verhält sich danach im Haushalt, wie es sich für ein Heimchen in einer patriarchalischen Ordnung gehört: Sie reagiert folgsam, bedient Rumjancev, gehorcht (*TLM* 728); sie frühstückt, obwohl sie dies nicht will, auf Rumjancevs Befehl. Nach Smirnovs am SR entwickelter These von Verweiblichung und Passivitätsschub als einer Spielart von Kenose (1987, 124) bedeutet Marinas Passivitätsschub eine Selbsterniedrigung. Das heterosexuelle Dominanzmodell durchläuft im Verlauf des Romans eine V-Figur – von völliger Passivität des weiblichen Parts zu Aktivitätselementen und erneut völliger Passivität, ein homosexueller und weiblich selbstbestimmter Lebensentwurf hingegen ein umgekehrtes V. Beide Sichtweisen sind berechtigt; Sorokins Roman stellt weder die Rache gekränkter Männlichkeit dar noch drückt er die Verzweiflung über die Nicht-Akzeptanz von Homosexualität aus.

Auch bleibt es nicht bei ‚Erniedrigung‘ von männlich identifizierter Aktivität zu als weiblich eingestufte Passivität. Nein, die Deemanzipation geht noch weiter – über die Passivierung, ‚Verweiblichung‘ hinaus – zur Durchstreichung von Geschlechtsidentität überhaupt. Die weibliche Identität wird Marina in dem Moment genommen, als sie einen Passierschein als „rastočnik“ (*TLM* 746) in der Fabrik bekommt und sie ganz explizit nur noch als „drug“, nicht als „podruga“ bezeichnet wird (*TLM* 757; vgl. Obermayr 1999, 92). Ein unschuldiger Kuss, den sie Rumjancev an ihrem ersten Arbeitstag auf die Wange gibt, wird von diesem zurückgewiesen – als ungehörige Geschlechtlichkeit und Aktivität (*TLM* 745). Marina hört bald gänzlich auf, sich zu schminken und auf ihre Kleidung zu achten (*TLM* 757). Infolge des einen heterosexuellen Orgasmus gelangt Marina nur kurzzeitig in eine konventionell weibliche Geschlechtsrolle, danach aber zu „Nullsexualität“ (Döring-Smirnov 1992, 560). Kann eine solche Totalreduktion noch im kenotischen Sinne als Erniedrigung um einer Erhöhung willen gedacht werden? Oder soll doch der geschlechtsneutralisierte Androgyn das vollkommene Wesen sein?

Auch auf dem Feld des Sozialen und Politischen konfliktieren Erniedrigungs- und Erhöhungsbewegungen: Dass ihr Vater und ihr erster Klavierlehrer Jahre im Lager verbrachten, erfährt Marina spät (*TLM* 634), um sich dann umso stärker mit den Opfern des GULags zu identifizieren. (*TLM* 655) und auf den „fetten \_danov“ und den KGB zu schimpfen (*TLM* 693f). Ihr Aufbegehren trägt alle Kennzeichen einer Jugendrevolte; sie sympathisiert mit Hippies, liest Il’f und Petrov als Protestliteratur, identifiziert sich mit Jeanne d’Arc (*TLM* 655). Aus

diesem jugendlichen Verhaltensmuster kommt Marina bis zum 30. Lebensjahr nicht heraus; insbesondere überdauert die entleerte Protest-Geste im rituellen Butter-Klau als Nervenkitzel (*TLM* 665f). Zur Charakterisierung von Marinas Verhältnis zur Sowjetrealität wird die offizielle Floskel von der Liebe zur Sowjetmacht umgekehrt: „Bol'she vsego na svete Marina nenavidela Sovetskiju vlast'.“ (*TLM* 654). Die Formelhaftigkeit dieser Oppositionshaltung wird deutlich, als auch der Antistalinismus in raunenden Klischees erstarrt: „Ona uznala, čto takoe Stalin.“ (*TLM* 655).

Dasselbe gilt für ihre Kontakte zum dissidentischen Milieu; auch hier wird nicht eigentlich über Beweggründe oder Inhalte von Systemkritik gesprochen, sondern das Dissidententum als ein Fetisch inszeniert. Marina freut sich an der Heimeligkeit in einer Dissidentenwohnung, zu der eine Bibliothek – aber eben nicht als Gedankenspeicher, sondern als Möbel – beiträgt (*TLM* 657). Ein Teebecher, aus dem alle Dissidenten getrunken haben, auch „ER“, Solženicyn (*TLM* 659), lässt sie erschauern. Und Marina definiert sich durch ein förmliches Name-Dropping (*TLM* 657-659) als Eingeweihte – von den großen Namen der Dissidentenbewegung soll etwas moralischer Glanz auf sie abfallen.

Dem fetischisierten Non-Konformismus entsagt Marina unter dem Eindruck ihrer inneren Krise sowie von Rumjancevs wiederholter Kritik an Oskar Rabin (*TLM* 715), die Marina schon am Vorabend der Wandlung zur Verleugnung ihres bisherigen Abgottes veranlasst: Sie belügt Rumjancev, das Solženicyn-Porträt in ihrer Wohnung zeige Stendhal (*TLM* 721). Den zentralen Hebel von Marinas Wandel bildet Rumjancevs Appell an die kollektive, nationale Autoagape, in dem sich Konformisten wie Nonkonformisten im Roman treffen. Die Zielvorgabe lautet Konformität – mit dem vagen Begriff des „Volkes“:

Народ ошибаться не может, на то он и народ. [...] Ты отдельно живешь от народа, понимаешь? Отсюда и завихрения все. Надо вместе с народом, вместе. Тогда и тебе легче станет, и народу хорошо. Свой народ любить надо, Марина. Любить! Это же как дважды два! (*TLM* 720)

Rumjancev schafft es, Marinas Nonkonformismus ins Wanken zu bringen, indem er aus der Vorgabe der Konformität mit dem Volk eine Axiologik ableitet, der zufolge Dissidenz als verhängnisvolle Spaltung und Kollektivgeist als Wiedergewinnung verlorener Einheit erscheint. „Normalität“ soll jeden eigenen Habitus ablösen: Marina muss sich für die Fabrik konform anziehen: „I oden'sja normal'no, bez ščegol'stva.“ (*TLM* 729). Bei der Wohnform gilt dasselbe: Marina zieht unverzüglich ins Wohnheim, in einen von allem Privaten freien para-klösterlichen Raum. Von dort aus wird alles im Kollektiv unternommen (*TLM* 753). Der Gipfel an Konformisierung ist erreicht, als Marina selbst als Teil des Repressionsapparats auftritt und im Ordnungsdienst zwei



„Störer der öffentlichen Ordnung“ der Miliz überliefert (TLM 762). Marina gibt ihre negative Freiheit auf zugunsten eines (theologischen und totalitären) Freiheitsbegriffs der Kongruenz mit einer unbestritten autoritativen Ordnung. Der Text aber verfißt beide Freiheitsbegriffe – den negativen, nonkonformistischen und den positiven, konformistischen.

Die intellektuelle Seite des spätsowjetischen Dissidententums spielt in der personalen Perspektive Marinas kaum eine Rolle; Mitja schenkt Marina ein Buch (TLM 657f) – dass sie es läse, erfährt der Leser nicht. Valentins Intellektualität kommt zwar als spielerische Eleganz daher (er streut Latein und Französisch in seinen russischen Diskurs ein), erzeugt bei Marina aber schon gleich zu Anfang eine Abwehrreaktion (TLM 601). Auch in dieser Abwehr ist jedoch wenig Entschiedenheit und keine Systematik. Als regelrechter Prediger von Anti-intellektualität tritt der Parteifunktionär Rumjancev auf; er wolle sich bei „Ismen“ gar nicht auskennen (TLM 716). Marina muss ihm Abstrakta wie „mystisch“ einsagen, damit er sie nachsprechen kann (TLM 720). Was ihm einzig verständlich ist, ist die praktische Tat.

Eben die Plumpheit und intellektuelle Unbedarftheit Rumjancevs gereichen Marina aber zur Identifikation: „[...] ona vdrug proniklas' simpatiej k èтому uglovatomu čeloveku, stremjaščemusja vo čto by to ni stalo podelit'sja soboj, perebudit' ee.“ (TLM 717). Vor allem geht dieser Effekt auf Rumjancevs rhetorische Unfähigkeit zurück; das Scheitern seiner *persuasio* suggeriert Marina, er verfüge über ein inneres, höheres Wissen:

«А главное, ты пойми, мы – это будущее. Мы – это...как тебе сказать... слов не хватает... в общем... я вот нутром чувствую, что правда на нашей стороне! Как пить дать!» (TLM 718).

Das nebulöse innere Wissen Rumjancevs löst in Marina den erwünschten Effekt aus – ein ebenso nebulöses Gespür, dass „Wichtiges“ mit ihr voringe. Das „Wichtige“ ist also ein Schub von Entintellektualisierung. Hatte Marina anfangs den allzu proletarischen Vater eines Klavierschülers verspottet (TLM 632) und vom „Elend“ der Werktätigen gesprochen<sup>18</sup> – eine Gegenversion zur sowjetischen Lesart vom Glück der Werktätigen –, übernimmt sie selbst später fast genau die Arbeit, welche jener verachtete „Prolet“ macht, und nennt dies noch „Berufung“ (TLM 756). Nach der Durchstreichung rhetorischer *persuasio* geht die eigentliche Überzeugungswirkung von physischer (Männer-)Arbeit aus:

<sup>18</sup> „Ot slesarja pachlo vinnym peregarom, tabakom i niščetoj, toj samoj – obydennoj i privyčnoj, bodroj i ubogoj, v suščestvovanie kotoroj tak uporno ne chotel verit' ulyba-juščijsja Marine slesar'.“ (TLM 654).

Эти мускулистые и решительные руки подробно и обстоятельно рассказывали ей то, что не успел рассказать Сергей Николаич. Монолог их был прост, ясен и поразителен. (TLM 738)

Marina folgt Rumjancev an dessen ehemaliger Werkbank nach. Die letzte emotional-individuelle Regung Marinas im Roman ist der freudige Aufschrei, als sie als „рабоцаја“ (TLM 745) in die Brigade integriert worden ist. Im Pathos der Arbeit „muskulöser Männerarme“ und infantiler Technikbegeisterung, die Marina erfasst, kommt sozrealistische Fabrikromantik zum Tragen. Hier greift Genis These, nach welcher der SR als Populärkultur in Soz-Art eingeht („Russian postmodernism = avant-garde + *sots-realism*“; Genis 1999, 206). Diese Vermählung ist möglich dank dem *tertium* Einfachheit, das Populärkultur und SR gemein haben. Marinas Wende ist somit eine Reinfantilisierung – aber ist dies lediglich ein Abstieg von Intellektualität, Problem- und Krisenbewusstsein (das die Erwachsenenkultur konstituiert), von Komplexität? Stellt nicht Regression ein klassisches Mittel von Literatur dar, um positive Identifikationen zu erzeugen? Und die Steigerung von Identifikationsmöglichkeiten durch einen kenotischen Abstieg (von Rhetorik, Episteme, Habitus) ist eine alte christliche Strategie der Paränese.

Wie intellektuelle Souveränität wird auch Weltläufigkeit abgebaut: Valentins Intellektualität drückte sich vorzugsweise in der Beherrschung von Fremdsprachen aus wie der Benutzung französischer Lehnverben („gofrirovat“, TLM 603). Marina war in der Vergangenheit froh über den Umgang mit dem Amerikaner Tony, der das Flair der großen weiten Welt in ihren sowjetischen Mikrokosmos brachte. Doch mit der Ausreise befreundeter Dissidenten nach Amerika (TLM 662 u. 716) wendet sich das Blatt. Das Ausland stellt sich nun – für die zurückbleibende Marina – als Ursache für Verlust dar. Das macht sie empfänglich für Rumjancevs patriotische Predigt. Als Tony betrunken und voller Ironie russisch-sowjetische Verschwörungstheoreme zitiert,<sup>19</sup> wird Marina aggressiv, verteidigt aus dissidentischer Perspektive das „geistige Russland“ gegen den „geistlosen Westen“ (TLM 701). Nach der kommunistischen Wende reicht auf eine Warum-Frage die knappe Nennung Amerikas, um stummes Einverständnis über den Ursprung aller Übel herzustellen (TLM 733). Spottet der Roman über die Primitivität des Nationalismus? Oder sollte die Tatsache, dass eigentlich alle ideologischen Kräfte im Text im (natürlich grundverschieden interpretierten) Patriotismus übereinstimmen, etwa bedeuten, dass hier eine Setzung als Selbstverständlichkeit sanktioniert wird?

Auch die Welt des Konsums, welche die erste Hälfte des Textes dominiert, partizipiert an der Opposition von Sowjetischem und Nicht-Sowjetischem. Ma-

<sup>19</sup> „„Да! Мý postavim vas na kol’eni! Мý prevratim vas v rabov! Razrušim vašu kul’turu! Spilim ber’ezki. Ravalim cerkvi! Pov’esim na vaši ŗei tjažkoe jarmo kapitalizma!““ (sic, TLM 698).

rina staunt bei Valentin über die für Sowjetverhältnisse ungewöhnlich hohe Qualität eines Messers aus vorrevolutionärer Produktion (*TLM* 603), und Valentin selbst ruft Sueton als Gewährsmann für Luxus am römischen Kaiserhof an (*TLM* 603). Die Lebensmittel, die als Insignien von Luxus unter sowjetischen Bedingungen fungieren, sind jedoch klassisch russische: Kaviar, Champagner, Wurst und Borschtsch (*TLM* 603-606).

Konsum beschränkt sich nur in der Minderheit der Fälle auf ein Lebensmittel oder einen angesprochenen Sinn. Konsum-Freuden treten meist in Kombination auf – für die jugendliche Marina sind es etwa Eis und Schokolade, eine Rockmusikplatte (*TLM* 643), für die Erwachsene ein gemeinsames Bad mit Sašen'ka mit Wein, Hühnchenschenkeln und erotischer Spannung – eine Totalinstallation, die Sašen'ka „wie im Paradies“ empfindet (*TLM* 679). Nach ihrem Lesbos-Traum verwirft Marina dieses ganze Paradies: „Gospodi, kak vse gadko! Baby eti, klitora, trjap'e, plančik poganyj! Tožno vse... tožno... tožno...“ (*TLM* 692).

Das Gelage mit dem amerikanischen Slavisten Tony im Restaurant mit Kaviar, Fleischsalat und Wodka stellt sich danach schon nur noch Vergangenheitszitat der „goldenen Siebziger“ (*TLM* 698) dar. Der Konsum bricht ab, als sich Tony erbricht, wie sich Marina an der „Schaltstelle des Buches“, in der Krise, ebenfalls übergeben muss (Wiedling 1999, 155). Beim Zusammensein mit Rumjancev spielt das Essen kaum mehr eine Rolle. In der spießigen Kantine der Fabrik wird der unvermeidliche Kantinen-Borschtsch schnell gelöffelt (*TLM* 742f), und in ihrem Wohnheim frühstücken die Arbeiterinnen nur noch hastig. Dass diese frugalen Mahle besonders schmackhaft sein sollen (*TLM* 743 u. 762f), nimmt im Kontrast zum vorherigen Konsumrausch wunder. Wird mit dem Abbau der Konsumfixierung eine Fehlentwicklung korrigiert, wie es die sozialistische Ideologie der zweiten Hälfte nahe legt – oder geschieht doch eher eine Vertreibung aus dem epikureischen Paradies – ins irdische Sparta?

Daran schließt sich die Frage des Maßes an. Marina lebt – der sowjetischen Defizitlage zum Trotz – in ständigem Übermaß. Ein Paket mit unzugänglichen Luxuslebensmitteln aus der ZK-Kantine gibt sie ohne Zögern ihren Dissidenten-Freunden weiter, ohne eine Gegengabe zu erwarten. Selbst die unter Herzklopfen gestohlene Butter verschenkt sie gleich danach unbemerkt (*TLM* 666). Sie gibt nach ihrem Bußgebet in der Chamovniki-Kirche ein übermäßiges Almosen, um ihre Vergangenheit abzulegen (*TLM* 702). Ihr Verhalten kombiniert Uneigennutz und das Ignorieren der offiziellen Tauschrelation, durchbricht also in doppelter Hinsicht die Ökonomie des Maßes und perpetuiert so die orthodoxe Skepsis gegen den merkantilen Tausch.

Dem entgegen steht die offizielle Genauigkeit der Sowjetordnung, utriert in der übergenauen Rechnung für das halb-legale, gegen die offizielle Ordnung verstößende Geschenk aus der ZK-Kantine (*TLM* 654). Die zweite Texthälfte bringt einen ausführlichen Diskurs über den Sinn der Stechuhr und die Notwen-

digkeit peniblen Einhaltens von Arbeitszeiten. Arbeitsnormergebnisse werden skrupulös festgehalten: Rumjancev habe einst 600 Werkstücke pro Schicht geschafft (TLM 741), Marina produziert bald 210, darauf 324, wofür ihr den Titel der „Arbeitsheld der Woche“ verliehen wird (TLM 755, 757 u. 759). Der Roman inszeniert den Konflikt eines antiökonomischen Ethos der Freigebigkeit mit ökonomischer Genauigkeit qua Planerfüllung. Zum Zeitpunkt ihrer jeweiligen Anwendung werden beide durchaus emphatisch vertreten, sodass die Wirtschaftsethiken unversöhnt aufeinanderprallen.

