

BAND 48

2001

WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilman Reuther

REDAKTION

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

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Natascha Drubek-Meyer

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 UND VERLEGER

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

DRUCK

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

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Inhalt

Literaturwissenschaft

- О.Б. Заславский (Харьков), Магический шаблон.
О „Станционном смотрителе“ А.С. Пушкина 5
- D. Burkhart (Mannheim), Čechovs „Nevesta“:
Die Unterwelt im Diesseits 31
- H. Mondry (Christchurch), Vasilii Rozanov on the Sexual
Anomalies of Gogol' and the Jews 53
- О. Буренина (Zürich), Карикатура и абсурд 78
- К. Ичин, М. Йованович (Београд), К разбору элементов
музыкальной структуры „Реквиема“ А. Ахматовой 109
- Д. Бабиченко (Москва), Сталинское кино. Эпизоды
партийного влияния и контроля в 1930-1950-е годы 121
- G. Tihanov (Lancaster), The Dynamics of Dialogue:
How are Bakhtin's Dostoevsky Texts Made? 127
- Н.А. Нагорная (Москва), Концепция сновидения
в рассказах В. Пелевина 153

Sprachwissenschaft

- А. Киклевич (Slupsk), Стереотипы телекоммукации и
художественная символика телефона 167
- Г.Ф. Крейдлин (Москва), Русские жесты глаз и
их языковые номинации 197
- S. Kurt (Zürich), Russischer Gefangenen- und Lagerjargon
und seine Integration in die Lagerliteratur 215

Rezensionen

- Nikola Benčić, *Književnost Gradišćanskih Hrvata od XVI. stoljeća do 1921*, Zagreb 1998 (G. Neweklowsky) 251
- Nino Nodia, *Das Fremde und das Eigene. Hugo von Hofmannsthal und die russische Kultur*, Frankfurt am Main 1999 (S. Simonek) 257
- Julie A. Buckler, *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*, Stanford 2000 (K. Postoutenko) 265

О.Б. Заславский

МАГИЧЕСКИЙ ШАБЛОН. О „СТАНЦИОННОМ СМОТРИТЕЛЕ“ А.С. ПУШКИНА

Три типа претекстов повести

Ключевая роль евангельской притчи о блудном сыне (Лука 15: 11-32) в структуре „Станционного смотрителя“ обсуждалась, начиная с известной работы Гершензона,¹ целым рядом исследователей. При этом, однако, не была в должной мере учтена принципиальная разница как между притчей и художественным текстом самими по себе, так и между собственно притчей и притчей, входящей в художественный текст как его составная часть.² В соответствии с законами жанра внутреннее содержание притчи предполагает возможность однозначной непротиворечивой интерпретации и следующей из этого моральной оценки. Смысловое богатство притчи создается не характерными для художественного текста множественностью и многозначностью, а возможностью ее заранее не предсказуемого применения к самым разным жизненным ситуациям. Такое применение предполагает, в частности, взаимно-однозначное соотношение между персонажами притчи и лицами, действующими в соответствующей ситуации. Исследования структурной роли притчи в „Станционном смотрителе“ шли в основном именно по этому пути: речь шла об установлении максимально адекватного соответствия (неявно предполагаемого единственно возможным) между содержанием притчи, „немецких картинок“ с ее изображением в доме смотрителя и сюжета самой повести. Здесь новый импульс после статьи Гершензона был задан интересной работой Шоу,³ критически осмыслившего предшествующие изыскания и предложившего целый ряд ценных наблюдений. В частности, Шоу обратил внимание на ключевую роль в „Станционном смотрителе“ еще одной евангельской притчи – о добром пастыре (Матф. 18: 12 – 13, Лука 15: 4 – 6; тема доброго пастыря упоминается

¹ М.О. Гершензон, „Станционный смотритель“, *Мудрость Пушкина*, М. 1919, 122-127.

² Притча в составе художественного текста представляет собой пример конструкции „текст в тексте“, для которой характерна существенная семиотическая неоднородность, сама по себе служащая генератором новых смыслов. См. Ю.М. Лотман, „Текст в тексте“, *Труды по знаковым системам*, вып. 14, Тарту 1981, 3-18.

³ J.T. Shaw, „Puškin's 'The Stationmaster' and the New Testament Parable“, *Slavic and East European Journal*, 2, 1977, 3-29.

также в Иоанн 10: 11 – 12.) Однако текст повести был соотнесен Шоу (как в свое время Гершензоном) с притчами вполне однозначным образом. Наглядным выражением такой методикой является Приложение в конце его статьи, в котором отрывки из „Станционного зрителя“ непосредственно сопоставляются с соответствующими сценами притчи о блудном сыне и „немецкими картинками“.⁴ При этом по отношению к обеим притчам роли оказываются жестко закрепленными: Вырин – отец, Дуня – „блудная дочь“ в первом случае, и Вырин – добрый пастырь, Дуня – „заблудшая овечка“, Минский – волк во втором.

Между тем, подробный анализ общих принципов интертекстуальных связей повести, выполненный Шмидом,⁵ убедительно показал, что отношение повести к ее претекстам весьма многообразно и неоднозначно. Повесть подвергает сомнению применимость к героям целого ряда мнимо очевидных соответствий с персонажами претекстов и вместе с тем устанавливает новые эквивалентности, в неожиданном свете выявляющие смысл поступков героев и их глубинную психологию, включая скрытые мотивы поведения – в том числе и те, в которых герой не хочет признаться самому себе. Уже поэтому принципиальная возможность однозначного соответствия между притчей и сюжетом повести, а также картинками в доме зрителя представляется неадекватным упрощением.

Вместе с тем, выявленная Шмидом сложная динамическая структура связей повести с ее претекстами не учитывает в должной мере того обстоятельства, что претексты повести образуют несколько различных групп. В одну из них входят литературные произведения предшественников, обыгранные в повести. При этом существенную роль играет полемика Пушкина с традицией сентиментализма, не способного адекватно передать богатство человеческой психики на неадекватно упрощенном языке условных моделей, прозаизация стандартных сюжетов и введение в них элементов комического (сопоставление „Станционного зрителя“ с одноименной повестью Карлгофа, „Бедной Лизой“ Карамзина, стихотворением И. Дмитриева „Карикатура“ и т.д.).

В другую группу входят „застывшие“ тексты сакрального характера, полемика с которыми заведомо невозможна и соотнесение с которым служит языком, на котором характеризуются действия и побуждения персонажей. Прежде всего, это касается евангельских притч, и в первую очередь ключевой для произведения притчи о блудном сыне. Правда, здесь вполне воз-

⁴ Беглое сопоставление сюжета четырех картин в доме зрителя с сюжетом повести было сделано также Селезевым: Ю. Селезев, „Проза Пушкина и развитие русской литературы: К поэтике сюжета“, *В мире Пушкина: Сб. статей*, Под ред. С. Машинского, М. 1974, 437.

⁵ В. Шмид, *Проза Пушкина в поэтическом прочтении. „Повести Белкина“*, Санкт-Петербург 1996.

можно полемика по отношению к стандартизованным и напрямую дидактичным толкованиям, которые подсказываются самой природой притчи. Такие толкования на поверку оказываются ложными, скрывая гораздо более тонкие и информативные эквивалентности. Целый ряд важных примеров данного рода (Вырин как библейский грешник, добрый пастырь как вор и разбойник и т.д.) указан и убедительно проанализирован Шмидом.

Обсуждаемые Шмидом различные эквивалентности обладают разной степенью истинности, в пределе сводясь к двузначной классификации по принципу „истинно – ложно“. Вместе с тем, по нашему мнению, такой тип интертекстуальных связей между повестью и притчами не является единственным. Как мы постараемся показать в данной статье, наряду с ним в „Станционном смотрителе“ не менее существенную роль играет также другой тип интертекстуальных связей с притчами, когда различные отождествления героев с персонажами претекстов не вытесняют полностью или частично друг друга, а сосуществуют на равных, создавая характерно пушкинскую диалогичность и стереоскопичность разных точек зрения.

Кроме того, мы выявляем третий тип претекстов повести – фольклорный. Мы постараемся показать, что ключевую функцию в смысловой структуре произведения как целого выполняет столь хорошо известная каждому сказка о Красной шапочке. Важные аспекты выявляются также при проекции сюжета повести на немецкую средневековую легенду о крысолове, которая актуализуется в заключительной части повести.⁶ Как и в первых двух случаях, интертекстуальные связи с обоими претекстами оказываются, как будет видно, многообразными: одному и тому же герою повести могут соответствовать не просто разные персонажи, но даже антагонисты. При этом фольклорная природа обоих источников по самому своему характеру исключает любую полемику повести с претекстами, их предвзятым толкованием или неадекватным применением (как это обстоит с первыми двумя группами претекстов). Это позволяет как нельзя лучше выявить роль такого межтекстового взаимодействия, при котором одни толкования не отменяют другие и не соотносятся иерархически как истина и ложь.

⁶ Единственное известное нам упоминание о „Красной шапочке“ в связи со „Станционным смотрителем“ содержится в книге Шмида: В. Шмид, *Проза Пушкина...*, 320. При сопоставлении повести с „Лафертовской маковницей“ А. Погорельского Шмид бегло указывает на замену Пушкиным бабушки из „Лафертовской маковницы“ сказочным волком из „Красной шапочки“. Мы увидим, однако, что роль этой сказки отнюдь не ограничивается функцией посредника в интертекстуальном взаимодействии, поскольку она непосредственно кодирует отношения между персонажами. Что же касается легенды о крысолове, в связи с пушкинской повестью она, по-видимому, ранее вообще не упоминалась.

Притча о блудном сыне

Шмид обнаружил целый ряд „сдвигов“ в повести по сравнению с традиционным сюжетом притчи. Так, в первый приход Вырина к Минскому тот встречает его „в том самом платье, в котором первая и четвертая картины изображают отца: в шлафроке и скуфье“. Во второй же приход находящаяся „под защитой Минского навсегда ушедшая из дома блудная дочь выступает как эквивалент вернувшегося блудного сына“ и получает „от соблазнительа все те почести, которыми в притче отец награждает сына после его возвращения“.⁷ Отсюда делается вывод, что в обоих сценах Минский в определенном смысле выполняет функцию отца притчи.

Наблюдения Шмида следует продолжить. Когда Минский торопливо сует Вырину сверток ассигнаций, это соответствует деньгам, которые „почтенный старик вручает беспокойному юноше“, так что сыну соответствует Вырин. Получается, что пара отец – блудный сын реализуется сразу двумя способами: Минский – Дуня и Минский – Вырин. Кроме того, „покупая“ у Вырина дочь, Минский отчасти обнаруживает черты поведения „блудного сына“, который истратил свою часть отцовского состояния на „бесстыдных женщин“. Любопытно, что первый визит Вырина не только обнаруживает соответствие с первой и четвертой картинками, о чем писал Шмид, но и как бы заполняет лауну между первой и второй (блудный сын уже получил деньги, но еще только обзаводится продажными „бесстыдными“ женщинами). Наконец, Дуня как объект торга соответствует как раз „бесстыдным женщинам“.

Минский „оказывается“ отцом и блудным сыном, Вырин – сыном и отцом, Дуня – блудной дочерью и „бесстыдной женщиной“. Причем даже одна и та же роль может в разных ситуациях иметь разный смысл – скажем, в сцене первого визита Минский играет роль отца по отношению к Вырину, а в сцене второго – по отношению к Дуне. Получается, что один и тот же персонаж может менять свою „роль“ в разных ситуациях, выполнять одну и ту же роль по отношению к разным партнерам или даже „играть“ две *сразу* по отношению к разным аспектам действительности.⁸

Содержательный смысл этого обстоятельства состоит в том, что многозначная кодировка повести на языке притчи позволяет выразить неисчерпаемо сложную и многозначную человеческую природу персонажей, разнообразие (и даже противоречивость) их психологических мотивов и поведения, в котором эти мотивы реализуются, а также противоречивость их по-

⁷ В. Шмид. *Проза Пушкина...*, 123.

⁸ Шоу (С.10, 26) отмечает, что в современных толкованиях Библии термин „prodigai“ (соответствующий русскому „блудный“) применяется не только к младшему, но и к старшему брату и даже к отцу. Эта расширительная интерпретация не предполагает, однако, в отличие от пушкинской повести, никакого взаимного обмена ролями.

ступков с точки зрения морали, которая делает невозможной их однозначное осуждение или оправдание. Минский в качестве „блудного сына“ подводит своего „отца“, но затем как „отец“ защищает свою „дочь“ от „вора и разбойника“, у которого он же в свое время ее украл. Вырин как отец утрачивает „блудную дочь“, а затем как контрастный антипод „блудного сына“ является в дом, где его не ждут и фактически пытается разрушить чужое счастье и благополучие этого дома, и т.д.

Ситуация в Петербурге порождает дальнейшие структурные соответствия с притчей о блудном сыне. Первый приход Вырина к Минскому, точнее – самый момент его ухода, когда Вырин принимает от Минского ассигнации, соответствует, как мы сказали выше, сцене, когда отец вручает сыну деньги. Но тогда уход Вырина с последующим возвращением к Минскому (хотя и в другую квартиру) – это уход, блуждания и возвращение блудного сына. В промежутке „сын“ успевает „расточить“ „отцовские“ деньги не без помощи одного из „ложных друзей“ второй картинки, функцию которого выполнил „хорошо одетый молодой человек“, укативший с ассигнациями Вырина на извозчике.

Ретроспективно сцена вручения денег в Петербурге заставляет увидеть многозначное соотнесение с притчей и в самих обстоятельствах отъезда Дуни в дополнение к лежащему на поверхности отождествлению Дуни с блудным сыном. Своим неосторожным советом прокатиться до церкви Вырин фактически вручает Дуню Минскому – как впоследствии Минский вручает Вырину деньги за Дуню, то есть ее денежный эквивалент. Поэтому напрашивается сравнение Дуни с неодушевленным предметом – деньгами, а весь треугольник выглядит следующим образом: Вырин – отец, Дуня – деньги, Минский – блудный сын. Соотношение между Выриным и Минским как между отцом и сыном подкрепляется следующими соображениями. Минский на станции становится помощником своему „отцу“, который делает его своим преемником в профессиональном отношении и доверяет вписывать подорожные в почтовую книгу, а затем как бы уступает в наследство собственную кровать и дочь. Минский же, как и положено блудному сыну, приносит своему отцу одни огорчения и отправляется проводить свое время с „бесстыдной женщиной“, каковой в воображении Вырина является Дуня.

Таким образом, отношения между Выриным и Минским оказываются структурно удвоенными. На станции Вырин – отец, Минский – сын; в Петербурге – наоборот. Соответственно, зеркально удваивается сцена вручения Дуни (ее денежного эквивалента).

Коль скоро Дуня может быть отождествлена с деньгами, то ее увод прямо „из-под носа“ зрителя может быть сопоставлен со сценой в Петербурге, когда „хорошо одетый молодой человек“ увозит на извозчике (мно-

гозначительное совпадение) его дочь. Соответственно, сам этот молодой человек оказывается „ослабленным вариантом“ Минского – блудного сына по отношению к „отцу“ – Вырину. Кроме того, между Выриным и этим молодым человеком намечается некоторое „фамильное“ сходство в обращении с деньгами – оба берут их недолжным образом.

Не слишком сребролюбивый смотритель

Уравнение „Дуня = деньги“ в контексте повести позволяет предложить интерпретацию фамилии смотрителя „Вырин“ как связанную с „вирой“. Напомним, что „вир“ (древнерусск.) означает штраф за убийство. Буквально об убийстве речи в повести, конечно, нет, однако Вырин утверждает, что Дуня, погубленная Минским, „пропадает“ в Петербурге.⁹ Мотив „виры“ имеет важное следствие, связанное с психологией главного героя. То обстоятельство, что Вырин был готов взять „виру“ за дочь, является свидетельством, что спился он в конце концов не из-за разлуки с дочерью, а потому, что считал её возвращение невозможным: субъективно для него она действительно погибла, а потому могла быть объектом „виры“.

Обратим теперь внимание на следующую любопытную особенность поведения смотрителя: многократно сообщается, что он ходит пешком, и ни разу – об использовании им лошадей. Причем в основном это касается критических моментов: Вырин отпускает Дуню прокатиться до церкви на тройке, однако сам отправляется туда позднее пешком; в сцене с выброшенными ассигнациями их увозит из-под носа Вырина молодой человек на извозчике; в Петербург Вырин также отправляется пешком. То судьба как бы насмехается над „почтовой станцией диктатором“, который по самой своей должности является распорядителем лошадьми; то Вырин сам отказывается от своей функции. Поскольку станционный смотритель, очевидно, не является бедняком, то настойчивое упоминание ходьбы там, где из общих соображений следовало бы ожидать использования лошадей (прежде всего это относится к путешествию в Петербург), явственно указывает, помимо прочего, на черту психологии смотрителя, а именно – его скупость. В этом смысле его грех прямо противоположен „расточительству“ блудного сына из библейской притчи. Нежелание смотрителя расставаться с

⁹ Идея связи фамилии смотрителя с „вирой“ принадлежит Б.Г. Заславскому. Традиционное понимание фамилии героя производит ее от названия станции Выра на дороге между Петербургом и Псковом. Шоу (р.14) сопоставил ее с пословицей „Пошел в мир, попал в вир“ (см. также Шмид, *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*, Санкт-Петербург 1994, 27). Обе эти интерпретации трактуют данную фамилию как единственный объект (причем первая из них явно выходит за рамки художественного текста). В то же время сопоставление с „вирой“, актуализуя отношение отец – дочь и тему расплаты, позволяет соотнести фамилию героя с ключевыми моментами сюжета и мотивной структуры.

деньгами является своего рода сильной страстью, как и его нежелание расставаться с дочерью – в полном соответствии с частичной эквивалентностью того и другого в рассматриваемом контексте. В сцене с ассигнациями обе страсти сталкиваются: смотритель уже был близок к тому, чтобы (см. выше) взять „виру“ за дочь. Все это показывает иронию в авторской реплике о смотрителях, что они – люди „не слишком сребролюбивые“, а сам образ смотрителя неожиданно обнаруживает родственные черты с известным героем другого произведения Пушкина, созданного в ту же Болдинскую осень, – скупым рыцарем.

То обстоятельство, что тема денег переплетается с судьбой героев – вплоть до попыток установить ее денежный эквивалент – способствует художественной активности числовой символики в повести. О роли числа „3“ (связанной с другими причинами) мы уже говорили выше. Обратим теперь внимание также и на другое ключевое число – „5“ – и их взаимодействие друг с другом. В момент встречи с рассказчиком Вырину лет 50, а Дуне – 14; значит, в момент ее рождения Вырину было примерно 35 лет; через 3 года во время второй встречи с рассказчиком ему примерно 53 года. (Во всех этих числах неизбежно присутствует элемент неопределенности, однако тем более показательны получающиеся закономерности.) Минский заплатил доктору $25 = 5 \times 5$ рублей; Вырину он сунул за рукав сверток из 10- и 5-рублевых ассигнаций: $10 + 5 = 15$, т.е. примерный возраст Дуни в момент похищения. В свой второй приезд рассказчик „разрешает“ язык смотрителя с помощью пунша, которого тот выпивает 5 стаканов. В свой последний приезд в село Н. „рыжий и кривой“ мальчик сообщает, причем дважды, что барыня дала ему пятак серебром. Рассказчик делает то же самое, так что всего речь идет об уплате $5 \times 3 = 15$ копеек – получается, опять-таки, возраст Дуни в момент похищения. (Значимость числа „5“ выступает особенно ярко с учетом его „нетрадиционности“ в создании числовой символики в отличие от „троичности“.) Рассказчик потратил на поездку в Н. 7 рублей, однако упоминает об этом дважды: получается $7 + 7 = 14$, т.е. возраст Дуни в момент, когда он ее впервые увидел.

В конце повести связь мотива денег с судьбой героев проступает особенно ярко. „Кривой мальчик“ является, с одной стороны, олицетворением возможной судьбы Дуни – если бы она осталась в Н. и завела там семью. На это указывают как мотив потери зрения, перешедший из скрытого плана в явный, так и звукословесная перекличка, другие примеры которой мы приводили выше: *кривой* отсылает к *Вырину*, а тем самым – к фамильной и семейной теме. С другой стороны – появление „кривого“ мальчика в доме спившегося смотрителя намекает на роль самой Дуни в деградации и гибели её отца. Поэтому, давая мальчику деньги, Дуня как бы платит выкуп за судьбу – состоявшуюся свою и невольно погубленную ею судьбу

смотрителя. То есть, опять-таки, она платит „виру“ (которую однажды чуть не принял за нее отец) – тем самым на глубинном уровне семейная связь, воплощенная в фамилии „Вырин“, формально восстанавливается. Однако эта лежащая в языковом подтексте словесная игра носит оксюморонный характер: общность между отцом и дочерью обнаруживается как раз в том, что каждый из них платой „виры“ или готовностью ее взять подтверждает факт смерти (реальной или воображаемой) другого и необратимость разъединения.

„Исчисление судьбы“ путем перевода ее на язык чисел – язык денежных отношений намекает на то, что за сделанный или, наоборот, пропущенный выбор может последовать (и следует) *расплата*: смотритель спивается и умирает, а его дочери суждены муки совести.

Сюжет повести на языке сказки о Красной шапочке

Сопоставим два обстоятельства. Когда Минский решает задержаться на станции возле Дуни, он симулирует болезнь и ложится в постель смотрителя. В сцене отъезда Вырин сравнивает Минского с волком: „[...] его высокоблагородие не волк и тебя не съест [...]“ (отрицание здесь так или иначе предполагает мысль о возможном сходстве). Но ведь волк-притворщик, забирающийся в постель хозяев дома, – это не что иное, как персонаж сказки о Красной шапочке. В пользу такого сопоставления говорит также акцент в описании на многослойной одежде, скрывающей подлинный облик персонажа: „Сняв мокрую, косматую шапку, отпугав шаль и сдернув шинель, проезжий явился молодым, стройным гусаром с черными усиками“. Когда мнимо больной лежал в постели хозяина дома, „Дуня обвязала ему голову платком, намоченным уксусом“ – здесь платок на голове Минского соответствует бабушкиному чепцу на голове волка, лежащего в бабушкиной же постели. Связь повести с этой сказкой подкрепляется также тем, что Вырин, как и мать из сказки, сам невольно посылает дочь „в пасть к волку“. Особенно же важен общий для обоих произведений мотив кривого, ложного пути (о котором мы говорили выше): когда волк встречается с Красной шапочкой в лесу, он ложным указанием уводит ее с верной дороги, чтобы самому успеть к бабушке заблаговременно. Соотнесение со сказкой о Красной шапочке затрагивает также другой значимый для повести мотив – мотив зрения в его негативном варианте: образ переодетого волка в кровати акцентирует неумение распознать, разглядеть сущность за кажимостью.

Коль скоро Минский – волк из „Красной шапочки“, то в качестве самой Красной шапочки должна, казалось бы, выступать Дуня. Однако в доме в Петербурге именно Минский встречает Вырина в *красной скуфье* (т.е. в

красной шапочке). Узнав Вырина, Минский „вспыхнул“, т.е. покраснел. Чин Минского – *ромтистр* – каламбурно указывает на красный цвет по-немецки („rot“). Адекватность такого прочтения следует из значимости в произведении немецкого языка. Под каждой из картинок, изображающих ключевую для повести историю блудного сына, приведены „приличные немецкие стихи“. (Тем самым в каламбуре проступает скрытая ирония, уже на чисто словесном уровне опровергающая двуязычной словесной игрой однозначность, присущую „немецким картинкам“.) Кроме того, врач и Минский перед постановкой фальшивого диагноза говорят по-немецки.

Мы видим, что текст повести дает достаточные основания для трех вариантов соотнесения Минского с персонажами сказки: 1) Минский – волк; 2) Минский – Красная шапочка; 3) Минский – волк в образе Красной шапочки. Уже одно лишь противоречие между 1-м и 2-м вариантами значимым образом отрицает возможность однозначного соответствия между персонажем повести и отвечающей ему ролью в сказке. На третьем варианте стоит остановиться особо. Принимая в сказке облик бабушки, волк по сути берет себе чужую роль. Получается, что повесть таким образом соотносится со сказкой, что усиливает указанное свойство, доходя до совмещения полярных персонажей – волка и Красной шапочки вместо волка и бабушки. Если в 1-м и 2-м вариантах отрицалось приписывание персонажу однозначной роли, то в 3-м уже отрицается слишком „слабое“ (характерное для сказки) отрицание этой однозначности. Тем самым рассматриваемое свойство перешло на следующий структурный уровень: от соотношения между элементами (разными персонажами сказки) к отношению между отношениями (трансформация связи персонажа и его облика в повести по сравнению со сказкой). В 3-м варианте фальшивое отождествление хищника со своей жертвой дублирует мотив фальши в ложном диагнозе, благодаря которому „волку“ удалось реализовать свой коварный план и „съесть“ (вопреки прогнозу смотрителя) „Красную шапочку“. Сопоставление всех трех вариантов показывает: однозначно расставить все по местам обращением к столь, казалось бы, простому и ясному языку детской сказки оказывается принципиально невозможным.

Таким образом, одному и тому же персонажу повести соответствуют разные персонажи сказки. Сейчас мы увидим, что справедливо и обратное: одному и тому же персонажу сказки соответствуют разные персонажи повести. В кульминационной сцене Минский бросает Вырину: „что ты за мною крадешься, как разбойник? Или хочешь меня зарезать?“. Разбойник – опасный житель леса – является функциональным эквивалентом волка. Слово же „зарезать“ применимо в равной степени к действиям как разбойника, так и волка по отношению к жертве. Заметим еще, что „разбойник“ как „человек дороги“ вновь отсылает к теме пути, а также должности и

судьбе Вырина. Во вступлении зрители сравнивались, в том числе, с „муромскими разбойниками“. Все эти соответствия указывают, что Вырин разделяет функцию „волка“ вместе с Минским.

Образ волка появляется в повести, как мы видели, не изолированно, а в контрастном сочетании с его жертвой (в том числе волк и жертва могут совмещаться в одном и том же персонаже). Одним из примеров служит Красная шапочка. В качестве другого волчьего „антагониста“ можно указать на образ овцы, актуализованный, в частности, благодаря притче о добром пастыре, значимость которой была выявлена Шоу в цитированной выше работе. В связи с важностью для повести „овечьей-волчьей“ темы остановимся на ней подробнее. Приехавший на станцию Минский был в „косматой шапке“. Придя к Дуне, зритель видит, что она сидит рядом с Минским, „наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы“. И „косматая шапка“ и колечки „кудрей“ вызывают ассоциации с овечьей шерстью. Если сопоставить это с высказыванием Вырина „его высокоблагородие не волк“, а также учесть как последовавшие события, так и ассоциации со сказочным волком, отмеченные выше, напрашивается речевое клише „волк в овечьей шкуре“.¹⁰ Однако такое отождествление, отражающее скорее точку зрения Вырина, было бы существенно неполным. Выше мы видели, что с точки зрения Минского волком скорее можно было бы назвать Вырина. Минский же здесь как бы оказывается овцой по отношению к Дуне.

Согласно Евангелию, добрый пастырь находит пропавшую овцу и возвращает ее в дом (или, как в Иоан. 10: 11-12, обеспечивает ей защиту от волка). Однако в сцене, когда Вырин приходит к дочери, чтобы вернуть домой „заблудшую овечку“, она падает в обморок, а „вступившийся“ за нее Минский обвиняет Вырина в поведении разбойника, которое, как мы видели, означает в данном контексте поведение волка. Таким образом, в „волке“ Минском проступают черты как „овечки“, так и Красной шапочки и даже доброго пастыря (!), защищающего овечку от волка, а в „добром пастыре“ Вырине, пришедшем спасать „овечку“, – черты волка. При этом то обстоятельство, что один и тот же персонаж текста-источника (волк) относится здесь сразу к двум разным произведениям (сказке о Красной шапочке и притче о добром пастыре), только усиливает эффект многозначности. Рассмотренные явления как выражают собой субъективную точку зрения героев (так сказать, кто кому волк), так и отражают этическую неоднозначность, объективно присущую их взаимным поступкам, которые разрушают (или угрожают разрушить) их счастье.

¹⁰ О роли речевых клише в прозе Пушкина см. цит. выше книгу В. Шмида *Проза как поэзия...*

Таким образом, в повести постоянно то сталкиваются разные (и даже полярные) образы в одном персонаже, то один и тот же образ просвечивает в разных персонажах.

Легенда о крысолове

Характер отношений между персонажами и, в частности, роль самого Вырина в судьбе дочери высвечивается также намеком в конце повести на еще один фольклорно-литературный источник. Присмотримся к рассказу о последних годах жизни Вырина. „Рыжий и кривой“ мальчик сообщает: „Он выучил меня дудочки вырезать. Бывало (царство ему небесное!) идет из кабака, а мы-то за ним: „Дедушка, дедушка! орешков!“ – а он нас орешками и наделяет“. В сочетании дудочки и детей, шествующих за ее создателем, просматривается сюжет средневековой немецкой легенды (так что немецкая тема вплетается в повесть еще раз) о крысолове, который игрой на дудочке уводил крыс из города и заманивал их в реку. Когда же жители города Гаммельна ему не заплатили, он поступил подобным образом с их детьми. И в легенде, и в повести актуальным является мотив увода детей из отчего дома. Напомним, что Дуне было 14-15 лет, когда ее увез Минский.

Неожиданное сопоставление с крысоловом, просвечивающим сквозь благостный образ „дедушки“ – учителя детей, намекает на роль Вырина в воспитании собственной дочери. Поощряя дочь в таком обращении с „господами проезжими“, которое слишком связано с эксплуатацией красоты, Вырин фактически сам создал потенциальную ситуацию соблазнения („Господа проезжие нарочно останавливались, будто бы пообедать, а на самом деле только чтоб на нее подолее поглядеть. Бывало барин, какой бы сердитый ни был, при ней утихает и милостиво со мною разговаривает“).¹¹ Однако в повести характер этого действия становится неоднозначным: если в легенде „соблазнение“ губит детей, то в повести оно губит зрителя, но устраивает судьбу его дочери. К тому же, судя по тому, что рассказано о поведении „маленькой кокетки“ на станции, а также сцены, которую невольно подсмотрел зритель в Петербурге, дочь зрителя является субъектом соблазнения в той же мере, как и его объектом.

В пользу отмеченной выше связи с легендой говорят также дополнительные детали, вплетающиеся в соответствующую мотивную структуру. Уничтожая крыс, крысолов фактически выполнял работу кошки. Между тем, „рыжий и кривой мальчик“, поведавший подробности о дудочке и детях, следовавших за Выриным, возникает в повести как раз в „кошачьем“ контексте: „Эй, Ванька! полно тебе с кошкою возиться“. Далее мальчик совершает типично кошачий жест, „вспрыгнув на грудку песку“, причем здесь

¹¹ См. об этом подробнее Шмид, *Проза Пушкина...*, 121-127.

кошачьей теме соответствует даже материал – песок. Эта груда находится на могиле зрителя: происходит метонимическое сближение двух условных крысоловов – живого и мертвого.

Из сказанного следует, что в мальчике просматриваются черты, роднящие его как с Выриным-„крысоловом“, так и, в качестве детей из легенды, с Дуней. Параллелизм между мальчиком и Дуней проявляется, в частности, на уровне слова. Мальчик выполняет просьбу рассказчика „доставить до могилы“, что намекает на роль Дуни в судьбе зрителя. Дети – по легенде жертвы, аналогичные крысам, – превращаются в хищных кошек. Можно также заметить следующую преобщенность между зрителем и кривым мальчиком, которого он научил вырезать дудочки: мальчик получает деньги от „барыни“ и рассказчика за информацию о его могиле и последнем периоде жизни. То есть мальчик в определенном смысле берет „виру“ за своего учителя, извлекая таким образом пользу из его смерти.¹² Недаром *зрителю Вырину* соответствует *кривой мальчик*.¹³

Кроме того, повесть таким образом соотносится с легендой, что актуализует в ней мотив эквивалентности денег и детей. Действительно, крысолов, уводя детей от не заплативших ему родителей, в определенном смысле заменяет так и не полученные деньги детьми. Перед тем, как везти Дуню, Минский „простился с зрителем, щедро наградив его за постой и угощение“, то есть как бы заплатил выкуп за похищение. С другой стороны, когда Вырин одобряет поездку дочери с гусаром „до церкви“, он фактически совершает ответный дар. Об уплате „выры“ в Петербурге и на станции уже говорилось выше. „Не слишком сребролюбивый“ зритель, сделавший дочь предметом косвенной платы „проезжим господам“, от брани которых его избавляла красивая дочь (или предметом благодарности, как в случае с Минским), и проявивший готовность взять за нее „виру“, посмертно наказан тем, из его смерти трижды извлек денежную пользу его „ученик“ и, так сказать, несостоявшийся сын его дочери.

Вырин как хозяин и изготовитель дудочек – аналог крысолова. Но, как жертва, он же – и аналог ребенка. Тем более, что, как и дети, Вырин тонет – только не в воде, а в спиртных напитках: он спился; контакты с детьми происходят, когда он „идет из кабака“ (мальчик же, заметим, – сын пивовара). Крысолову соответствует не только Вырин, но и Минский, который увез Дуню, причем при перечислении занятий „выздоравливающего“ гусара говорилось, что он „написывал песни“ – в данном контексте это может

¹² Мотив выгоды чужого несчастья проявляет себя в конце повести еще одним образом. Как замечает Шмидт (*Проза Пушкина...*, 142), „пивовар извлекает из несчастья зрителя двойную выгоду – как торговец, продающий свой товар, а позднее – как владелец дома, принадлежавшего умершему зрителю“.

¹³ Это соответствие было вероятно впервые отмечено в книге Турбина, где оно обсуждается в другом контексте. См. В.Н. Турбин, *Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров*, М. 1978, 69-76.

быть понято как намек на дудочку соблазнителя – крысолова. Более того, Минский оказывается „крысоловом“ по отношению не только к Дуне, но и Вырину: он вошел в доверие зрителя, впоследствии его обманул, „соблазнил“ и фактически вынудил пойти вслед за ним в Петербург, так что Вырин попал в положение обманутого ребенка из легенды.

Таким образом, пара „крысолов – дети“ кодирует отношения сразу нескольких пар персонажей: Минский – Дуня, Минский – Вырин, Вырин – Дуня, Вырин – кривой мальчик. Здесь, как и вообще в произведении, оказывается невозможным однозначное распределение заранее заданных ролей по отношению к персонажам повести. Столь же невозможным оказывается однозначное разделение на соблазнителя и жертву.

Внутренние ролевые замещения: квазилюбовный треугольник

То обстоятельство, что отец и любовник героини постоянно „обмениваются ролями“, намекает на спутанность и неблагополучие семейных отношений. В этой связи уместно напомнить замечание ван дер Энга, что Вырин ведет себя по отношению к Дуне как влюбленный – соперник ее любовника или брошенный муж.¹⁴ Эту интерпретацию исследователь основывает на целом ряде наблюдений: описании сцены с Дуней и Минским, невольно подсмотренной Выриным („Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался.“); отказе зрителя от попыток „спасти“ Дуню после того, как он убедился в ее чувстве к Минскому, сопоставлении Вырина с Терентьичем из баллады Дмитриева, в которой герой лишается жены; на том, что Вырин сравнивает Дуню со своей женой („вся в покойницу в мать“) и т.д. В этом ряду ван дер Энг не приводит, пожалуй, наиболее существенную деталь: Вырин уступил мнимо больному Минскому свою кровать, а, узнав о побеге Дуни, „тут же слег в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик“.¹⁵

Кроме того, на квазилюбовный треугольник указывает числовая символика, в которой число „три“ связано тем или иным образом с историей, происшедшей между всеми тремя главными персонажами. Между историей и рассказом о ней проходит три года, на „промотавшемся юноше“ с „немецкой картинки“ треугольная шляпа, у Вырина – три медали, у его дочери – трое детей (то есть у отца и дочери по три „знака отличия“), Минский расстается со зрителем „на третье утро“ и увозит Дуню на тройке, дом, который Минский снял в Петербурге для Дуни, – трехэтажный, в его

¹⁴ J. van der Eng. „Les récits de Belkin/ Analogie de procédés de construction“, van der Eng J., van Holk A.G.F., Meijer J.M., *The Tales of Belkin by A.S. Puškin*, The Hague 1968, 32-34.

¹⁵ О переносном смысле выражения „уступил ему свою кровать“ пишет также В. Шмид (*Проза как поэзия...*, 93) по другому поводу (судьба как реализация речевых клише, зависящая от собственного поведения героев).

третьей комнате происходит кульминационная сцена между всеми тремя действующими лицами истории.

Ван дер Энг объяснял свои наблюдения ссылкой исключительно на индивидуальную психологию зрителя, упоминая при этом (Указ. соч., стр. 32) о движущих силах, скрытых за действиями и эмоциональными реакциями зрителя („les mobiles cachés derrière toutes ses actions et réactions émotives“), и приводящих к раздвоению персонажа на отца и мужа (там же, стр. 34). Замечания ван дер Энга были получили дальнейшее развитие в работах Шмида. В частности, обсуждая рассказ Вырина о дочери, Шмид пишет: „Возникает вопрос, хочет ли вообще он как рассказчик, восхваляющий прелестное дитя, а себя самого обзывающий „дураком“, отдавать себе отчет в том, в какой степени он превратил дочь в объект наслаждения мужчины, своего собственного и проезжих господ“.¹⁶ Конкретные наблюдения обоих исследователей вполне убедительны, однако они не доведены до логического конца. Возникает вопрос, как же объяснить столь странное отношение Вырина к дочери, и из построений обоих исследователей сам собой напрашивается вывод об инцестуозных устремлениях Вырина. Вместе с тем, уже обычная читательская интуиция решительно противится такому заключению как явно неестественному как по отношению к поэтике *Повестей Белкина*, так и пушкинскому миру вообще. Тем более, что в первый приезд рассказчика Дуне лет четырнадцать, а обсуждаемое отношение Вырина к дочери, очевидно, не могло возникнуть мгновенно, что еще понижает актуальный возраст и превращает Вырина едва ли не в Гумберта Гумберта по отношению к собственной дочери, что у Пушкина совершенно невероятно. Видимо, неслучайно оба исследователя избегают употреблять термин „инцест“. Поскольку, однако, ван дер Энг и Шмид указывают на (квази)эротическое отношение Вырина к дочери как на первичную движущую силу его поведения, вся конструкция остается недостроенной и повисает в воздухе, а вопрос об истинных мотивах Вырина остается открытым. Можно указать еще на одно частное соображение, внушающее сомнения в чисто эротической версии. Если Дуня была для Вырина эротическим объектом, то почему же он столь охотно разделял свои эмоции, совершенно чуждые ревности, с „господами проезжими“, к которым она выходила с его ведома? Ссылка Шмида на „слепоту“ зрителя¹⁷ справедлива в том, что касается собственной роли Вырина в перспективе последующих событий, однако она не объясняет отсутствия мотивов ревности, которые столь сильно проявили себя после похищения.

По нашему мнению, ссылка на скрытые мотивы поведения Вырина и его эмоциональные реакции („les mobiles cachés derrière toutes ses actions et

¹⁶ В. Шмид, *Проза Пушкина в поэтическом прочтении*. „Повести Белкина“, Санкт-Петербург 1996, 104.

¹⁷ В. Шмид, *Проза Пушкина...*, 102.

réactions émotionnelles“),¹⁸ сводящая все дело к его пристрастному отношению к дочери, принципиально недостаточна, а само это отношение отнюдь не является универсальным ключом и неразложимым мотивом, а, в свою очередь, нуждается в объяснении. Такое объяснение является весьма простым. Для Вырина дочь, оказавшаяся „вся в покойницу мать“, служит постоянным живым напоминанием об умершей жене. В этом (отнюдь не эротическом) смысле она заменяет ему жену. Другими словами, Вырин невольно совершает ту самую перекombинацию ролей, которая (как мы уже не раз указывали на это выше) является основополагающим структурным принципом повести. Таким образом, ключевой в психологическом отношении момент опирается на ключевое же конструктивное свойство повести, а не добавляется извне как экстравагантная особенность.

„Раздвоение“ Вырина на отца и мужа, подмеченное ван дер Энгом, действительно происходит на протяжении всей повести, но эти ипостаси, тесно соседствуя и даже зачастую выступая в единой связке, никогда не смешиваются друг с другом. Когда Вырин любит Дуней и хвалится ею перед проезжими, он испытывает по отношению к Дуне не эротические чувства, а эмоции отца (что, конечно, не отменяет мотивов „ослепления“ смотрителя в невольном пособничестве „маленькой кокетке“). Когда Вырин выступает в „роли“ мужа, следует учитывать смысловую роль еще одного персонажа, отсутствующего в повести фактически – умершей жены смотрителя, образ которой постоянно просвечивает для Вырина сквозь облик его дочери. Особенно ярко это проявляется в сцене разглядывания в Петербурге, где Вырин становится невольным свидетелем счастья своей дочери с похитителем. И ван дер Энг и Шмидт обсуждали эту сцену как свидетельство для смотрителя, убедившегося в победе соперника, краха надежд на возможность вернуть дочь. Мы же хотим обратить внимание на совсем другой аспект. Вырин, по существу, видит сцену между любящими супругами. Причем мотив брака подчеркнут от автора аллюзией на „Физиологию брака“ Бальзака.¹⁹ Но тогда, глядя на девушку, которая „вся в покойницу мать“, кого должен был вспомнить отец? Свою жену. Именно поэтому, надо полагать, „Никогда еще дочь не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался“.

Подчеркнем, что если бы речь шла просто о соперничестве мужчин, как это представлено в работах ван дер Энга и Шмидта, то было бы естественно ожидать хотя бы упоминания о мотивах ревности. Но такие упоминания или намеки отсутствуют вовсе. Чем же можно объяснить их отсутствие как раз в самый, казалось бы, болезненный для смотрителя момент, когда он видит знаки любви по отношению к своему сопернику? Тем, что Вырин

¹⁸ J. van der Eng, 34.

¹⁹ А.А. Ахматова. „„Адольф“ Бенжамсена Константа в творчестве Пушкина“, *О Пушкине: Статьи и заметки*, Л. 1977, 114.

видит не только и не столько сцену в настоящем, но и то, что она ему напоминает в прошлом – собственное счастливое супружество. И тогда мы приходим к парадоксальному выводу: на место сидящего рядом с дочерью Минского зритель мысленно подставляет самого себя – но не как мужчину-соперника по отношению к Дуне, а как бывшего мужа своей жены, которую ему так напоминает дочь. Тем самым тема зрения получает тем самым еще один поворот в произведении – как зрение внутреннее, относящееся к воображению.

В пользу такой неожиданной идентификации следует указать на параллель с библейской историей о Самсоне и Далиле, которая не раз по другим поводам обсуждалась исследователями. Сидя с Минским, Дуня наматывает „черные его кудри на свои сверкающие пальцы“. Учитывая общую мотивику повести, это означает, что Дуня играет с волосами *Самсона*: в соответствии с универсальной мифопоэтической традицией имя указывает на его носителя.

Замещение персонажей (Минский „в роли“ Вырина) покажется не столь парадоксальным, если мы вспомним, что Минский в доме Вырина уже осуществлял именно эту операцию замещения по отношению к зрителю. Сначала Минский шутя заступает место Вырина, выполняя часть его обязанностей („разговаривал с проезжими, вписывал их подорожные в почтовую книгу“). Затем он же заступает место Вырина уже не в профессиональном, а семейно-домашнем отношении: сначала символически (лег в постель хозяина дома), а затем и реально – увезя его Дуню. Структурная операция замещения оказывается зеркально симметричной: в доме зрителя Минский занимает место Вырина, а в доме Минского Вырин занимает (мысленно) его место. В обоих случаях гость (намеренно в первом случае, бессознательно во втором) заступает место хозяина, что приводит к человеческой трагедии или такой трагедией угрожает.

В том, что связано с историей Самсоны и Далилы, эпизод с наматыванием волос имеет и другой смысл. Здесь содержится намек на то, что в положении обманутого может оказаться не только отец героини – тезка библейского героя, но и ее любовник,²⁰ который тем самым в еще одном отношении (в дополнение к указанным выше функциям) является потенциальным „преемником“ Вырина. Таким образом, зеркальная симметричность замещения (Вырин на месте Минского – Минский на месте Вырина) проявляет себя не только при сопоставлении сцены в Петербурге с поведением Минского на станции, но и в самой этой сцене, взятой в отдельности.

Дочь на месте жены, любовник на месте отца, а отец на месте любовника – все это разные варианты перекомбинации ролей, которая не только затра-

²⁰ Как отмечает Шмид (*Проза...*, 33), „думается, можно увидеть спрятанную здесь поговорку ‚обвести‘ (или ‚обвернуть‘) ‚вокруг пальца‘“.

гивает интертекстуальные связи, но и происходит непосредственно в жизни персонажей. Это имеет не только структурный, но и экзистенциальный смысл: главная вина Вырина, за которую он невольно наказывает сам себя собственной разбитой жизнью, связана с тем, что для него дочь является не самостоятельной неповторимой индивидуальностью, а только заместительницей жены.

Вытеснение

На протяжении сюжета Вырин неоднократно подвергается операции вытеснения со своего места. Если на станции Минский занял, как указано выше, его профессиональное и семейное место в условном смысле, то в Петербурге сцена между Выриным и Минским заканчивается тем, что вытеснение из абстрактного плана переходит в буквальный: Минский, „сильною рукою схватив старика за ворот, вытолкнул его на лестницу“. В конце повести даже смерть смотрителя оказывается вытеснением – на этот раз из собственного дома, где вместо Вырина поселился пивовар. В этих эпизодах и деталях сюжета продемонстрировано в явном виде свойство, присущее и мироощущению главных персонажей, которое в значительной мере определяет их поведение и в конечном счете влияет на их судьбу. Дело в том, что каждый из персонажей мыслит свое и чужое место в жизни как однозначное и единственно возможное: смотритель не допускает и мысли, что его дочь может быть счастлива с Минским, а Минский – что его любовница еще является чьей-то дочерью, Дуня фактически совершает однозначный выбор между двумя возможностями – быть дочерью Вырина или любовницей (женой) Минского; совмещения не допускается, и создание Дуней собственной семьи происходит как полное уничтожение старой с окончательным обрывом связей между ней и отцом. Такая жесткость, отмечающая присущую жизни (в том числе и семейным отношениям между разными людьми) естественную многозначность, и приводит к тому, что изменение статуса совершается в виде катастрофической ломки старых чрезмерно жестких связей и вытеснения персонажа с жестко закрепленного за ним места. Уместно привести цитату из „Пиковой дамы“: „Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место“ – ограничение действует именно для неподвижных идей, но не препятствует сосуществованию идей динамических. В „Станционном смотрителе“ система семейно-родственных отношений оказывается абсолютно жесткой.

Проблематика, рассмотренная выше, проявляется в повести в еще одной сфере. Рассказчик указывает на „низость и малодушие смотрителя“, который отдавал уже приготовленную ему тройку „под коляску чиновного

барина“, а также вспоминает, как „разборчивый холоп“ обносил его блюдом на губернаторском обеде. Речь идет о жестком и однозначном прикреплении человека к его месту в служебной иерархии („чин чина почитай“) в противоположность отношениям, учитывающим вариативность индивидуальных качеств („ум ума почитай“). В случаях, когда смотритель отдавал экипаж рассказчика „чиновному барину“, рассказчик, как и Вырин, подвергался операции вытеснения с места, которое он считал своим. Служебный этикет неожиданно высвечивает аналогию с семейно-брачными отношениями между основными героями произведения: в обоих случаях человеку соответствует только одно место в жесткой системе связей. Однако если первая система имеет область своей применимости в связи с ее практической целесообразностью, то для второй такие структурные принципы прямо вступают в конфликт с естественным человеческим многообразием и являются аномалией.

Попытка обращения

Существенно, что по самой своей должности Вырин, будучи „почтовой станции диктатором“, в определенном смысле заведует дорогой – является, так сказать, хозяином пути. В вечер приезда Минского, столь круто изменивший жизнь смотрителя и его дочери, Вырин „разлиневывал новую книгу“. Здесь линии книги – зримые образы дороги – выглядят знаками судьбы, а сама книга – чем-то вроде книги судеб (как раз перед этим упоминается фраза смотрителя „что суждено, тому не миновать“; в самом же начале повести, где говорится о жалобах на станционных смотрителей, называется „роковая книга“). Однако в дальнейшем смотритель в определенном смысле с пути сбивается – как в том, что неосторожно советует Дуне прокатиться с Минским (т.е. неудачно выступает в своей функции распорядителя лошаадьми), так и в неверной оценке ее жизненного пути; прямые же линии отзываются уклонением от истины, этической кривизной – как в отношении отца к дочери, так и дочери – к отцу.²¹ В универсальном для повести мотиве кривизны переплетаются дефект зрения²² – как физического (кривой мальчик, аллюзия на ослепление Самсона филистимлянами), так и этического – как невозможность, или, того хуже, нежелание адекватно разглядеть происходящее, а также реакция на героя на произошедшее.

²¹ Судьба у Пушкина не носит характер предопределенности, а сама зависит от личных качеств человека и его активности. См. об этом В. Шмид, „О мотивировке в прозе Пушкина“, *Russian Literature*, Vol. XXVI, 1989, 495-508; В. Шмид *Проза как поэзия...*, 90-99.

²² В.Н. Турбин, *Пушкин. Гоголь. Лермонтов...*; В. Шмид, *Проза как поэзия...*, 26-27.

Поскольку в своих усилиях вернуть дочь Вырин „заблудился“, сбился с верного пути, этот же мотив кривизны переплетается с темой притчи о *блудном сыне*. В представлении Вырина Дуня стала *заблудшей* овечкой, т.е. сбилась с истинного пути. Одновременно в его высказывании о судьбе „молоденьких дур“, которых „подержал да и бросил“ „проезжий повеса“, Дуне фактически приписывается грех *блуда*. С другой стороны, поскольку смотритель ошибается в оценке ее судьбы, он *заблуждается*.

Поскольку, как оказалось, Дуня нашла свое счастье и, попытки смотрителя *вернуть* дочь домой выглядят как попытка *обращения необратимого*. При этом в его действиях начинает просматриваться мотив кривизны, в норме чуждый „человеку пути“, каковым является хозяин почтовой станции. Когда речь заходит о критическом моменте – увозе Дуни, – соответствующие слова, связанные с темой возвращения, следуют два раза подряд: „В мучительном волнении ожидал он *возвращения* тройки, на которой он отпустил ее. Ямщик *не возвращался*“. Мотив возвращения выражен здесь недвусмысленно негативно – произошли необратимые изменения.

Тем не менее Вырин пытается обратить ход вещей и отправляется в Петербург. Суть его попыток проглядывает во фразах „Смотритель ушел и *возвратился* в назначенное время“, „слезы *навернулись* на глаза“. Случайно повстречав дрожки Минского, смотритель „*воротился*“ (причем это слово встречается три раза на протяжении всего лишь двух соседних абзацев). В разговоре с Минским достаточно ясно выражена невозможность возвращения: „Что сделано, того не *воротишь*, – сказал молодой человек в крайнем замешательстве“. Далее, „сунув ему что-то за рукав, он *отворил* дверь“. Здесь глагол „отворить“, указывая на дорогу, ведущую от обиталища Минского, куда смотрителю путь в дальнейшем заказан, только подчеркивает по контрасту необратимость происшедшего и невозможность „*возврата*“. Вторая встреча с Минским заканчивается тем, что тот, „схватив старика за *ворот*, вытолкнул его на лестницу“, что окончательно сделало возвращение невозможным. Тщетность попыток Вырина совершить экзистенциальное *обращение*, т.е., на языке пространственных отношений, реализовать кривую линию, особенно ярко ощущается из-за того, что действия разворачиваются в Петербурге с его характерными прямыми линиями.