Eine der Ausprägungen einer Ökonomie der Überfülle gehört in den Kontext des Konsums; selten sind es Genüsse nur eines Produktes, nur für einen Sinn. Thomas Wiedling hat herausgearbeitet, dass in *Tridcataja ljubov' Mariny* eine enge und bis zum Wendepunkt stabile Ligatur von Essen und Sexualität hergestellt wird. Augenfällig ist dies etwa an der leitmotivischen Bezeichnung von Marinas Geschlechtsorgan als „pirožok“ (s. Wiedling 1999, 155). Die Kombinationswirkung von Alkohol, westlicher Rockmusik und Mode und dann noch des Rauchens bereitet den Weg zum ersten homosexuellen Geschlechtsverkehr mit Marija (TLM 648-650). Ohne multisensorisches Konsumerlebnis auch keine sexuelle Ausschweifung.

Von Anfang an spielt Musik eine zentrale Rolle – von der Mutter, deren Spiel Marina zur Musik brachte (TLM 609), über Marinas eigenes Musikstudium bis zur Tätigkeit als Musiklehrerin und zu ihrem Freier, dem begnadeten Pianisten Valentin. Dessen „elegante“ Interpretation von Chopins 13. Nocturne in c-Moll wird als Emblem von Marinas Lustleben apostrophiert: „Ėto byl EE noktjurn, trinadcatyj, do-minornyj, ognennym steržnem pronizavšij vsju ee žizn'.“ (TLM 609). Marinas physische Empfänglichkeit für Musik weist auf eine synästhetische Disposition; die Musikstunden lösen solche Synästhesien aus („ponedel'nik i četverg otnyne okrasilis' zvukami“; TLM 635), und auch der Rausch des ersten Kusses mit einer Frau teilt sich Marina multisensorisch mit: „čužoj jazyk vošel v nich, tronul jazyčok Mariny. Rot prijatno onemel, slovno prinjal v sebja obžigajuščee sladkoe vino [...]“ (TLM 649). Die synästhetischen Assoziationen, welche Sexualität, Musik, Gerüche etc. in ihrem Gefolge haben, sind eine genuin literarische Technik; in der russischen Literaturgeschichte sind synästhetische Verfahren vor allem mit dem Symbolismus verbunden. Wenn an anderer Stelle Bach mit einer Kathedrale assoziiert wird (TLM 636), ist der Akmeismus aufgerufen.

Doch wie alles, was Marinas Leben vor der Wende ausgemacht hat, gerät auch die Musik in die Krise. Unter deren Eindruck klingen für sie alle Akkorde stumpf (TLM 709). Das Musik-Motiv führt noch zur Begegnung mit Rumjancev und kehrt in der Gegenmusik der sowjetischen Hymne wieder, um dann zu verschwinden. Wo am Ende nur noch der ideologische Diskurs zu vernehmen ist, ist kein Platz mehr für andere Sensorien, geschweige denn Synästhesien. Aus

der Vielstimmigkeit verschiedener Sinneneindrücke wird der von allen Neben- und Gegenstimmen gereinigte Monolog der Ideologie.

Es mag, da es sich um Literatur handelt, verführerisch scheinen, die klassisch literarische Technik der Synästhesie über den ideologischen Monolog zu stellen und von daher einen Abstieg auszumachen. Doch wie sicher ist diese konventionelle Axiologie, insofern es sich bei dem seine eigene Literarizität annullierenden Text um eine katastrophische Zerstörung handelt? Sobald der Maßstab konventioneller Literarizität in Zweifel gezogen wird – handelt es sich bei den Synästhesien nicht um Zitate einer toten Poetik? –, ist auch die vermeintliche Degradierung nicht mehr sicher.

Der offiziöse Schlussmonolog prägt unweigerlich die Sprache. Hat der Mat in Marinas Kindheit den Reiz einer verbotenen Attraktion (*TLM* 614), schwelgt Valentin geradezu darin (*TLM* 604), und auch Marina bedient sich seiner als Erwachsene frei und ungezwungen (*TLM* 620). Je nach Gesprächspartner kommen andere Routinen zum Tragen, vom dissidentischen Vokabular über lesbische Lyrismen und Gedichtstropfen zu Versatzstücken anderer Sprachen. Demgegenüber geschieht nach der Wende eine progressive Unifizierung der Sprache in Richtung Propagandahetorik. Wie die übrigen Personen verliert auch Marina die an ihrem ersten Tag in der Fabrik noch vorhandene Fähigkeit zu wenigstens positiven Gefühlsäußerungen und passt sich immer mehr den offiziösen Schablonen an: „«Polnost’ju odobrajaju tvoe predloženie», – zametila Alekseeva, – «tem bolee, čto neprijatnoe proiščestvie proizošlo na moich glazach.»“ (*TLM* 764). Wieder nimmt literarischer Facettenreichtum unbestreitbar ab. Aber kann die Reinigung der Sprache von Vulgärsprache, Internationalismen, ‚landesverräterischem‘ Vokabular der Dissidenten nicht auch umgekehrt gewertet werden? Sind Heterogenität und Individualität etwa Werte an sich?

Marinas Individualität ist vor allem über ihren exzeptionellen Körper definiert. An dieser strategisch und merkantil eingesetzten Leiblichkeit vollzieht sich eine Veränderung zu fast entkörperlichtem Dasein im Kollektiv. Für die kollektive Agape wird der Eros geopfert. Wenn Eros eine „vorphersonale“ Größe ist (Lotz 1979, 53) und erst die Philia eine personal-individuelle (ebd., 91), dann kann die göttliche Agape, wenn sie „von Gott zum Menschen herniedersteigt“ (ebd., 163), wohl gar nicht anders, als die menschliche Person durch ein „Übermenschliches“ zu verdrängen. Ist das aber noch ein personal zurechenbares Opfer für ein Kollektiv, eine freiwillige Aufgabe von Individualität – oder doch eher eine gänzliche Entmenschung, insofern Marinas Entkörperlichung an Maschinisierung grenzt (s. Nedel’ 1998, 254)?

Allerdings suggeriert der Roman, dass mit der Entindividualisierung Glück einherginge (Leitner 1999, 100f). Die romanspezifische Spielart von ‚Glück‘ wird – beschreibt man sie im Vokabular der Psychopathologie –, durch psychotische Verwerfung (Vladiv-Glover 1999, 32), einen Realitätsverlust infolge

Wiederholung des Traumas (männliche sexuelle Gewalt) erreicht. Aber ist Marinas Beglückung wirklich nur ein ‚krankes Glück‘? Sorokin selbst beschwört im Interview ein „spasenie ot individuacii“ (Rasskazova/Sorokin 1992, 124). Ob es für ihn womöglich nur ‚krankes Glück‘ gibt – und ‚gesundes Unglück‘?

Die Forschung hat Marinas Verwandlung gerne in lacanistischen Termini beschrieben: als Eintritt in die symbolische Ordnung und Aufgabe des realen Begehrens (s. Obermayr 1999, 87) – aber ist das Auf- oder Abstieg? Schließlich geschieht dies ja – ganz gegen Lacan – in Verbindung mit (wenngleich einmaliger) sexueller Lust, in „paradoxe[r] Gleichzeitigkeit von *Enthemmung und Unterwerfung*“ (ebd., 81). So wird bei Sorokin auch Lacans Theorem höchstens punktuell, quasi in Anführungszeichen zitiert (Vladiv-Glover 1999, 33). Gerade mit dem Verlust von körperlicher Erotik wird im Roman das Objekt eines unbewussten Begehrens erreicht.<sup>20</sup>

So berechtigt die lacanistische Assoziation und ihr Weiterdenken in Richtung Paradox, so problematisch ist eine Lesart, welche den erzählten Mechanismus, der in Termini der Psychopathologie beschreibbar ist, auf Sorokins Psychobiographie zurückbezieht (Skoropanova 1999, 266 u. 279), dem Autor selbst eine Schizophrenie unterschiebt, die sich in seiner literarischen Produktion niederschlägt.<sup>21</sup> Zwar sind psychobiographische Lesarten von Sorokin selbst befördert worden (s. Sorokin 1992), doch pocht er andererseits immer wieder auf eine klare Trennung von Literatur und Leben. Wenn also Marinas Wandlung mit den Termini der Schizoanalyse beschreibbar sein soll, so handelt es sich doch maximal um eine Schizopoetik. Sorokin verortet schizophrenes Verhalten in einem bestimmten Kontext, macht Schizophrenie an einem bestimmten Verhaltensmuster fest. Eine historisch referenzielle Lesart würde geneigt sein, Sorokin eine Art sowjetologischer Routine zu unterschieben und behaupten, er diagnostiziere eine totalitäre Untertanenmentalität als schizophren.<sup>22</sup>

Wenn menschliches Glück durch Maschinisierung erreicht wird, sind widersprüchliche Konstellationen unumgänglich. Doch muss es der pathologische Begriff der Schizophrenie sein, mit dem dieser Widerspruch konzeptualisiert wird? Oder genügt die klassische christologische Rhetorik des Paradoxes?<sup>23</sup>

<sup>20</sup> So Boris Groys: „[...] geroinja [...] perechodit k udarnomu socialističeskomu trudu kak k naibolee ékstatičeskoj manifestacii érotičeskogo podsoznanija.“ (2001, 116).

<sup>21</sup> Bei Genis und Sasse/Schramm wird der Schizo-Begriff in einem anderen Sinne verwendet – dem der Signifikatslosigkeit von Sorokins Texten, seiner Medialität, seiner Reproduktionen (Genis 1997, 224; Sasse/Schramm 1997, 319).

<sup>22</sup> Vgl. Ryklins Abheben auf den Psychose-Terminus zur Beschreibung (post)totalitärer Mentalität (2003, 12) wie zur Interpretation von Sorokins *Hochzeitsreise* (ebd., 192-209).

<sup>23</sup> Nicht erst der moderne Psychiater, welcher Schizophrenie diagnostiziert, auch die Christologen der Spätantike glaubten, dass es Phänomene gebe, die allein durch zwei Perspektiven gleichzeitig beschreibbar seien, die ihrerseits – „unvermischt und ungetrennt“ (Konzil von Chalcedon 451; Wohlmuth 1998, 86) – aufeinander angewiesen wären. Mit Rückgriff darauf

Zugunsten des Paradox-Terminus spricht, dass 1), wer diesen benutzt, nicht die Keule der Pathologisierung schwingt, also mit dem Objekt der Beschreibung ‚höflicher‘ umgeht, und 2) dass bei der Etikettierung alles Paradoxen als schizophran wohl zu vieles (wenn nicht gar alles) in der europäischen Kulturgeschichte pathologisch geriete – und mit nicht-differenziellen Begriffen ist hermeneutisch bekanntlich nichts gewonnen.

### Sorokins Xenotextualität

Wie aber kommt es, dass sich für die Paradoxe in Sorokins Werk Einstufungen wie Schizophrenie aufdrängen, dass offenbar divergente Wertperspektiven so nebeneinander bestehen können, dass die Widersprüche nicht auslösbar sind und daher zur Pathologisierung reizen?

Wie in anderen Sorokin-Texte auch wirkt die Narration in *Tridcataja ljubov' Mariny* literarisch gekonnt, aber unterkühlt, zitiert, reproduziert – in der zweiten Hälfte auf den ersten Blick, in der ersten auf den zweiten. Ausgesprochen konventionelle literarische Verfahren wie retardierende Momente (TLM 620f, 625f) oder im Nachhinein entschlüsselbare Verweise auf spätere Ereignisse finden dort als Metazitate Verwendung. Ebenso erscheint die von Šklovskij an Tolstoj beschriebene genuin literarische Technik der Verfremdung mittels kindlichen Unverstehens (TLM 615 u. 618) mehr als Formalismus-Zitat des „neuen Sehens“ („Vse v nej prevratilos' v zrenie [...]“; TLM 619) denn als Werkzeug der Narration. Sorokin automatisiert nicht nur die Verfahren und stellt die Automatisierung von Verfahren aus (Ěpštejn 1989, 228), sondern stößt den Leser zugleich noch mit der Nase auf ihre Beschreibung in der Literaturtheorie des 20. Jh.s hin.

Was für die Verfahren zutrifft, gilt in noch höherem Maße für die ideologischen Komplexe, die Werte. Der Sowjetkanon des SR und der Gegenkanon disidentischer Literatur werden gegeneinander in Stellung gebracht, aber als austauschbar denunziert. Sorokins Poetik der Wiederholung (s. Koschmal 1996, 27) kapriziert sich in *Tridcataja ljubov' Mariny* nicht auf einen dominanten Intertext bzw. eine dominante Poetik wie etwa in *Roman* oder den frühen Erzählungen, sondern bringt diverse Intertexte gegeneinander in Stellung. Entscheidend sind dabei weniger jene vielzähligen Intertexte, die markiert zitiert werden, als zwei allgemeine Schreibweisen und die mit ihnen einhergehenden Wertsysteme, die typologisch-intertextuell (Burkhart 1997, 254) aufgerufen, ämuliert werden. Es ist dies auf der einen Seite der SR, auf der anderen ‚antisowjetische Literatur‘,

---

sieht der katholische Dogmatiker Piet Schoonenberg in *Christus zonder tweeheid* die Gefahr einer „schizophrenie in Christus“ (1966, 291). Ist es also angebracht, die paradoxen Figuren der Christologie (s. Uffelman 2002), ja der Religion insgesamt als schizophran einzustufen? Oder sollte die vermeintliche Diagnose Schizophrenie nicht besser umgekehrt durch den rhetorischen Terminus des Paradoxes ersetzt werden?

d.h. Dissidenz (als politisches Wertesystem), kombiniert mit spätsowjetischen Habitusdegradationen à la Venedikt Erofeev, Juz Aleškovskij oder Édouard Limonov. Sorokin arbeitet also in *Tridcataja ljubov' Mariny* nicht nur wie sonst öfters mit einfacher typologischer Intertextualität, sondern mit doppelter. Keiner der beiden dominanten typologischen Intertexte ist dem anderen voranzustellen. Und beide werden nicht nur in einem gezielt unklaren Konglomerat zu einem Pastiche (Burkhart 1999a, 14) zusammengespannt, sondern in ihren Axiologien, Ästhetiken und präferierten Habitusmodellen gegeneinander in Stellung gebracht.

Selbst der Terminus *Intertextualität* greift für die vorliegende Ämulation dieser beiden Fremdkomplexe in ihrer Frontstellung gegeneinander nicht. Denn Dialogizität, eine Replik auf den fremden Text bzw. hier die beiden fremden Schreibweisen, politischen und sozialen Wertesysteme – eine solche Antwort gibt der Roman *Tridcataja ljubov' Mariny* nicht; eine eigentliche Inter-Relation entsteht nicht (vgl. Nedel' 1998, 251). Die fremden Formationen werden – man könnte das Verfahren xenotextuell nennen – ämuliert, aber nicht von einer Autorfigur als axiologischem Subjekt bewertet. Eine Aneignung findet nicht statt. Vielmehr werden die beiden Fremddiskurse in einer Art Schaukampf aufeinander losgelassen, ohne dass eine dritte Stimme (die des manifesten Textes) deren Kampf als Schiedsrichter bewerten würde. Das *inter* spielt sich zwischen den beiden typologischen Prätextformationen, zwischen den zwei Xenotexten ab, nicht zwischen Posttext und Prätexten; die Leistung des Posttextes beschränkt sich darauf, zwei Xenotexte aufeinander loszulassen.

Da unter Vorzeichen von Intertextualität der replizierende Bezug von Post- auf Prätext(e) das Proprium von Autorschaft ausmacht, gerät an Sorokins Romanen auch die Kategorie der Autorschaft in Gefahr. Der Topos vom Tod des Autors in Bezug auf Sorokin wird in der Forschung entsprechend inflationär verwendet (bspw. Smirnov 1996; Nedel' 1998, 252f; Smirnov 1999, 66). Weiter als die ‚Totschlagmetapher‘ führt ihre poetologische Übersetzung bei Gundlach („personadžnyj avtor“).<sup>24</sup> Die Durchstreichung eines intratextuellen Autors, der nur noch Xenotexte in den Ring führt, nimmt ja gerade ein extratextueller Autor vor. Diesem gereicht es zur Autorschaft, jenen zum Xenotext-Sklaven zu degradieren. Der extratextuelle Autor hingegen wird, indem er den intratextuellen Autor den Xenotexten opfert, wiedergeboren (und nicht nur „misswiedergeboren“; Smirnov 1996). Allein der intratextuelle erscheint ohne „polnocennaja generirujuščaja mošč“ (Smirnov 1996, 415). Das Antlitz des extratextuellen Autors prangt groß auf dem Umschlag von der zweibändigen Ausgabe (1998), ja wird zur dreibändigen (2002) hin nochmals aufgebläht.