Вернемся к сцене первого посещения. Минский сует Вырину ассигнации, которые должны стать подменой объекта *возвращения*. Когда Вырин *развернул* этот *сверток* и обнаружил там деньги, на его глазах *навернулись* слезы. Однако эти слезы как раз оказались вполне обратимыми, поскольку Вырин, поначалу бросив деньги, вскоре за ними *воротился*. В момент поворота геометрическая *кривизна* траектории достигает максимума – как и „кривизна“ нравственная: когда смотритель вернулся за деньгами, он был наиболее близок к тому, чтобы взять *виру* за дочь (см. об этом выше) и тем

самым „оправдать“ фамилию *Вырин*. В рассматриваемом эпизоде *поворот* и последующее *возвращение* за деньгами вступают в противоречие с главной целью *Вырина*, уже было готового взять „виру“, – *возвращением* *Дуни*, а в дополнение к слезам, которые застилают зрение буквально, на зрителя находит и нравственное ослепление. Другими словами, герой в этой поворотной точке максимально соответствует своей фамилии (*Вырин*) и минимально – своему назначению (зритель).²³ Таким образом, фамилия зрителя попадает в целый звуко-смысловой ряд, созданный контекстом произведения и связанный с мотивами кривизны (во всех смыслах), поворота и расплаты.

Вместе с тем, в словах *Минского* „Что сделано, того не *воротишь*“, а также обозначения его действия (*отворил* дверь) проглядывает мотив *воровства*, намекая на способ, которым *Дуня* досталась *Минскому*. Поскольку, однако, в дальнейшем именно *Минский* называет *Вырина* разбойником („что ты за мною всюду крадешься, как разбойник?“), а не наоборот, то здесь в очередной раз происходит столь характерный для произведения обмен ролями.

Мотив *возвращения*, поворота лейтмотивным образом пронизывает все произведение. Приведем еще ряд примеров его воплощения на звуко-смысловом уровне. Рассказчик предваряет начало истории о зрителе словами „Но *обращаюсь* к моей повести“ (курсив в цитатах всюду мой – О.З.). На одной из немецких картинок, изображающих историю блудного сына, было представлено „*возвращение* его к отцу“. Упоминается, как в первый приезд рассказчика к *Вырину* „*Дуня возвратилась* с самоваром“. Во второй приезд рассказчик „не мог удивиться, как три или четыре года могли *превратить* бодрого мужчину в хилого старика“. *Вырин* сообщает, что „*возвратясь*, нашел он молодого человека почти без памяти лежащего на лавке“. Далее в описании „болезни“ *Минского* говорится, что тот *пожил* руку *Дуни*, „*возвращая* кружку“.

Можно заметить, что концентрация соответствующих слов резко возрастает в кульминационные моменты, то есть в момент выбора, судьбоносного *поворота* (*Дуня* покидает отца; *Вырин* колеблется, брать ли деньги). Когда же все уже совершилось, эта концентрация сходит на нет: после того, как *Минский* прогнал *Вырина*, только один раз в тексте упоминается

²³ На роль в прозе Пушкина звуковых приемов организации текста обратил внимание С. Давыдов в работе S. Davydov, „The sound and theme in the prose of A.S. Puškin. A logosemantic study of paranomasia“, *Slavic and East European Journal*, Vol. 27, 1, 1983, 1-18. О звуко-смысловой организации в прозаических произведениях Пушкина см. также В. Шмид, *Проза...*, 45, 46; S. Davydov, „The Shot“ by Aleksander Pushkin and its Trajectories“, *Issues in Russian Literature Before 1917: Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies*, 62-74; О.Б. Заславский, „Структурный дуализм „Повести из римской жизни А.С. Пушкина“, *Russian Literature*, Vol. XXXIV, III, 1993, 411-423.

слово, указывающее на мотив поворота: „разве заседатель *завернет*“ в село Н., где раньше была почтовая станция. Однако это единственное упоминание несет существенную смысловую нагрузку: оно указывает на то, что дорога к станции после смерти смотрителя и уничтожения тракта стала *кривой*. За искривление своей жизненной линии смотритель – человек прямых дорог – смотритель заплатил делом всей своей жизни.

Давыдов указал на лейтмотивный характер звука „с“ в „Станционном смотрителе“, который, в частности, является первым в названии повести, имени главного героя и наименовании его должности.²⁴ С учетом сказанного выше мы можем предложить объяснение этого феномена: в начертании столь значимой в данном контексте буквы проступает геометрический образ возвращения, причем возвращения неполного, неудавшегося (не вполне замкнутая окружность). А сама правомерность апелляции к зримому облику буквы следует из темы зрения и названия должности персонажа – „смотритель“.

На экзистенциальную несостоятельность действий смотрителя намекает не только геометрия пути, но и упоминание средства перемещения по нему. Можно заметить, что эксцессы, вторгающиеся в жизнь смотрителя, так или иначе связаны в повести с лошадьми. Дуня уезжает с Минским на тройке, „молодой человек“ увозит деньги из-под носа Вырина на извозчике, Вырин получает возможность увидеть дочь, после того, как встречает на улице дрожки Минского – посещение заканчивается тем, что Вырин окончательно убеждается в счастье дочери с Минским и теряет последнюю надежду на ее возвращение (см. цитированные работы ван дер Энга и Шмида). Таким образом, Вырин терпит поражение как раз в той сфере, где он является номинальным хозяином – ведь Вырин по самой своей должности „диктатора“ почтовой станции как раз лошадьми распоряжается.

Получается, что Вырин не просто теряет дочь и умирает, но еще и терпит полное и сокрушительное поражение как *станционный смотритель* во всех своих ипостасях: в качестве смотрителя он обнаруживает внутреннюю слепоту и/или кривизну внутреннего зрения, с прямого пути он „сбивается“, лошади его подводят, станция его уничтожается.

Тщетность попыток Вырина „обратить“ судьбу подкрепляется еще одним рядом анаграмм. Сквозь слова Вырина о неминуемой беде „что суждено, тому не *миновать*“ просвечивает анаграмма фамилии возлюбленного Дуни: *Минский*, – того, кто стал ее судьбой. Тем самым как бы вопреки намерениям смотрителя сквозь его слова проступают знаки судьбы – но совсем не той, в которой он пытается уверить рассказчика и самого себя. Тот же звуко-смысловой лейтмотив присутствует в еще одной немаловажной детали. В комнате смотрителя на окне стояли горшки с *бальзаминном*.

²⁴ S. Davydov, „The sound and theme...“, 4-6.

Отличительное свойство этого растения состоит в том, что при малейшем прикосновении его семена разлетаются из коробочки – в данном контексте это метафора того, как Дуня покинула отчий дом, откуда ее увез *Минский*. Характерно, что название рода, к которому принадлежит бальзамин, – недотрога – создает ироническую переключку с тем, что говорится о „маленькой кокетке“ и ее поцелуях. Когда Вырин в Петербурге встречает дрожки Минского, он задает кучеру вопрос: „Чья, брат, лошадь? – спросил он, – не Минского ли?“ Только один раз в повести Вырин сам называет фамилию своего обидчика, и как раз с частицей „не“: для Вырина он действительно – напасть, а для его дочери – судьба, которую обоим героям не миновать.²⁵

Общий механизм интертекстуальных связей

Главное нетривиальное свойство интертекстуальных взаимодействий между повестью и ее претекстами состоит в том, что связи устанавливаются неоднозначным образом, что порождает сразу несколько наборов различных или даже взаимно исключающих эквивалентностей. В этом смысле наше исследование находится в полном согласии с результатами, полученными в книге Шмида *Проза Пушкина в поэтическом прочтении*. Однако существенной, чисто пушкинской особенностью является не только неоднозначность эквивалентностей, но и то, что они *могут быть актуальными все сразу, не отменяя и не вытесняя друг друга*.

Для того, чтобы полнее выявить специфику таких отношений, уместно сравнить их с другими типами неоднозначностей, присущими различным типам претекстов повести. Анализируя соотношение повести Пушкина с „Бедной Лизой Карамзина“, Шмид отмечает, что помимо „первичных эквивалентностей“ (Дуня – Лиза, Минский – Эраст, Вырин – мать Лизы), устанавливается „вторичная эквивалентность“: Дуня – Эраст, Минский – богатая вдова, Вырин – Лиза. При этом, согласно Шмиду, „новая, вторичная эквивалентность между Выринным и Лизой, этими двумя несчастными покинутыми, влечет за собой отмену и других *первичных* (т.е. внушаемых началом истории) соотносительностей между персонажами и их прототипами“²⁶ (курсив Шмида). Мы считаем сделанный вывод о характере соотношения между двумя типами эквивалентностей (вытеснение кажущихся первичных вторичными, которые и раскрывают суть дела) совершенно правильным, пока речь идет о чисто литературном взаимодействии.

Однако уже в применении к притчам такой подход имеет существенно ограниченную область применимости. Хотя опровержение целого ряда

²⁵ Любопытно, что тот же звуко-смысловой лейтмотив „мин“ является существенным в другой повести Белкина – „Метели“ (S. Davudov, 6-9).

²⁶ В. Шмид, *Проза Пушкина ...*, 114.

предвзятых толкований здесь и происходит (как это было подробно проанализировано Шмидом), все же главным эффектом в интертекстуальном взаимодействии между повестью и притчами является такое перераспределение ролей, которое не отменяет старые стандартные соответствия и не упорядочивает разные эквивалентности иерархически, а учитывает разные аспекты как вполне равноправные. Даже в тех случаях, когда одно толкование доминирует над другим, альтернативная версия сохраняет в себе какую-то правду, которой нельзя пренебречь. Характерным примером является разбор Шмидом связи между повестью и притчей о добром пастыре. „Как поменялись роли! Какое разоблачение! „Добрый пастырь“ оказывается „разбойником““.²⁷ По нашему мнению, никакого разоблачения не происходит. Скорее, здесь накладываются друг на друга различные конфликтующие версии, по-разному выявляющие смысл действий персонажа и их последствия. Для Минского Вырин действительно выступает здесь как „вор и разбойник“, угрожающий отнять любимую женщину, а не как „добрый пастырь“. Однако по отношению к Дуне ситуация уже не столь однозначна. С одной стороны, приход Вырина вполне мог разрушить ее личное счастье. С другой – он служил напоминанием, что по отношению к своему отцу она действительно „заблудилась“, и давал Дуне шанс на искупление – „возвращение овечки“ не в буквальном смысле (как понимал это выражение Вырин), а в переносном. Многозначное соотнесение с притчами на протяжении всей повести выявляет то обстоятельство, что моральные нормы так или иначе нарушаются всеми персонажами.

Особенно же ярко чисто пушкинский эффект одновременных взаимоисключающих интертекстуальных соответствий проявляет себя в эквивалентностях, порождаемых ориентацией на фольклорные источники – сказку о Красной шапочке и легенду о крысолове. Здесь вообще не приходится говорить о полемическом отрицании кажущихся эквивалентностей – как потому, что оба произведения отнюдь не сформировали вокруг себя стереотипы, подлежащие опровержению, так и потому, что они находятся глубоко в „подтексте“. Каждый из источников накладывается на историю персонажей таким образом, что в зависимости от угла зрения или выбираемого аспекта результат сопоставления оказывается весьма разнообразным, – приклеить ярлык „кто есть кто“ в повести на языке претекста оказывается принципиально невозможным, и все эквивалентности сосуществуют на равных.

Такой эффект многозначности присущ не только фольклорным источникам, но и притчам и проявляет себя особенно ярко на фоне того обстоятельства, что как притча, так и сказка сами по себе имеют весьма жесткую структуру – тем не менее, вместо ожидаемой, казалось бы, одно-

²⁷ В. Шмид, *Проза Пушкина...*, 130.

значности в повести получается стереоскопический эффект. По существу, рассмотренные притча и сказка оказываются структурным инвариантом, который вновь и вновь разворачивается по мере движения сюжета – и каждый раз в нескольких вариантах сразу.

Уместно еще раз привести цитату из „Ликовой дамы“: „Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место“. В этом смысле вытеснение одних эквивалентностей другими означает замену одной статической (мнимо правильной) конфигурации соответствий на другую (адекватную), тогда как одновременное сосуществование различных эквивалентностей – эффект чисто динамический.

Произведение нисколько не подвергает сомнению объяснительную силу евангельских притч – наоборот, оно утверждает неотменяемость вечных схем, в рамках которых и происходит перераспределение ролей, порождающее новые смыслы.²⁸ Попытка же ограничить функцию притчи в повести разоблачением „ходячей морали“ (что по отношению к Пушкину является недопустимым упрощением) по существу сама воспроизводит ошибку слишком буквального понимания, которую Гершензон приписывал Вырину в отношении „немецких картинок“.²⁹

По существу, глубинной темой повести оказывается соотношение реальной жизни с текстом-шаблоном (притча, сказка, библейская история и т.д.), предлагающим язык для ее интерпретации. Существенно нетривиальным моментом пушкинской повести является то обстоятельство, что текст-шаблон или их совокупность способны передать подлинную многозначность и противоречивость реальной жизни – если приложить их к действительности адекватным образом. При этом правило прочтения не является ни однозначным, ни заранее заданным – критерий адекватности сам выясняется (и меняется!) по ходу взаимодействия текста и действительности. Если в применении к притчам и фольклорным источникам и можно говорить о полемичности повести, то ее объектом становится не та или иная стандартная поверхностная интерпретация, а мнимо очевидное допущение о единственности адекватной интерпретации.

Сделав соотношение между притчей (как и вообще текстами-источниками) и жизнью (представленной в основном тексте) объектом художествен-

²⁸ Ср. об историко-литературных аспектах: „[...] как раз отсутствие „вымысла“, узнаваемость, привычность общей сюжетной схемы [...] входит в литературный замысел Пушкина.“ В.Э. Вацура, „Повести Белкина“, *Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.*, М. 1981, 21.

²⁹ Интерпретация Гершензона (недавно она нашла поддержку в работе А.К. Жолковского, „Семиотика „Тамани““, *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана*, Тарту 1992, 250) представляет собой с семиотической точки зрения попытку прочтения художественного текста с характерной для него множественностью кодов и семиотической неоднородностью (см. многочисленные работы Лотмана) с помощью одного-единственного языка, на котором предложен окончательный и однозначный ответ.

ного исследования, *Пушкин создал притчу второго уровня, метапритчу, конструктивный принцип которой (многозначность и непредсказуемость отношений) находится в значимом противоречии с притчей обычно.*³⁰ Поэтому повесть исключает обычную для притч дидактику, однако в качестве метапритчи сама учит читателя адекватному обращению с притчами при попытке перевести реальную жизнь на их язык (можно назвать это метадидактикой).

В том, что касается соотнесения истории персонажей с текстом-первоисточником, обнаруживается аналогия с еще одной повестью Белкина – „Выстрелом“, где в роли такого интерпретирующего текста выступает легенда о Вильгельме Телле и ее литературная обработка Шиллером.³¹ В обоих случаях принципиально важным моментом, ставшим объектом художественного исследования, является неустраняемая многозначность соответствия и структурная перекомбинация ролей, которая совершается не единожды, а многократно по ходу развертывания сюжета. При этом извлечение все новых и новых не отменяющих друг друга смыслов при соотнесении системы отношений между персонажами с различными аспектами одной и той же жесткой структуры делает последнюю своего рода „магическим кристаллом“, повороты которого меняют вид рассматриваемого сквозь него объекта.

Таким образом, в том, что касается интertextуального взаимодействия, глубоко нетривиальная особенность (а, возможно, и литературное новаторство) как „Станционного смотрителя“, так и „Выстрела“ заключается в *принципиальной неоднозначности соотнесения жизни и текста (или двух текстов между собой), которое происходит несколькими способами сразу.* По существу, речь идет о характерном свойстве поэтики Пушкина, которое (как по отношению к *Повестям Белкина*, так и его творчеству в целом) требует дальнейшего изучения.

* * *

Автор выражает благодарность А.М. Железнику за полезное обсуждение работы.

³⁰ Этот вывод полностью пропадает в концепции Гершензона, игнорирующей или отвергающей связь между жизненной историей и притчей как предрассудок „ходячей морали“.

³¹ О.Б. Заславский, „Двойная структура „Выстрела““, *Новое литературное обозрение*, 23, 1997, 122-131.

Dagmar Burkhart

ČECHOVS NEVESTA: DIE UNTERWELT IM DIESSEITS

„Der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich“, schreibt Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (Hegel 1927-40, 28) und aktualisiert damit die Dichotomie *Schein* versus *Sein*, an der sich Philosophen wie beispielsweise Kant durch seine Opposition „bloßer Schein“ versus „Ding an sich“ immer wieder abgearbeitet haben. In seiner *Wissenschaft der Logik* stellt Hegel im Abschnitt *Der Schein* die Beziehung zu den epistemischen Problemen her, wenn er betont: „So ist der Schein, das Phänomen des Skepticismus oder auch die Erscheinung des Idealismus eine solche Unmittelbarkeit, die kein Etwas oder kein Ding ist, überhaupt nicht ein gleichgültiges Seyn, das ausser seiner Bestimmtheit und Beziehung auf das Subject wäre“ (Hegel 1998, 40349f.). Auch in der Philosophie Nietzsches erlangt der Begriff „Schein“ einen zentralen Stellenwert, insbesondere im Rahmen des *Perspektivismus*-Theorems, in dem er seine prinzipielle Skepsis aller so genannten „Objektivität“ gegenüber formuliert hat, denn „Es giebt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches ‚Erkennen‘“ (wie es in der Schrift *Zur Genealogie der Moral*, Nietzsche 1998, 68727, heißt). „Was weiss ich von irgend welchem Wesen auszusagen, als eben nur die Prädicate seines Scheines!“ (*Die fröhliche Wissenschaft*, Nietzsche 1998, 67355). Eine Wahrheit, die dem durch das Leben für sich geschaffenen Schein entgegeng gehalten werden könnte, existiert nicht: „Die *scheinbare* Welt ist die einzige: die *wahre* Welt ist nur hinzugelogen“, heißt es in der *Götzendämmerung* (Nietzsche 1998, 68889). Nietzsches Interesse gilt andererseits zyklisch wiederkehrenden Grundkonstellationen. So schreibt er in *Die fröhliche Wissenschaft*:

Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: „Dies Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große deines Lebens muss dir wiederkommen, und alles in der selben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube! (67595f.)

Und er fragt in *Also sprach Zarathustra* – einem Buch, das Čechov 1899 nach eigener Aussage „mit Vergnügen gelesen“ (Brief vom 19. Januar 1899 an Komisarževskaja; 1979, 111) hat: „War das – das Leben? Wohlan! – Noch ein Mal!“ (67937). Nietzsche beschwört damit erneut seine diesseitsbetonte Konzeption der „Ewigen Wiederkunft des Gleichen“, die er aus den Schriften der Stoiker kannte und aus seiner Beschäftigung mit dem griechischen Ritual, vor allem den dionysischen Mysterien und ihrem Grundgedanken der Einheit von Vernichten und Neuschaffen gewonnen hatte. Es geht dabei, wie Mircea Eliade in seiner epochalen Abhandlung *Le mythe de l'éternel retour* (1953 *Der Mythos der ewigen Wiederkehr*) herausgearbeitet hat, um ständig wiederkehrende, den Archetypus wiederholende kosmogonische Akte in der Ideengeschichte der Menschheit, also um das Prinzip der ewigen Wiederkehr des Lebens schlechthin.

Diese beiden hier skizzierten epistemologischen Grundsätze, nämlich die Dualität von *Schein und Sein* sowie die *Lehre von der ewigen Wiederkehr* sind es meines Erachtens, mit Hilfe derer Čechovs letzte Erzählung *Nevesta* (1903) als ein *textum*, ein kunstvolles Gewebe von Äquivalenzen, semantisch und poetologisch erschlossen werden kann.

Meine These lautet demnach: Den Sinnaufbau des Erzähltextes konstituieren zwei aus den beiden in *Nevesta* problematisierten Denkfiguren abzuleitende *Isotopien*, die in dem signifikanten Schlusssatz „и она покинула город, как полагала, навсегда“/„und sie verließ die Stadt – wie sie annahm, für immer“ zusammengeführt und in einem mythopoetischen Ringschluss mit dem Titellexem „Nevesta“ in Beziehung gesetzt werden.

1. Die erste bedeutsame semantisch kohärente Ebene, die im Text angelegt ist, ist die Isotopie mit dem semantischen Merkmal der *Unbestimmtheit*. Es geht hier also um auffallend häufig verwendete unpersönliche Verbal-Konstruktionen (wie z. B. „быть может“, „хотелось“, „казалось“), um – wie Ulrike Herbst festgestellt hat, ohne allerdings die poetologische Relevanz herauszuarbeiten – Indefinitpronomen und indefinite Adverbien („почему-то“, „что-то“, „кто-то“, „кто-нибудь“, „что-нибудь“, „как-то“, „когда-то“, „где-то“, „как будто“) und vor allem – wie ich meine – um Lexeme wie *scheinen*, *nicht sicher wissen*, *mutmaßen*, *annehmen*. Diesem Komplex stehen – quantitativ weit unterlegen – Lexeme mit dem gegensätzlichen semantischen Merkmal der *Bestimmtheit*, nämlich *wissen*, *sicher sein*, *klar sehen* etc., gegenüber:

Почему-то:

мать [...] почему-то казалась очень молодой... (432)

И хотелось почему-то плакать. (432)

И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца! (433)

Почему-то про него [про Сашу] говорили, что он прекрасный художник... (433)

[...] почему-то ей [Наде] стало досадно. (434)

[...] ей было [...] почему-то неловко. (434)

Но почему-то теперь... (436)

Вспомнила она почему-то, что ее мать не любила своего покойного мужа... (439)

[...] но почему-то в его наивности, даже в этой нелепости столько прекрасного... (439)

И почему-то показался он Наде серым, провинциальным. (446)

[...] и почему-то в воображении ее выросли и Андрей Андреич, и голая дама с вазой, и все ее прошлое, которое казалось теперь таким же далеким, как детство... (447)

[...] почему-то было смешно лежать в этой теплой, очень мягкой постели. (448)

Что-то:

[...] отец Андрей [...] говорил о чем-то с матерью Нади... (432)

[...] отец Андрей [...] будто собирался рассказать что-то очень смешное... (435)

[...] что-то неопределенное, тяжелое (436)

И Надя, как ни думала, не могла сообразить, почему до сих пор она видела в своей матери что-то особенное (439)

[...] чувствуется что-то нелепое (439)

Нина Ивановна хотела что-то сказать (443)

Надя хотела сказать что-то и не могла. (445)

[...] бабушка стала о чем-то быстро спрашивать (449)

Кто-то / кто-нибудь:

Вот кто-то вышел из дома... (433)

за вас работает кто-то другой, вы заедаете чью-то жизнь (438)

заплакал кто-то (449)

и если бы кто-нибудь заговорил с ним (446)

Что-нибудь:

Вы бы придумали что-нибудь поновее. (434) (Nadja zu Saša)

Mutter: „[...] рисую что-нибудь историческое... (437)

[...] ожидая, что он тотчас же скажет ей что-нибудь значительное [...]. (444)

Как-то: как-то дико с непривычки (434)

Когда-то: когда-то давно (433)

Где-то:

где-то далеко (432, 436)

где-то под небом (432)

служит где-то (437),

читала где-то (439)

где-то далеко (439)

Как будто:

как будто ожидало ее что-то неопределенное, тяжелое (436)¹

¹ In der deutschen Übersetzung wurden die Unbestimmtheitsformen meist sträflich vernachlässigt:

По́чему-то / aus irgendeinem Grund

[...] erschien ihr die Mutter [...] in diesem Augenblick sehr jung. (769)

Und man hätte weinen mögen. (769)

Und irgendwie schien es, so wie jetzt würde es das ganze Leben lang sein, ohne Veränderung, ohne Ende. (770)

Es war nicht ersichtlich warum, jedenfalls sagte man von ihm, er sei künstlerisch sehr begabt [...] (770)

[...] jetzt aber ärgerte sie sich, sie hätte nicht sagen können warum.“ (771)

[...] sie fühlte das, und er tat ihr leid, es war ihr irgendwie peinlich.“ (771)

Warum aber empfand sie jetzt [...] Angst und Unruhe ...“ (773)

Sie erinnerte sich, dass die Mutter ihren verstorbenen Mann nicht geliebt hatte ... (776)

[...] doch warum lag in all seiner Naivität, ja sogar in dieser Ungereimtheit so viel Schönheit ... (776)

Und Nadja erschien er irgendwie unansehnlich und provinziell. (784)

[...] und sie sah mit einemmal Andrej Andreič vor sich und die nackte Dame mit der Vase und ihre ganze Vergangenheit, die wie ihre Kindheit in weite Ferne gerückt war ... (784)

[...] und es kam ihr komisch vor, dass sie in diesem warmen, sehr weichen Bett lag. (786)

Что-то / etwas

[...] Vater Andrej [...] sprach mit Nadjas Mutter ... (769)

[...] Vater Andrej [...] als wolle er gleich etwas sehr Komisches zum besten geben... (772)

[...] als ob etwas Ungewisses, etwas Schweres sie erwartete. (773)

Saša: „[...]so bedeutet dies, dass jemand anders für Sie arbeitet, dass Sie ein fremdes Leben aussaugen...“ (775f)

[...] sie konnte nicht begreifen, warum ihr die Mutter bis jetzt so ungewöhnlich vorgekommen war ... (776)

In seinen Träumen, in all diesen märchenhaften Gärten und wunderbaren Fontänen spürte man etwas Ungereimtes ... (776)

Nina Ivanovna wollte noch etwas sagen, konnte jedoch kein Wort hervorbringen ... (780)

Nadja wollte etwas sagen und konnte nicht.“ (783)

[...] kamen ihr Saša, seine Worte, sein Lächeln und seine ganze Gestalt wie etwas Abgelebtes [...] vor. (785)

[...] aber irgend etwas fehlte ... (786)

[...] aufgeregt und hastig fragte die Großmutter. (787)

Кто-то, кто-нибудь / jemand, irgend jemand

Da trat jemand aus dem Haus ... (770)

Saša: „[...]so bedeutet dies, dass jemand anders für Sie arbeitet, dass Sie ein fremdes Leben aussaugen ...“ (775f)

[...] und hätte jemand mit ihm [...] gesprochen ... (784)

Что-нибудь / irgend etwas

Nadja: „Sie sollten sich etwas Neues ausdenken“ (771)

Nina Ivanovna: „[...] oder ich denke an irgend etwas Historisches ...“ (774)

[...] sie schaute ihn jetzt voller Erwartung an ... (782)

Как-то / irgendwie

Saša: „Mir kommt das alles so roh vor ...“ (771)

Когда-то / einst

Vor sehr langer Zeit ... (770)

Где-то / irgendwo

Und weit, sehr weit entfernt ... (769)

Irgendwo in der Ferne ... (773)

Bereits der Titel der Erzählung *Nevesta*, der mit deutsch *Die Braut* nicht adäquat wiederzugeben ist, weist eine Etymologie auf, die eine Negation des alt-russischen Verbums „vědat“/„wissen“ aktiviert: *Nevesta* ist (laut Vasmer) eine, die man nicht kennt, eine im eigenen Sippenverband Unbekannte („neizvestnaja“). Sie ist aber auch – und genau diese wörtlich genommene Bedeutung von „ne-vest-a“ betont Čechov m. E. ganz bewusst – eine, die „nichts weiß“. Sie wird durch das Titellxem also einerseits als „Braut“ gekennzeichnet, andererseits durch Aktivierung der semantischen Tiefenschicht des Lexems als eine junge Frau, die in ihrer Erkenntnisfähigkeit eingeschränkt ist bzw. dem Perspektivismus unterliegt. (Signifikanterweise wird Nina, die Mutter der Braut, mit der Kennzeichnung „ne-vest-ka“ – „Schwiegertochter“ – aber eigentlich auch „Unwissende“, attribuiert.)