<sup>24</sup> Gundlach 1985, 76; zur „Poetisierung“ Sasse/Schramm 1997, 318.



### Erniedrigung = Erhöhung

Dass Literatur der (Post-)Moderne extensiv mit Zitaten arbeitet, ist kein Novum. Doch ist hier – wie stets – der Umschlag von Quantität in Qualität entscheidend. In Sorokins typologische Xenotextualität ohne Dialogizität geht die Masse des Nicht-Eigenen asymptotisch gegen 100%. Einige Prozente Replik aber braucht es, damit ein Posttext Wertpositionen bezieht.

Es ist, wie gesehen, kaum möglich, an irgendeiner Stelle festzulegen, was denn als Erhöhung, was als Erniedrigung zu bestimmen sei. Alle Wertaspekte sind in Sorokins Metadiskursen ins Rutschen geraten. Die Wertungen müssen je nach tentativ bezogener Werthaltung verschieden ausfallen. Wenn der Text selbst praktisch keine Wertpositionen vorgibt, dann ist es der Konkretisation des Lesers überlassen, diese spielerisch durchzuprobieren.

Daraus wird deutlich, dass die Wertpositionen austauschbar sein sollen. Offenbar setzt sich Sorokin die postaxiologische (vgl. Smirnov 1995, 141; Vladiv-Glover 1999, 24) Aufgabe, diese Austauschbarkeit zu inszenieren, vorzuführen. Wie Viktor Erofeev literarhistorisch eine ästhetische Ähnlichkeit von SR und Dissidenz-Literatur konstatiert (1997, 12), so verfolgt Groys zufolge auch Sorokin das Ziel, die „immanente Nähe“ verschiedener Diskurse zu zeigen (1988, 111). Und Sorokin geht noch einen Schritt weiter: Er trägt SR und Dissidenz-Literatur (und weitere Formationen mehr wie Psychoanalyse, Religion u.a.) in ein axiologisch leeres Koordinatensystem an derselben Stelle ein. Wie die Ästhetiken, so sollen auch die Axiologien austauschbar sein.

Marinas Zustände vor und nach ihrer ideologischen Wende sind nicht durch irgendeinen vorgegebenen Maßstab hierarchisieren; einen solchen Wertmaßstab aber bräuchte es, um festzustellen, wo ein Abstieg, wo ein Aufstieg, wann eine Erniedrigung, wann eine Erhöhung stattfindet. Sorokin zeigt, dass auch Austausch und Umkehrung Form von Identität sind: Erhöhung = Erniedrigung.

Unter diesen Auspizien kann eine Zusammenschau mit Christi Selbsterniedrigung aus *Tridcataja ljubov' Mariny* unmöglich eine kohärente, eine allegorische Lesart zu Christi Inkarnation, Leiden und Sterben herausdestillieren. Wo grundsätzlich alle Werthaltungen austauschbar sind, da können lediglich Versatzstücke identifiziert werden – Versatzstücke von Erniedrigungen und Erhöhungen, welche die christologischen Paradoxe transformieren, ihnen die hergebrachten Richtungen der Vektoren belassen, aber die axiologische Sättigung entziehen. Sorokin evoziert nicht mehr direkt die paulinische Kenosis, sondern nur noch die säkularisierte, automatisierte Figur der Erniedrigung aus der russischen Tradition von Dostoevskij über Nikolaj Ostrovskij bis Solženicyn. Aus

neutestamentlicher Umwertung der Werte wird durch diese mehrfache Mittelbarkeit die konzeptualistische Entwertung bzw. Nivellierung aller Werte.<sup>25</sup>

Am offensichtlichsten wird die Gleichwertung von sich ausschließenden Werten (gemeinhin: positiven und negativen) in der rhetorischen Figur des Oxymorons. Oxymoral empfindet schon das Kind Marina angesichts von mit Verbot belegten angenehmen Empfindungen (TLM 615), die sich dann bei der Beobachtung erwachsener Sexualität verdichten: „Mat' stonala, i s každym stonom čto-to vchodilo v Marinu – novoe, sladkoe i tainstvennoe, vspuchajuščee v grudi i bešeno stučaščee v viskach.“ (TLM 619). Trotz des Eindrucks, dass die Erwachsenen etwas für sie Angenehmes tun, interpretiert die kleine Marina das, was ein anderer Mann als der Vater da mit der Mutter tut, als Gewalt gegen diese (TLM 618). Solchermaßen anmoderiert, avanciert das Oxymoron im Laufe des Textes zu einem Stereotyp, jedenfalls zu einer der am häufigsten gebrauchten Tropen. Es wird weiter und über Sexualität hinausgehend verwendet, etwa gleichfalls seit frühester Kindheit beim Hören klassischer Musik (TLM 609).

Gegen die eventuelle Interpretation von Marinas Oxymora als Symptomen für Masochismus ist anzumerken, dass Sorokins Roman (heterosexuelle) Sexualität als Gewalt durchaus nicht verharmlost. Auch Marinas einer heterosexueller Orgasmus geschieht im Zuge einer Halb-Vergewaltigung; der Beischlaf mit Rumjancev wird von Marina nicht gewünscht (TLM 723f), die Penetration als „grubo, neprijatno“ (TLM 724) erlebt. Der Orgasmus ist eher keiner der Lust als einer der Ideologie.

Erfasst der aus der Sexuallehre stammende Masochismus-Begriff die paradoxe Wertkonstruktion von *Tridcataja ljubov' Mariny* auch nicht hinreichend, so kann doch am vordergründigen Pansexualismus des Textes nicht einfach vorübergegangen werden; Marina denkt in der ersten Hälfte ständig an Sex und praktiziert solchen auf Schritt und Tritt. Noch die ideelle Wende wird vordergründig über die Vermittlung von Sex eingeleitet; die Erweckungstat Rumjancevs ist schließlich von ihm nicht als sexuelle Bekehrung zur Asexualität intendiert, sondern schlicht Ehebruch (TLM 722). Und Marina erlebt keine Liebesaufwallung für Rumjancev, sondern assoziiert im Traum, während Rumjancev sie ‚beschläft‘, die Szenerie des Missbrauchs durch den Vater (TLM 724) – also die Urszene patriarchaler Gewalt. Jener heterosexuelle Orgasmus, den sie erlebt, kann mitnichten als rein Positives ausgelegt werden. Zu evident ist die Unterwerfung unter Vater-Autoritäten, die Regression zur Passivität. Der heterosexuelle Orgasmus, der von Freud als Fortschritt weiblicher Sexualität zur

<sup>25</sup> Vom Aspekt der konzeptuellen Ausstellung und Entwertung der Erzählmuster Erniedrigung/Erhöhung her liegt es nahe, Sorokin trotz seines gelegentlichen, wenngleich nicht konsequenten Einspruchs (Rasskazova/Sorokin 1992, 120; Roll/Sorokin 1996, 128) und entsprechenden Echos in der Sekundärliteratur (Kasper 1995, 28) mit dem Konzeptualismus zu verbinden.

vaginalen Passivität (weg von kindlicher klitoraler Aktivität; vgl. zur Freud-Analogie Zachar'in 1999, 175) gedeutet wurde, ist beim ludistischen Postfreudianer Sorokin längst kein unzweideutiger Fortschritt mehr. Der Orgasmus selbst wird an diesem Punkt zu einem Verzichtgeschehen, einem ‚kenotischen Orgasmus‘. Sorokin inszeniert den Orgasmus als Opferung des Eros; die vermeintliche sexuelle Lust entpuppt sich als finale Austreibung sexueller Lust, als apokalyptisches Versanden des Eros – um der kollektiv-unpersönlichen Agape Platz zu machen.

Wie der Eros der Agape macht Marina dem Kollektiv Platz. Hervor treten die Fabrikbrigade, das Wohnheimkollektiv; am Schluss von *Tridcataja ljubov' Mariny* steht Marina nicht nur nicht mehr im Zentrum einer personalen Erzählhaltung; sie verschwindet völlig. Marina opfert sich selbst, als Individuum, vor allem als Perspektive in einem Akt der Kenosis ins Kollektiv. So durchläuft Sorokins Protagonistin ein der russischen ekklesiologischen Anthropologie (*sobornost'*) analoges Entwicklungsmuster vom individuellen Nonkonformismus zu persönlichkeitsauslöschender politischer Konformität. Meinungsverschiedenheiten werden hinfällig; selbst die extensive Debatte über die Maßregelung eines säumigen Arbeiters geschieht im Geiste sozialistischer Absenz antagonistischer Widersprüche – ein Säkularisat der normativen Einheit in Kirche. Marinas vermeintliches Glück im Kollektiv ist damit nicht nur als Dechiffrierung der Psychologie von Untertanen in totalitären Systemen zu lesen, sondern auch als Metainterpretation von Konzepten zur Kollektiv-Kenose aus der russischen Religionsphilosophie des 19. Jh.s (Chomjakov, Solov'ev).

So sehr die Kenose ins Kollektiv Wurzeln im 19. Jh. hat, so unzweideutig gehört die angeführte ideologische Spezifizierung dieses Kollektivs in der Arbeitsbrigade dem 20. Jh., dem SR an. Allerdings ist die Brigade nicht das einzige Kollektiv, dem sich das Individuum Marina opfert. Am Ende steht nämlich auch nicht mehr die konkrete Fabrik im Vordergrund, sondern Makroökonomie und Außenpolitik der Sowjetunion. Selbst noch die lokalen Kollektive Brigade und Fabrik werden ausgelöscht und durch die Nation, hier die sowjetische, ersetzt. Der Nationalfokus von Kenose für eine Kollektiv entstammt wiederum dem 19. Jh., ist vor allem mit dem Namen Dostoevskij verbunden.

Auch für Marinas Verwandlung hat das nationale Kollektiv größere Bedeutung als das Individuum Rumjancev. Sein Penis bereitet dem Phallogos von Partei, Staat, Hymne höchstens den Weg. Der eigentliche Bezugspunkt von Marinas Orgasmus ist der Chor der Millionen, welcher in ihrer Imagination die Sowjethymne intoniert. Die Unterordnung von vaginal-klitoraler Lust unter den Nationalorgasmus, der Marina an der Epiphyse packt, wird in einem Apogäum des Sowjetnationalismus (der nichts ist als ein Teil des Xenotexts SR) ausagiert:

Оргазм, да еще какой, – невиданный по силе и продолжительности. Вспыхнув в клиторе мучительным угольком, он разгорается, воспа-

меняет обожженное прибором тело, как вдруг – ясный тонический выдох мощнейшего оркестра и прямо за затылком – хор. Величественный, огромный, кристально чистый в своем обертоновом спектре, – он прямо за спиной Марины, – там, там стоят миллионы просветленных людей, они поют, поют, поют, дружно дыша ей в затылок, они знают и чувствуют, как хорошо ей, они рады, они поют для нее:

**СОЮЗ НЕРУШИМЫЙ РЕСПУБЛИК СВОБОДНЫХ СПЛОТИЛА  
НА ВЕКИ ВЕЛИКАЯ РУСЬ! ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОЗДАННЫЙ  
ВОЛЕЙ НАРОДОВ ЕДИНЫЙ МОГУЧИЙ СОВЕТСКИЙ СОЮЗ!**  
Марина плачет, сердце ее разрывается от нового необъяснимого чувства, а слова, слова... опьяняющие, светлые, торжественные и радостные, – они понятны как никогда и входят в самое сердце:  
**СЛАВЬСЯ, ОТЕЧЕСТВО НАШЕ СВОБОДНОЕ! (TLM 725)**

Marina verschwindet gebührender Maßen in der Unsichtbarkeit; sie nimmt das „edinstvennoe svobodnoe mesto v strojnoi kolonne mnogomilliononogo chora“ (TLM 725) ein. Der Wert eines nationalen Kollektiv, das alles, was kleiner ist als es selbst, unsichtbar macht, das es nicht nur die Individuen, sondern auch die lokalen Kollektive völlig verschwinden lässt, kann wohl kaum als unbestritten positiv festgelegt werden. Der Triumph der höchsten Größenordnung geht mit der Opferung der untersten und auch der mittleren Ebene einher.

Auch das nationale Kollektiv braucht aber Medien, um sich zu kommunizieren. Vertreten wird das nationale Kollektiv durch den offiziellen Diskurs, der am Schluss jede andere Stimme ausschaltet. Die Medialität Sorokins wird insofern auch für den Sujetbau (oder sollte man sagen: den Sujetabbau?) von *Tridcataja ljubov' Mariny* konstitutiv. Das „Medium Sorokin“ inszeniert in diesem Roman eine mediale Funktion seiner Helden. Beim Radio ist die mediale Leistung für die sowjetische Botschaft offensichtlich; dabei gehen diesem demiurgisch wirkenden Medium der sowjetischen Ideologie viele andere Sprachrohre voraus – menschliche Sprachrohre. Rumjancev selbst führt seine Sprachrohr-Funktion gegenüber Marina als Autorisierung an:

«Знаешь... странно... когда ты говоришь, мне как-то тепло и хорошо... и спорить не хочется.»/ «Так это ж потому, что я с тобой не от себя говорю. Я за собой силу чувствую. И правду... [...]» (TLM 721)

Deshalb und nur deshalb hat Rumjancev die fertige Lösung für Marinas Kur parat. Er verordnet kraft seiner Sprachrohr-Autorität die sowjetische Lösung: „«Da. Vse jasno s toboj, [...]» «[...] vse ne kak u ljudej... sud'ba-indejka...»“ (TLM 715).

Die Verwandlung bedingt, dass auch Marina medialisiert wird (vgl. Smirnov 1995b, 142), die bisher als Sprachrohr für die sowjetischen Lesart ungeeignet war. Sie imaginiert sich bei der Wende als Sprachrohr für den Millionen-Chor, der die sowjetische Hymne singt; sie stimmt innerlich ein in die para-religiöse

„lučšaja pesnja iz pesen“.<sup>26</sup> Am Tag nach der Verwandlung äußert sie noch Sprechhülsen des Einverständnisses mit der sowjetischen Fabrikrealität (*TLM* 733-735), dann wird sie Mitarbeiterin des halboffiziösen Mediums Betriebswandzeitung (*TLM* 749 u. 754). An den folgenden Tagen werden Marinas Repliken selten, und bald spricht sie gar nicht mehr, „sondern die wahre Sprache spricht von ganz allein aus ihr.“ (Wiedling 1999, 155). Das Man monologisiert (Leitner 1999, 99).

Das Sprechen einer Stimme ohne Angaben über ihren medialen Transport, über die Situation, in der gesprochen wird, über die Sprecher und deren Innenleben usw. ist die dramaturgisch schlichteste Möglichkeit. Doch ganz erreicht wird dies erst am Schluss. Bevor der anfangs polyphone, synästhetisch, oxymorale Text dort angelegt, müssen diverse Reduktionen vorgenommen werden. So werden die Empfindungen Marinas von Oxymoralität auf Eindimensionalität reduziert: „Kak prosto i genial'no [...]“ (*TLM* 735), freut sich die gewendete Marina über die Produktion eines Blechdeckels. Was Marina denkt und redet – die subjektive Wahrheit –, bildet die zunehmend irrelevante Kontrastfläche für die graphische Hervorhebung absoluter Wahrheit durch Großbuchstaben. Diese signalisieren Wahrheiten auf eine unhöflich eindeutige Weise. Das zu offensichtlich Dekretierte wirkt gerade nicht affirmativ, sondern erregt Verdacht. Hier wird gezielt platt dekretiert, vorsätzlich schlecht geschrieben. An die Stelle der Psychologie mit ihren Uneindeutigkeiten treten reine Satzungen, Reproduktionen normativer Sätze – ein ganz eigener, metaideologischer Übergang ins Phantastische. Hatte Marina Rumjancevs Credo an den Kommunismus gerade noch entgegen gehalten, Solches habe sie noch nie erlebt („[...] pervyj raz za tridcat' let vstrečaju čeloveka, kotoryj iskrenno verit v kommunizm...“; *TLM* 721), feiert die Unwahrscheinlichkeit und Unglaubwürdigkeit normativ eindeutiger Wahrheiten dann fröhliche Urstände. Das aber nimmt den Inhalten jene Glaubwürdigkeit, für die Rumjancev eintreten sollte. Die Schwäche der *persuasio* des platt Verordneten wird ausgestellt.

Der Text wird nicht nur in seinen Verlautbarungen so maximal wie unglaubwürdig, sondern schlicht unlesbar: Da die atmosphärisch-sinnliche Verdichtung der ersten Texthälfte gen Schluss immer weiter ausgedünnt wird und die rhetorische Grundtugend der *variatio* verloren geht, versiegt auch die Lesbarkeit. Gundlach sagt zurecht über die zwei Hälfte des Romans *Tridcataja ljubov' Mariny*: „prednaznačetsja ne dlja čtenija, a dlja vzvešivanija na rukach pački akkuratno napečatannyh stranic“. (1985, 77). Doch was unlesbar wird, ist ja wiederum nicht der Text selbst; was da zugrunde gerichtet wird, ist das „fremde Wort“ (Smirnov 1995b, 146), der Xenotext SR. Das Ende der Lesbarkeit erscheint gleichzeitig als Selbsterniedrigung des manifesten Textes wie als Opferung eines anderen, als poetologische Aggression und Autoaggression.