Unbestimmtheit drückt sich sprachlich insbesondere in den rekurrenten Verbalformen von „kazat'sja“/„scheinen“ aus, z. B. heißt es

Über die Mutter:²

[...] irgendwo unter dem Himmel ... (769)

[...] arbeitet irgendwo ... (774)

[...] irgendwo gelesen ... (776)

[...] irgendwo in der Ferne ... (777)

Kak budto / als ob

[...] als ob etwas Ungewisses, etwas Schweres sie erwartete.“ (773)

2 Über die Mutter

[...] bei der abendlichen Beleuchtung erschien ihr die Mutter hinter dem Fenster in diesem Augenblick sehr jung ... (769)

Sie erscheint mir von hier so jung. (770)

Die müsste das doch begreifen. (771) (Saša zu Nadja)

[...] und all das, so schien es Nadja, hatte einen tiefen, geheimnisvollen Sinn. (774)

Mit den zu einem Zopf geflochtenen Haaren und ihrem schüchternen Lächeln erschien die Mutter in dieser stürmischen Nacht älter, hässlicher und kleiner. (779)

[...] da lag sie und sah so kläglich, klein und töricht aus. (781)

Nina Ivanovna: „Vor allen Dingen, so scheint es mir, sollte man das Leben wie durch ein Prisma sehen.“ (786)

Über Nadja

[...] wirkte sie jetzt neben ihm ungemein gesund und elegant ... (771)

[...] doch ihr schien es bereits, als öffnete sich vor ihr etwas Neues und Weites, etwas, was sie früher nicht gekannt hatte ... (782)

Nadja meinte, sie wäre sehr aufgeregt ... (782)

[...] und sie sah mit einemmal Andrej Andreič vor sich und die nackte Dame mit der Vase und ihre ganze Vergangenheit, die wie ihre Kindheit in weite Ferne gerückt war ... (784)

Über babuška

Die Großmutter, majestätisch und prächtig in ihrem seidenen Kleid, hochmütig aussehend wie immer, wenn Besuch da war ... (779)

Über Saša

Nadja hatte dies schon im vorigen Jahr zu hören bekommen und, wie ihr schien, auch im vorvorigen. (771)

[...] wenn er sprach, kam er einem so naiv und so seltsam vor. (774)

Und Nadja erschien er irgendwie unansehnlich und provinziell. (784)

[...] Nadja [...] war sich nicht klar, ob er wirklich schwerkrank war oder ob es ihr nur so schien. (784)

[...] мать [...] почему-то казалась очень молодой. (432) (aus Nadjas Sicht)

Она кажется отсюда такой молодой! (433) (Nadja zu Saša)

Можно бы, кажется, понимать. (434) (Saša zu Nadja)

[...] и все это, казалось Наде, заключало в себе глубокий, таинственный смысл. (437) (Nadja über die Beschäftigungen der Mutter)

Мать, с волосами, заплетенными в одну косу, с робкой улыбкой, в эту бурную ночь казалась старше, некрасивее, меньше ростом. (442)

Она горько заплакала, легла и свернулась под одеялом калачиком, и показала такой маленькой, жалкой, глупенькой. (443)

Nina Ivanovna: „Прежде всего надо, мне кажется, чтобы вся жизнь проходила как сквозь призму. (448)

Über Nadja:

Она [...] казалась теперь рядом с ним [...]. (434)

[...] он еще ничего не сказал ей, но уже ей казалось, что перед нею открывается нечто новое и широкое [...]. (444)

Наде казалось, что она очень взволнована [...]. (444)

[...] и почему-то в воображении ее выросли и Андрей Андреич, и голая дама с вазой, и все ее прошлое, которое казалось теперь таким же далеким, как детство [...]. (447)

Über die babuška:

Бабушка, важная, пышная в своем шелковом платье, надменная, какую она всегда казалась при гостях [...]. (442)

Über Saša:

Надя слышала это и в прошлом году и, кажется, в позапрошлом [...]. (434)

[...] когда говорит, то кажется наивным и странным. (436)

И почему-то показался он Наде серым, провинциальным. (446)

[...] sie weinte, weil Saša ihr schon nicht mehr so neu, intelligent und interessant erschien wie im vergangenen Jahr.“ (784)

Über Andrej Andreič

Und ihr schien, als habe sie das alles schon einmal vor langer, langer Zeit gehört oder als habe sie es irgendwo gelesen ... in einem alten, zerlesenen, längst vergessenen Roman. (776)

[...] und sein Arm, der ihre Hüfte umschlang, erschien ihr hart und kalt wie ein Fassreifen. (778)

Über den Garten

Und der alte verwilderte Garten erschien an diesem Morgen so jung und schmuck. (774)

Über die Stadt

Auf der Fahrt vom Bahnhof nach Hause erschienen ihr die Straßen sehr breit und die Häuser klein und geduckt ... (785)

[...] ihr schien, als ob alles in der Stadt schon lange alt geworden und abgelebt sei ... (787)

Über das Haus

Es gab viele Fliegen, und die Decken in den Zimmern schienen immer niedriger und niedriger zu werden. (787)

Über die Atmosphäre zu Hause

Die Briefe, die von daheim kamen, klangen beruhigend und liebevoll; es schien alles vergehen und vergessen zu sein. (783)

[...] Надя все вглядывалась в него и не понимала, болен ли он на самом деле серьезно, или ей это только так кажется. (446)

[...] и заплакала она оттого, что Саша уже не казался ей таким новым, интеллигентным, интересным, каким он был в прошлом году. (447)

Über Andrej Andreič:

И ей казалось, что это она уже давно слышала, очень давно или читала где-то [...] в романе, в старом, оборванном, давно уже заброшенном. (439) (Nadja über Andrejs Zärtlichkeiten)

[...] и его рука, обнимавшая ее талию, казалась ей жесткой и холодной, как обруч. (441)

Über den Garten:

[...] сад в это утро казался таким молодым, нарядным. (437)

Über die Stadt:

Пыль носилась густыми тучами, и казалось, вот-вот пойдет дождь. (441)

Когда она ехала с вокзала домой, то улицы казались ей очень широкими, а дома маленькими, приплюснутыми [...]. (447)

[...] и ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило [...].“ (449)

Über das Haus:

Было много мух в доме, и потолки в комнатах, казалось, становились все ниже и ниже. (449)

Трепсал огонек в лампадке, и все, казалось, было тихо, благополучно. (439)

Über die Atmosphäre zu Hause:

Письма из дому приходили тихие, добрые, и, казалось, все уже было прощено и забыто. (446)

Wenn Nadja jedoch, und darauf hat Wolf Schmid in seinem erkenntnisreichen Aufsatz *Modi des Erkennens in Čechovs narrativer Welt* hingewiesen, „klar sieht“, „etwas erkennt“, dann irritiert hier, wie auch in anderen Erzählungen, der *imperfektive* Aspekt der Verbalformen, d. h. das

Erkennen befindet sich entweder erst im Anfangszustand (inchoative Modalität) oder es wird lediglich versucht (konative Modalität) oder es verbleibt bis zum Ende der Geschichte im Zustand des Vollzugs, ohne einen Abschluss zu erreichen (durative Modalität). Eine neue Sicht des Lebens ist angestrebt, sie vollzieht sich auch vor unseren Augen, es bleibt aber ungewiss, ob sie wirklich zu einem Abschluss gelangt. Häufig beruht diese Ungewissheit darauf, dass die Geschichte früher endet als das *prozrenie* (531),

die wirkliche Einsicht, das echte Verstehen, eintritt. So steht in *Nevesta* kurz vor dem ambivalenten Schlusssatz und nach dem in erlebter Rede formulierten Wunsch „О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь“ (449)/„Oh,

wenn es doch bald käme, dieses neue, lichte Leben“ (787) als Teil des Personentexts der Satz: „Она ясно сознавала, что жизнь ее перевернута, как хотел того Саша“ (450)/„Sie war im Begriff, klar zu erkennen, dass ihr Leben umgekrempelt war, wie Saša es gewollt hatte“ (Schmid 1997, 532). Hier wird die resultative Dimension, die dem Adverb „klar“ anhaftet, durch die durative Aktionsart des imperfektiven Verbums konterkariert und damit in den Bereich der Unbestimmtheit überführt. Dass auch Nadjas Mutter Nina, die sich nie aus der Herrschaft ihrer Schwiegermutter hat lösen und unabhängig werden können, ihre jeweils wechselnden philosophischen „Einsichten“ mit Ausdrücken des „klaren Sehens“ verbindet – „И для меня теперь многое стало ясно, как день“ (448)/„Und vieles ist mir jetzt klar wie der Tag geworden“ (786) -, bringt die angebliche „klare Erkenntnis“ von Nadja eher in Misskredit.

2. Die zweite sinnbildende Isotopie in *Nevesta* wird durch den semantischen Merkmalskomplex *wiederkehren, sich wiederholen, einen Kreis bilden* bzw. seine – quantitativ weit weniger repräsentierte – Negation, nämlich *nicht wiederkehren, verlassen, verändern, umkrempeln* konstituiert, und dies in zweifacher Weise:

Auf der lexikalischen Ebene fällt eine merkmalthafte Häufung von Personennamen, Verben, Substantiven oder Adverbien auf, die auf eine *Iteration*, eine *Wiederholung* hinweisen:

Namen mit phonischer Rekurrenz oder Gleichheit von Vor- und Vatersnamen:

[...] бабушка Марфа Михайловна [...]. (432)

И ее невестка, мать Нади, Нина Ивановна [...]. (434)

[...] сын отца Андрея, Андрей Андреич [...]. (432)

Nadja:

И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца! (433)

Надя, как и во все прошлые майские ночи, села в постели и стала думать. А мысли были все те же, что в прошлую ночь, однообразные, ненужные, неотвязчивые [...]. (436)

Быть может, то же самое испытывает перед свадьбой каждая невеста. (436)

„А мне все эти дни так невесело“, – сказала Надя, помолчав. – „Отчего я не сплю по ночам?“ (437)

Но, как и в прошлую ночь, едва забрезжил свет, она уже проснулась. (439)

[...] думала об этом все дни, все ночи [...]. (440)

„Давно ли ты была ребенком, девочкой, а теперь уже невеста. В природе постоянный обмен веществ. И не заметишь, как сама станешь матерью и старухой, и будет у тебя такая же строптивая дочка, как у меня.“ (443)

Надя пошла наверх и увидела ту же постель, те же окна с белыми, наивными занавесками, а в окнах тот же сад, залитый солнцем, веселый, шумный. (448)

Невеста! Невеста!

Saša:

Почти каждое лето приезжал он, обыкновенно очень больной, к бабушке, чтобы отдохнуть и поправиться. (433)

То же самое, что было двадцать лет назад, никакой перемены. (434) (Saša zu Nadja über die Zustände in der Küche)

Saša: „Мамаша целый день только гуляет, как герцогиня какая-нибудь, бабушка тоже ничего не делает, вы – тоже. И жених, Андрей Андреич, тоже ничего не делает.“ (434)

Надя слышала это и в прошлом году и, кажется, в позапрошлом [...]. (434)

Все это старо и давно надоело. (434) (Nadja zu Saša)

Но ведь Саша уже несколько лет подряд говорит все одно и то же [...]. (436)

„Ах, милая Надя“, – начал Саша свой обычный послеобеденный разговор, – „если бы вы послушались меня! Если бы!“ (438)

Он был все такой же, как и прошлым летом: бородатый, со всклокоченной головой, все в том же сюртуке и парусиновых брюках, все с теми же большими, прекрасными глазами [...]. (446)

Babuška:

[...] она [бабушка] каждое утро молилась [...]. (434)

Nina Ivanovna:

Nina Ivanovna: „А когда я не сплю по ночам [...].“ (437)

[...] она по-прежнему проживала в доме, как приживалка [...]. (448)

Andrej:

Перед вечером приходил Андрей Андреич и по обыкновению долго играл на скрипке. (438)

И ей казалось, что это она уже давно слышала, очень давно или читала где-то [...] в романе, в старом, оборванном, давно уже заброшенном. (439)

(Nadja über Andrejs Zärtlichkeiten).³

³ **Namen**

[...] die Großmutter, Marfa Michajlovna ... (769)

Ihre Schwiegertochter, Nina Ivanovna, Nadjas Mutter ... (771)

[...] Andrej Andreič, Vater Andrejs Sohn ... (769)

Über Nadja

Und irgendwie schien es, so wie jetzt würde es das ganze Leben lang sein, ohne Veränderung, ohne Ende. (770)

Wie in all den vorangegangenen Mainächten setzte sich Nadja im Bett auf und begann zu grübeln. Doch ihre Gedanken waren genauso eintönig, unnützlich und aufdringlich wie in den Nächten vorher. (773)

Vielleicht fühlt jede Braut vor der Hochzeit dasselbe. (773)

„Und ich bin all diese Tage schon nicht froh“, sagte Nadja nach kurzem Schweigen. „Warum kann ich nachts nicht schlafen?“ (774)

Weil Andrej in seiner Rolle des Bräutigams Nadja mit seiner Sinnlichkeit und seinem ewig gleichen Gerede („Люблю я своего батьку [...] Славный старик. Добрый старик“ 441 / „Ich kann meinen lieben Alten gut leiden [...]. Ein prächtiger Alter. Ein guter Alter“, 779) bedrängt, erscheint Nadja seine Umarmung wie ein harter und kalter „Fassreifen“ („obruč“), wobei das Vergleichslexem „Ring, Reifen“ als Symbol für ihr künftiges, eingeengtes, durch ewige Wiederholung bzw. Monotonie gekennzeichnetes und damit abstoßendes Eheleben dient.

Stučat’/klopfen, schlagen⁴ als monoton wiederkehrendes akustisches Signal für das Vergehen der Zeit, das Ablaufen der Lebensuhr (Vanitas-Gedanke):

Aber kaum dämmerte der Morgen, da war sie wie in der vergangenen Nacht wieder wach. (776)

[...] obwohl sie all die Tage und Nächte darüber nachgedacht hatte ... (778)

Nina Ivanovna: „Wie lange ist es her, da warst du ein Kind, ein kleines Mädchen, und jetzt bist du schon Braut. In der Natur geht ein ständiger Stoffwechsel vor sich. Und ehe du dich versiehst, wirst du selbst Mutter und eine alte Frau sein und wirst eine ebenso widerspenstige Tochter haben wie ich.“ (780)

Nadja ging hinauf und erblickte dasselbe Bett, dieselben Fenster mit den schlichten weißen Vorhängen, und hinter den Scheiben denselben von der Sonne überfluteten, fröhlich rauschenden Garten. (786)

Die Braut! Da geht die Braut! (787)

Saša

Fast jeden Sommer kam er, gewöhnlich sehr krank, zur Großmutter, um auszuruhen und sich zu erholen. (770)

Saša: „Genau wie vor zwanzig Jahren, nichts hat sich geändert.“ (770)

Saša: „Mamachen geht den ganzen Tag lang wie eine Herzogin spazieren, die Großmutter tut auch nichts. Sie ebenfalls nicht. Und der Bräutigam Andrej Andreič tut auch nichts.“ (771)

Nadja hatte dies schon im vorigen Jahr zu hören bekommen und, wie ihr schien, auch im vorvorigen. (771)

Nadja: „Das ist alles alt, und ich habe es bis zum Überdruß gehört.“ (771)

Aber Saša sagte doch schon so viele Jahre hintereinander immer dasselbe wie nach der Schablone ... (774)

„Ach, liebe Nadja“, begann Saša sein übliches Nachmittagsgespräch, „wenn Sie doch auf mich hören wollten!“ (775)

Er war noch ganz der alte, wie im vergangenen Sommer: mit seinem dichten Bart, den zerzausten Haaren und den großen, schönen Augen, und er trug noch denselben Rock und dieselben Beinkleider aus Segeltuch ... (783f.)

Babuška

[...] trotzdem betete sie jeden Morgen [...] (771)

Nina Ivanovna

Nina Ivanovna: „Wenn ich nachts nicht schlafen kann ...“ (774)

[...] sie aß noch immer das Gnadentrotz im Hause ... (786)

Andrej Andreič

Gegen Abend kam Andrej Andreič und spielte wie gewöhnlich lange Geige. (776)

Und ihr schien, als habe sie das alles schon einmal vor langer, langer Zeit gehört oder als habe sie es irgendwo gelesen ... in einem alten, zerlesenen, längst vergessenen Roman. (776)

4 **Klopfen / klappern / schlagen / klatschen**

Irgendwo in der Ferne ertönte das Klopfen des Nachtwächters. (773)

„Tick-tock, tick-tock ...“ klopfte träge der Wächter. „Tick-tock ...“ (773)

Der Wächter hatte längst aufgehört zu klopfen. (774)

„Tick-tock ...“ klopfte der Nachtwächter irgendwo in der Ferne. „Tick-tock ... tick-tock ...“ (777)

Где-то далеко стучал сторож. (436)

„Тик-ток, тик-ток...“ – лениво стучал сторож. – „Тик-ток...“ (436)

Сторож уже давно не стучит. (436)

„Тик-ток...“ – стучал сторож где-то далеко. – „Тик-ток...тик-ток...“ (439)

[...] стучала у бабушки швейная машина [...]. (440)

Ветер стучал в окна, в крышу [...]. (442)

Послышался резкий стук, должно быть, сорвалась ставня. (442)

„Что это застучало, Надя?“ – спросила она. (442)

Она [Надя] всю ночь сидела и думала, а кто-то со двора все стучал в ставню и насвистывал. (443)

[...] дождь стучал в окна. (443)

Дождь стучал в окна вагона [...]. (445)

„Тик-ток, тик-ток...“ – стучал сторож. – „Тик-ток, тик-ток...“ (448)

Neben dieser lexikalischen Seite wird die Isotopie mit dem semantischen Merkmal *zyklische Bewegung oder iterative Wiederholung* bzw. ihre Negation motivisch durch entsprechende Prätexte angereichert, in denen Motive wie *Rückkehr, regelmäßige Heimkehr* bzw. *bewusste Grenzüberschreitung, Weggang* thematisiert werden. Die Zitation einer Reihe von Texten und Textsorten, auch „die ironische Brechung und Umwertung bekannter literarischer Vorlagen und Motive“, betont Reinhard Lauer in seiner *Geschichte der russischen Literatur* zu Recht, „war eine ständige Möglichkeit und Versuchung des Erzählers Čechov – hierin ... Puškin sehr ähnlich, dem Wirklichkeit immer auch als die Abwertung von Kunstklischees erschienen war“ (Lauer 2000, 442). So finden sich in *Nevesta* intertextuelle *literarische* Bezüge direkter und indirekter Art, z. B. zu Tolstoj's *Anna Karenina* (Thematisierung der moralischen Grenzüberschreitung und Negation einer Rückkehr zur Familie), zu Puškins *Stancionnyj smotritel'* (Thematisierung des Weggangs der aus Sicht des Vaters „verlorenen Tochter“) und zu Gogol's *Taras Bul'ba* (Thematisierung des „Fortgangs-zu-den-Kosaken“). Es versteht sich von selbst, dass Čechov gleichzeitig – ohne direkte Zitation – das ganze Spektrum von Vorgängertexten aufruft, in denen es um die Thematisierung der Bewusstwerdung und des ideologischen Aufbruchs junger Frauen, d.h. das Entstehen „neuer Menschen“ ging: Chvoščinskajas Kurzroman

[...] Großmutter's Nähmaschine ratterte ...“ (777)

Der Wind klopfte an die Fenster, aufs Dach ... (779)

Ein heftiges Poltern ertönte, wahrscheinlich hatte sich ein Fensterladen losgerissen. (779)

„Was war das für ein Gepolter, Nadja?“, fragte sie.

Die ganze Nacht saß sie [Nadja] und grübelte, draußen schlug jemand unaufhörlich an die Läden und piff dazu. (781)

[...] der Regen klatschte an die Fenster. (781)

Der Regen trommelte gegen die Wagenfenster ... (783)

„Tick-tock ...“ ertönte das Klopfen des Wächters. „Tick-tock ... tick-tock ...“ (786)

Pansionerka (über die Emanzipation der Provinzbeamtenstochter Lelenka), Turgenevs *Nakanune* (Thematisierung des Aufbruchs von Elena zu politischer Aktivität), Černyševskijs *Čto delat'* (über Veras Loslösung von ihrer despotischen Familie und revolutionär-ideologische Bewusstwerdung) sowie Gončarovs Roman *Obryv*, in dem ebenfalls eine Vertreterin der fortschrittlichen russischen Jugend mit dem programmatischen Namen Vera nach einem „neuen Leben“, einer „neuen Wahrheit“ strebt – im Gegensatz zu Mar'ja, der Protagonistin von Gončarovs Komödie *Bednaja nevesta*, die sich der verschuldeten Familie zuliebe mit einem reichen Mann verheiraten lässt im vollen Bewusstsein dessen, was ihr blüht: „Ewige Tränen ... Das Leben als Schwindsucht, ohne seine Schönheiten gesehen zu haben“. (Abb. 1 „Vykup nevesty“, S. 68) Durch die Erzählung *Nevesta* wird die Aufbruchsideologie der Prätexte problematisiert und ambiguiert. Als nach einer Lesung von *Nevesta* der Kritiker Veresaev, der wie auch andere in Čechovs letzter Erzählung den Weg einer jungen Frau in die Revolution sehen wollte, bemerkte: „Не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя, в революцию не идут“, antwortete Čechov ernst: „Туда разные бывают пути...“ (Kataev 1989, 296).

Weitere signifikante Prätexte der Erzählung *Nevesta* entstammen der *Bibel*, z.B. das „Gleichnis vom verlorenen Sohn“, literarisch bereits in Puškins *Postmeister*-Novelle dekonstruiert, bei Čechov verarbeitet in Bezug auf die Figur des lungenkranken Saša, der regelmäßig in Nadjas Haus kommt und sich von der Großmutter aufpäppeln lässt. Für ihn, der in seiner Aufbruchsagitation gerne Lukas 21, 6 paraphrasiert („Es wird die Zeit kommen, in welcher von dem allem, was ihr seht, nicht ein Stein auf dem andern gelassen wird, der nicht zerbrochen werde“), gilt selbst die (bedeutsam ausgesparte) darauf folgende Bibelstelle, die vor falschen Propheten warnt (vgl. Lukas, 21,8: „Sehet zu, lasset euch nicht verführen. Denn viele werden kommen in meinem Namen und sagen, ich sei es, und ‚Die Zeit ist herbeigekommen.‘ Folget ihnen nicht nach!“): Er praktiziert und perpetuiert genau das, was er Nadja im Predigtstil ausreden will, nämlich eine parasitäre Existenz, und er lebt selbst in Schmutz und Unrat, eine Wiederholung der Situation, die er im Haus von Nina und deren Schwiegermutter so scharf kritisiert: „Сегодня утром рано зашел я к вам в кухню, а там четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы...“ (434), („Heute morgen, es war noch sehr zeitig, ging ich in Ihre Küche, dort schlafen vier Dienstboten auf dem nackten Fußboden, anstatt Bettzeug haben sie Lumpen; ein Gestank und diese Wanzen, diese Schaben ...“, 771).

Schließlich – darauf hat Renate Döring aufmerksam gemacht (Döring-Smirnov 1988, 152) – fungiert auch die Paradiesgarten-Szene des Alten Testaments als Prätext: „Когда женимся“, sagt der bislang tatenlose, parasitär lebende Andrej zu seiner Braut, „то пойдем вместе в деревню... Мы купим себе неболь-

шой клочок земли с садом, рекой, будем трудиться...“, und der Prätext dazu findet sich im 1. Buch Moses 2,8, 2,10 und 2,15. Er lautet: „И насадил Господь Бог рай в Едеме ... Из Едема выходила река ... И взял Господь Бог человека, и поселил его в саду Едемском, чтобы возделывать его“ („Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden ... Und es ging aus von Eden ein Strom ... Und Gott der Herr nahm den Menschen und setzte ihn in den Garten Eden, dass er ihn bebaute und bewahrte“).