<sup>26</sup> *TLM* 726 – die russische Bezeichnung des *Hohen Liedes* lautet *Pesn' pesnej*.

Sorokins Text aus dem Jahre 1984 inszeniert seine Verwandlung in eine ältere Schreibweise. Marina und mit ihr der gesamte Roman regredieren „in das überwundene, abgestorbene diskursive Vergangene“ (Smirnov 1999, 66). Sorokins Roman bildet so eine Metainterpretation der SR-Formation in der Literaturgeschichte als einer überlebten, zu einfachen Vergangenheit. Die Großartigkeit, Arbeiterherrlichkeit, ideologische Festigkeit, die in *Tridcataja ljubov' Mariny* scheinbar erreicht wird, ist eben bloß eine Reduktion.

### Konzeptkenose und Strukturkonservativismus

Was für die typologisch evozierten fremden Textformationen gilt, die in ihrer Ämulation durch den Sorokinschen Posttext doch Xenotexte bleiben, lässt sich ähnlich auch für rhetorisch-logische oder motorische Konzepte wie Erniedrigung und Erhöhung sagen. Auch sie erscheinen nur noch als Xenokonzepte. In dieser Hinsicht ist der Begriff der Konzeptkunst noch einmal ins Spiel zu bringen: Mag auch die Zuordnung Sorokins zur Konzeptkunst einige Schwierigkeiten bereiten – für seine Spielart einer Metabetrachtung von Denkstrukturen, die bei ihm als Xenostrukturen wiederkehren, ist dieser Begriff durchaus einschlägig.<sup>27</sup> Wie die Konzeptkunst auf die Bedingungen von Kunst reflektiert, so reflektiert der Roman *Tridcataja ljubov' Mariny* auf die Bedingungen von Erniedrigungs- und Erhöhungsvorstellungen, auf die Motorik und Axiologie von Kenosis. Für diese Metaevokation von Konzepten träfe dann auch der von Burkhart (1999b, 15) und Vladiv-Glover (1999, 23f) veranschlagte Begriff der Dekonstruktion zu.

Der SR hatte sich gemüht, die christlichen Muster zu verdrängen – und war nicht zuletzt dadurch wieder in sie hineingeraten. Sorokin hat keinerlei kämpferisch-innovatorischen Impetus mehr. Seine Metaposition ist nicht apotrepisch, sondern postapotrepisch. Das bedeutet einerseits, dass er nicht durch das Bestreben um Ersetzung in das Fahrwasser des Bekämpften zurückfällt – denn er bekämpft nichts; das bedeutet andererseits aber, dass sein Verfahren der Ent- und Gleichwertung beide Wertdimensionen der alten Erniedrigungsmuster reproduziert: Erniedrigung und Erhöhung. In *Tridcataja ljubov' Mariny* gibt es daher eine durchaus positiv konnotierte Erniedrigung (in Richtung SR), die keine bloße Zerstörung ist; Marinas Wandlung ist immerhin ein Fremdzitat von Erhöhung, ironische Erhöhung. Eine „ironic kind of slavation, a pseudosalvation“ (Laird/Sorokin 1999, 148), wie Sorokin es selbst nennt, partizipiert zweifellos noch an der Erlösungsvorstellung. Denn eindeutig komisch wird diese

<sup>27</sup> Sorokin beschreibt sich selbst als infiziert nicht nur von der Oberfläche der Sowjetideologie, sondern auch von deren Erzählmustern (Laird/Sorokin 1999, 148), also unweigerlich auch von Erniedrigungserzählungen, Opfertopik etc.

Ironie nicht.<sup>28</sup> Die Wiederholung und Ämulation zeigt sich als überlebt, erstarbt, überflüssig – „Marinas *preobraenie* ist eine überflüssige, ahistorische Vervollständigung, Luxus des Rituals.“ (Obermayr 1999, 85) –, aber vorhanden ist sie allemal. Solcherart meta-betrachtet und deaxiologisiert, stellen Sorokins entleerte, immer fremd bleibende Erniedrigungsmotoriken keine einfache Kenosis mehr dar, sondern Metakenosis oder Kenosis der Kenosis. Der Konzeptualismus streicht die eigenen Aussagen durch,<sup>29</sup> und so auch die Kenose.

Концептуализм не спорит с прекрасными утверждениями, а раздувает их до такой степени, что они сами гаснут. В этом смысле он есть *продолжение и преодоление* всей нашей утопически-идейной традиции, двойное отражение ее: повтор – отбив, воспроизведение – отбрасывание. (Ėpštejn 1989, 233f)

Im Kontrast zum Utopismus der historischen Avantgarde geriert sich der Konzeptualismus als postutopisch – und auch postnegatorisch. Zudem verwehrt insbesondere die Kenose eine effektive Durchstreichung: Die Anwendung der Erniedrigung auf die Erniedrigung iteriert diese, ohne sie zu potenzieren noch zu erledigen.

Was aber bedeutet das für den klassischer Weise mit der Kenose einhergehende Appell, die Paränese zur Nachahmung der Selbsterniedrigung Christi? Mag eine entleerte Kenose noch eine Kenose sein – eine entleerte Paränese ist keine Paränese mehr. Wenn etwa in *Mesjac v Dachau* der kenotische Imperativ der klassischen russischen Literatur (Dostoevskijs) selbst zum Foltermittel avanciert (vgl. Brockhoff 1992, 142), dann kann dies wohl kaum eine Nachahmungsaufrorderung an den zeitgenössischen Leser mehr bedeuten. Die Kenose ist in dem Fall kein Verhaltensmuster mehr, das frei, freiwillig und als positives gewählt werden könnte und sollte, sondern das immer schon da ist, dem auszuweichen nicht möglich ist. Die Konzeptparänese bildet keinen positiven Aufruf in die Nachfolge, sondern konstatiert bloß noch ein angeblich unausweichliches Muster.

Kann die Iterierung einer religiösen Figur wie der Kenose, welche diese perpetuiert, verbunden mit der Iterierung religiöser Paränese, welche diese durchstreicht, noch Züge – und seien es kleinste – eines religiösen Bekenntnisses transportieren? Diese Frage ist so idiosynkratisch nicht – so gut wie alle anspruchsvollen Kommentatoren des Sorokinschen Werkes haben sich daran versucht, den Konzeptualismus von seinen Verfahren her oder Sorokins Schaffen im Speziellen mit Religion zu relationieren. Die These eines einfachen antireli-

<sup>28</sup> S. die These, dass Sorokin die in nahezu all seinen Texten latente Möglichkeit von Komik nicht nutzt (Bujda 1994; Kenžeev 1995, 202; Ermolin 2003, 416f).

<sup>29</sup> „Концептуализм *отрывает утверждение*.“ (Ėpštejn 1989, 230).

giösen Impetus (etwa Ermolin 2003, 411) ist zu banal, um nicht komplexere Gegenthesen von postreligiösen Konstellationen zu provozieren.

Bei solchen Interpretationen auf Postreligiosität hin spielen in der Forschung negativ-sakrale Repräsentationsstrategien eine herausragende Rolle: So meint Groys schon 1979, der Schritt zur Seite bilde ein charakteristisches Verfahren des Konzeptualismus, der einen quasi metaphysischen Sprung vollführe, einen religiösen Schritt ohne religiösen Inhalt (1979, 11); die Konzeptualisten versuchten, das Andere, das „Transzendente“ bzw. Tabuisierte darzustellen, allerdings durch gezielt ungeeignete Formen der Repräsentation eines Höheren. Gerade „Simulation, Zitat und Eklektizismus“ gerieten der Postmoderne „vollkommen theologisch“, nämlich apophatisch (Groys 1988, 118f). Soz.-Art weise Dimensionen von Remythologisierung auf (ebd., 101). Was aber nun dieses ungesagt-unsagbare Höhere, dieses zu Remythologisierende sei, um dessentwillen das Eigene aufgegeben wird, bleibt unklar. Für Ryklin liegt die Unklarheit im Gebilde selbst – in Sorokins Texten, welche eine „vozmožnost' moralizacii“ (Ryklin 1992, 209) enthielten, die nicht mit direkter, ausgesagter Moralisierung verwechselt werden dürfe, sondern *in potentia* verharre.

Wenn Groys wie Ryklin Recht haben, dann besitzen negative Repräsentationsformen eine positive, wiederum axiologische, ethische Implikation. Am deutlichsten zieht Āpštejn ein mögliche ethische Konsequenz aus der Repräsentation des Konzeptualismus, die allerdings seiner eigenen Beschreibung zufolge eher kenotische Repräsentation statt apophatische genannt werden sollte:

Ничтожеством своим это концептуальное создание заставляет униженно пережить ничтожество собственной жизни, и если какой-то последующий жест оправдан, то – стукнуться лбом об пол, зарыдать и взмолиться: «Помилуй, Господи!» Ибо ничего, кроме праха, из жизни своей человек не производит, ведь и сам из него состоит. (Āpštejn 1989, 227).

Aus der vermittelten Einsicht in die eigene Nichtigkeit resultiere, so Āpštejn, das Bedürfnis moralischer Reinigung: „Konceptualizm rodstven tomu, što v religioznoj sfere imenuetsja raskajaniem i vytekaet iz potrebnosti samoočišćenija.“ (1989, 235). Reue und Selbstreinigung aber sind Verfahren, die auf Niedrigkeit die Antwort Selbsterniedrigung geben. Folgt man Āpštejn, dann würde aus der kenotischen Repräsentationsstrategie des Konzeptualismus wiederum eine kenotische Ethik folgen. Und Sorokins Metakenose wäre doch noch ein Aufruf zu kenotischem Verhalten; so wie in *Mesjac v Dachau* der Ausweg aus der unentrinnbaren Pantextualität die Reue und das Gebet sind:

[...] Деррида прав каждое автоматическое движение текстуально каждый текст тоталитарен мы в тексте а следовательно в тоталитаризме



как мухи в меду а выход выход неужели только смерть нет молитва  
молитва и покаяние [...] (Sorokin 1998, I 810)

Jegliche religiöse Regung wird erst über ihre sozialen Implikationen fassbar. Von politischen Implikationen des Sorokinschen Schaffens wird aber – abgesehen wieder von zu einfachen Thesen, die auf Provokation, Tabubruch etc. abheben wie Gillespies Auffassung von Sorokins „rejection of all manifestations of authority“ (1997, 171) – kaum gehandelt. Eine Ausnahme bildet Vajl's Gegenthese von Sorokin als „Stilkonservator“, die politische Implikationen hat (selbst wenn das nicht Vajl's Anliegen ist):

[Сорокин –] собиратель и хранитель. Чего? Да все тех же стилистических – внеидеологических! – штампов и клише, несущих уверенность и покой. Они обновляются, разнообразно возрождаясь под сорокинским пером, не в ерническом наряде соц-арта, а как знаки стабильности, едва ли не фольклорной устойчивости без времени и границ [...] (Vajl' 1995).

Der von Vajl' benutzte Terminus „konservator“ ist zweideutig: Neben ‚Konservator‘ ist auch ‚Konservativer‘ aufgerufen. Das hieße, Sorokins Konservierungsleistung würde nicht lediglich auf „stilistischem“ Gebiet greifen, sondern auch konzeptuell, ja ideologisch. Die Bewahrung der Figur der Selbsterniedrigung würde dann, trotz der Leere von Metaparänese, doch eine soziale Praxis beschreiben, wengleich diese weniger normativ entworfen denn als alternativlos sanktioniert wird. Wenn die Unterwerfung unter Vater-Autoritäten nur immer neu reproduziert werden kann, dann wird kein Aufbegehren gegen diese Autoritäten, wie es Marina anfangs unternimmt, je etwas an dieser Sozialstruktur ändern. Dann ersetzt jede Revolte nur eine Autorität durch eine andere, ohne je das Strukturmuster zu brechen. Axiologisch sind, so suggeriert die Austauschbarkeit von Solženicyn und Rumjancev, die alte und die neue Autorität nicht hierarchisierbar. Der sozialistische Inhalt der von Rumjancev „offenbarthen“ Ideologie stellt sich als kontingent, als sekundär, ja irrelevant heraus; wichtig ist allein die Tatsache, dass da eine Vater-Autorität Ansprüche erhebt und diese von infantilen Helden<sup>30</sup> akzeptiert werden (der Effekt dieser Kombination ist „Offenbarung“): „Marina molča smotrela na ètogo čeloveka, ne podozrevavšego, ČTÓ on otkryl ej v prošedšuju noč.“ (TLM 729).

Dann aber enthielte der Roman *Tridcataja ljubov' Mariny* eher ein politisches, konservatives Credo (von der Alternativlosigkeit des Glücks durch Unterwerfung) als ein religiöses. Die soziale, politische Dimension dieser Meta-

<sup>30</sup> Kavelin sieht in der Infantilität eine Brücke von SR zu Tauwetter-, Dissidenz- und Perestrojka-Literatur (1990, 193). Die Austauschbarkeit Rumjancevs und Solženicyn bei Sorokin liefert zu Kavelins These die literarische Illustration.

Kenose wäre wichtiger als die religiöse. Und das brächte Sorokin in eine unerwartete Nähe, nämlich zu den soziopolitischen Interessen der konservativ-orthodoxen Prediger von Unterwerfungsgesten wie Pobedonoscev. Dann ist die vermeintliche „subversive Affirmation“ (Sasse/Schramm 1997), die von Sorokins Werken ausgehen soll, viel eher eine affirmative Subversion: Kein Akt der Subversion könnte, wollte man dem folgen, je anders, als autoritäre, patriarchale Ordnungen zu affirmieren, deren Muster zu iterieren, zu perpetuieren. Ob dies irgend etwas mit einer ‚Autor-Intention‘ zu tun hat, ist irrelevant; auch wenn Sorokin keine konservative Intention verfolgt – *Tridcataja ljubov' Mariny* insinuiert eine solche Wirkung.

### Literatur

- Beinert, W. 1984. „Die mariologischen Dogmen und ihre Entfaltung“, *Handbuch der Marienkunde*, Hg. v. W. Beinert u. H. Petri, Regensburg, 232-314.
- Brockhoff, A. 1992. „Schießt meine körper dicke bertha in himmel groß deutschland“. Versuch über Vladimir Sorokin“, *Schreibheft*, 40 (1992), 136-143.
- Bujda, Ju. 1994. „Nešto ničto' Vladimira Sorokina. On pišet lušče, tem dyšit“, *Nezavisimaja Gazeta* 05.04.1994, 7.
- Burkhart, D. 1997. „Intertextualität und Ästhetik des Häßlichen. Zu Vladimir Sorokins Erzählung *Obelisk*“, *Kultur und Krise. Rußland 1987-1997*, Hg. v. E. Cheauré, Berlin, 253-266.
- (Hg.) 1999a. *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*, (=WdS SB 6) München.
- 1999b. „Ästhetik der Hässlichkeit und Pastiche im Werk von Vladimir Sorokin“, in: Burkhart 1999a, 9-19.
- Degot', E. 1999. „Kinoscenarij Vladimira Sorokina ‚Moskva‘ v novoruskom i postavangardnom kontekstach“, in: Burkhart 1999a, 223-228.
- Deutschmann, P. 1998. „Dialog der Texte und Folter. Vladimir Sorokins ‚Mesjac v Dachau‘“, *Romantik – Moderne – Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Hamburg 1996*, Hg. v. C. Gölz; A. Otto; R. Vogt. Frankfurt a.M. e.a., 324-351.
- Dobrenko, E.A. 1990. „Preodolenie ideologii. Zаметki o soc-arte“, *Volga*, 11, 164-184.
- Döring-Smirnov, J.R. 1992. „Gender Shifts in der russischen Postmoderne“, *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur. München 1991*. Hg. v. A.A. Hansen-Löve (=WSA SB 31), Wien, 557-563.
- Drubek-Meyer, N.; Sorokin, V. 1995. „Russland und Deutschland. Eine missglückte Romanze. Interview mit Wladimir Sorokin“, *Via Regia*, Mai/Juni 1995, 67-71.
- Engel, C. 1997. „Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne. Problem der Wirklichkeitskonstruktion“, *WSJb*, 43, 53-66.

- 1999. „Sorokins allesverschlingendes Unbewusstes. Inkorporation als kannibalischer Akt“, in: Burkhart 1999a, 139-149.
- Ėpštejn, M. 1989. „Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie“, *Novyj mir*, 12, 222-235.
- Ermolin, E. 2003. „Pis'mo ot Vovočki“, *Kontinent*, 115 (2003), 402-418.
- Erofeev, V. 1997. „Russkie cvety zla“, *Russkie cvety zla*, Hg. v. V. Erofeev. M., 7-30.
- Genis, A. 1999. „Postmodernism and *Sots-Realism*. From Andrei Sinyavsky to Vladimir Sorokin“, *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Hg. v. M. Epstein, A. Genis, S. Vladiv-Glover, Oxford-New York, 197-211.
- Genis, A. 1997. „Beseda devjataja. Čuzn' i žido'. Vladimir Sorokin“, *Zvezda* 10 (1997), 222-225.
- Genis, A.; Vajl', P.; Sorokin, V. 1992. „Vesti iz onkologičeskoj kliniki. Beseda s pisatelem Vladimirom Sorokinym“, *Sintaksis*, 32, 138-143.
- Gillespie, D. 1997. „Sex, Violence and the Video Nasty. The Ferocious Prose of Vladimir Sorokin“, *Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle* 22, 158-175.
- 1999. „Sex and Sorokin. Erotica or Pornography?“, in: Burkhart 1999a, 161-165.
- Groys, B. 1979. „Moskovskij romantičeskij konceptualizm/Moscow Romantic Conceptualism“, *A-Ja*, 1 (1979), 3-11.
- 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur der Sowjetunion*, München-Wien.
- 2000. „Polutornyj stil'. Socrealizm meždu modernizmom i postmodernizmom“, *Socrealističeskij kanon*. Hg. v. <H. Günther> Ch. Gjunter u. E. Dobrenko, Sankt-Peterburg, 109-118.
- Gundlach, S. 1985. „Personažnyj avtor“, *A-Ja*, 1 (1985), 76f.
- <Günther, H.> Gjunter, Ch. 2000. „Žiznennye fazy socrealističeskogo kanona“, *Socrealističeskij kanon*, Hg. v. <H. Günther> Ch. Gjunter u. E. Dobrenko, Sankt-Peterburg, 281-288.
- Halkes, C.J.M. 1980. *Gott hat nicht nur starke Söhne. Grundzüge einer feministischen Theologie*, Gütersloh.
- Kallis, A. 1996. „Die Gottesgebälerin in der orthodoxen Theologie und Frömmigkeit“, *Handbuch der Marienkunde*, 2. Auflage, Hg. v. W. Beinert u. H. Petri, Regensburg, Bd. 1, 364-381.
- Kasper, K. 1995. „Obėriutische und postmoderne Schreibverfahren. Zu den Relationen von Prätext und Text bei Vaginov und Sorokin“, *ZfSl*, 40, 1 (1995), 23-30.
- 1999. „Das Glöckchen und die Axt in Sorokins *Roman*“, in: Burkhart 1999a, 103-114.
- Kavelin, I. 1990. „Imja nesvobody“, *Vestnik novej literatury*, 1 (1990), Hg. v. M. Berg u. M. Sejnker, M., 176-197.
- Kenžeev, B. 1995. „Antisovetčik Vladimir Sorokin“, *Znamja*, 4 (1995), 202-205.
- Knoch, O. 1984. „Maria in der Heiligen Schrift“, *Handbuch der Marienkunde*, Hg. v. W. Beinert u. H. Petri, Regensburg, 15-92.

- Koschmal, W. 1996. „Ende der Verantwortungsästhetik?“, *Enttabuisierung. Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*, Hg. v. J.-U. Peters u. G. Ritz. (=Slavica Helvetica 50). Bern e.a., 19-43.
- Kuricyñ, V. 1999. „Telo teksta. Ob odnoj sintagme, pripisyvaemoj V.G. Sorokinu“, in: Burkhart 1999a, 61-64.
- Laird, S.; Sorokin, V. 1999. „Vladimir Sorokin (b. 1955)“, *Voices of Russian Literature. Interviews with Ten Contemporary Writers*. Hg. v. S. Laird. Oxford, 143-162.
- Leitner, A. 1999. „Der Absturz ins Glück. *Tridcataja ljubov' Mariny* von Vladimir Sorokin“, in: Burkhart 1999a, 95-101.
- Levšin, I. 1993. „Ėtiko-ĕstetiĕskoe prostranstvo Kurnosova-Sorokina“, *NLO*, 2 (1993), 283-288.
- Lotz, J.B. 1979. *Die Drei-Einheit der Liebe. Eros, Philia, Agape*, Frankfurt a.M. Mann, T. 1986. *Der Zauberberg. Roman*, Frankfurt a.M.
- Meyer, H. 2001. „*Ecce attentatum*. Heimsuchungen von ‚Text‘ und ‚Bild‘ in zwei Gedichten des polnischen Frühbarock“, *Behext von Bildern. Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Hg. v. H.J. Drügh; M. Moog-Grünwald (=Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 12), Heidelberg, 37-56.
- Narbutovic, K.; Sorokin, V.G. 2002. „Russland ist noch immer ein feudaler Staat. Der Moskauer Schriftsteller Vladimir Sorokin über Tschetschenien, Yuppies und die Zerstörung seiner Bücher“, *Der Tagesspiegel*, 29.10.2002, 25.
- Nedel', A. 1998. „Doska transgressij Vladimira Sorokina. Sorokinotipy“, *Mitin urnal*, 56 (1998), 247-287.
- Obermayr, B. 1999. „Die Liebe zum Willen zur Wahrheit. Der Höhepunkt als Exzeß der Macht in *Tridcataja ljubov' Mariny*“, in: Burkhart 1999a, 81-93.
- Peters, J.-U. 1996. „Enttabuisierung und literarischer Funktionswandel“, *Enttabuisierung. Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Hg. v. J.-U. Peters u. G. Ritz. (=Slavica Helvetica 50), Bern e.a., 7-17.
- Petri, H. 1984. „Maria und die Ökumene“, *Handbuch der Marienkunde*, Hg. v. W. Beinert u. H. Petri, Regensburg, 315-359.
- Rasskazova, T.; Sorokin, V. 1992. „Tekst kak narkotik“, *Vladimir Sorokin*, M., 119-126.
- Roll, S.; Sorokin, V. 1996. „Literatura kak kladbišĕe stilistiĕskich nachodok. Interv'ju“, *Postmodernisty o postkul'ture. Interv'ju s sovremennymi pisateljami i kritikami*, Hg. v. S. Roll. M., 199-130.
- Ryklin, M. 1992. *Terrorologiki*, Tartu-M.
- 1998. „Medium i avtor. O tekstach Vladimira Sorokina“, in: Sorokin 1998:I 737-751.
- 2002. „Polittechnologien“, *Lettre International*, 58 (2002), 112.
- 2003. *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz. Essays*, Frankfurt a.M.
- Sasse, S. 1999. „Gift im Ohr. Beichte – Geständnis – Bekenntnis in Vladimir Sorokins Texten“, in: Burkhart 1999a, 127-137.
- Sasse, S.; Schramm, C. 1997. „Totalitäre Literatur und subversive Affirmation“, *WdSl*, 42, 2 (1997), 306-327.

- Schoonenberg, P. 1966. „Christus zonder tweeheid?“, *Tijdschrift voor theologie*, 6 (1966), 289-306.
- Skoropanova, I.S. 1999. *Russkaja postmodernistskaja literatura. Učebnoe posobie*, M.
- Smirnov, I.P. 1987. „Scriptum sub specie sovietica“, *Russian Language Journal*, 41 (1987) 138/139, 115-138.
- 1992. „Die Evolution des Ungeheuren. Versuch über Jurij Mamleev“, *Schreibheft*, 40, 150-152.
- 1994. „O druž'jach... požariščach“, *NLO* 7 (1994), 285-289.
- 1995. „Oskorbljajuščaja nevinnost'. O proze Vladimira Sorokina i samopoznanii“, *Mesto pečati*, 7, 125-147.
- 1996. „Die Misswiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod.“ *Al'manach Kanun*, 2, Sankt-Peterburg, 405-416.
- 1999a. „Der der Welt sichtbare und unsichtbare Humor Sorokins“, in: Burkhart 1999a, 65-73.
- Söll, G. 1984. „Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit“. *Handbuch der Marienkunde*, Hg. v. W. Beinert u. H. Petri. Regensburg, 93-231.
- Sorokin, V.G. 1992. „Zabintovannyj štyr“, *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur. München 1991*. Hg. v. A.A. Hansen-Löve (=WSA SB 31), Wien, 565-568.
- 1998. *Sobranie sočinenij v 2-ch tt.* M.
- 2002. *Sobranie sočinenij v 3-ch tt.* M.
- Uffelmann, D. 2000. „Rez.: Dagmar Burkhart Hg.: Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin. München 1999.“ *WSA*, 45, 279-282.
- 2002. „*exinanitio alcoholica*. Venedikt Erofeevs *Moskva-Petuški*“, *WSA*, 50, 331-372.
- Vajl', P. 1995. „Konservator Sorokin v konce veka“, *Literaturnaja Gazeta*, 01.02.1995, 4.
- Vladiv-Glover, S. 1999a. „Sorokin's Post-avant-garde Prose and Kant's Analytic of the Sublime“, in: Burkhart 1999a, 21-35.
- Wiedling, T. 1999. „Essen bei Vladimir Sorokin“, in: Burkhart 1999a, 151-160.
- Witte, G. 1989. *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*, Wiesbaden.
- Wohlmuth, J. 1998. *Conciliorum oecumenicorum decreta. Bd. 1. Konzilien des ersten Jahrtausends*, Paderborn e.a.
- Zachar'in, D. 1999. „Onania im Spiegel der russischen Postmoderne“, in: Burkhart 1999a, 167-177.



Sven Spieker (Ed.), *Gogol: Exploring Absence. Negativity In 19<sup>th</sup> Century Russian Literature*, Bloomington, Indiana, 1999, 216 P.

Название сборника, изданного под редакцией Свена Шпикера, *Gogol: Exploring Absence*, буквально стоило бы переводить как *Гоголь: феномен отсутствия*. Однако буквальный перевод редко бывает верным. И «отсутствие» и «absence» неточно описывают ту категорию, исследованию которой посвящена рассматриваемая книга, – категорию «отрицания» (“negation”). (Правда, в предисловии Шпикер оговаривает различия в употреблении таких понятий, как «отрицание» (“negation”) и «отрицательность» (“negativity”), но неуклюжесть последнего термина в русском переводе настолько очевидна, что я буду пользоваться понятием «отрицание» для передачи обоих смыслов). Следует вполне согласиться с С. Шпикером, когда он говорит, что существование такой категории в художественном мире Гоголя всегда воспринималось как само собой разумеющееся, и потому эта категория сравнительно мало привлекала внимание гоголеведов.

Книга состоит из трех частей: *Не/Высказанное (The Un/Sayable)*, *Пустота/Изобилие (Emptiness/Plenitude)* и *Невыразимое (Unexpressing)*. В первой части внимание исследователей сосредоточено на художественных приемах и средствах, применяемых Гоголем при описании пустоты. Во второй части рассматриваются пустота и изобилие как символы «отрицательности» (“negativity”) и «положительности» или «позитивности» (“positivity”) и их взаимодействие в гоголевском описании России. Этот тезис, высказанный на с. 12, сразу же вызывает возражения. Отсутствие, пустота – это, бесспорно, отрицательный фактор для Гоголя, но обратное не всегда верно: изобилие далеко не всегда положительно окрашено (вспомним хотя бы стол Собакевича, ломившийся от яств, или Плюшкина). Третья часть посвящена молчанию – отсутствию артикуляции, отсутствию описаний – как сознательным гоголевским стратегиям в описании отсутствия. Посмотрим, каким образом авторы сборника справляются с поставленной трудной и исключительно интересной задачей.

В своей статье «Семантическая конструкция пустоты» Р.Лахманн исследует три аспекта поэтики «отрицательности», такие, как семантика фантома / иллюзии, Гоголь и меланхолия и элементы натюрморта в изобразительности Гоголя. Писатель постоянно обращается к мотиву отрицания, что выражается и в описании пустого места (*Нос*), и в описании Петербурга как пустыни (*Шинель*), и в противопоставлении историй Пискарева и Пирогова, где трагическое нивелируется комическим: результат – ноль, пустота (*Невский проспект*). Апофеоз гоголевского отрицания – финал *Записок сумасшедшего* («ничего, ничего, молчание»).

«Гоголь был лжецом», - писал Ю.М. Лотман в одной из своих последних работ «Правда как ложь». Желание скрыть правду (истинное положение вещей), выдать себя за другого и другого за себя определяло не только творческую стратегию, но и бытовое поведение писателя. Истина – это божественный закон жизни, который никогда не реализуется, т.к. жизнь –

это то, что должно происходить, но не происходит. Под вопросом сама реальность. Положение писателя исключительно шатко, ибо даже он не всегда способен различить добро и зло. Именно эта двойственность и побуждает Гоголя обратиться к проповеди. Для Лотмана очевидно, что целью писателя всегда был не только и не столько литературный успех, сколько изменение, перемены в самой жизни.

Статья М. Эпштейна «Ирония стиля: демонический элемент в гоголевской концепции России» посвящена анализу той иронии, которая существует в тексте помимо авторской воли. Цель автора статьи – описание гоголевской России. В результате сопоставительного анализа художественных текстов Гоголя (*Мертвых душ* и ряда повестей – *Портрета*, *Вия*, *Страшной мести* и др.) исследователь выделяет ряд мотивов, связанных с образом России. Это мотив пристального взгляда, мотив окаменения, мотив призрачного света, мотивы звона и рыданий, мотив быстрой езды и т.д. Все эти мотивы демонически окрашены в творчестве Гоголя. Гоголя выдает язык: стиль сводит на нет эффект проповеди.

К. Патни в статье, посвященной *Ивану Федоровичу Шпоньке и его тетушке*, исследует этот в самом деле псевдо-реалистический текст сквозь призму демонической тематики. (Некоторое удивление вызывает пафос, с которым автор статьи утверждает, что перед нами не реалистический текст: неужели есть необходимость убеждать кого-либо в том, что Гоголь никогда не был реалистом?). Шпонька – не вполне взрослый человек; он – символ недостачи, определяемой в теологии как природное зло. Характеристики героя даны через отрицания. Кстати, в этом Шпонька не уникален: описание Чичикова тоже дано через отрицание («не слишком толст» – «не слишком тонок» и т.п.). Перемена места, предписанного самой жизнью, как правило, приводит гоголевских героев к катастрофе. Перемена места для Шпоньки – отставка и знакомство с сестрой Сторченко. Отличие *Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки* от других повестей Диканьского цикла в способе описания дьявола. Здесь нет дьявола либо его агентов и потенциальной жертвы. К началу рассказа дьявол уже победил, и в этом близость рассматриваемой повести к повестям *Петербургского цикла*, в которых зло повсеместно.

При всей стройности концепции здесь многое вызывает возражения. Отождествление Шпоньки с дьяволом, при всей обыкновенности, усредненности этого гоголевского героя все же довольно искусственно (тогда уж и Подколесин дьявол, и Хлестаков, и, разумеется, Чичиков). Спорным представляется и тезис о зле как онтологической характеристике Петербурга. Образ столицы у Гоголя сложнее, он как минимум двойственен: Петербург как воплощение честолюбивых мечтаний (в частности, самого Гоголя) и Петербург как неестественный, неправильный город.

В следующей статье уже намечен переход к позитивному (С. Франк, *От негативного к позитивному: Размышления о божественной литургии*). Подразделяя гоголевские тексты на художественные и мета-тексты (эссе в *Арабесках*, *Выбранные места из переписки с друзьями*), исследовательница отмечает, что последние служат комментариями к первым и усиливают эффект возвышенности. В этом смысле *Размышления о божественной литургии* – это тоже комментарий, однако не к гоголевским



текстам, а к православному богослужению. Для Гоголя уникальность литургии состояла в том, что в процессе чтения священного текста Бог перестает быть невидимым. Цель *Размышлений* как комментария – подчеркнуть способы, риторические приемы, при помощи которых незримое становится зримым.

Вторая часть открывается статьей М. Вайскопфа «Имперская мифология и негативный пейзаж в Мертвых душах», посвященной структурным принципам описания русского пейзажа в гоголевской поэме. В основе описаний природы лежит представление о России как о пустыне. Когда к этой идее присоединяется православная составляющая и элементы «официальной народности», возникает представление о варварском, «доисторическом» состоянии России. Выход Гоголь находит в согласии с националистической точкой зрения: пустота приобретает статус вместительца будущих подвигов и свершений (не вполне понятно, кого именно М. Вайскопф имеет в виду под националистами – государственных идеологов или славянофилов). Результатом стала «бюрократическая утопия» *Выбранных мест* и «аграрная идиллия» второго тома *Мертвых душ*, где когда-то бескрайняя Россия съезживается до рамок живописного пейзажа. Здесь, на мой взгляд, направляется параллель с финалом *Портрета*, где портрет ростовщика превращается в «какой-то незначительный пейзаж», – квази-реалистический финал фантастической истории.

Название статьи Б. Гаспарова «Отчуждение и отрицание: отношение Гоголя к Украине» отсылает нас к чрезвычайно популярной сейчас теме: какой стране принадлежит Гоголь – Украине или России. Автор, на мой взгляд, совершенно справедливо отмечает, что не смотря на самую тесную связь писателя со своей родиной, даже самая «украинская» его вещь – *Вечера на хуторе близ Диканьки* – является фактом русской литературы, т.к. написана по-русски и для русского читателя. Интересно и то обстоятельство, что как бы красочно Гоголь не описывал свою любовь к Украине, с 1828 г. он там практически не появляется. Своей второй родиной писатель считал Италию. Гоголь верил, что наделен особой миссией в мире, и до тех пор, пока его миссия не выполнена, он остается чуждым любой стране, где бы он ни находился, сохраняя при этом в душе облик своей идеальной родины – Украины-Италии.