Die idyllische Paradiesesszene wiederholt sich jedoch nicht für das Paar, sondern Nadja verweigert ihrem Bräutigam Andrej Andreič die signifikantere für den 7. 7. (den Tag der Hl. Evdokija, d.h. Eudoxie „richtiges Urteil“),⁵ vorgesehene Hochzeit. Und auch die Verführung zur Erkenntnis findet nicht für beide statt: In der schlaflosen und schicksalsschweren Nacht vor Nadjas Entschluss zur Flucht, als um Mitternacht eine Saite an Andrejs Geige gerissen war, hat ein Sturm alle Äpfel im Garten heruntergerissen: Nadjas „gewaltsam“ gepflückte Früchte vom „Baum der Erkenntnis“? Wenn man bedenkt, welche Rolle der Apfel auch im russischen Hochzeitsbrauchtum, vor allem im Hochzeitslied als Personifikation der Braut bzw. der Brautleute⁶ spielt, lässt sich die versteckte Semantik dieser Textstelle entschlüsseln. (Ferner ist nicht auszu-

⁵ 7. Juli, u. a. gewidmet dem Gedächtnis „knjagini moskovskoj Evdokii“ (*Pravoslavnyj mesjaceslov*, 1992), mit Verweis auf 1. Kor. 7, 35-8,7. Мф. 15, 29-31, *Pravoslavnyj cerkovnyj kalendar'*, 1990. 1. Кор. 7, 35-38: „Говорю это для вашей же пользы, не с тем, чтобы наложить на вас узы, но чтобы вы благочинно и непрестанно служили Господу без развлечений. Если же кто почитает неприличным для своей девицы то, чтобы она, будучи в зрелом возрасте, оставалась так, тот пусть делает, как хочет, – не согрешит; пусть *таковые* выходят замуж. Но кто непоколебимо тверд в сердце своем и, не будучи стесняем нуждою, но будучи властен в своей воле, решился в сердце своем соблюдать свою девицу, – тот хорошо поступает. Посему выдающий замуж свою девицу поступает хорошо; а не выдающий поступает лучше.“ (Lutherbibel: „Solches aber sage ich zu eurem Nutzen; nicht dass ich euch einen Strick um den Hals werfe, sondern dazu, dass es fein zugehe und ihr stets und unverhindert dem Herrn dienen könnet. So aber jemand sich lässt dünken, es wolle sich nicht schicken mit feiner Jungfrau, wenn sie eben wohl mannbar ist, und es will nicht anders sein, so tue er, was er will; er sündigt nicht, er lasse sie freien. Wenn einer aber sich fest vornimmt, weil er ungezwungen ist und seinen freien Willen hat, und beschließt solches in seinem Herzen, seine Jungfrau also bleiben zu lassen, so tut wohl. Demnach, welcher verheiratet, der tut wohl; welcher aber nicht verheiratet, der tut besser.“)

R. Döring spricht im Zusammenhang mit dem Hochzeitstermin, dem 7.7., sowie der Erwähnung von Sašas Gewohnheit, immer sieben Tassen Tee zu trinken, zu Recht von einer Profanierung der Sieben „als heiliger Zahl“, als „Zahl der abgeschlossenen (vollendeten) Schöpfung“. Sie korreliert die profanierte Sieben mit der Zahl Sechs in Čechovs Erzählung, die darauf hindeutet, dass „eine der biblischen Schöpfung entsprechende Vollendung nicht erreicht wird. So hat der Text in allen unterschiedlichen Fassungen unverändert sechs Kapitel. Die Personenkonstellation weist sechs Hauptfiguren auf: den drei Frauen der Familie Šumin (palindromisch ließe sich der Name als ne-muž entziffern) stehen die drei Männer otec Andrej, Andrej Andreič und Saša gegenüber. Die Abreise von Nadja findet offensichtlich in den letzten Tagen des Juni [also des sechsten Monats, D.B.] statt“ (153).

⁶ Vgl. z. B. „Во саду было, во садуку, / Во зеленом виноградику, / Здесь катились два яблочка, / Два яблочка, два садовые, / Садовые, медовые, / Врозь по берегу катились, / Словно сахар рассыпались: / Что и первое яблочко – / Иван Петрович, / А второе что и яблочко – / Авдотья Ивановна“, Kruglov, 154f.

schließen, dass Čechov, der fundierte Sprichwortkenntnisse besaß, als Referenztext auch die Parömie „Яблочко от яблоньки недалеко откатывается“ / „Der Apfel fällt nicht weit vom Apfelbaum“, bezogen auf Nadja und Nina, benutzte.)

Nicht nur mit literarischen und biblischen Prätexten wird in *Nevesta* Sinnpotenzierung erreicht, sondern auch mit Allusionen aus dem Bereich der *Mythologie*. Dies gilt, wie Klavdia Smola zu Recht betont hat, für die späten Erzählungen allgemein, in denen mit steigendem Verallgemeinerungsgrad zunehmend „archetypische Strukturen“ (Smola 2001, 109) eine Rolle spielen und nach dem „Prinzip indirekter, komplexer Analogien“ mythologische Prätexte verarbeitet werden. Mit den Prätexten wird „ein verborgener Dialog“ (101) geführt, d. h. allerdings bei Čechov, dass immer mit einer ironischen Brechung, Parodie bzw. Inversion des mythologischen Prätextes zu rechnen ist. Meiner Meinung nach bildet der *Mythos von Persephone*, und diesen Aspekt hat die mythopoetische Čechov-Forschung bisher übersehen, einen relevanten Referenztext für *Nevesta*. Persephone, Tochter von Demeter, der Göttin der agrarischen Fruchtbarkeit, wird auf einer Blumenwiese von Hades, dem Gott der Unterwelt, geraubt. (Abb. 2, Bernini, S. 69) Als die trauernde Demeter, die neun Tage lang ohne zu essen oder zu trinken die Welt auf der Suche nach ihrer Tochter durchstreift, die Vegetation verdorren lässt, greift Zeus ein und zwingt Hades und Demeter zu einem Kompromiss: Persephone darf während der Sommermonate auf die Erde zurück und verhilft damit zum Aufblühen und Reifen der Vegetation; während der Herbst- und Winterzeit muss sie jedoch in die Unterwelt zurückkehren, denn sie hat im Schattenreich des Hades einen Granatapfel (Symbol von Liebe und Tod) gegessen (Ziegler, Pauly, Sontheimer 1979, 647f., 1459-1464). In anderen Versionen des Mythos ist entweder Demeter die Mutter von Persephone und Hekate, oder die Erdgöttin Hekate wird mit Demeter und Persephone zu einer lunaren Muttergöttin vereint, die in drei Erscheinungsformen auftritt: Das Mädchen, Kore, steht dabei für das grüne Getreide und den zunehmenden Mond, Persephone, die Nymphe (griech. „Braut“), für die reife Ähre und den vollen Mond, während das alte Weib Hekate das geerntete Korn und den Neumond hypostasiert (Ranke-Graves 1960, 80).

Nadja wird zu Beginn der Erzählung als blühende, 23-jährige „nevesta“, die sieben (!) Jahre lang auf die Hochzeit gewartet hat und ihren Andrej liebt, im Verbund mit zwei anderen Frauen, ihrer Mutter Nina („nevestka“) und ihrer alle ernährenden Großmutter babulja (Marfa) als Teil einer weiblichen Dreierheit dargestellt, eine ironische Allusion auf die dreifaltige Demeter in ihren Ausprägungen als Mädchen, Nymphe und Hekate. Sie befindet sich anfangs in Affinitätsbeziehung zu drei Bezugsfiguren: einerseits zu ihrer Mutter, die ihr im Mai, in einer Vollmondnacht, jung, schön und bedeutend erscheint – eine Allusion auf die harmonische Zweierheit der Demeter und ihrer Tochter; andererseits zu ihrem

Bräutigam Andrej, den sie als guten und klugen Menschen schätzt und liebt; sowie zu ihrem als Katalysator wirkenden Mentor Saša, dessen Einfluss sie sich nicht entziehen kann und dessen Agitation, sie müsse ihr „unbewegliches, graues, miserables Lebens“ umkrepeln („perevernut“, „izmenit“) und studieren, sie schließlich nachgibt. Die beiden Bräutigame, der leibliche, nämlich Andrej Andreič, und der geistige „Bräutigam“ Aleksandr – Saša, deren geheime Similarität (Namensalliteration, Funktion, Merkmal der Iteration) Nadja längere Zeit nicht erkennt, fungieren als Entführer aus dem „Mütterhaus“, als *Hades*. Nadja-Persephone wird nacheinander von beiden parodistischen Hades-Figuren „geraubt“ und weggebracht, von Andrej in die „Moskauer Straße“, von Saša nach Moskau. Sie fährt weiter zum Studium nach Petersburg (Signalement „des Neuen“ im Gegensatz zum „alten“ Moskau) und kehrt nach den Prüfungen – es ist wieder Mai! –, von Heimweh getrieben, in ihre Provinzstadt zurück. Von Saša kontaminiert, macht Nadja quasi „Unterwelt“-Erfahrungen, die den Faktor Opposition in den Äquivalenzrelationen hervortreiben, und diese *Unterwelt*, die „pošlost“ nämlich, liegt, wie alles bei Čechov, im Diesseits: Nadja, die Aufbrechende, erlebt und erkennt Andrej, Nina und schließlich Saša selbst als Stagnations- und damit Todesfiguren, und sie bricht mit ihnen: Mit Andrej nach dem Besuch des für das Brautpaar vorgesehenen Hauses, wo mehrere Faktoren Wiederholungszwang und damit Tod, d.h. Lebendig-begraben-werden, signalisieren (Staub; Andrej Andreičs verbale Iteration; die Fotografie von Vater Andrej; ein goldgerahmtes Ölbild, auf dem „eine nackte Dame und neben ihr eine lila Vase mit abgebrochenem Henkel“ – typische Vanitassymbole – ihr Übelkeit bereiten; ferner der gierige, harte und kalte Griff Andrejs um ihre Taille, der ihr wie ein Fassreifen erscheint und sie am liebsten aus dem Fenster springen ließe – eine Anspielung auf Gogol's *Ženit'ba*). Sie bricht mit Saša, den sie bei ihrer Heimkehr aus den Semesterferien, als sie in Moskau Station macht, in seiner verbalen und situativen Iteration endgültig als unglaubwürdige, uninteressante Stagnationsfigur erkennt und (wie Puškins Tat'jana ihren früheren Heros Onegin, s. Rayfield 1985, 40) überwindet. Auch er wurde vom Erzähler mit einer Reihe von Todes- und Unterweltattributen ausgestattet (er ist dunkel, trägt die immer gleiche, ungepflegte Kleidung, hat „Totenfinger“, sein Samowar – d. h. er selbst – ist erkaltet, und daneben befindet sich – eine Parallele zu dem Vanitas-Stillleben in der „Moskauer Straße“ – ein „zerbrochener Teller mit einem dunklen Stück Papier darauf“; auf Tisch und Fußboden liegen tote Fliegen⁷). Ferner löst sich Nadja innerlich von Nina, nachdem sie unter dem Einfluss von Saša

⁷ Saša ist also „Herr der Fliegen“, der „Fliegengott“, und der heißt hebräisch „Beelzebub“ (vgl. 2. Kön. 1, 2; Matth. 10, 25; 12, 27; Mark. 3, 22), nämlich Teufel, „Lügner“ und „Verderber“ (2. Mos. 12, 23; Sirach 51, 7; 1. Kor. 10, 10; Joh. 8, 44-55 etc.). Darauf Bezug nehmend sagt in Goethes „Faust I“ Faust zu Mephisto: „Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen / Gewöhnlich aus dem Namen lesen, / Wo es sich allzu deutlich weist, / Wenn man euch Fliegengott, Verderber, Lügner heißt“.

ihre Mutter als gewöhnliche, oberflächliche, unglücklich-lebensgierige und parasitäre Frau decouvriert hat, deren Stagnations- und damit Todes- und Vanitasattribute ihr nach der Rückkehr ins Haus der reichen und ewig mit Materiellem befassten Großmutter (signifikant ist das v.a. an ihr festgemachte Wortfeld „sueta“, Vanitas) besonders ins Auge fallen: körperlicher Verfall, Korsett, Brillanten und falsche Tränen, Fliegen, niedrige, enge Zimmer, Staub.

Die Frage ist nun, ob Nadja durch ihren zweiten Weggang von zu Hause, den sie für endgültig hält, sich aus der Trinität der Frauen und der Zweiheit mit der Mutter bzw. dem Bräutigam wirklich gelöst hat? Wird sie als neue Persephone, Hypostasierung des Zyklischen schlechthin, die Wiederkehr immer aufs neue perpetuieren müssen, wobei die „zyklische Wiederkehr“ nur eine Variation des „statischen Verharrens am Ort“ darstellt (darauf hat v.a. Thomas Wächter in seiner subtilen Untersuchung der späten Čechov-Erzählungen hingewiesen, Wächter 1992, 287), oder gelingt ihr der ereignishaft Ausbruch aus dem Zirkel? Čechov hat ein mythologisches Detail in den Text eingefügt, das die Brisanz der Frage nach Wiederholung bzw. Ausbruch in die Selbständigkeit unterstreicht und zugleich ambiguiert: Bevor Nadja Moskau Richtung Heimatort verlässt, gibt ihr Saša Äpfel zu essen. Aus dem Mythos wissen wir, dass diese Tatsache – das Essen vom Todesapfel – ausschlaggebend dafür war, dass Persephone regelmäßig in die Unterwelt zurückkehren musste. (Abb. 3, Rossetti, S. 70) In der Erzählung stirbt Saša alias Hades allerdings bald darauf. Ist mit seinem Tod der Kontrakt gebrochen? Darf Nadja alias Persephone künftig frei entscheiden über ihren Lebensweg, ihren Weg zu sich selbst? Kann sie ihre Identität finden, obwohl und gerade weil sie vom Apfel des Todes und der Erkenntnis gegessen hat?

3. Kant hebt in seiner *Kritik der reinen Vernunft* die kategoriale Bedeutung der *Hoffnung* hervor, indem er der theoretischen Fragestellung „Was kann ich wissen?“ und der praktischen „Was soll ich tun?“ die dritte, den theoretischen und praktischen Aspekt synthetisierende Frage hinzufügt: „Was darf ich hoffen?“ (Kant 1998, 24558) Die Protagonistin der Erzählung *Nevesta* heißt Nadja, d. i. eine Abkürzung von „Nadežda“/„Hoffnung“. Sie stellt also eine Hypostasierung des Prinzips *Hoffnung* dar, und die „Illusion als geglaubte Verheißung ist Leben“ (Gerigk 1995, 293). Das letzte Lexem des Textes lautet „navsegda“, „für immer“; das erste Lexem, das Titellexem, ist „Nevesta“. Vergleicht man die drei durch beinahe anagrammartige Similarität einander spiegelnden Schlüsselwörter „nevesta“ – „nadežda“ – „navsegda“ miteinander, so ergibt sich außer der Alliteration auf „n“ die gleiche Dreisilbigkeit sowie ein auffallend ähnlicher Vokalbestand auf einmal e-e-a und zweimal a-e-a. Die phonisch und syllabisch äquivalenten Lexeme sind ganz offensichtlich im semantischen *Subtext* miteinander verbunden, und zwar in einer Weise, die den Schlüssel zur Interpretation der Erzählung liefert: In der für den späten Čechov typischen, ambivalenten Erzähl-

weise ergibt sich quasi ein semantischer Schwebезustand, der gleichzeitig und nebeneinander die beiden Zukunftsperspektiven für Nadja und ihr infinites Glücksstreben offen lässt, nämlich einerseits den Ringschluss „nevesta navsegda“/„für immer Braut“ (Jackson 1982, 17) und wie ich meine „für immer unwissend“, und andererseits „nadežda navsegda“/„für immer Hoffnung“. Das heißt, bleibt Nadja Braut – was die Straßenjungen ihr bei ihrem ersten Besuch zu Hause als Verspottung nachrufen –, dann wird sie immer wieder in ihre Kleinstadt und das Haus ihrer Großmutter zurückkehren bzw. als „alte Jungfer“ (auch diese Bedeutung hat „nevesta“) dort bis an ihr Lebensende bleiben. Dies wäre ein parasitäres Dasein, wie es ihre im Unglück stagnierte Mutter Nina vorlebt. Die Namensalliteration auf -n- sowie die Tatsache, dass beide „nevest-(k)-a“ sind, alludiert diese Äquivalenz-Möglichkeit. Hat Nadja aber für immer Hoffnung, so wird sie ein Verharren in der „pošlost“ des nutzlosen und sinnleeren Lebens ablehnen, die ewige Wiederholung durchbrechen und immer wieder die Umkehr zu Neuem, und einem selbständigen und sinnerfüllten Leben versuchen.

Der Titel der Erzählung, die personale Perspektivierung sowie der Schlusssatz evozieren semantische Ambiguität, und verleihen dem Text eine den Rezipienten in besonderer Weise herausfordernde „Appellstruktur“. So ist Čechov gerade mit *Nevesta* das gelungen, was er für die wichtigste Aufgabe der Literatur hielt: Er hat die richtige Frage gestellt.

Bibliographie

- Busch, U. 1987. „Leser und Interpret von Čechovs ‚Braut‘. Versuch einer literaturwissenschaftlichen Differenzierung“, *Die Welt der Slaven*, 32 (2), 225-229.
- Chanilo, A. 1993. *Ličnaja biblioteka A. P. Čechova v Jalte. S priloženim, sostavlennym Peterom Urbanom*. Frankfurt am Main.
- Čechov, A.P. 1948. „Nevesta“, S.D. Baluchatij / V.P. Potemkin / N.S. Tichonov (Hrsg.), *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Bd. IX, Moskva, 432-450.
- Čechov, A.P. 1979. *Briefe 1897-1901*. Bd. 4, (Übersetzung von P. Urban), Zürich.
- Clowes, E.W. 1988. *The Revolution of Moral Consciouness. Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914*, Dekalb, Illinois.
- Clyman, T.W. (Hrsg.) 1985. *A Chekhov Companion*, Westport, Connecticut, London.
- Döring-Smirnov, J. R. 1988. „Durchspielen und Ausspielen des Paradigmatischen. Zu einem Strukturprinzip der Prosa Čechovs“, *Die Welt der Slaven*, 33 (1), 141-155.
- Eliade, M. 1953. *Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Düsseldorf.
- Gerigk, H.-J. 1995. *Die Russen in Amerika: Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschchow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA*, Hürtgenwald.

- Hegel, G.W.F. 1927-40. „Vorlesungen über die Ästhetik“, H. Glockner (Hrsg.), *Sämtliche Werke. I. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, Bd. 12, Stuttgart.
- Hegel, G.W.F. 1998. „Wissenschaft der Logik“, *Philosophie von Platon bis Nietzsche. Digitale Bibliothek: Philosophie*, Bd. 2 (ausgewählt und eingeleitet von F.-P. Hansen).
- Jackson, R. L. 1982. „The Betrothed‘: Čexov’s Last Testament“, N.A. Nilsson (ed.), *Studies in 20th Century Russian Prose*, Stockholm, 11-25.
- Kant, I. 1998. „Kritik der reinen Vernunft“, *Philosophie von Platon bis Nietzsche. Digitale Bibliothek: Philosophie*, Bd. 2 (ausgewählt und eingeleitet von F.-P. Hansen).
- Kataev, V.B. 1989. *Literaturnye svjazi Čechova*, Moskva.
- Kataev, V.B. 1979. *Prosa Čechova: problemy interpretacii*, Moskva.
- Kataev, V.B., Kluge, R.-D. (Hrsg.) 1996. *Čechov i Germanija. Molodye issledovately Čechova*, выпуск 2, Moskva.
- Kruglov, Ju. 1978. *Russkie svadebnye pesni*, Moskva.
- Lauer, R. 1997. „Čechovs Anna“, V. Kataev, / R.-D. Kluge / R. Nohejl (Hrsg.), *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk*, München, 543-551.
- Lauer, R. 1996. „Das Anna-Syndrom in der russischen Literatur“, T. Wolpers (Hrsg.), *Familienbindung als Schicksal. Wandlungen eines Motivbereichs in der neueren Literatur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1991-1994*, Göttingen.
- Lauer, R. 2000. *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*, München.
- Leitner, A. 1997. „Nietzsches erkenntnistheoretischer und Čechovs ästhetischer Perspektivismus“, V. Kataev / R.-D. Kluge / R. Nohejl (Hrsg.), *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk*, München, 59-64.
- Maltzew, A. v. 1901. *Menologion der Orthodox-Katholischen Kirche des Morgenlandes*, Teil II, Deutsch und Slavisch unter Berücksichtigung der griechischen Urtexte, Berlin.
- Motrošilova, N. V., Sineokaja, Ju. V. (Hrsg.) 1999. *Fridrich Nicše i filosofija v Rossii*, Sankt-Peterburg.
- Nietzsche, F. 1998. „Also sprach Zarathustra“, *Philosophie von Platon bis Nietzsche. Digitale Bibliothek: Philosophie*, Bd. 2 (ausgewählt und eingeleitet von F.-P. Hansen).
- Nietzsche, F. 1998. „Die fröhliche Wissenschaft“, *Philosophie von Platon bis Nietzsche. Digitale Bibliothek: Philosophie*, Bd. 2 (ausgewählt und eingeleitet von F.-P. Hansen).
- Nietzsche, F. 1998. „Götzendämmerung“, *Philosophie von Platon bis Nietzsche. Digitale Bibliothek: Philosophie*, Bd. 2 (ausgewählt und eingeleitet von F.-P. Hansen).
- Nietzsche, F. 1998. „Zur Genealogie der Moral“, *Philosophie von Platon bis Nietzsche. Digitale Bibliothek: Philosophie*, Bd. 2 (ausgewählt und eingeleitet von F.-P. Hansen).
- Polnyj cerkovnyj pravoslavnyj kalendar’ na 2001 god*, Moskva 2000.

- Pravoslavnyj cerkovnyj kalendar'*, Moskva 1990.
- Pravoslavnyj mesjaceslov. Cerkovnyj kalendar' na 10 let, 1993-2002*, Moskva 1992.
- Ranke-Graves, R. v. 1960. *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Reinbek bei Hamburg.
- Rayfield, D. 1985. „Chekhov and the Literary Tradition“, T.W. Clyman (ed.), *Chekhov Companion*, Westport, London, 35-51.
- Rosenthal, B.G. 1986. *Nietzsche in Russia*, Princeton.
- Schmid, W. 1987. „Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs ‚Braut‘“, *Die Welt der Slaven*, 32 (1), 101-120.
- Schmid, W. 1997. „Modi des Erkennens in Čechovs narrativer Welt“, V. B. Kataev / R.-D. Kluge / R. Nohejl (Hrsg.), *Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposium Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994*, Bd. 1, München, 529-536.
- Smola, K. 2001. „Typen von Intertextualität im Werk Anton Čechovs“, *Anzeiger für Slawische Philologie*, 28/29, 101-111.
- Tschechov, A. 1971. *Briefe* (Übersetzung von A. Knipper und G. Dick), G. Dick (Hrsg.), München.
- Tschechov, A. 1969. „Die Braut“, *Späte Erzählungen 1893-1903* (Übersetzung G. Dick, A. Knipper, M. Pfeiffer und H. v. Schulz), München, 769-788.
- Vasmer, M. 1955. *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 2, Heidelberg.
- Wächter, T. 1992. *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs*, Frankfurt am Main.
- Wetzler, B. 1992. *Die Überwindung des traditionellen Frauenbildes im Werk Anton Čechovs (1886-1903)* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 16, Bd. 40), Frankfurt am Main.
- Winner, T. 1966. *Chekhov and his Prose*, New York.
- Wolffheim, E. 1997. „Čechovs Mädchen und Frauen“, V., Kataev / R.-D. Kluge / R. Nohejl (Hrsg.), *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk*, München, 201-209.
- Ziegler, K., Pauly, A., Sontheimer, W. (Hrsg.) 1979. *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike*, Bd. 1, München.
- Zubarev, V. 1997. *A Systems Approach to Literature. Mythopoeitics of Chekhov's Four Major Plays*, Westport, Connecticut, London.



Der Brautkauf (kolorierte Lithographie 19. Jh.), Cathérine Claudon-Adhémar:
Populäre Druckgraphik Europas. Rußland, München 1975, Nr. 143



Gian Lorenzo Bernini (1621-1622): Pluto und Proserpina (Rom, Galleria Borghese).



Dante Gabriel Rossetti (1874): *Proserpina* (London, Tate Gallery).

Henrietta Mondry

VASILII ROZANOV ON THE SEXUAL ANOMALIES OF GOGOL' AND THE JEWS

And here we have that peculiarity that inventions do not destroy truth, fact...

V.V. Rozanov, „Letter to E. Hollerbach XXIV“, 536.

From him came what is repellent and terrible in the soul of a Russian, something without parallel... Gogol' can only be conquered by a *righteous man*.

V.V. Rozanov, „Sakharna“, 136.

„Jews in Russian literature“ will have their role to play, and they are now providentially and far-sightedly preparing for this „role“... God preserves, and Heine has not yet made an appearance – Heine-Gogol' – in pursuit of whom all Russians would undoubtedly run and will run (if they get the chance).

V.V. Rozanov, „Mimoletoe (What is transient)“, 435.