Статья М. Холквиста «Тирания различий: Гоголь и божественное» посвящена проблеме ностальгии (homesickness). Одно из ярких воплощений этой ностальгии по целостности, единству священного (божественного) – финал истории двух Иванов; особое значение исследователь придает пустой церкви, в которой остаются противники: опустевшая церковь – символ гоголевского отчаяния. Фигура Гоголя – предостережение о том, что опасно настаивать на самых возвышенных целях, так как результат – отсутствие почвы под ногами.

Б. Гройс в статье «Кто убил Мертвые души?» по-новому рассматривает, казалось бы, давно известный в литературоведении сюжет – взаимоотношения Гоголя и Пушкина. Как известно, Гоголь рассказывал о том, что сюжет поэмы был подарен ему Пушкиным. Ученый обращает внимание на такие гоголевские характеристики Пушкина, как вездесущность, способность принимать самые разные облики и делает из этого вывод, что

Пушкин и есть первая «мертвая душа». *Мертвые души* описывают Россию, которую умертвила пушкинская поэзия. А *Выбранные места* – это коллективная поэма, которая завершает начатый в пушкинской поэзии обмен русской души на текст.

Третья часть открывается статьей С. Гончарова «Метафизика тишины в Вечерах на хуторе близ Диканьки». В *Ганце Кюхельшартене*, *Сорочинской ярмарке* и *Майской ночи, или утопленнице* метафизические сущности предстают в материальной форме и потому подлежат уничтожению. Вертикальная ось, соединяющая небо и землю, заменяется горизонтальной, уравнивающей небо и мирскую чепуху. В результате возникает типично гоголевский мир, наполненный пустотой, гротескным «ничем». Отсюда и меланхолию рассказчика в *Вечерах* и в *Миргороде*.

Статья С. Шпикера «Эстетика (esthesis) и анестезия (anesthesia): возвышенное (the sublime) в Арабесках» посвящена проблеме красоты в гоголевском художественном (и не только художественном) творчестве. Ученый исследует роль тишины в эссе Гоголя, посвященных архитектуре и искусству. Великие произведения зодчества (например, готический собор) буквально парализуют зрителя, и только в этом состоянии он способен постичь невыразимую идею творца, «присутствие создателя в созданыи». Шпикер также доказывает, что гоголевское «постижение через слепоту» восходит к кантианской философии возвышенного.

Статья Н. Друбек-Майер «Гоголевское отрицание чувственного восприятия и памяти в Вие» тоже исследует проблему возвышенного, хотя и в другом ключе. По мнению исследовательницы, *Вий* знаменует собой отказ Гоголя от гротескной образности. Чудовища в *Вие* описаны как отражение чрезвычайно болезненных впечатлений, возникших в результате чувственного восприятия. Поскольку отражение подобных впечатлений в художественной прозе приводит к умножению ужасного, Гоголь в итоге отказывается от художественного творчества и создает *Выбранные места из переписки с друзьями*, где гротескная эстетика окончательно исчезает.

Сборник завершается статьей М. Ямпольского «Двойное бытие: смех и возвышенное», посвященной некогда чрезвычайно популярной теме – «смеху Гоголя». Автор выделяет два вида смеха у Гоголя: высокий и низкий. Низкий смех влечет за собой низкое подражание (мимесис), механические телодвижения; высокий смех сдерживает движение, направляя его внутрь. Заставляя читателя смеяться, Гоголь сохраняет нейтралитет: подобно клоуну, писатель не поддается мимесису.

Книга *Гоголь: феномен отрицания* оставляет сложное впечатление. Профессиональный уровень статей и оригинальность концепций совершенно очевидны. С некоторыми тезисами и идеями можно не соглашаться, но ведь это вопрос индивидуального восприятия художественных текстов, подхода, установок, и т.п. Можно с уверенностью констатировать, что сборник состоялся. С не меньшей уверенностью можно, на мой взгляд, констатировать и то, что не состоялась монография. Видимо, для создания монографии (пусть коллективной) не достаточно общей идеи; необходима и общность методологии, быть может, более репрезентативный отбор текстов-источников – большее единство не только структуры, но и содержания. Тематика – «отрицание», «отсутствие» – вполне по-гоголевски сыграла с

составителем злую шутку и привела к отсутствию единого стержня: книга распадается на отдельные статьи. Ее научной ценности это нисколько не умаляет.

Екатерина Самородницкая (Москва, РГГУ)



**Michail Ryklin, Dirk Uffel'man [Uffelmann], Klaus Štedtke [Städtke]:** *Uskol' zajuščij kontekst. Russkaja filosofija v XX veke. Materialy konferencii* [Bremen, 25-27. Juni 1998]. Moskva: Ad marginem 2002, 383 S.

Die rapiden und bisweilen chaotischen Veränderungen der russischen Gesellschaft seit der Perestrojka haben keine ihrer Institutionen ausgelassen, nicht zuletzt sieht sich auch die Philosophie, deren soziokulturelle Position zwischen den Extremen von Elfenbeinturm und gesellschaftlichem Engagement niemals festgemacht werden kann, einer völlig neuen Situation gegenüber, welche sie aktiv oder passiv reflektiert. Michail Ryklin und Dirk Uffelmann organisierten zum Thema „Die russische Philosophie unter postsowjetischen Bedingungen“ 1998 zu Ehren von Prof. Klaus Städtke eine Konferenz, deren Beiträge zwar mit einiger Verspätung erschienen sind, die sich dennoch bestens dazu eignen, die Reflexion über die gegenwärtige Position der russischen Philosophie zu fördern. Wie die Herausgeber in der Vorbemerkung erläutern, erschien in den neunziger Jahren mehr philosophische Übersetzungsliteratur als jemals zuvor in der russischen Geschichte, zugleich wurden international Beiträge russischer Philosophen nicht mehr allgemein sofort in einen russischen Kontext gestellt (was einer breiteren Rezeption hinderlich war). Die Pluralisierung der russischen Philosophie in Denkrichtungen und Stile läuft parallel mit dem Umstand, dass maßgebliche zeitgenössische Denker Russlands vorwiegend im Ausland tätig sind und in den dortigen Kontexten ihre Konzeptionen präsentieren, was mitunter zu beinahe dramatischen Divergenzen in der Eigen- und Fremdwahrnehmung führen kann. So erklärt auch Boris Groys am „Runden Tisch“ im Anschluss an die Konferenz (die Aufnahme der meist spontan formulierten Beiträge der Teilnehmer am Runden Tisch in den Band sollte beispielgebend sein für künftige Tagungsbände!), er versuche bewusst, seine Fremdwahrnehmung als russischer Philosoph zu dekonstruieren, während es Michail Jampol'skij peinlich ist, mit der seiner Meinung nach meist provinziellen russischen Philosophie in Verbindung gebracht zu werden.

Worin deren Provinzialität bestehen soll, geht aus den Beiträgen selbst erfreulicherweise nicht unmittelbar hervor, denn diese sind bis auf wenige Ausnahmen sehr lesenswert als aktuelle Betrachtung und Bewertung der russischen Philosophiegeschichte. Einige Beiträge sind prominenten Vertretern des russischen Geisteslebens gewidmet: Rainer Grübel und Boris Groys beschäftigen sich mit Lev Šestov bzw. Alexandre Kojève, Michail Jampol'skij und Valerij Podoroga erörtern Aspekte von Sergej Eizenštejns Leben und Werk, Alexander Haardt vergleicht Michail Bachtin und Jean-Paul Sartre hinsichtlich der Rolle des Anderen, Annie Epelboin und Michail Ryklin widmen sich Merab Mamardašvili. Beinahe ebenso viele Beiträge erörtern soziologische bzw. institutionelle Aspekte der Philosophie. Evert van der Zweerde gibt einen Überblick über den Stellenwert der Philosophiegeschichte innerhalb der russischen Philosophie, Nikolaj Plotnikov untersucht die sowjetischen Bedingungen für Philosophie, Klaus Städtke kommentiert den Umstand, dass die semiotische Kultur-

theorie die sowjetische Kultur ausklammerte, das Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft zur Philosophie wird von Evgenij Barabanov (unter diachronem Aspekt) und Natalija Avtonomova (hinsichtlich der postsowjetischen Situation) kommentiert. Die Überlegungen von Igor' Smirnov zum Verhältnis von Herr und Knecht nehmen eine ungewöhnliche Position zwischen Philosophie und Kulturtheorie ein, Klemens Friedrich kommentiert als einziger zwei Texte mit rechtsphilosophischen Implikationen, eine klare kulturhistorische Metaposition nimmt Dirk Uffelman mit seinem Überblick über Raumkonzeptionen ein.

Der überwiegende Teil der Beiträge kann also nicht eigentlich philosophischen Texten im engeren Sinn zugerechnet werden, er wäre eher als „Philosophologie“ zu bezeichnen – mit einer solchen Referenz an diese niederländische Wortprägung charakterisiert auch Dirk Uffelman seine kulturwissenschaftliche bzw. kulturgeschichtliche Betrachtung der russischen Philosophie. Genau darin lässt sich die kulturwissenschaftliche Ausrichtung des Bandes erkennen: Philosophie nämlich nicht als abstrahierte und universelle Denkpraxis zu betreiben, sondern diese Praxis in geschichtliche bzw. soziale Zusammenhänge zu bringen. So liegt eine gewisse Ironie darin, festzustellen, dass Philosophie in Russland von Beginn an – auch in mehreren Beiträgen wird dieser bedingt mit der russischen Übersetzung Čadaevs *Erstem philosophischen Brief* (1836) bestimmt – eigentlich weniger Philosophie als „Kulturologie“ war und dass im postsowjetischen Kontext die *kul'turologija* das wohl bezeichnendste Symptom des gesellschaftlichen Umbruchs ist. Auf dieses soziokulturelle Phänomen wird im Band zwar mehrfach hingewiesen, eine ausführlichere Darstellung der gegenwärtigen Renaissance von „kulturologischen“ Ideologemen des 19. Jhs ist im Band wohl bewusst ausgespart, was angesichts der nur mäßigen Originalität derselben zwar verständlich ist, aber dem Anspruch des Untertitels nicht ganz gerecht wird, die russische Philosophie am Ende des 20. Jhs zu thematisieren. Den zeitgenössischen Lesern werden diese bewusst vorgenommenen Aussparungen wenig ausmachen, womöglich wird aber in der Zukunft dieser Kontext soweit vergessen sein, dass die Bezugnahme in einigen Beiträgen dieses Bandes (bei Nikolaj Plotnikov, Dirk Uffelman und am Runden Tisch) unklar bleibt.

Von der unkritisch an Überlegungen des 19. Jhs. (von der Besonderheit Russlands in der Weltkultur) anknüpfenden *kul'turologija* unterscheidet sich die kulturwissenschaftliche Konzeption dieses Bandes schon dadurch, dass die Kontextualisierung der russischen Philosophie als „Philosophologie“ eine Metaposition gegenüber der Philosophie voraussetzt und somit (Selbst-)Reflexion induziert. Explizit werden einige Merkmale der russischen Philosophie vor allem im Beitrag von Evgenij Barabanov „Russkaja filosofija kak literatura“ hervorgehoben: Zentrales Thema der russischen Philosophie sei die Positionierung gegenüber der philosophischen Tradition des übrigen Europa, bezeichnend sei dabei die schwache Differenzierung zwischen Philosophie und Literatur. Da die Literatur in der russischen Gesellschaft das wichtigste Medium darstellte und polyfunktional war, befasste sich auch die Philosophie mit der Literatur: freilich nicht im heute aktuellen Sinne einer Medienanalyse und Medienkritik, sondern meist unmittelbar: die in der Literatur thematisierten ethischen und gesellschaftlichen Fragen wurden von der Philosophie selbst als Philosophie rezipiert, im Gegenzug habe sich die Philosophie auch stilistisch der Literatur oder dem Feuilleton

angenähert. Deutliches Indiz dieser Affinität sei der Umstand, dass eine ganze Reihe von Namen der russischen Kultur gibt, die in diesen Grenzbereich gehören. Dieser Bogen reicht von den dichtenden Slavophilen, Černyševskij, Gercen über Solov'ëv, Rozanov, Ivanov, Belyj etc. bis hin zu A. Zinov'ev oder A. Pjatigorskij, Barabanov verweist auch darauf, dass die fehlende Differenzierung der Felder sich auch sprachlich manifestierte: Es gab keine Trennung zwischen philosophischer Metasprache über die Literatur und der Sprache der Literatur selbst, Genre Grenzen waren unscharf, weswegen Barabanov auch die Essayistik als heimliche Hauptgattung des russischen Denkens bzw. der russischen Kultur generell auffasst. Die Verflochtenheit von Philosophie und Dichtung habe aber auch das Gegenteil produziert, nämlich die Verdammung von Literatur durch die russische Philosophie: Barabanov führt die Ausfälle von Čaadaev gegen Homer und von Berdjaev gegenüber Tolstoj an (dessen moralischer Rigorismus hätte der Oktoberrevolution den Boden bereitet), auch Rozanovs Verdikt über die Literatur, das zugleich selbst Literatur ist, weil es eine „andere“ Literatur fordert, die mit dem „Wort“ auch die Gesellschaft auferwecke (man denke an die in ihrer Intention sehr ähnlichen futuristischen Manifeste). Die Literarizität des russischen Denkens zieht Barabanov zufolge auch die rekurrente Ablehnung rein spekulativ-begrifflichen Denkens, die Aversion gegen eine systematische „akademische“ Philosophie und die Bevorzugung des *živoe slovo* nach sich. Diesem Kunst-Denken der russischen Philosophie entspricht die Mythopoetik des Symbolismus am ehesten, deren Ausläufer selbst noch im heutigen Geraune von ganzheitlichem Denken zu finden sind. In Barabanovs kritischer Darstellung der russischen Philosophiegeschichte stellt die Sowjetzeit nur eine Zäsurperiode dar, in der die russische Literatur-Philosophie vom Marxismus-Leninismus abgelöst wurde, dessen Ansprüche auf Wissenschaftlichkeit jeder Grundlage entbehrten. Ein Abschied von diesem Denkmonopol sei niemandem schwer gefallen, jedoch sei an dessen Stelle erneut Literatur-Philosophie getreten, die sich von der russischen Tradition nur dadurch unterscheidet, dass deren naiver Totalitätsanspruch abgelehnt werde und dass dementsprechend andere literarische Texte und andere Poetiken für sie relevant seien. Barabanov polemisiert gegen Tendenzen, aus dem Werk von Kafka, Charms, Platonov, Joyce etc. eine „Philosophie“ zu machen und bei der Rezeption poststrukturalistischer Philosophie-„Literatur“ unwillkürlich Praktiken zu prolongieren, in denen die Differenzierung zwischen den Bereichen Philosophie und Literatur fehlte. Wiewohl Barabanov auch Bachtin in die Tradition „literarischen“ Denkens stellt, so misst er doch gerade dessen *zwischen* Philosophie, Literaturwissenschaft, Kulturgeschichte und Linguistik angesiedeltem Werk eine originelle Bedeutung bei, die er in Bachtins Thematisierung der Kultur als polyphonem Raum von Diskursen ansetzt, der weiter und umfassender als die Diskurse der Philosophie ist. Auch die Kultursemiotik entspreche dieser umfassenden Orientierung auf heterogene Diskurse und wenn sich gegenwärtig Literaturwissenschaftler auch mit Kulturwissenschaft beschäftigten, so täusche der Euphemismus von Interdisziplinarität über den „dunklen Ursprung“ russischen Philosophierens – nämlich dessen Verquickung mit Literatur – hinweg. Barabanov schwankt also in seiner Einstellung zum synkretistischen Essayismus, dieser generiere seiner Meinung nach immer noch interessante Texte: eigenartige („strannaja“) Literatur, Philosophie, Kunst (auch der Moskauer Konzeptualismus wird von ihm mit guten Gründen dazuge-

rechnet), eine „eigenartige“ Kultur, in der alle Disziplinen als Philosophie gelten, weil der „eigentlichen“ Philosophie keine privilegierte Position zukommt. Die Forderung nach Abgrenzung zwischen Literatur und Philosophie mag bisweilen berechtigt erscheinen, Barabanov bleibt dabei jedoch eine Bestimmung der Philosophie als „separierter“ Disziplin schuldig.

Einen anschaulichen Beleg für einen hybriden philosophischen Essayismus stellt Igor' Smirnovs Beitrag dar, der unter dem Titel „Chozjain i rabotnik“ den Geist schlechthin einer *tour de force* unterzieht. Smirnov beginnt seine Überlegungen mit Semën Franks Vortrag *Kruenie kumirov*, den er in die Tradition der philosophischen Kritik an falschen Ideen stellt – so werden Bacon, Hume, Stirner, Nietzsche und Husserl als die wichtigsten Bezugspunkte für Frank angeführt. Mit der von Špet übernommenen Kritik an der skeptischen Kritik – auch diese sei ja selbst eine Idee – beginnt Smirnovs idiosynkratisches theoretisches Allegro zur Frage nach der Position des Geistes in der Menschheitsgeschichte. Geist ist für Smirnov zwar verkörpert, der „zameščajuščij sebja v znake diskursivnyj čelovek“ (es scheint dies eine russische Entsprechung zu Lacans „Subjekt des Signifikanten“ zu sein) ist dazu bestimmt, in Relation zu allem zu stehen. „Otnošenje – sinonim Ducha. My nikogda ne uznaem, kakogo vse, ibo naše vse – liš' otnošenje ko vsemu.“ (56). So werde jede subjektive Äußerung unwillkürlich Teil eines transsubjektiven Diskurses, zum Teil des Geistes, einzig der philosophische Diskurs könne sich vor diesem Umschlag des *sensus privatus* zum *sensus communis* erkennen (allerdings mutet gerade dies wie ein verzweifelter Wunsch des „Privatphilosophen“ Smirnov an, insbesondere dann, wenn man die Widerlegung einer Privatsprache bzw. eines „sensus privatus“ von Wittgenstein ins Treffen führt, mit der Geist als dasjenige vorgeführt wird, was Individuen verbindet). Im Abschnitt „Plennyj instrument“ reflektiert Smirnov das vom Titel indizierte soziale Verhältnis und die Rolle des Geistes dabei. Er geht von der offenbaren Universalität sozialer Differenzen aus, zu den Erklärungsversuchen von Hegel, Marx und Bourdieu bemerkt Smirnov, dass deren Unterscheidung in Herr und Knecht, Produzent und Eigentümer, Repräsentant und Repräsentierte eigentlich eine problematische Unterteilung der Menschheit in zwei Klassen – also der Herren und der Knechte – bedeutet, um dann den für die Anthropologie so wichtigen Begriff des Werkzeugs ins Treffen zu führen. Den Menschen kennzeichne der Gebrauch kombinierter Werkzeuge, solche Werkzeuge stellten somit keineswegs das Gegenteil des Geistes dar, sondern sie könnten als reale Manifestationen des Geistes in der endlichen Wirklichkeit angesehen werden. In der von Smirnov erzählten Weltgeschichte des Geistes ist die Verbindung des zur Arbeit gezwungenen Knechts mit den Werkzeugen ein Schritt aus der noch nicht arbeitsteiligen Frühgeschichte: Der Geist konstituiert sich, indem er reale Andere für sich arbeiten lässt (daraus rühre, Smirnov zufolge, sowohl ein immerwährendes Schuldgefühl des Geistesmenschen wie auch das die Philosophiegeschichte durchziehende Thema der Technikritik). Aus seiner völligen Entfremdung in der von den Knechten manipulierten Technik erwachse dem Geist das Bestreben, Macht über diese seine Verkörperung zu bekommen, womit Staatswesen und die meist mit Arbeit verbundenen Steuern entstünden. Smirnov polemisiert an dieser Stelle mit Batailles Konzeption der Verschwendung (seiner Auffassung nach verschwendet erst der Steuern eintreibende Geist qua Staat diese ihm eigentlich nicht rechtmäßig



zukommende Gabe) und ebenso mit der feministischen Patriarchatskritik, die von der Gegenüberstellung männliche Kultur – naturalisierte Frau ausgeht. Für Smirnov wurde die kulturhistorische Position der Frau dadurch bestimmt, dass sie eine Zwischenstellung einnimmt: einerseits sichert sie als Gebärende den Fortbestand der adeligen, nicht arbeitenden Familie (des Geistes), andererseits verrichtet sie Arbeit.

Im dritten Abschnitt seiner Abhandlung über den Geist thematisiert Smirnov den Aufstand der Maschinen. Große soziale Umstürze wie die französische Revolution oder die Oktoberrevolution verdankten sich Maschinen bzw. den knechtischen Maschinen-Annexen, die sich gegen den herrschenden Geist erheben (die Guillotine als das Signum der Französischen Revolution, die Verstaatlichung aller Maschinen in Russland), womit aber ein geistiges „Verstehen“ der revolutionären Vorgänge unmöglich werde (Smirnov räumt hier der Kunst größere Möglichkeiten ein, zumal diese aufgrund ihrer Verbundenheit mit technischer bzw. handwerklicher Kunstfertigkeit den Maschinen nicht so entfremdet sei wie der denkende Philosoph, allein Marx habe diese revolutionäre Rolle der Technik erkannt, sie aber – hierin traditionell – wieder an den Geist des Proletariats rückgebunden). Unter den Maschinen nehmen mediale Maschinen eine Sonderstellung ein, weil sie dem Geist und der fortgesetzten Verbreitung seiner Herrschaft dienen. (Wäre aber nicht auch zu fragen, ob nicht die Medien mitunter der Revolution dienlich sind, oder entspricht die Instrumentalisierung der Medien in der Revolution wirklich immer schon der Herrschaft des Geistes, der bei Smirnov dazu verurteilt scheint, die Aufteilung der Welt in Herr und Knecht zu prolongieren?)

Dem Leser dieser Zusammenfassung mag es möglicherweise ähnlich ergehen wie mir beim Studium von Smirnovs Beitrag: Dessen Originalität besteht gewiss darin, auf 25 Seiten eine kulturphilosophische Welterklärung zu liefern, deren Bezugspunkte über die abendländische und russische Geistesgeschichte verstreut sind. Diese für die institutionalisierte deutschsprachige Philosophie heutzutage eher unübliche kleine Form für „große“ Philosophie verdankt sich aber möglicherweise weniger Smirnovs Verbundenheit mit der russischen Tradition – auch er hält diese übrigens für eine Belastung bzw. Belästigung, welche der Andere ihm auferlegt – als Smirnovs prekärer Position zur Philosophie: in seiner Insistenz darauf, dass der Geist als solcher die gesellschaftliche Ungleichheit perpetuiert, mutet sein Beitrag bisweilen wie verzweifelte Selbstironie bzw. Selbstkritik an – oder wie kulturologische Katachrese.

In „Filosofija neposredstvennoj svobody Lev Šestovs absurdistische Philosophie“ zeichnet Rainer Grübel Šestovs radikal-individualistische Philosophie in ihrer Widerspruchlichkeit nach: Dieser nimmt in seiner zweiten, von agnostizistischem Glauben an einen unergründlichen Gott gekennzeichneten Schaffensperiode wiederholt Bezug auf den jüdisch-christlichen Mythos vom Sündenfall, um die Unangemessenheit und Arroganz menschlicher Erkenntnis zu veranschaulichen, die – so die traditionelle Auslegung – im Sündenfall gründet. Der biblischen Erzählung von der Entstehung der Kultur stellt Grübel die platonische Version des Prometheus (aus Platos *Protagoras*-Dialog) gegenüber, deren Interpretationsmöglichkeiten bessere Auspizien für die menschliche Kultur und das menschliche Denken ergeben. Šestov, der eine christlich-hellenistische Einstellung zum Wissen bekanntlich ablehnte (worin er sich von einigen seiner

Zeitgenossen – Vjač. Ivanov, Al. Losev – unterscheidet), propagiert stattdessen eine Philosophie des „Nichts“, welche in der griechischen Tradition schon mit Parmenides ausgeschlossen worden ist. In Grübels geistesgeschichtlicher Verortung wird Šestov zu einem singulärem russischen Denker, der sich allenfalls in einigen Punkten mit Skovoroda (in der Ablehnung systematischen bzw. dogmatischen Denkens) und Chomjakov (in der Ablehnung einer allgemeinen, nicht persönlichen Wahrheit) berührt. Die von Grübel angesprochenen geistigen Bezüge gehen zum Teil über die von Šestov selbst hergestellten hinaus, sie betreffen einmal Makrorelationen – die jüdische Tradition, auch der für Russland scheinbar immer gültige „Joker“ Neoplatonismus wird zum geistigen Hintergrund erklärt – als auch biographische Details (so könnte Pasternak – der die Familie Šestovs kannte, unter dem Eindruck von dessen Schriften die Philosophie zugunsten der Literatur aufgegeben haben. S. 25). Grübels Zugang erweckt allerdings den Eindruck, dass seine Ergebnisse Produkte der Methode selbst sind: Denn stellt man ein philosophisches Werk in so allgemeine ideengeschichtliche Zusammenhänge, wird es nicht schwer fallen, Berührungspunkte festzustellen, um dann zu konstatieren, dass das Werk darin eigentlich nicht aufgehe oder um zu vermuten, dass Šestovs Platon-Interpretation auch Heideggers „Sein zum Tode“ beeinflusst haben könnte. (Dementsprechend kann Grübel Šestov sowohl als „ersten Dekonstruktivisten Russlands“ charakterisieren wie ihn auch mit Poppers Falsifikationismus in Verbindung bringen oder ihn über seinen frühen Übersetzer Georges Bataille Foucault tangieren lassen.) Immer wieder verwundert an Šestovs Denken weniger dessen eher vage Relation zu moderner agnostischer Philosophie, als die prinzipielle Ablehnung alles Universalen: Grübels zeigt deutlich die – von Šestov selbst als tragisch empfundenen – Konsequenzen daraus auf: das Dilemma des dogmatischen Skeptizismus, die Privatheit des Glaubens bzw. das apophatische Verhältnis zu religiöser Wahrheit, die Affinität zu künstlerischer und somit ideosynkratischer Wahrheit, die von Šestov allerdings immer im Zusammenhang mit der lebensweltlichen Existenz der Künstlerperson gesehen wird. – Selbst wenn man nicht der Auffassung ist, dass die Methode bzw. die Ideologie einer Interpretation mimetisch dem untersuchten Objekt zu entsprechen hat, kann man sich allerdings bei Grübels Darstellung des Denkens von Šestov doch die Frage stellen, warum auch nicht einmal andeutungsweise versucht wurde, dessen extreme philosophische Position mit seiner Biographie in Verbindung zu bringen.)

In einem anderen Beitrag wird auf diese Zusammenhänge deutlicher eingegangen, denn Boris Groys porträtiert mit Alexandre Kojève [die russischen Namensformen „Koževnikov“ und „Kožev“ sind die Ausgangsform und die Rückführung aus dem Französischen] einen Philosophen der Emigration, der offenbar aus seinem Denken die Konsequenz gezogen hat, als hochgestellter französischer Beamter am Aufbau der EWG und von GATT zu arbeiten. In Groys' Darstellung wird Kojève zum Katalysator des Bruchs mit der Moderne, nicht nur, weil er in den dreißiger Jahren mit seinen Pariser Vorlesungen die französische Hegel-Rezeption entscheidend geprägt hat (und seine Zuhörerschaft so überaus prominent war bzw. später prominent wurde), sondern weil er Hegels Idee vom Ende der Philosophie als Ende der Geschichte – eine Schlüsselidee postmodernen Denkens – auslegte. Groys freilich weist darauf hin, dass der Diskurs vom Ende der Geschichte keineswegs als singuläres Ereignis in der

Geistesgeschichte verortet werden kann, sondern dass er – wie der entsprechende Diskurs von historischer Veränderung und permanentem Wechsel – eine paradigmatische Form der Geschichtsbetrachtung darstellt. Russland wäre kulturell immer schon der *Post-histoire* nähergestanden als dem „bürgerlichen Modell“ permanenter Innovation; dass diese kulturologische Zuordnung bereits in Kojève's unpublizierter Dissertation über Solov'ev (bei Karl Jaspers in Heidelberg) auftaucht, überrascht allerdings in Groys' sympathetischer Darstellung.

Im Unterschied zu den späteren Verkündern des Endes der Geschichte sei Kojève als Autor stringenter, denn während bei Foucault, Lyotard, Baudrillard, Deleuze oder Derrida von einem originellen auktorialen Stil gesprochen werden könne, verstehe sich Kojève als Kopist, als Exeget des Bewusstseinsphilosophen Hegel. Weil er in Hegels Philosophie gerade nicht den Anspruch auf Universalität des Denkens hervorgehoben habe, sondern gerade die irreduzible Unfähigkeit, das Absolute erkennen zu können, interpretierte Kojève dies als das Ende der (Philosophie-)geschichte und verstand sich selbst als Medium dieses Wissens, um sich zugleich aber auch als Stalinisten zu bezeichnen, denn in Stalin sah er den Willen des Wissens zu praktischer Weltveränderung und –beherrschung verkörpert (wie der Napoleon des „letzten“ Philosophen, könnte man mit einem Hegel-Gemeinplatz ergänzen). Leider geht Groys nicht weiter auf den Widerspruch ein, wie Kojève einerseits das Absolute des Wissens im Wissen um dessen Beschränktheit ansehen und andererseits unbeschränkte Machtansprüche affirmieren konnte, sein Beitrag wäre dennoch als Versuch zu lesen, die neuere Geistesgeschichte nicht reproduktiv, sondern originell – ohne viel Aufhebens – umzuschreiben.

Zwei Beiträge befassen sich mit Sergej Ėjzenštejn, dessen umfangreiches theoretisches Werk zwar nicht unmittelbar als Philosophie gelesen werden kann, doch aber als ideosynkratisches Denken im russischen Kontext rezipiert wird. Michail Jampol'skij unternimmt eine für die Ėjzenštejn-Rezeption unerlässliche Textkritik, indem er nachweist, dass der Regisseur eine aus „philologischer“ Sicht fragwürdige eklektizistische Synthese aus völlig heterogenen Theoriefragmenten unternimmt und darauf fixiert ist, Singularitäten immer in einer größeren Totalität aufzuheben. Dabei verschwinden nicht nur die Differenzen zwischen den Quellen, oft bleibt die Bedeutung der Quellen unklar, obwohl sie von Ėjzenštejn immer wieder unterstrichen wird. Jampol'skij analysiert also nicht nur die synthetische Theoriepraxis Ėjzenštejns, er liefert zugleich auch überzeugende Hinweise dafür, worin der immer wieder nur metonymisch indizierte Einfluss der Reflexologie Klages oder von Schopenhauers Monismus für die Montagetheorie besteht. Die oft unterschiedenen zwei Schaffensphasen – die konstruktivistische „Montage der Attraktionen“ und das synkretistische Spätwerk – entsprechen, so Jampol'skij, eigentlich nur den beiden Phasen des Umganges mit Prätexten: zuerst die Auswahl aus heterogenem Textmaterial, dann die Integration in einer Synthese, die sich einerseits geistesgeschichtlich auf romantische Subjektivitätsmodelle zurückführen lässt, andererseits von Ėjzenštejn selbst mit seiner narzisstischen Sexualität in Verbindung gebracht wird.

Warum Valerij Podorogas Beitrag in diesem Band erschienen ist, und nicht anderswo, kann allenfalls mittels einer großzügigen Auslegung des Kontextbegriffs erklärt werden: In „Vtoroj Ėkran. S.M. Ėjzenštejn i kinematograf nasi-lja“ beschreibt Podoroga nämlich ausschließlich Familienszenen. Wie Andrej

Belyj wuchs Ėjzenštejn ja in einer Familie auf, in denen die tiefen persönlichen Differenzen der Eltern sich auf die Söhne in unterschiedlichem Maße auswirkten. Podorogas Beitrag ist vielleicht auch weniger wegen seiner Thematik für die russische Philosophie interessant, sondern wegen seiner „Methode“, die als hermeneutische Absage an philosophische Generalisierungen, als Analyse von biographischen Singularitäten charakterisiert werden kann.

Podoroga firmiert im Band nicht nur als Autor, sondern auch als Objekt philosophischer Kritik. Seine Machtkonzeption ist nämlich Diskussionsgegenstand in Klemens Friedrichs Beitrag „Koncepcija vlasti v sovremennoj ruskoj mysli“. Podorogas poststrukturalistischem Machtbegriff in der Nachfolge Foucaults stellt Friedrich einen Text von Grigorij Pomeranc gegenüber, in dem dieser zwei russische Begriffe für Freiheit, nämlich *svoboda* und *volja* diskutiert. Während der erste Begriff dem Konzept von *liberté* entspreche und also immer die Anerkennung der Rechte und Freiheiten anderer voraussetze, bezeichne *volja* die uneingeschränkte individuelle Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen, deren extremste Ausprägung absolute Herrscherwillkür sei. Zumal Pomeranc nach dieser wichtigen Begriffsdifferenzierung aber dazu auffordert, die Entscheidung für einen richtigen Freiheitsbegriff den Individuen zu überlassen, habe auch er genauso wenig einen positiven Machtbegriff wie Podoroga, der jedes Subjekt in Abhängigkeit von der Macht sieht, ohne Macht als Mittel zur Regelung interpersonaler Relationen anerkennen zu wollen. Beinahe etwas didaktisch fordert Friedrich angesichts dieser – ob der historischen Exzesse von Macht in Russland wohl nicht ganz unverständlichen – negativen Machtbegriffe dazu auf, mit Habermas Macht rationalistisch zu analysieren und zu konzipieren, um nicht ein bipolares Schema von Unterdrückung und Gewalt zu perpetuieren.