Gogol''s writings and personality have been subjected in literary criticism to an interpretation directed at his „peculiar“ sexuality. This is linked with two types of „peculiarity“ – homosexuality (and its repressed variant – asexuality) and necrophilia. Simon Karlinsky and Daniel Rancour-Laferrère¹ have given the most detailed commentaries on Gogol''s homosexuality. At the same time, ideas about the inorganic nature of Gogol''s homunculi-characters gained wide currency in literary criticism even earlier, thanks to Vladimir Nabokov's „Lectures on Russian literature.“ Karlinsky and Rancour-Laferrère commented on the pioneering work of Vasilii Rozanov² (1856-1919) in approaching Gogol' by way of the mystery of

¹ Both authors provide a detailed bibliography of works on Gogol' which have a biographical or psychoanalytical focus on his sexuality. Simon Karlinsky, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol* (Cambridge, 1976); Daniel Rancour-Laferrère, *Out from under Gogol's Overcoat: a Psychoanalytic Study* (Ann Arbor, 1982).

² Karlinsky and Rancour-Laferrère cite only Rozanov's early works on Gogol', from „Appendices“ (1891) to „The Legend of the Grand Inquisitor“ (1894). In his lecture, „Nikolay Gogol (1809-1852)“ (first published in 1944), Nabokov calls Gogol''s characters „homunculi“ (19) and, discussing their sexuality, comments „... Chichikov (who otherwise was as impotent as all Gogol''s subhuman heroes ...“ (27). Note that Nabokov develops the idea of searching for clues to the subconscious at the same time as he makes fun of Freud's method. Vladimir Nabokov, *Nikolay Gogol (1809-1852). Lectures on Russian Literature* (London, 1982), 15-54.

his sexuality, and Nabokov, although reluctant to acknowledge his sources, maintained a Rozanovian attitude in interpreting Gogol' as a writer who created a whole host of dead men and women.³ In an article devoted to Rozanov and Gogol' (1987), Viktor Erofeev attached the term necrophilia to Rozanov's evaluation of Gogol''s secret obsession.⁴ He also expressed the view that any attempt to establish a typology of Rozanov's interest in sexuality is a waste of effort, inasmuch as Rozanov, unlike Freud, did not construct an ordered system: „Rozanov's theory did not find expression in any logical system, since Rozanov and a logical system are two things that are incompatible.“⁵

In accordance with the growing tendency of the most recent commentators to systematize Rozanov's paradoxes,⁶ I attempt here to establish a typology and construct a system from his views on Gogol' and sexuality. As I have shown elsewhere,⁷ Rozanov's writings are constructed on the principle of parataxis, in which a typology is assembled from diverse excerpts and opinions which were expressed non-contextually, but which still yield a single unified meaning.⁸ The topos of the whole of Rozanov's creative writing is not only the theme of sex, but also the theme of Jewry, and an amalgamation of the two themes into one. Jewishness was the material from which Rozanov constructed an archeology of knowledge. The essence of Rozanov's philosophy of life was the construct of a unity, a continuum, consisting of a thought experienced as something lived physically through the body.⁹ Thus, sexuality was interesting to him as a corporeal experience, and Judaism as a collection of ideas and laws carried out in a lived ritual. The anthropologically centred culture of his day concerned itself with a quest for material in exotic locales, but, while archeological discoveries led his contemporaries to make journeys to Egypt and India, Rozanov's imagination, stimulated by the life of the Orient, selected the Jews, whom he regarded as the most ancient and exotic of all

³ John Foster, *Nabokov's Art of Memory and European Modernism* (Princeton, 1993).

⁴ Viktor Erofeev, „Rozanov protiv Gogolia“ („Rozanov against Gogol'“), *Voprosy Literatry*, 8, 1987, 146-175. Cf. „Rozanov insisted on the connections between the metaphysical enigma of Gogol and the sphere of sexuality. In parallel with Freud he developed the theory of the dependence of the spiritual life of human beings on the individuality of their sexual structure (see, in particular, his book, *People of Moonlight*). Rozanov's hypothesis on Gogol''s predisposition to necrophilia may well horrify the reader ...“ (167).

⁵ *Ibid.*, 167.

⁶ Cf. Stephen Hutchings, „Breaking the Circle of the Self: Domestication, Alienation and the Question of the Discourse Type in Rozanov's Late Writing,“ *Slavic Review* 52, no.1, Spring 1993, 76-86.

⁷ See Efim Kurganov and Henrietta Mondry, *V.V. Rozanov i evrei*, St. Petersburg 2000.

⁸ I use „parataxis“ in the sense it is used in Erich Auerbach's *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (trans. Walter Trask, Princeton 1973), where he defined it as a methodology to compose the text on gaps without apparent logical subordination to narrative. Lacunae are filled through exegesis.

⁹ On the subject of Rozanov's phenomenological position, see Mondry, „Beyond the Boundary: Vasilii Rozanov and the Animal World,“ *Slavic and East European Journal*, 43, no. 4, Winter 1999, 651-673.

peoples.¹⁰ The Jews thus became the object of his self-styled archeology and generic anthropology.

Rozanov's cognition and interpretation of his material was two-sided: on the one hand he read the Talmud, the Bible, and stories by Jews who had been converted to Christianity, and held intimate discussions with Jewish men and women in his own special way;¹¹ and, on the other hand, he projected his intuitive insights by way of commentaries on texts unconnected with the Jewish theme.¹² The narratological parataxis of Rozanov is found in his obsessive repetition of ideas, and in the persistence of motifs which he himself was happy to call his „idées fixes.“¹³ This constant return to certain themes and motifs connected with Jewish body – circumcision, *mikvah*, the attitude of the Jews to blood, laws in Leviticus such as regulations for *kosher* and prohibitions on incest – forms a schematic whole, in which the ideas, as I will show, do indeed lend themselves to systematization.

In all of his work on Gogol' (from 1901 till 1909), Rozanov pays repeated attention to a single motif from *A Terrible Vengeance*, Gogol's tale of the incestuous love of the pan father for his daughter Katerina. It is significant that he refers to the very same excerpt in his other writings, including „Judaism“ (1903). Rozanov develops a link between Gogol's interest in incest and the writer's own deviant sexuality. Moreover, on the basis of the alleged Jewishness of the incestuous father from Gogol's story, and Gogol's ability to express the incestuous plot, Rozanov creates an affinity between Gogol' and his character. This affinity manifests itself in Rozanov's convergence of Gogol' and his „Jewish“ character, which leads to further parallelism between Gogol' and Jew. The interesting dynamics which Rozanov establishes between Gogol' and the Jews is further revealed in parataxically dispersed fragments throughout his various writings over a span of some eighteen years, where Gogol's sexuality is dealt with in the same thematic framework as Jewish sexuality.

The trajectory of Rozanov's attitude towards the sexualities of Gogol' and the Jews (a) treats them as parallel with each other and (b) depends on Rozanov's evaluation of their role in the history of Russia. In his early work on Gogol' (from 1901 to 1909) and his early work on the Jews (1904) Rozanov evaluated Gogol' and the Jews in the framework of his philosophy of sexuality in positive terms.

¹⁰ On Rozanov's place in the antisemitic culture of Russian modernism, see Laura Engelstein, *The Keys to Happiness: Sex and Modernity in fin-de-siècle Russia*, Ithaca 1992.

¹¹ Cf. Z.N. Gippius, „Zadumchivyi strannik,“ *V.V. Rozanov: Pro et Contra*, St. Petersburg 1995, 1, 143-185.

¹² The mechanism of Rozanov's projection, seen from the point of view of the Lacanian psycho-analysis, is demonstrated in Mondry, „Performing the Paradox: Vasilii Rozanov and the Dancing Body of Isadora Duncan,“ *Essays in Poetics*, 24, 1999, 91-116; and as seen from the Freudian psycho-analytical method, in Harriet Murav, „Rozanov's Aristocratic Aesthetics of Disgust,“ *Essays in Poetics*, 24, 1999, 117-142.

¹³ For example: „(the womanish nature of the Jews is my *idée fixe*)“ (95), Rozanov, „Opavshie list'ia,“ *Izbrannoe*, München 1970, 81-217.

They were markers of mysterious sexualities, which were signifiers of what he termed the noumenal character of sex, and carried the plus sign. In the years of „Solitary“ and „Fallen Leaves“ (1911-1913), when Rozanov argued against revolutionary theories, and especially during the Beilis Affair (1912-13), when Rozanov produced his infamous book in which he expressed a firm belief that a Kiev Jew Beilis ritually murdered a Christian boy Jushchinskii, both Gogol's and Jewish sexualities were treated with extreme hostility. They became signifiers of anomalous sexualities, which were made synonymous with their political anti-Russian attitudes. In Rozanov's work written after the 1917 revolution, especially in the *Apocalypse of Our Times* (1918), when Rozanov's own political views had an overt anti-Russian character, he also changed his evaluative attitude towards Gogol' and the Jews. Their alleged anti-Russian feelings were praised by Rozanov, and their special prophetic gifts and their special role in history were once more linked to their special sexualities. This time Gogol's and Jewish sexualities were again assigned the plus sign.

In this paper I will establish the trajectory of Rozanov's evaluation of Gogol's and Jewish sexualities, show the mechanism of his convergence of the two, and will contextualise Rozanov's attitude towards Gogol's and Jewish sexualities within the framework of their ethnic alterity. I will argue that it is not only Gogol's alternative sexuality, but also his ethnicity that played a role in Rozanov's establishing a convergence between him and the Jews. At the conclusion of this paper, the Otherness of Gogol' and the Jews vis-à-vis Rozanov will also be explored in connection with Rozanov's identification/rejection with/of Gogol' and the Jews. It is hoped that the result of my investigation will contribute to a better understanding of Rozanov's position in the context of turn of the century discourse on sexual pathology and ethnic/gender stereotypes. My approach is underpinned theoretically by work on body politics, which investigates perceptions of sexuality as ideologies based on the defensive position adopted by a dominant group in the framework of a hegemonic culture.¹⁴

Articles on Gogol': the dialectic of interpretation of *A Terrible Vengeance*

Let us follow the chronological development of the theme of „Gogol' and incest“ and its mutation into the theme of „the sexual anomalies of Gogol' and the Jews“. Rozanov first highlighted the sorcerer plot in *A Terrible Vengeance* in a 1901 article – „M.Iu. Lermontov“. Here he develops the notion of a link between

¹⁴ I refer to work done by historians of culture who are engaged in a search for stereotypes of a pathological and dangerous Other, when Jews are perceived as blacks or coloureds, and by the law of analogy fall into the same category as gender Others – women and homosexuals. In particular, Gilman Sander, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca 1985, Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994.

certain writers and mysticism, and advances the idea of the „biographism“ of literary themes, that is, the connection between a writer's biography and his literary creation. Biographism is presented not as literature mirroring the events occurring in the writer's real life, but as an unrealized thought, a desire taking hold of the writer. Rozanov thus approaches the literary text as a manifestation of unconscious desires or latent impulses, and, for him, the world of the unconscious doubles as the world of mysticism, an atavistic call. Furthermore, he understands atavism as a biological phenomenon, in which biology in its turn is seen as a mystical category.¹⁵ The theme of incest is not yet articulated, Rozanov for the moment confining himself to a description of the metamorphosis of Katerina's father, who changes from a Cossack into a sorcerer at the sight of an icon. Making bold use of the device of „parallelism“ („M.Iu. Lermontov“, 73), Rozanov argues a similarity between Gogol' and Katerina's father on the basis of the portrait resemblance of Gogol' and the sorcerer:

But here too Gogol's parallelism will help us ...

When the esaul lifted up the icons, suddenly the cossack's whole face changed: his nose grew out and bent to one side, instead of dark brown eyes, green ones popped out, the lips turned blue, the chin began to tremble and grow more pointed, like a spear, a fang shot out of the mouth, a hump grew up behind the head and the cossack turned into an old man. (*A Terrible Vengeance*)

How like Gogol' this is – Gogol', who had already started to make fun of the whole of the highly respectable reading public, did a cossack dance in the tales of „Rudy Panko“, and when everyone was expecting him to toss out more of the same, suddenly a hump shoots up on the cossack's back, he turns into an old man, grows thin ... and finally in „Correspondence with friends“ ... starts saying the most fantastic things ... („M.Iu. Lermontov“, 73)

Using the method of „parallelism“ in establishing what Katerina's father and Gogol' have in common, Rozanov makes a claim for the biographical nature of the motif. This is taken to be the zone where realism and fantasy are blurred: „However you try, you cannot escape the impression that Gogol's knowledge of Katerina's father is not merely that of an author, but rather more that of someone related to him ... It is too subjective, too biographical. This is something that was, not something invented“ („M.Iu. Lermontov“, 74). Rozanov posits the idea of the writer's „possessed and inspired quality“ („obladaemost“, „vnushaemost“, 75), concomitant with his natural talent („odarennost“, 75). The reason Gogol' has been chosen and thus endowed is that he is especially loved by God – the Jewish god, „Adonai“ (75). As yet the theme of incest has not been articulated,

¹⁵ In „The Ages of Love“ (1900), Rozanov writes of „mysteries of biology“ (132). Rozanov, „Vozrasty liubvi,“ *Vo dvore izychnikov*, Moscow 1999, 130-135.

but the link between semitism and the incest plot (and the plot's creator), has been generated implicitly, based on the supposed „parallelism“: It is the Jewish God that gave Gogol' the gift to penetrate the mysteries of sexuality; it is an unchristian Cossack to whom Gogol' is biographically linked.

In „Gogol“ (1902), Rozanov returns to *A Terrible Vengeance*. Again he examines the character of Katerina's father, and significant for my argument is the fact that he chooses for comment an extract in which reference is made to the father's peculiar dietary habits. He selects this fragment from the text like an anthropologist, homing in the ritual symbolism connected with characteristic dietary habits:

„Why, father, do you refuse to eat dumplings? They are christian food, eaten by all God's Holy Saints.“ But the pan father frowned and, pushing away the cossack food, took a silent swig from his flask of some sort of black liquid. („Gogol“, 123)

Mary Douglas has demonstrated in her influential anthropological study on the meaning of rituals in various cultures, that it is precisely those rituals related to digestion and sexual activity that are particularly rich in symbolic meaning.¹⁶ The rituals, rites and taboos connected with the categorization of food and the grouping of sexual partners have a symbolic character which is both limiting and protective in its implications.¹⁷

Rozanov's quasi-anthropological quest led him to study the laws of Leviticus, and he devoted a wide range of commentaries to the rules for kosher practice. His interest in the rituals of the Jews peaked in his articles on *The Olfactory and Tactile Relationship of the Jews to Blood* (1913-1914), written during the Beilis trial (1913). In these, he subverted the main principle of kosher practice – the avoidance of blood in food – and used it to demonstrate a peculiar relationship of the Jews to blood and, „in parallel“, used it as evidence for the ritual murder of Andrei Iushchinskii by Mendel Beilis. It is profoundly significant that in regard to Gogol's sorcerer, who breaks the incest taboo on love between father and daughter, Rozanov emphasises his non-christian diet. He presents him as an exotic Other, and takes further the orientalist fantasy begun by Gogol'. Gogol's own orientalist myth essentially turns the pan into a Muslim, but Rozanov's interpretation in „The Riddles of Gogol“ and „Gogol's Magical Page“ (both 1909) is that the Sorcerer's refusal to eat pork judaizes him.

¹⁶ Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London 1980.

¹⁷ Douglas gives a summary of various interpretations of such Judaic rites as circumcision, and of laws like the rules of kosher. For explanations of the laws in Leviticus by Jewish interpreters of Judaism: Lawrence Hoffmann, *Covenant of Blood: Circumcision and Gender in Rabbinic Judaism*, Chicago 1996.

For the purposes of establishing the development of Rozanov's evaluative trajectory it is of note that this treatment of the sorcerer post-dates Rozanov's article, „Judaism“ (1903), that is, when he had become familiar with the Talmud and writings by baptized Jews on the rituals and way of life of the Jews. In „Judaism“ he quotes a considerable number of gastronomic extracts describing Jewish dishes and, in connection with his descriptions of the spiciness of Jewish food, introduces the term „olfactory“ as a characteristic feature of the Jewish attitude to the world.¹⁸ The judophile nature of Rozanov's sentiments regarding the love felt by Jews for every living thing (the antithesis of the Christian cult of what is dead) extend to rites connected with the sexual sphere of activity – circumcision and *mikvah*. In the article, Rozanov makes use of Gogol's *A Terrible Vengeance*, together with Jewish sources, to accentuate two anthropologically significant themes – incest and restrictions on food – which he associates with Judaism. His approach involves examining a taboo as a structure with symbolic meaning. He makes the claim that proscriptions on food are divisive, and he furthers this point by turning to two sources – Tacitus, and the subject of Gogol's story. „Parallelism“ again figures as his method of analysis:

It has always been observed, noted even by Tacitus, that this people has an ‚odium humani generis‘, and, conversely, that all peoples have experienced the same uncontrollable feeling of separation from the Jews. ‚Not ours, not ours!‘ ‚Not us, not us!‘ What kind of parallel is one to draw for this mutual feeling of aversion?

– I don't like these dumplings, said the pan father, – they have no taste. And he put down his spoon ...

– I know that *Jewish noodles are better for you*, Danilo thought to himself.

– Why, father of my wife, – he continued aloud, – why do you say that *the dumplings have no taste*? Is it that that they are badly prepared? There is nothing to be squeamish about: this is christian food! All God's holy people, all God's saints eat dumplings.

The father said not a word: pan Danilo was silent too.

Roast boar with cabbage and plums was served. – I don't like pork! – said Katerina's father, raking out the cabbage with his spoon. – Why don't you like pork? – said Danilo, – only Turks and Yids don't eat pork.

The father frowned even more sternly. All he had to eat was some gruel with milk. *Instead of vodka, from a flask in his bosom he took a swig of some black liquid* (A *Terrible Vengeance*, Ch. 4).

(„Judaism“, 114-115)

¹⁸ „The inhalation of cloves is remarkable. What is a sense of smell? What is an aroma? Here we have a category not included in the register of subjects for philosophy, one which artistically has no school of its own.“ („Judaizm“, 163) Rozanov, *Judaizm in Taina Izraela*, St. Petersburg 1993, 105-227.

Here, Rozanov's falsification lies in the fact that he develops the Jewishness of Katerina's father on the basis of two mutually contradictory facts: on the one hand, he points to the law of taboo broken by the pan-father (incest) and, on the other, he points to the law which the pan-father observes (kosher). In the first instance the Sorcerer observes the law in Leviticus XVIII: 6-20, and in the second he breaks the law in Leviticus XI: 7.

In order to accomplish his overall task – to establish the Jewishness of the sorcerer and, via „parallelism“, to present Gogol' himself as a Jew on the basis of his subconscious penetration into the mysteries of Judaism, Rozanov emphasises those parts of the text which suit his preconceptions. He ignores Gogol's authorial irony in endowing Ukrainian food – dumplings and roast boar – with Orthodox correctness, and sharpens the focus in the direction of an exotic Other, the ethnicity of which in Gogol's text is deliberately fantasized, combining within it the exoticism of the Muslim Orient and the demonism of black magic.¹⁹ In the phrase „Yid noodles“(„zhidovskaia lapsha“), the word „zhidovskaia“ could be, for Gogol', synonymous with „foreign“,²⁰ whereas Rozanov gives a specific ethnic connotation to the Gogolian metaphor.²¹ Rozanov is aware that he is resorting to a subterfuge here, and after the excerpt quoted above he inserts the following comment, which permits him to construct a parallelism between the sorcerer and Gogol':

The reader will at once laugh at us and the rapprochement we are trying to make. The subject of *A Terrible Vengeance* is monstrous: nothing like this could have occurred to Pushkin, Kol'tstov, Tolstoi ... The imagination of strange Gogol' not only took hold of it, but also embellished it with wondrously fantastic colours, with a kind of fear, but at the same time a kind of attraction. („Judaism“, 115)

Rozanov's romanticized approach to Gogol' in „Judaism“ is manifest in his positive evaluation of his own fantasies about Gogol', the plot of Gogol's story, and the Jewishness of incest. To put this in the context of his general ideology, Rozanov is here preaching his „sermon of sex“, the purpose of which is to reveal the mystical essence of sexuality. At the present stage of his argument he finds it necessary to use pseudo- archeological investigations to teach „Aryan“ peoples

¹⁹ Karlinsky notes the geographical vagueness about the place of the Sorcerer's travels – it might be Moslem Turkey, it might be Catholic Poland – and uses it as evidence of the fact that Gogol' is creating a xenophobic and heathen subtext around the Sorcerer's demonism. Karlinsky, *op.cit.*, 42-44.

²⁰ On the variety of connotations of the word *zhid* in Russian literature, see Henrik Birnbaum, „Some Problems with the Etymology and the Semantics of Slavic *Zhid* ‚Jew‘,“ *Slavica Hierosolymitana* 7, 1985, 9.

²¹ On the intermingling of the Moslem and Jewish Orient in Russian Orthodox consciousness, see Leonid Chekin, „The Godless Ishmaelites: The Image of the Steppe in Eleventh-Century Rus‘,“ *Russian History* 19, nos. 1-4, 1992, 9-28.

the secrets of semitic knowledge („Judaism“, 117).²² But several years later, with the onset of a political crisis, his positive evaluation of the scheme of thought he has developed is turned on its head. The Gogol'/Jew dyad, with its semantic load of incest, ambivalent sexuality and other „strangeresses“ (115), will be given a pogrom racist reading. Rozanov's political anthropology, with its profoundly unscientific interpretations and dilettantish symbolic production, will take on the form of dangerous body politics.

In his 1909 writings on Gogol', Rozanov continues to use the same extracts from *A Terrible Vengeance* to illustrate his quasi-anthropological discoveries. At the same time Gogol', by virtue of his being made synonymous with the sorcerer, also undergoes a process of judaization or semitization. In the first of the 1909 articles, „The Riddles of Gogol'“, the transformation of Katerina's father from a Zaporozhian cossack into a hunch-backed wizard is presented as a metaphor for the constantly metamorphosing essence of Gogol' himself.²³ He resolves Gogol''s ambivalent sexuality by using the trope of androgyny, and Gogol' is shown to be the same kind of werewolf in sex as the sorcerer is in his metamorphosing body:

And it was only in the coffin that he appeared as he really was, in this sepulchral and terrible unnatural form. Something that S.T. Aksakov noted in his well-known reminiscences corresponds with this ...

Gogol' stood before me in the following fantastic dress: instead of boots he wore long woollen stockings coming to above his knees; instead of a frock-coat, over a flannel camisole he wore a velvet spencer; round his neck was wound a large multi-coloured scarf, and on his head was a crimson velvet *kokoshnik* (peasant woman's head-dress), very much like the Mordvinian women's headgear. He was busy writing, absorbed in what he was doing ...

Once again, just as the dead Gogol' reminds one of the witch in „VII“, so the living breathing Gogol' reminds one of the pan-wizard in *A Terrible Vengeance*, going about, in spite of his cossack origins, in Turkish get-up. („The Riddles of Gogol'“, 336)

Furthering the notion of Gogol''s mutating and androgynous nature, Rozanov exoticizes him by comparing him not only with the orientalized body of the sorcerer, but also with a Jewish body. In this connection, Rozanov's choice of

²² Cf. „... that from an Aryan point of view it is precisely a ‚black liquid‘, but out of the ‚black‘ of this ‚liquid‘ our Lord came forth; and, as was already told to Abraham: ‚All nations shall be blessed with thy seed‘. The history of Israel is the history of a holy seed ...“ Rozanov, „Judaizm“, *op.cit.*, 117.

²³ Interestingly, in his book on Gogol' published in 1909, D.S. Merezhkovskii also draws a parallel between the sorcerer in *A Terrible Vengeance* and Gogol' himself, but, unlike Rozanov's semitizing interpretation, here the sorcerer-Gogol' is christianized by Father Matfei. Cf. „This seems to prefigure Gogol''s own fate; the sorcerer and the monk are Gogol' and his spiritual advisor, Father Matfei Rzhnevskii.“ D.S. Merezhkovskii, „Gogol'. Tvorchestvo, zhizn' i religiiia,“ *op.cit.*, 262.

words to describe Gogol's face as he lay in his coffin is quite striking: "... a kind of smoothness („gladkost“) and sense of being clipped („obrezannost“), long pointed nose ...“ („The Riddles of Gogol“, 335). What strikes one in this description is the deliberately incomprehensible and ambivalent nexus of „obrezannost“ and „long pointed nose“. Since it is not clear what „obrezannost“ refers to, its meaning is transferred to the nose, which Gogol himself phallicized in his story *The Nose*. In this close proximity the nose as a metonymy for Gogol changes into a metaphor for his „obrezannost“ („circumcision“).²⁴ Posing the question of Gogol's religion („Is he a Christian?“, 334), Rozanov not only orientalizes Gogol, but also specifically semitizes his body by presenting it as circumcised, where circumcision is a trope for emasculation/ feminization and ambivalent sexuality. Being well familiar with Otto Weininger's (1903) discussion of the effeminised/bisexual nature of Jewish men,²⁵ Rozanov also suggests the reading of the „long nose“ as a Jewish feature. Like circumcision, which in the medical literature in *fin de siecle* was linked to a belief in the deformed shape of Jewish male genitalia, long noses were seen as markers of the pathology of the Jewish body.²⁶ Rozanov's allusions thus have a „scientific“ underlay that helps to reinforce his parallel between Gogol's and the wizard's latent Jewishness on the basis of their transgression of sexual normality (incest and transexuality). That both of these sets of behaviour constitute prohibitions in Leviticus (XVIII: 6-20;

²⁴ Sander Gilman (1992), following Freud, has shown that circumcision as practised by Jews was perceived in European consciousness as a form of castration; and in addition to this prejudice there was a widespread belief in a causal-sequential link between the length of a Jewish nose and the shortness of a castrated penis. The „smoothness“ of Gogol's face and its „obrezannost“ („clippedness“, i.e. clipped by circumcision) are tropes of the fantasies about the Jewish body in antisemitic discourse. In this description, the notion of the archetypal physique and physiognomy of a Jew carries all the hallmarks of anthropological science at the turn of the century. Gilman shows that in medical and anthropological literature, the nose was seen as an organ which acted as an indicator of degeneration. Sander Gilman, *The Visibility of the Jew in Diaspora: Body Imagery and Its Cultural Context*, the B.G. Rudolph Lectures in Judaic Studies, Syracuse University, May 1992.