Alexander Haardt vergleicht in seinem Beitrag „Drugoj i ego vizavi ...“ zwei prominente Konzeptionen der Rolle von interpersonalen Verhältnissen, die sich beide der phänomenologischen Tradition verdanken. Während Bachtin über Max Scheler mit Husserl verbunden ist, ist für Sartre Heidegger als Vermittler entscheidend. Beide phänomenologischen Filiationen gehen sowohl von lebensweltlichen Verhältnissen zwischen Subjekten aus, wie sie auch versuchen, diesen in der Literatur nachzuspüren – für Bachtin wie für Sartre eine Form nichtentfremdeter Praxis. In Bachtins früher Schrift aus den 1920er Jahren *Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel'nosti* wird das in der Lebenswelt unabschließbare interpersonale Verhältnis auf das Verhältnis zwischen dem Autor und einer von diesem geschaffenen Figur übertragen, während für Sartre in dessen Abhandlung *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) der Leser zum Anderen des Autors wird. Diese unterschiedliche Parallelisierung von Literatur und Lebenswelt zieht zwangsläufig Differenzierungen nach sich. Bachtin unterstreicht die Rolle des Anderen darin, dass dessen Blick auf das Subjekt mit diesem niemals zusammenfällt und Momente enthält, welche dem subjektiven Blick immer verschlossen sind (die eigene Mimik, die eigene Geburt oder der eigene Tod), so wie auch im Blick schon ästhetische Momente enthalten sind, da die Voraussetzung für die ästhetische Betrachtung räumliche und zeitliche Distanz ist. Die Forderung, zum gegenwärtigen In-der-Welt-Sein eine Distanz aufzubauen, die der vollendeten ästhetischen Distanz entspricht, ist für das Subjekt ebenso unerfüllbar wie die Aufgabe der subjektiven Intentionalität. Hingegen gelingt, so Bachtin, eine Versöhnung in der Literatur: indem einerseits mit den erzählten Figuren

mitgeföhlt werden kann und andererseits diese von ihrem (Autor-) Anderen aus einer Distanz ästhetisch dargestellt werden. Sartres *L'Être et le néant* (1943) unterstreicht ebenfalls die unüberbrückbare Differenz zwischen der subjektiven Perspektive und dem Blick des Anderen, wobei für Sartre aber dessen Blick immer schon vorausgesetzt ist und fiktiven Charakter hat (der konkrete Blick eines konkreten Anderen ist demgegenüber sekundär). Umgelegt auf die Literatur führt dies bei Sartre zu einer Rezeptionsästhetik *avant la lettre*, denn das Werk wird erst zu einem solchen durch die teilnehmende Wahrnehmung eines anderen, die freilich, so Haardt, vor dem Hintergrunde eines bedrohlichen Anderen (des nationalsozialistischen Okkupanten), gesehen werden müsse.

Was der Band im Idealfall leisten möchte, nämlich gute eineinhalb Jahrhunderte einer einigermaßen originellen russischen Denktradition in kulturgeschichtlichem Zusammenhang in ausgewählten Perspektiven zu beleuchten, ist für ein Phänomen der russisch-sowjetischen Kulturgeschichte bereits in größerem Maßstab erfolgt. Denn die Kultursemiotik der Moskauer-Tartuer-Schule ist nach gut zwanzig Jahren, in denen das in den sechziger Jahren lancierte semiotische Paradigma auf immer neue Gegenstandsbereiche ausgeweitet wurde, in eine kritische und (auto-)reflexive Phase getreten. Markantestes Moment dieses Wechsel war wohl der im *Wiener Slawistischen Almanach* (23/1989) lancierte Aufsatz von Boris M. Gasparov „Tartuskaja škola 60-ch godov kak semiotičeskij fenomen“ auf den in den 90er Jahren eine Fülle von Publikationen folgte, in denen die Kultursemiotik kommentierend betrachtet wurde. Klaus Städtke setzt diese Tradition fort, indem er die zentralen Postulate der Kultursemiotik auch als pragmatisches Programm einer semiotischen Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen sowjetischen Kultur liest. Städtke konstatiert dabei die schon im Titel seines Beitrages aufscheinende *figura umolčanija* bzw. – in Lotmans eigener Terminologie – einen *minus-priëm*, nämlich das auffällige und bewusste (soznatel'noe) Verschweigen eines anderen Textes bzw. Kontextes, der im Fall des spätsowjetischen *zastoj* wohl als nicht als Text einer Kultur, sondern einer Unkultur gewertet wurde. Diese Distanz der Kultursemiotik zur Kultur ihrer Umgebung ist zwar ein rekurrerender Topos der Reflexion und namentlich von Aleksandr Pjatigorskij lakonisch reflektiert worden, Städtke ist aber insofern originell, als er diese semiotische Praxis gegen die Theorie wendet: einerseits entspricht deren Insistieren auf den Grenzen der Semiosphäre dieser Haltung, andererseits hat Lotman in seinen späteren Texten Kultur ja keineswegs als finite Ansammlung von kanonisierten Texten begriffen, sondern in permanenter Auseinandersetzung und Rivalität zu anderen Texten einer anderen (Un-)kultur. Das Verschweigen des Kontextes habe – und das zeige die russisch-sowjetische Rezeption der Moskauer-Tartuer-Schule – durchaus kritisch und subversiv anmuten können, zugleich erfordere es aber eine erhöhte Reflexion aus der Sicht der nicht-sowjetischen Kultur, der einige der semiotischen oder kulturhistorischen Grundsätze (etwa Lotmans Anspruch auf „Wahrheit“ bei der Rekonstruktion eines kulturellen Kontextes) fragwürdig geworden seien.

Zwei Beiträge beschäftigen sich mit Merab Mamardašvili: Während Annie Epelboin, die für eine französische Publikation Gespräche mit Mamardašvili edierte, sich in biographischen Details erschöpft (neben der Vorliebe für rote Pullover und Schnürflsamthosen bleibt die Frankophilie Mamardašvilis, dessen

Kontakt zu Althusser und ein Hinweis auf einen Chris Marker-Film im Gedächtnis des Rezensenten), unterstreicht Mikhail Ryklin den für poststrukturalistische Disposition ungewöhnlichen Phonozentrismus des russisch-georgischen Philosophen. Mamardašvili versuchte, so Ryklin in seiner kritischen Würdigung, in den sowjetischen Kontext einen metaphysischen Diskurs einzuführen, wobei er Metaphysik als eigentliches Philosophieren ohne dogmatische Lehre oder System und Sprache als Antipode des metaphysischen Denkens begriff. Diese anachronistisch anmutende Position übersah dabei die philosophischen Möglichkeiten des nachmetaphysischen Denkens, sie war aber – gemessen am sowjetischen Kontext – nicht unberechtigt, wenngleich utopisch.

Die von der postsowjetische Umbruchssituation provozierte Neusituierung und Neustrukturierung von Disziplinen lässt auch Konvergenzen bei den Differenzierungen sichtbar werden. So betonen etwa die finalen Statements des Runden Tisches, mit welchen der vorliegende Band seinen Abschluss findet, die neue Rolle der Philologie für die Philosophie, womit im allgemeinsten Sinn wohl die kulturhistorische Reflexion über den philosophischen Diskurs gemeint ist. Natalija Avtonomova bezieht sich in ihrem Beitrag auf eine in *Novoe Literaturnoe Obozrenie* (17/1996) abgedruckte Diskussion zwischen Literaturwissenschaftlern (aus dem Umfeld der Zeitschrift) und Philosophen (u.a. Ryklin, Podoroga ...), deren Standpunkte dort ziemlich divergent erschienen. Avtonomovas Beitrag ist keineswegs auf ein bloßes Referat beschränkt, vielmehr situiert sie die in der Diskussion geäußerten Standpunkte neu und ermöglicht einen optimistischeren Blick auf die Krisis der Disziplinen: Sie unterstreicht dabei die Relevanz von philologischer Arbeit jenseits von intellektuellen Moden, angesichts der Flut von philosophischer Übersetzungsliteratur tue auch die Philosophie gut daran, sich an philologischer Textarbeit zu orientieren.

Die instabile institutionelle Situation der Philosophie im heutigen Russland ist Thema der Beiträge von Evert van der Zweerde und Nikolaj Plotnikov. Aus der Sicht des niederländischen Philosophiehistorikers erscheint die gegenwärtige Situation als Normalisierung, da nun erstmals wieder nach dem Silbernen Zeitalter eine offene diskursive Auseinandersetzung mit der nationalen wie internationalen philosophischen Tradition (demonstriert wird dies anhand des Werkes von Solov'ëv und Popper) möglich ist. Der institutionslogische Ansatz von Plotnikov erscheint demgegenüber differenzierter, wenngleich seine Folgerungen dem traditionellen metaphysischen Denken seltsam erscheinen mögen (wie aus den Bemerkungen am Runden Tisch zu lesen ist); Plotnikov sieht die institutionelle Rolle der Philosophie darin, prädiskursive Übereinstimmung herzustellen, welche die Basis für Entscheidungen in einzelnen, speziell den wissenschaftlichen Diskursen abgeben sollen. Bemerkenswert ist somit seine Analyse der Sowjetperiode: der ideologische Druck war zwar deutlich gegeben, die prädiskursiven Entscheidungen wurden daher nicht mehr im Namen der Philosophie diskutiert, sondern in den diversen Einzelwissenschaften als deren wissenschaftstheoretische oder methodologische Grundlagen formuliert. Bei dieser Applikation philosophischer Grundlagenarbeit waren die ideologischen Zwänge weitaus weniger verbindlich, wie die „methodologischen“ Debatten in den Einzelwissenschaften zeigten. In der postsowjetischen Situation haben sich aber die Einzelwissenschaften immer mehr emanzipiert, sodass die Philosophie ihre Funktion für das Herstellen prädiskursiver Grundlagen verloren habe und nur

notdürftig ihren gesellschaftlichen Bedeutungsverlust mit der Hinwendung zur *kulturologija* kompensiere. Die Normalisierung besteht für Plotnikov in der Stärkung der mehr oder weniger traditionell konzipierten Institution Philosophie.

Den Band beschließt der bereits erwähnte Aufsatz Dirk Uffelmanns zur Frage der Räumlichkeit in der russischen Philosophiegeschichte. Wenn in diesem Beitrag gleichsam idealiter die Intentionen der Herausgeber von der kritischen Ortsbestimmung verwirklicht sind, so ist dies darauf zurückzuführen, dass Uffelmann eine eindrucksvolle Sicherheit in der Auswahl seiner Beispiele und im Kommentieren von deren Verhältnis zu Raumkonzeptionen demonstriert. Die von ihm nachgezeichnete Bewegung kann – vergrößert – so zusammengefasst werden: Die Originalität der „Anfänge“ der russischen Philosophie besteht schon in ihrer Räumlichkeit: Caadaev, die Slavophilen oder die Westler thematisieren eine besondere raumzeitliche Situation Russlands, indem sie sich mehr oder weniger explizit wertend auf zwei Topoi beziehen: auf die „westliche“ Philosophie einerseits und die Position Russlands: Die philosophische Reaktion darauf könnte als vergeistigende Abstraktion von Raum charakterisiert werden: das *vseedinstvo* Solov'evs favorisierte eine transzendierende Perspektive, die alle individuellen Standpunkte überblickt, ähnlich stellte Florenskij die göttliche Perspektive über die menschliche, im Kollektivismus Chomjakovs oder Sergej Bulgakovs war die Gemeinschaft Gott näher. Michail Bachtin und Vladimir Vernadskij konzipierten Sonderformen, indem sie singuläre Standpunkte (Bachtin) oder naturwissenschaftliches Denken (Vernadskij) mit transindividuellen oder ganzheitlichen Positionen zu verbinden suchten. Zeitgenössische Denker (Uffelmann bespricht namentlich Ideen von Lotman, Pjatigorskij, Groys, Smirnov, Ryklin, Podoroga, Jampol'skij) hingegen rücken *grosso modo* von transzendenten Konzeptionen ab, ähnlich wie die Begründer der russischen (Raum-)Philosophie betonten sie wieder lokale oder soziologische Relationen, wobei aber Subjektivität als philosophischer Bezugspunkt höher gewertet wird.

Angesichts der ungewöhnlich zahlreichen Druckfehler eher schwerwiegenden Charakters (*epochū, L rarchélogie du savoir*, illusion, tšične, Пар ехеленце, HaBermas J. NachHMeTapHysisches Denken ...) wird der irritierte Leser allerdings vermeinen, dass der inhaltlich überaus ansprechende Sammelband offensichtlich das letzte – und schon ungeliebte – Produkt der langen und fruchtbaren Zusammenarbeit von Michail Ryklin mit dem Verlag Ad Marginem ist, die nach der Herausgabe von Aleksandr Prochanovs *Gospodin Geksogen* im offenen Bruch Michail Ryklins (vgl. etwa den „Brief aus Moskau“, *Lettre International* 58/2002) enden sollte. Oder wollten die Verantwortlichen mit *Uskol' zajuščij kontekst. Russkaja filozofija v XX veke* ein Dokument des Umstandes produzieren, dass der russischen Philosophie nun der editorische Kontext tatsächlich wegrutscht? Bei einer solchen *mise en abyme* wäre der Band Momentaufnahme eines Falls – von *Ad Marginem* als Verlagsinstitution für philosophische Literatur. Man darf also wenigstens hoffen, dass eine so dramatische Bewegung bald ihr Ende findet und neue Institutionen Kontextbedingungen für philosophische Texte schaffen, die deren Qualität besser entspricht.

Peter Deutschmann

# WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH SONDERBÄNDE

Hrsg. Von AAGE A. HANSEN-LÖVE und TILMANN REUTHER

- 38/1. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Tom I (Čast' 1: Slovo), Wien-Moskau 1997, 406 S., € 50,11
- 38/2. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Tom II (Čast' 2: Morfologičeskie značenija), Wien-Moskau, 1998, 544 S., € 50,11
- 38/3 I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii. Tom III (Časti 3 i 4), Wien-Moskau 2000, 368 S., € 50,11
- 38/4 I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii. Tom IV (Čast' 5), Wien-Moskau 2001, 584 S., € 60,33
39. I.A. MEL'ČUK, Russkij jazyk v modeli "Smysl ↔ Tekst", Sbornik statej, Wien-Moskau 1995, 684 S., € 38,35
40. N.N. PERCOVA, Slovar' neologizmov Velimira Chiebnikova, Eingeleitet von H. Baran, Wien-Moskau 1995, 560 S., € 40,90
41. Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Pieguth, Wien 1996, 411 S., € 35,79
42. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1–153, 1963–1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S., € 25,56
43. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, Tom vtoroj, Gedichte No. 154–401, 1975–1976, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1997, 334 S., € 25,56
44. „MEIN RUSSLAND“, Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München, München 1997, 526 S., € 40,90
45. V.V. DUBIČINSKIJ, Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikologija, Wien-Charkov, 1998, 160 S., € 20,45
46. G.M. ZEL'DOVIČ, Russkie vremennye kvantifikatory, Wien 1998, 190 S., € 23,01
47. I. KABAKOV, 60-e-70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, Wien 1999, 267 S., € 28,12
48. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, Tom tretij, Gedichte No. 402–659, 1977, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1999, 341 S., € 25,56
49. S.A. GRIGOR'JEVA, N.V. GRIGOR'EV, G.E. KREYDLIN, Slovar' jazyka russkich žestov, Moskva-Vena: Jazyki russkoj kul'tury, Moskau – Wien 2001, 256 S., € 35,79
50. I. SANDOMIRSKAJA, Kniga o rođine. Opyt analiza diskursivnych praktik, Wien 2001, 281 S., € 28,12
51. Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess (Tagungsbeiträge des Symposiums vom 11. bis 13. November 1999, Berlin), Hrsg. von Mirjam Goller und Georg Witte, 2001, 522 S., € 43,46
52. BOSNIEN-HERZEGOVINA: Interkultureller Synkretismus. Hrg. Nirman Moranjak-Bamburač, Wien-München 2001, 310 S., € 35,79
53. Jazyk russkogo zarubež'ja, Hrsg. E.A. Zemskaia / M.Ja. Glovinskaja, Moskau-Wien 2001; € 46,02
54. Kultur. Sprache. Ökonomie, Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.-5. Dezember 1999, Hrsg. W. Weitlaner, Wien 2001, 512 S., € 43,46
55. Gender-Forschung in der Slawistik, Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation, – Kultur, 28. April bis 1. Mai 2001, Institut für Slawistik, Friedrich Schiller-Universität Jena, Hrg. J. van Leeuwen-Turnovcová, K. Wullenweber, U. Doleschaf, F. Schindler, Wien 2002, 644 S., € 50,00
56. Schriften – Dinge – Phantasmen, Literatur und Kultur der russischen Moderne I, Hrsg. Mirjam Goller, Susanne Strätling, München 2002, 430 S., € 50,00
57. Bosanski – Hrvatski – Srpski. Bosnisch – Kroatisch – Serbisch, Hrsg. G. Newsakowski, Wien 2003, 326 S., € 40,00
58. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, Tom četverty, Gedichte No. 660–845, 1978, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 2003, 229 S., € 25,00
59. ISAČENKO A.V., Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija, I-II, Moskau-Wien 2003, 570 S., € 72,00
60. Novyj ob'jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka, 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Ju.D. Apresjana, Moskau-Wien, 2004, LKVIII + 1418 S. ca., € 95,00
61. J. KURSELL, Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde, München-Wien 2003, 344 S., € 40,00