As is well known, Rozanov read works by late nineteenth century psychiatrists, especially R. Krafft-Ebing, a typical representative of the psychiatry of his time. In his book *Sexual Psychopathy* (1886), there are pages devoted to the parallelism between the pathology of the nose and that of the genitalia: „According to [Dr Mackenzie's] observations, there exist infections of the nose which are stubbornly resistant to all treatment until complaints in the sexual sphere, which exist at the same time (and are the cause?) are eliminated. We find interesting confirmation and expansion of our information regarding the ‚narium et genitalium‘ link (the olfactory and sexual spheres) in various writers.“ (48) R. Krafft-Ebing, *Polovaia Psikhopatiia*, Moscow 1996, 48.

²⁵ Rozanov often discusses Weininger's *Sex and Character*, but claims that, independently of Weininger, he also conceived of the feminine nature of the Jewish men in connection with the race/gender link. On Rozanov and Weininger see N. Eliseev, „Otto Veininger i Vasili Rozanov: problemy samonenavisti,“ *Stupeni*, no. 10, 1997, 94-101. On Weininger and the Jews in the context of racism and sexism see Nancy A. Harowitz and Barbara Hyams (eds), *Jews and Gender: Responses to Otto Weininger*, Philadelphia 1995.

²⁶ Gilman cites Mantegazza on „long noses“ as a feature of the physiognomy of the oversexed Jews. „Sigmund Freud and the Sexologists: A Second Reading,“ in Sander L. Gilman et al (eds) *Reading Freud's Readings*, New York 1994, 47-66, 48.

23) serves, by Rozanov's logics of reversal, as an argument for the essentially Jewish nature of these anomalies. The link between gender and race has been reinforced, and Gogol' the Orientaliser emerges as an Orientalised semite.

In Rozanov's next work on Gogol' in the same year – „Gogol''s Magical Page“ (1909), his anthropological and „archeological enthusiasm“ („Nekrasov“ (1908), 253) is evident in overt praise of incest and an apologetic for it. In addition, Rozanov finds a way to apply the theme of incest to Judaism – a connection he himself established as a result of his way of drawing parallels with opposites. The epigraph at the head of the article is in itself evidence of the „research work“ he had carried out on incest. It is taken from Clement of Alexandria's book *Stromata*,²⁷ and Rozanov, referring to his source as *The Magi*, by Xanthus, tells his readers that „the Magi shared their bed with their mothers and daughters and it was also considered permissible to be intimate with one's sister ... and this took place not as a result of anything underhand, but by mutual consent“ („Gogol''s Magical Page“, 383).

Characteristically for his method of argumentation by analogy, the alleged parallelism between the theme of *A Terrible Vengeance* and material taken from an Alexandrian source is then used by Rozanov to promote his conflation of the Magis and Gogol''s wizard. Of equally doubtful logic and historical validity is the line of argument he adopts on the very first page of the article, where the theme of sex is carried over into the world of the Old Testament and the Jews. As well as referring to the Magi, he makes use of the Song of Songs and the Talmud. Rozanov needs Jewish sources to introduce the subject of sex and to propagandize the idea of early sexual maturity, and so he pursues this particular fantasy of incest, interpreting ancient Jewish sources in his own way. He turns to the Old Testament story of Lot and his daughters and offers an explanation of a fact he finds exciting: that the Talmud permits the story of Lot to be read aloud in the synagogue. That Judaic law does not prohibit the telling of this story of incest is seen by Rozanov as evidence that the story's subject matter is not taboo and, therefore, neither is the act of incest itself. As interpreted by Rozanov, Gogol' merely took the subject of Lot further in his creative writing, and was able to do this because he himself belonged to the order of wizards. Rozanov again links Gogol''s special gift as a seer with his mysticism and he explains the gift by connecting it with the mystery of Gogol''s sexuality. It is notable that Rozanov chooses the word „atavist“ to describe Gogol' („Gogol''s Magical Page“, 400), thereby advancing the idea of Gogol''s body as rudimentary, as expressed in his bi/asexual androgyny.

²⁷ Kablukov provides evidence that Rozanov looked through Clement of Alexandria's book while he was working on the 1909 article on Gogol'. S.P. Kablukov, „O V.V. Rozanove (iz dnevnika 1909 g.)“, *V.V. Rozanov: Pro et Contra, op.cit.*, 200-227, 201.

Returning to Gogol's text, Rozanov highlights codes that he finds connectable with the Jewish theme²⁸ – the theme of pork (again) and fantasized Kabbalistic signs in wizard's room. He connects the codes to the theme of incest, which then permits him to characterize it as a Judaic and Jewish phenomenon. The first argument he must put forward in this chain of reasoning is that Katerina's father is a secret Jew. From this will follow the proof that incest is a Jewish practice. Rozanov highlights two excerpts from the text of *A Terrible Vengeance* which are the basis for his main argument for the essential Jewishness of incest and, linked with this, the notion that Gogol's talent is associated with the sexual sphere:

There is not even a candle in the room, but it is light. All over the walls there are weird signs; weapons are hanging there, but they are all strange: such weapons are not carried by Turks, Crimeans, Poles, Christians, nor the famous Swedish nation.

This is a long way from us, a long way! ... It is beyond the bounds of Christianity; *before* Christianity, *to the side* of it ... If one takes our present time, it is something „antichrist“ that is, it destroys all Christ's work that is here now on earth, all His testament, all His word ... Gogol' has expressed this quite awkwardly by means of „alien, strange weapons, *not of our time* hung all over the walls.“ Talking about the „passport“, when it's obvious „from the mug“.

... It's him, it's the wife's father, whispered the Cossack and went down further. („Gogol's Magical Page,“ 413)

Rozanov himself realizes to what extent he is on shaky ground in interpreting Katerina's father as a Jew merely on the basis of the strangeness and antiquity of the weapons and the incomprehensibility of the signs on the walls. Rozanov connects the vagueness of the meaning in Gogol's text with the fact that, for Gogol' himself, what is shown to him might have remained at the level of something neither realized nor rationalized. According to Rozanov, Gogol' failed to articulate properly knowledge granted to him by a power not of this world, a power which possessed him against his will. We recall that he characterized Gogol's creative gift as the passive expression of a supernatural power controlling him and, as it were, prophesying through him: „...writer[s] clearly energized; ... possessed“ („M.Yu. Lermontov“, 1901, 75). The notion of passivity reinforces the effeminate essence and ambivalent sexuality of the writer – another step towards the conflation of gender and race.

Finding himself in such a shaky position, where the text under analysis failed to furnish material providing reliable proof, Rozanov resorts to a source which was

²⁸ Gogol's attitude toward the Jews is a separate subject which has received some attention. The opinions of commentators vary from negative to neutral evaluations: Felix Dreizin, *The Russian soul and the Jew: Essays in Literary Ethnocentrism*, Lanham 1990; Gavriel Shapiro, *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*, Pennsylvania 1993.

just as authoritative in his methodology – life experience. He introduces an abridged version of a popular antisemitic saying: „one is beaten for one's mug, not one's passport“ – that is, Jews are immediately identifiable by their faces, regardless of what their passports say – , thus using a piece of folk „wisdom“ as his authoritative source.²⁹ Even out of context and with the word „beat“ omitted, the reference retains its judophobic connotations. Further, Rozanov thus reinforces the concept of the Jews as a biological people with the fully defined and differentiating physical features of Other. Implied also is the common folk belief that the Jews were devious, changing their surnames in official documents as an attempt to conceal their true identity and ethnicity.³⁰ Significantly, he stamps the Jews with the mark of secrecy and mystery and, in so doing, supports the dominant antisemitic myth. He takes the stance not only of a quasi-anthropologist, but also of a missionary, whose task is to reveal and expose the mysteries of Jewry.³¹ The main thrust of all his utterances on the subject of the Jews continue to be that of a preacher-exposer,³² fanatically convinced of the existence of the mystery of Israel. However, his archeology will ultimately prove to be politically compromised; the politicization of his pseudo-anthropological and archeological discoveries will reach its climax during the Beilis trial, when he will make a statement on the existence of mysteries among the Jews, one of which is the blood libel („Do the Jews have ‚mysteries‘? Reply to a statement by 400 rabbi“, 1911).

For the moment, however, in his 1909 article, Rozanov indulges in an archeological fantasy by working on the incest/ kosher dyad, creating archetypes of the anthropology of the Jewish body:

In Gogol's story it is the actual technique which comprises its magical side; the minutiae, the details of the story.

„Why, – Burul'bash says to his wife's father, the wizard, – Why don't you like pork: – only Turks and Jews don't eat pork?“ The father frowned even more sternly.

All he ate was some gruel with milk. Instead of vodka, from a flask in his bosom he took a swig of some black liquid.

The word ‚Jew‘ („zhid“) appears briefly in Gogol's story: the only word he inevitably had to include ... This is the ‚Jewish essence‘ ... Incest is the ‚Jewish essence ...‘ („Gogol's Magical Page“, 416)

²⁹ The saying „B'iat po morde, a ne po pasportu“ is part of the repertory of antisemitic folklore.

³⁰ Andrew Verner, „What's in a Name? Dog killers, Jews and Rasputin,“ *Slavic Review*, 53, no. 4, Winter 1994, 1046-1070.

³¹ It is worth noting that Rozanov was fully aware of the belief in a worldwide conspiracy of Jews, an idea he mocked in his 1906 „V russkom podpol'e“ (In the Russian underground).

³² Cf. „Further denial of sex by Christians will have as its consequence the greater triumphs of Jewry. That is why I began to preach sex at such a timely moment. „Opavshie list'ia,“ *Izbrannoe*, 81-426, 132

The wizard's diet acquires a further symbolic significance in the context, established by Rozanov's exegetical filling in of the gaps in Gogol's text: combined with the ban on pork, the function of the black liquid is to concretize his demonic quality, making the power of darkness synonymous with Jewry.

The vogue at that time for archeology based on „organic synthesis“ is revealed in the way Rozanov creates a single continuum of the culture of incest, which he presents as the whole of the pre-Christian Orient: „... apart from primitive popular fear, another kind of curiosity sprang up in him, another vision was revealed, a new one, a completely precise one, forcing him to locate the occurrence of incest where appropriate: in the Orient! In the depths of Assyria, Egypt, Persia, of the ancient magi!...“ (417). The connection between Judea and the pre-Christian Orient enables Rozanov, in the manner of a dilettante, to ascribe a commonality and continuum to the cultures of the whole of the Ancient Orient. As a result he was able to justify the parallel he drew between the magi-wizards and the Judaic world, using his Clement of Alexandria source as evidence for Jewish sexual practices. An identical method of parallelism allowed him to establish the synonymy of Gogol's atavistic body and the rudimentary body of the Jews. It is precisely in this interpretation, by virtue of the phenomenon of his peculiar sexuality, that Gogol turns into a mystical writer. It is in the sexual sphere that Gogol's talent may best be understood. The idea that Gogol was a passive writer, writing in a trance and transmitting subconscious knowledge, is once again given a phylogenetic aspect:

... what is interesting is the fact that he wrote with inspiration and in the Little Russian folk style, but without his knowing it, by means of his remarkable genius or his atavism he was carried into the central mysteries of Egypt, Assyria, and Iran, and even simply solved these mysteries! („Gogol's Magical Page“, 417)

Rozanov simultaneously orientalizes Gogol and makes culture specific the orientalist fantasy created by Gogol, with its characteristic theme of incest.³³ As developed in European discourse, this aspect of orientalism was a way of projecting the sexual fantasies of Europeans onto an orientalist Other.³⁴ As Said has demonstrated, the psychological model of an orientalist projection is bivalent. On the one hand the mechanism expresses the desire to become synonymous with

³³ The orientalization of Gogol is linked to his southern ethnicity. He came from the Ukraine, a place where the South and the East are locales confused in Russian Orientalism. Rozanov uses Gogol's orientalist image as a step towards his semitization. For the sources of Gogol's Orientalism in Arabesques: Melissa Frazier, „Space and Genre in Gogol's Arabeski,“ *Slavic and East European Journal*, 43, no. 3, 1999, 452-470.

³⁴ It is ironic that Russia itself was an object of European Orientalism and the theme of incest. Otto Rank in his monumental study of *The Incest Theme in Literature* (1905, 1912) in his discussion of the father-daughter incest refers to the story „The Russian King's Daughter“, Hagen 1850. Otto Rank, *The Incest Theme in Literature and Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Criticism*, trans. by Gregory C. Richter, Baltimore 1994, 315-316.

an exotic Other that has access to a world of sensual pleasures, and, on the other, expresses the urge to demonize the Other by finding it guilty of sinful behaviour. The latter is linked with sublimation of and purification from evil thoughts and desires.³⁵ In his work at this time, Rozanov was inverting the psychological subtext of Gogol's orientalist Other, revealing its positive side. However, this trend came to an end by 1911, when Stolypin was assassinated by a Jew and the Beilis affair began. Notwithstanding his earlier positive evaluations of the rituals and laws of Judaism, Rozanov now reinterprets his orientalist view of the Jew as Other. The themes of incest and blood – the main taboos of Judaism, which Rozanov depicted as mysteries, are now painted in demonic shades, and in accordance with Rozanov's „parallelism“, the demonization of Gogol' takes place simultaneously with the demonization of the Jews.

From „love“ to hatred: the demonization of Jewish sexuality and of Gogol'

In the articles written during the Beilis trial (1911-1913), included in the book *The Olfactory and Tactile Relationship of the Jews to Blood*, Rozanov develops further all those themes which he had already applied to the anthropology of Judaism and the Jewish body. However, he now turns from apologist to denunciator of the Jews and Judaism. A simple change in emphasis allows him to reveal the symbolic significance of Judaism's (supposed) rites in a negative light. Notable here is the course he adopts, one which had been used before by others. When preoccupied with his apologetic of the rituals of Judaism, Rozanov projected on to Judaism his own fantasies, which comprised simultaneously the essence of his philosophy of sex. The „transcendental character of sex“ (*Marriage and Christianity*, 119) is the fundamental theme of Rozanov's writings, and his entire „archeological“ search can be reduced to a search for illustrations of this idea. He took up the cliché by which, in Christian anthropology, Judaism is perceived as a religion of flesh and blood. Judaism and the people of Israel were perceived by the church fathers as the embodiment of the idea and practice of physical and carnal being, whereas Christianity was presented as a religion of the transcendental and the exalted. In the dualism „flesh/spirit“ and „carnal/spiritual“, Judaism and Jewry were made synonymous with the carnality so despised in the taxonomy of ascetic Christianity.

In his attempt to rehabilitate carnality, Rozanov had tried to create a monistic continuum between what, in his terminology, was called transcendental and earthly, noumenon and phenomenon, physics and metaphysics – hence his creation of synthetic concepts like „transcendental sex“.³⁶ In his search for archeological

³⁵ Criticism of the concept of orientalism and the construct of the Other was begun in the work of Edward Said, *Orientalism*, New York 1979.

³⁶ Rozanov formulated his terminology of the philosophy of sex in the essays included in *V mire neiasnogo i nereshennogo* (1901).

illustration, he turned to sources connected with the rituals and taboos of Judaism. A duality is concealed in his very choice of material, for by selecting Israel as the object of his study, his starting point was the position of Christian anthropology. Developing as a religion of rejection and repudiation of Judaism, Christianity's interpretation of Judaism was to assign stereotypes to the people of Israel, stereotypes based on the category of an Other. In the dualistic structure of this category carnality and sexuality were assigned to the Other, so helping the subject projecting this image to conquer and sublimate the temptations of the flesh.

Rozanov manipulated the taxonomy of dualism embodied in the concept of „carnal Israel“. Understanding the whole essence of the carnality of Israel worked out by Christian anthropology and the church theologians,³⁷ he could choose to act as apologist or denunciator of Israel. During the Beilis trial, laying bare the ancient strata of the central Christian myth of Jews as vampires who fed on the blood of Christian infants, he became a denunciator of Jewry. It is notable that he presented himself as an expert authority on the Talmud and Jewish sources, a specialist with knowledge of archeology and anthropology – of ancient written sources, of language, of rite, of ritual. In fact, such was Rozanov's dilettantism that his knowledge of the Hebrew language went no further than a familiarity with the Hebrew alphabet, and as sources he used secondary material, relying on histories written by baptised Jews,³⁸ these often being duplications of well-known anti-semitic forgeries.

³⁷ As Daniel Boyarin has shown, the Church Fathers stamped Judaism with the mark of carnality, thereby distinguishing it from Christianity, placing it at the opposite pole in the spirit-body, exalted-earthly dichotomy. Boyarin notes, for example, „In his ‚Tractus adversus Judaeos‘, Augustine lays the following charge against ‚the Jews‘: ‚Behold Israel according to the flesh (1 Corinthians. 10: 18). This we know to be the carnal Israel; but the Jews do not grasp this meaning and as a result they prove themselves to be indisputably carnal. (vii, 9).“ Daniel Boyarin, *Carnal Israel: Reading Sex in Talmudic Culture*, t, Berkeley 1993.

³⁸ In addition to Jewish sources such as *Exodus* and *The Talmud* in the Russian translation by Pereferkovich, Rozanov makes reference in his article „Judaism“ to a book by the antisemitic A. Shmakov, *Evreiskie rechi (Jewish speeches)* (Moscow 1897), which he calls a „coarse, slanderous and uneducated“ book (121), as well as a work in manuscript by S.I. Tzeikhenstein, *Avtobiografiia pravoslavnogo evreia. S prilozheniem: Buket, ili Perevod talmudicheskikh rasskazov, anekdotov, legend (The Autobiography of an Orthodox Jew. With an appendix: The Bouquet, or Translation of stories, anecdotes and legends from the Talmud)*, written, according to Rozanov, in the 1840s or 50s. It is remarkable that Rozanov is concerned neither by the fact that the latter book contains anecdotal material nor by the fact that, as he himself observes, it was commissioned by Russian Orthodox priests („Judaism,“ *op.cit.*, 130). It is also notable that Rozanov, justifying his source material, observes that he rejects sources which are marked by formal, educated and rational qualities in their manner of expression. It is a striking fact that in this „judophile period“ Rozanov states that he prefers the material provided by Tzeikhenstein, a baptised Jew, over that supplied by scholarly rabbi commentators on the Talmud: „When the article ‚Judaism‘ was printed, I received a number of private letters, some from Jews, some from Russians. The Jews asked me to correct some mistakes, even to rewrite the whole article, regarding it as inaccurate. But since these Jews were educated Russian rationalists I place no great faith in their judgments. Furthermore I would have no faith in rabbis; in the first place, on account of the notorious and historically natural tendency of Jews to ‚keep things in the dark‘, not to broadcast publicly the law and

The essential part of Rozanov's argument against Beilis lay in an interpretation of the laws of kosher which prohibit Jews from taking blood in their food. Perceiving in this prohibition evidence for the existence of a mystery, Rozanov inverts its meaning – if there is a rule of prohibition, there must be a breaking of it. His method here is analogous to the interpretation of incest that he had developed in his numerous readings of Gogol's *A Terrible Vengeance*. His argument is based on a proof derived from an opposite: if in Jewish law there is a prohibition of incest, that means that incest itself must exist. Since the subject of Lot and his daughters appears in the Old Testament, that means that there were real-life cases of a sexual relationship between a father and his daughters.³⁹ In Rozanov's 1909 work on Gogol', the story of Lot and his daughters was used as a lesson that one should give one's daughters in marriage early to prevent explosions of sexuality, but in his work at the time of the Beilis affair there is a dramatic reversal. From being an advocate of sex, Rozanov becomes a stern persecutor, finding the Jews guilty of a predilection for taboos due to their latent criminality: vampirism and sexual perversions forming a single continuum.

During the Beilis affair, Rozanov once again approaches the theme of the Jewish body and the body of Gogol', using the phylogenetic idea of atavism. He had earlier used this to explain Gogol's special talent for penetrating the secrets of Judaism and he uses it again now to explain the behaviour of the Jews of his time. Thus, just as Gogol' had been „passive“, „a slave to his mission“, „energized; possessed“ „by heaven“ („M. Yu. Lermontov“, 75), so too the Jews, possibly not even conscious of the fact, prove to be guided by their instincts. This is precisely the line of argument used by Rozanov in an article written at the time of the trial which was included in *The Olfactory and Tactile Relationship of the Jews to Blood*.

If there is no atavism or heredity, there is no unconscious, no unaccountable memories in the deep-seated primitive cells of the brain ... In the cells which are embedded more deeply and almost inactive, but not quite dead. And in the case of the Jews these old cells are preserved. In them memory, heredity and atavism are still active. („Telephone reminders“, 337)

word they have been given... That is one reason. The second is this: rationalism, 'Greek education' (ancient Hellenism), and especially the vanity given by this education which the Jews themselves have so absorbed since antiquity that for them to give an explanation in the Greek spirit is the very crown of scholarliness and fame... Only *the crowd*, *the herd* of Jewishness still has its 'spirit', its 'sweat', its specific smell. For this reason the good Tzeikhenstein was a more reliable authority for me than any scholar." („Judaizm“, *op.cit.*, 227). Particularly striking with respect to Rozanov's anthropology is the way he treats the smell of the Jewish body as synonymous with its spirit.

³⁹ For Talmudic interpretations of sexual transgression in the Old Testament: Michael L. Satlow, *Tasting the Dish: Rabbinic Rhetoric of Sexuality*, Atlanta 1996.

The fact that atavism is common to both links them together and explains another „parallelism“ between Gogol' and the Jewish body – the „sodomism“ of both, understood as a particular kind of sexuality. I showed earlier that, simultaneously with the theme of incest, Rozanov developed the theme of Gogol's peculiar sexuality. This „peculiarity“ was to be found in the possibility of his homosexuality or a/bisexuality. It was also noted that Rozanov took asexuality to be a manifestation of homosexuality, calling it „spiritual sodomy“.⁴⁰ He took all the special features of non-normative sex to be the rudimentary, atavistic manifestations of its cosmic, supernatural character. He saw human sexuality as a copy of the sexuality of God, who, in his interpretation, was androgynous. Rozanov reminded his readers that the concept of Elohim is expressed in Hebrew by a word in the plural, and on this „philological“ basis („Ends and beginnings“, 87) he formed his conclusion on the (meta)physical androgyny of God.⁴¹ Thus Jewish bodies, by virtue of their atavistic quality, carried inside them a memory of the bisexuality of the One in whose image and likeness they were made, and which was manifested in the homo-erotic tendencies of the Jews.

In his writings at the time of the Beilis trial Rozanov associates the Jews with sodomite practices. Once again he adopts the method of proof by opposite, as when he accuses the Jews of breaking the taboo on incest. But his earlier ameliorative approach to incest has by now turned into a denunciatory sermon. Rozanov „the Christian“ demonizes the orientalist Other:

... and I shall lead you, ‚wonderful Endymions‘, through stench and blood, – I shall push you into Sodom as your native land, for in *Genesis XIII* it is said: ‚and Lot chose for himself (when he separated from Abraham, so that the flocks of the nephew and his uncle should not be mixed) *the valley of Jordan, where the cities of Sodom and Gomorrah were...*“ I shall show you that this is not an ‚allegory‘, not ‚a matter of chance‘, because of course you well remember that ‚your father‘ showed himself to your mentor in the sodomite way, modo sodomico ... („What is transient“, 209)

The Jews approach the Russians with this sodomite smile of a bisexual being, with the soft step of a sodomite, and say: ‚What a talented nation you are‘, ‚what broad hearts you have‘, and beneath this is heard merely – ‚give me, empty person, everything you can‘, ‚yield to me in everything, person without talent.‘ („What is transient“, 259)

⁴⁰ In *People of Moonlight* Rozanov develops a theory of the androgynous nature of God and interprets sexual deviations as a manifestation of „muzhe-devstvo“ (male-maiden-ness), which in its turn may express itself in various ways, such as homosexual love or asexuality. He calls the latter „spiritual sodomy.“ Rozanov, *Liudi lunnogo sveta*, Moscow 1990, 99.

⁴¹ It is to be noted that, in his article on Lermontov (1902), Rozanov draws parallels between Lermontov and Gogol' on the basis of the metaphysical qualities they have in common. There too he gives an interpretation of the duality of Elohim in number and sex, which is to become the main theme in his writings. On his method he has this to say: „A metaphysical problem may be solved by a philological one...“ Rozanov, „Kontsy i nachala, ‚bozhestvennoe‘ i ‚demonicheskoe‘, bogi i demony,“ *op.cit.*, 78-94, 87.

It is clear that Rozanov's anthropology of the Jewish body is akin to ideas disseminated in European racist discourse about the peculiar sexuality of Jews in general, and about their proneness to homosexuality in particular. The supposition that Jews have a tendency to bisexuality was part of the substrata in the mythology of the rudimentary essence of the Jewish body, based on Darwin's theory of the bisexuality/hermaphroditism of the first living matter on earth.⁴² The purportedly homosexual propensities of Jews was a widely current topos in scientific discourse at the turn of the century, when there was a particular upsurge of interest in biology and race, and a causal-consequential connection was established between biology and psychology.⁴³ It is notable that, in the late nineteenth-century medical and forensic literature with which Rozanov was familiar, incest was likewise regarded as an inherited disease.⁴⁴ In this regard Rozanov's reading of Jewish sexuality as abnormal was in line with the modernist culture, which he „ennobled“ by giving it a metaphysical shade of meaning. However, this positive evaluation did not overlay the essentially racist tone of his anthropology of the Jewish body. The metaphysics of sex – the principal idea of Rozanov's philosophy of sex – could acquire either a positive or a demonized character as applied to the Jews. At the time of political persecution of the Jews in Russia from 1911 until the 1917 revolution, Rozanov used his construction of the peculiarity of the Jewish body to victimize the Jews. His politics of the Jewish body reached its climax in his accusing God („your father“) of sodomy and incest.⁴⁵

The demonization of the Jewish body is accompanied by a demonization of the politics of the Jews. When Rozanov comes out against the destructive role of the

⁴² It has been noted that Freud's self awareness as a Jew made him take a markedly different approach to the scientific experiments on eels, which Darwin believed were bisexual or hermaphroditic. Rather than analysing data pertaining to the eels' external characteristics or to measurements of sexual organs, Freud conducted histological analyses which proved that eels have male and female specimens. Ursula Reidel-Schrewe, „Freud's Debut in Sciences,“ in Sander L. Gilman et al (eds.), *Reading Freud's Reading*, New York 1994, 1-23.

⁴³ Both Sander Gilman and Daniel Boyarin have investigated the problem of the perception in European discourse of Jews as feminine Others. Thus Gilman notes the widespread belief in medieval Europe that Jewish men menstruated. The idea of a feminized Jew was combined with a belief in the high incidence of homosexuality among male Jews. For their part, Jewish women were seen as manlike beings or, as a result of the weak potency of Jewish men, as having a tendency to prostitution. R. Krafft-Ebing and Otto Weininger – whose works Rozanov knew and referred to – were responsible for spreading these ideas in scientific and medical circles at the turn of the century. Sander Gilman, *The Jew's Body*, London 1991; Daniel Boyarin, *Unheroic Conduct: the Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, Berkeley 1997.

⁴⁴ Krafft-Ebing devotes a chapter to incest in which he discusses it as a form of inherited disease. He gives examples not only from his own medical practice, but also from the case described by Lombroso. Note, in particular, the chapter „Sexual attraction to close relations (incest)“ in *Sexual Psychopathy*, 582-584.

⁴⁵ Here Rozanov turns inside out the idea of an androgynous God. In modernist discourses the idea of the Jews as bisexual beings was attached to the antisemitic myth of the degenerative nature of the Jewish body, in which castration, circumcision and hermaphroditism were joined together into a single fantasy about the peculiar shapes of the genitalia of Jews. Sander Gilman, *Freud, Race, and Gender*, Princeton 1993.

Jews in literature, a parallel is produced between Gogol' and the Jews on the basis of their having in common a critical and negative attitude towards Russia.

Rozanov's body politics of Russian literature and the Jews

As may be seen from the examples relating to the Jewish body, Rozanov took the atavism of the Jews to be a biological anomaly. The atavism of the Jewish body encompasses the notion that the latent layers of the human past can be revealed, a past which Rozanov himself fantasized as a time when there was no boundary between animals, human beings and gods.⁴⁶

The atavistic anomaly of the Jewish body was purportedly manifested in its rudimentary/ criminal behaviour. As in the Cesare Lombroso school of criminal anthropology contemporary to Rozanov, atavism was perceived in the breaking of a taboo, in disease, and in sin which breaches social norms. According to Lombroso (1835-1909), atavism in criminals was often revealed in anomalous sexuality, in a thirst for blood, in a desire to inflict injury and torment on one's victim, and in cannibalism.⁴⁷ In addition to statistics on the crime rates among the various „savage“ tribes, the criminality of the Jews was used at the *fin de siècle* as a proof of the race specific nature of inherited criminality. Jewish incest occupied a prominent place in the statistics of sexual crimes in Western Europe, and belief in the tendency of the Jews to sexual perversity culminated in the pronouncement in a German newspaper in 1894 that Jack-the-Ripper was an East European Jew.⁴⁸

In spite of Rozanov's criticism of Lombroso's theory in its application to the Russian criminal type,⁴⁹ his own Jewish body politics corresponded to the modernist anthropological and medical discourse which was steeped in the rhetoric of eugenics.⁵⁰ Well acquainted with the anthropometric approach adopted in criminal

⁴⁶ Henrietta Mondry, „Beyond the Boundary: Vasilii Rozanov and the Animal World,“ *Slavic and East European Journal* 43, no. 4, Winter 1999, 651-673.

⁴⁷ The influence of Lombroso's criminal anthropology methods on turn-of-the-century culture in general and on the fate of Jewry in particular is discussed in Stephen Gould, *The Mismeasure of Man*, Harmondsworth, 1984.

⁴⁸ Gilman shows that incest figures for Jews in the period from 1899 to 1916 were higher than in the previous decade. Gilman, *Reading Freud's Readings*, 49, 58.

⁴⁹ Towards the Lombroso school of thought Rozanov adopted a defensive attitude, while he referred to Tolstol's attitude in *the Power of Darkness* as a humane one. As is well known, in his novel *Resurrection*, Tolstol took issue with Lombroso's theory. For the Lombroso theory as „a monstrous teaching“ (285): Rozanov, „Pozdnie fazy slavianofil'stva,“ *Nesovmestimye kontrasty byt'ia*, Moscow 1990, 282-303.

⁵⁰ Lombroso's Jewishness did not stop him criticising the Jews, in *Anti-Semitism and Modern Science* (1894), for their adherence to old superstitions and practices, including eating *matzot* for Passover, performing circumcision, putting *mezuzot* on the doorframes, that is, using all the markers of cultural difference as the source of European anti-Semitism. For a discussion on Lombroso's and Weininger's internalisation of anti-Semitic beliefs, see Nancy Harrowitz, „Weininger and Lombroso: A Question of Influence,“ *op.cit.*, 73-90.

anthropology,⁵¹ he compiled his own statistics and system of data of the Jewish body. To the list of atavistic sexual anomalies constructed at the time of the Beilis trial and the years following was added the anomaly of bloodthirstiness and cannibalism. Rozanov accused Russian writers of the „Gogol' School“, and Russian men of letters who supported Beilis, of being prone to these tendencies. It is notable that he used the terms vampirism and cannibalism both in the direct and metaphorical sense, presenting democratic Russian literature as complicit in the crimes of the Jews and tainted with the same perversion. Thus, the cannibalism of the Jews is first presented as a physical fact by way of allusion to the vampirism of Beilis, who made Yushchinskii his victim, and then the cannibalism of the Jews acquires the sense of a political metaphor – „Our lovely little literature fed the youngster to the Jews...“ („What is transient“, 1914, 223), and – „The Jews know that things taste better with butter, they butter up the Russian citizen and the Russian writer before eating them“ („Sakharna“, 1913, 67).

In 1913 Rozanov represents Gogol', the founder of the critical method in Russian literature – which had political consequences for Russia, as a fellow traveller: „Poor little Gornfeld does not want anyone to claim that Gogol' was not a *realist* ... As a Jew, he is afraid to say on his own behalf that Russian life is *foul*, and he hides in the forest of the works of Gogol'...“ („Sakharna“, 83). Rozanov presents Gogol' as politically akin to the Jews, asserting that if their own Heine appeared among them, that is, if there appeared on Russian soil a Jewish writer with a talent equal to that of Heine and Gogol' (a „Heine-Gogol'“), this would grant them the final victory in Russian literature. He defines this victory as an act of physical violence – „treading on the throat of Russian literature“ („What is transient“, 435).

The political aspect of the sexually anomalous Other, which is present in Rozanov's texts, was revealed in European discourses at a time of political instability, exposing the protective impulse by which the category of an Other is created. The terror of revolutionary change was expressed in a fear that the „master-servant“ dyad would be inverted.⁵² The construction of this Other is akin to the rhetoric of a racial/colonial Other, a coloured slave, whose particular sexuality was equally dangerous and, like class hostility, had to be kept under strict control. In the real-

⁵¹ It is remarkable that Rozanov refers to the method of anthropometrics in his „Judaism“. Making use of his favourite method of analogy, he draws a parallel between the symbolic force of numbers used by cabbalists and the nature of the thing measured: „Indeed, if I know its number, I know the thing.' This is like what goes on in an anthropometric office: instead of noting down the first name and surname of criminals, they take hundreds of measurements of their heads, and, once they have noted them down, they are convinced: 'wherever you may go in the world, if you are caught again, we shall know you *by your own special number*.'“ „Iudaizm“, *op. cit.*, 202.

⁵² Gilman shows how in the dialectics of Hegel's history, which was of such profound importance for the nineteenth century, the Jews appear as an anomaly, an atavistic survival of the past. The stereotypes of the Other included both the idea of excessive sexuality and that of class danger. S. Gilman, *Difference and Pathology*.

life situation of political upheaval, when Stolypin was assassinated by a Jew (1911) and the democratic press emerged victorious in regard to the Beilis Affair (1913), there was the illusion that a real revolution had taken place, as a result of which the Jews might come to power as class Others.⁵³ It was at that time that the paranoid construct of a category of Other revealed itself, based on the fear felt by the creators of the Other category that they would be changed from the subjects to the objects of persecution. Inasmuch as Rozanov regarded Russian politics as synonymous with Russian literature, as, in his opinion, politics in Russia has been made by literature, he sees real danger in the possible appearance of a „Heine-Gogol“.

This peculiar construct demonstrates how closely he identifies politics in general with politics of the body. The „Heine-Gogol“ dyad is firmly supported by a subtext of the essential Jewishness of such a sexual anomaly as incest, which can be „proved“ by a biographical fact – namely that, in the folk beliefs of the Christians, the Jew Heine had an „incestuous“ passion for his female cousin(s).⁵⁴ Heine was singled out by Weininger (1903), and both Heine and Gogol’ by Lombroso (1891) to illustrate the view that the link between creativity and madness lies in the zone of the primitive, abnormal sexuality, especially typical of the Jews due to their atavism. Lombroso devoted a sub-chapter to Gogol’ in his *The Man of Genius* (1891), citing Gogol’'s sexual deviance – masturbation – as an illustration of his thesis that sexual forms of madness were common among literary geniuses.⁵⁵ The Heine-Gogol’ construct stretches the boundaries of the Orientalist continuum, where the Ukrainian and the Jewish merge. It also reveals the link between the diseased nature of the Jews and their creativity – one of the dominant myths of ethnopsychology of the turn of the century.⁵⁶

After the revolution, Rozanov returns to the role of apologist for the Jews and Gogol’, and in parallel with the reversal in his approach in the political model Jews/Gogol’ vs. Russia, there is an evaluative inversion of his anthropology of

⁵³ On the expulsion of Rozanov from the St.Petersburg Religious Philosophical Society: „Sud nad Rozanovym. Zapiski S.-Peterburgskogo Religiozno-filosofskogo obshchestva“, V. V. Rozanov: *Pro et Contra*, op.cit., 2, 184-215.

⁵⁴ Satlow, *op.cit.* discusses the part played by the Jewish practices of levirate marriage and marrying cousins in the perpetuation through European discourse of fantasies about Jewish incestuousness. Belief in brother-sister incest among the Jews was further reinforced by the Russian lexis – dvoirodn-yi (-aia) brat (brother) and sestra (sister).

⁵⁵ „Nicolai Vasilyevitch Gogol (born 1809), after suffering from an unhappy love affair, gave himself up for many years to unrestrained onanism, and became eventually a great novelist.“

C. Lombroso, *The Man of Genius*, London 1891, 98-99.

⁵⁶ Lombroso and Weininger in *Sex and Character* viewed the link between Jewish creativity and primitive sexuality in a negative light, considering it to be a sign of the diseased psyche, while Otto Rank in *The Essence of Judaism* (1905) gave this link a positive treatment by explaining that, due to the primitive nature of Jewish sexuality, Jews have not yet reached the neurotic state of repression. S. Gilman, „Weininger and Sigmund Freud: Race and Gender in the Shaping of Psychoanalysis,“ in Nancy A. Harrowitz and Barbara Hyams (eds.), *Jews and Gender: Responses to Otto Weininger*, Philadelphia 1995, 193-120.

Russian and Jewish bodies. In 1918 he justifies Gogol' for his lack of faith in the Russian muzhik and praises him as the creator of „smelly Petrushka“ („Gogol' and Petrarch“, 658) – a trope for Gogol''s aversion to the smell of Russians, a marker of his own *odium humani generis*. In „The Apocalypse of Russian Literature“ (1918/19), Rozanov proclaims the end of the „ethnographic existence“ of the Russian state (448), which in his view is sinking into the past, that is, turning into an object for archeological study. Referring to the archeologization of Russia in the process of its decline, Rozanov continues to speak of Gogol' in the present tense: „This devil Gogol' is right“ (445). In the same year he affectionately writes of Gogol' and calls him a „khokhol“, „a little bit alien, a little bit foreign“ („Letter to E. Hollerbach XXXII“, 563). The Orientalisation of Gogol' goes on, as he is not only „inostranets“, but „inorodets“ – the word reserved mainly to denote the colonised Other – from the East and South of Russia. In his works of 1918 and 1919, a biological future is vouchsafed for the Jews, who, like Gogol', remain immortal in the physical-metaphysical continuum of Rozanov's philosophy. It is thus not surprising that, continuing to be an interpreter of the Jewish body until his death, Rozanov still pursues his anthropological fantasy, reserving for the Jews his themes of sexual peculiarity:

Live on, Jews. I bless you for everything, just as there was a time of apostasy (the unhappy time of Beilis) when I cursed you for everything. Of course in actual fact there is in you the ‚tsimes‘ of universal history: that is, there is a ‚seed‘ of the world, which ‚only we have preserved‘. Live on *that*. And I believe, – *all* peoples will bless *them*‘. („The Apocalypse of Our Time“, 510)

Symptomatic are the euphemisms Rozanov uses for „sperm“ – „tsimes“ and „seed“. He continues to construct a system from anthropological and ethnological edifices connected with food and sexuality, constantly switching from the concrete to the metaphorical, from the semantic to the symbolic, combining physiology with eschatology, contaminating the Old Testament and the Christian symbolism of the resurrection.

Having set up a model of acceptance / rejection of the Jewish body, before he died Rozanov allowed himself to be linked to that body. His „we“ in „we have preserved“ is profoundly significant. It is reinforced by the eschatological expectations of Rozanov himself: understanding the Jewish body as an essence frozen in time, he adopted the opinion of his „learned friend“ Pavel Florenskii on the resurrection of Israel (*The Olfactory and Tactile Relationship of the Jews to Blood*, 275).⁵⁷ According to Florenskii, who took Jewry to be a genetic, biological

⁵⁷ For the influence of Pavel Florenskii, referred to by Rozanov as his „learned friend“ at the time of writing *The Olfactory and Tactile Relationship of the Jews to Blood*: Efim Kurganov, „Rozanov and Florenskii. Problema messianstva,“ *Zvezda*, 3, 1997, 211-220.

community, only Israel would survive the Apocalypse.⁵⁸ Having come to believe in a racialist fantasy about a Jewish body which was genetically homogeneous and unchanged by evolution, Rozanov reserved for himself the choice of a fantasized salvation by forming an assemblage with this body.

Unlike Rozanov, who had an active part in creating the construct of the Other, the passive objects of his ideas had no choice. As Adorno has shown in his study of the ideologies of pogrom, both folk fantasies and scientific ideas about the atavism of the Jewish body consigned it to a lower species – to the category of animals and savages,⁵⁹ and represented it as the embodiment of physical, moral and spiritual degeneration. Following the logic of „analogy“, after the Jews homosexuals too came into the category of atavists. As Sander Gilman has shown, the aetiology and symptomatics are identical in scientific discourse on the sexually degenerate Other at the turn of the century. All ostracised Others form part of one group because they have in them some form of sexual anomaly, and because this pathology was expressed in sexual perversion.⁶⁰ Rozanov's claim for the sexual anomaly of Gogol' and the Jews is constructed on the same model: Gogol' and the Jews are carriers of a sexual anomaly because they inherited it. This atavistic anomaly expresses itself in the form of such sexual perversions as various types of sodomy, incest, sadistic tortures and cannibalism. The author who used the phrase „vulgar medicine“⁶¹ and wrote „The Apocalypse of Our Time“ made his own contribution to the quasi-scientific fantasies about special types of body – fantasies which in the history of the twentieth century turned into a real Catastrophe for real bodies and souls.⁶²

⁵⁸ Under the pseudonym of „Omega“, Pavel Florenskii published two articles anonymously in Rozanov's book, *The Olfactory and Tactile Relationship...*, in which he presented himself as an authority confirming the fact of ritual murder among Jews. In a tract, written in the form of a letter, „Iudei i sud'ba khristian (Pis'mo k V.V. Rozanovu),“ Florenskii writes: „All Israel will be saved. *Nor* ‚spiritual Israel‘, an idea with which church seminaries try to console themselves, alas *not* church. St. Paul speaks clearly of ‚people related to each other by flesh‘ and confirms the fact that all former promises about being a chosen people are irrevocable. We are just incidental – we don't count. Israel is in fact the pivot of world history“ (366). Rozanov, „Oboniatel'noe i osiazatel'noe otnoshenie evreev k krovi,“ *Sakhar-na*, Moscow 1998, 276-403. In „Apokalipsis nashego vremeni,“ Rozanov repeats these words almost verbatim.

⁵⁹ Theodor Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E.F.N. Jephcott, London 1974.

⁶⁰ „The inherited diseases, whether masturbation, hysteria, neurasthenia, congenital syphilis, or even incest, all had one thing in common. In all cases the etiology and the symptomatology are identical. All begin with some type of sexual deviancy and result in sexual perversion.“ Gilman, *Difference and Pathology*, 215.

⁶¹ V.V. Rozanov. Pis'mo Gollerbaku XXXII, *Izbrannoe*, op.cit., 557-564, 559.

⁶² For the way Rozanov's ideas were disseminated in Berlin in 1939 by his pupil, M. Spasovskii, and the ideological relationship between his ideas on Jewish sexuality and the rhetoric of Nazi antisemitism in fascist Germany, see Vadim Rossman, „Rozanov i Blavat-skaiia o tainakh ‚iudaizma‘,“ *Neprikosnovennyi zapas*, 6, No.8, 1999, 38-41.

* * *

I would like to thank Marietta Chudakova, Marko Pavlyshin and Evgeny Pavlov for their incisive comments on Gogol's ethical ambivalence vis-à-vis Russian culture.

Ольга Буренина

КАРИКАТУРА И АБСУРД



ЛИТОГРАФИРОВАННАЯ ПРОГРАММА ЛИТЕРАТУРНОГО ВЕЧЕРА В ЛЕСНОМ ИНСТИТУТЕ
В ПЕТЕРБУРГЕ 24 ОКТЯБРЯ 1909 г.
Тягачевское собрание, Ленинград.

Эта статья представляет собой часть моего историко-литературного исследования, посвященного описанию абсурда в русской культуре и порождению *genus absurdum* в русской литературе. Основная задача – показать, что

карикатура в определенных случаях способна стать, с одной стороны, особым приемом, повышающим абсурдность вербального текста, а с другой стороны, сама по себе может быть экспликацией абсурда как особого модуса бытия (*modus absurdus*), то есть негативной реакции на синтетическую завершенность бытия. В связи с этим я хочу показать, что карикатура – абсурдна и еретична одновременно.

1. Квазиэкфразис и абсурд

1.1. Речь пойдет об одной карикатуре на русскую литературу эпохи символизма, иллюстрирующую программу литературного вечера, который состоялся в Санкт-Петербурге 24 октября 1909 года.¹ Напомню, что 1909 год – начало кризиса русского символизма. Карикатура эта представляет собой, во-первых, пародию на авторов-символистов: Сологуба, Брюсова, Вяч. Иванова, Бальмонта, Блока. Во-вторых, карикатура пародирует авторов, в то время весьма близких символизму: Кузмина, Леонида Андреева, Арцыбашева, Городецкого, Ремизова, Куприна. Большинство литераторов, изображенных на картинке (кроме Бальмонта, Кузмина, Куприна и Арцыбашева), было членами петербургской так называемой „мистико-анархической“ группы, во главе которой в 1905-1907 годах стояли Чулков и Вяч. Иванов. Эпоха символизма оставила после себя немало карикатур на русских писателей. Другие карикатуры на этих же писателей эпохи символизма можно было встретить в сатирических журналах *Овод*, *Стрекоза*, *Сатирикон*, в газетах и даже на почтовых открытках того времени (так, в 1902-1903 годах можно было купить и отправить открытку, выпущенную по поводу откликов на рассказ Леонида Андреева „Бездна“). На карикатурах изображались: 1) целая группа писателей (см., например, шарж Ре-Ми „Балаганчик“ на Блока, Кузмина, Брюсова и др., опубликованный в *Петербургской газете* 25 февраля 1908 года в №54, или анонимную карикатуру под названием „Пляска безумства“ на Арцыбашева, Сологуба, Блока, Городецкого, Бальмонта, Брюсова и др., опубликованную в №2 газеты *Искра* за 11 января 1909 год; 2) отдельные писатели (см., например, шарж В.В. Каррика на Леонида Андреева, помещенный в №1 журнала *Леший* за 1906 год и т.д.).

И тем не менее, эта картинка любопытна во многих отношениях. В целом она представляет собой критику символистской литературы и самой символистской эпохи. Русская литература изображена спящей, а мир эпохи символизма – расколотым. Как хорошо видно, почти все писатели-персонажи изолированы друг от друга и тем, что размещены в семи ячейках-пространствах и на трех уровнях, и тем, что некоторые повернуты друг к другу

¹ Указанная иллюстрация была впервые опубликована в: *Литературное наследство* (1937, 16).

спинами. В центральном образе статуи Иванов воплощен отнюдь не случайно. И пробелы вместо глаз на его лице, напоминающие пустые глазницы на античных статуях, по-видимому, также нарисованы вполне отрефлексированно. Подобно тому, как статуя является посредником между миром мертвых и миром живых,² статуя-Вяч. Иванов также предстает на этой картинке пародийным посредником или проводником между реальным и inferнальным. Пустые глазницы писателя лишней раз подчеркивают это: ведь мотив отсутствия зрения (например, в пьесе Мориса Метерлинка 1890 года *Les aveugles*), а также мотив монструозности глаз (таковы в *Мелком бесе* Сологуба образ „Глаз-птица“ и сцена ослепления карточных фигур Передоновым) нередко сопутствуют изображению в литературе эпохи символизма inferнального мира. Будучи „местом встречи“ мира внешнего и сокровенного, принадлежа одновременно к миру реальному и миру преходящих явлений, изображение Иванова представляет собой „полувоплощенное слово“, то есть символ, посредством которого символисты пытались приблизиться к постижению „трансцендентной тайны бытия“. Все персонажи, которых объединяет вокруг себя Иванов, с одной стороны, существуют на уровне фактической действительности, являясь реальными лицами. С другой стороны, фактическая действительность совмещена либо с миром inferнальным, либо с миром фантастическим (Ремизов и чертик, Блок и Незнакомка). Кроме того, Вяч. Иванов-статуя является еще и посредником между миром иконическим и миром вербальным. Последнее подчеркивается тем, что Иванов оказывается единственным персонажем, совмещающим в себе и на себе иконическое и вербальное (изображение Иванова с табличкой на груди и сам текст на табличке).

1.2. Возникает вопрос, каковы же на этой картинке формы взаимодействия между вербальным и иконическим и каким образом данное взаимодействие способствует абсурдизации собственно вербального, стихотворного текста, расположенного под рисунком? Формы взаимодействия вербального и иконического выступают на нескольких уровнях. Одним из приемов, создающих абсурдность стихотворного текста, является прием негативной корреляции вербального и иконического уровней. Так, фраза „Федор Навыч Сологуб, | ныне славою пасомый“ иллюстрируется изображением стоящего весьма скромно, и даже несколько обиженно, в стороне от всех писателя. По воспоминаниям современников, Сологуб, действительно, старался вести себя в жизни очень неприметно, а также отличался обостренной обидчивостью.³ Фраза „ныне славою пасомый“ никак не проиллюстрирована, хотя отражает

² В русле идей Якобсона эта мысль интересно развивается Томасом Венцловой: Т. Венцлова (1997, 82-102).

³ См., например: Г. Чулков (1999, 160-177), а также: А. Белый (1990, 483-491).

реальную ситуацию Сологуба 1909 года. Дело в том, что литературная критика включила его в четверку лучших писателей за 1908-1910 годы. Кроме Сологуба в эту четверку попали Андреев, Горький и Куприн. Отчество *Наввич* вместо *Кузьмич* может прояснить пространственную дистанционность Сологуба-персонажа на картинке. Такая дистанционность воспринимается как результат выхода из мира бытия в мир небытия. *Навь* – мертвец, вставший из могилы, призрак. Художественный мир Сологуба постоянно входит в зону контакта с мертвым. Поэтому все сологубовские герои всегда оказываются одновременно и живыми людьми, и усопшими,⁴ Конечно, не только этот подтекст имеется здесь в виду. Начиная с 1907 года в издательстве „Шиповник“ (1907 №3, 1908 № 7, 1909 № 10) выходит трилогия Сологуба *Навы чары* (в позднем названии *Творимая легенда*). Замечу, что появление этого романа на страницах литературно-художественных альманахов „Шиповника“ послужила для Леонида Андреева, еще одного персонажа карикатуры, причиной отказа от должности редактора этого издательства. В 1909 г. он выступил с протестом против публикации романа В. Ропшина (Б. Савинкова) *Конь бледный* и *Навых чар* Сологуба.

Негативная корреляция вербального и иконического уровней присутствует и в изображении Вячеслава Иванова. „Писатель на пифийском языке“ снабжен табличкой с текстом на русском языке. Кроме того, пифийский язык – это вовсе не диалект древнегреческого языка, а предсказания древнегреческой жрицы-прорицательницы Пифии. В 501 г. до н.э. древнегреческий поэт-лирик Пиндар составил X-й Пифийский эпикиний. Иванов, занимаясь переводами древнегреческой литературы, сделал перевод Первой пифийской оды из этого эпикиния.⁵ „Писать на пифийском языке“ означает буквально – переводить предсказания Аполлона в стихотворную речь. Таким образом, ожидается, что текст таблички будет исполнен стихами. Однако он написан прозой. Примечателен скрытый подтекст этой фразы, связанный с тем, что предсказания Пифии сообщались жрецу в храме Аполлона в Дельфах. В 1909 г. прекращают свое существование два центральных органа символистской печати – журналы *Весы* и *Золотое Руно*, передав эстафету журналу *Аполлон*. Одним из таких скрытых „предсказаний Аполлона“ для участников этой карикатуры оказывается предсказание о том, что с появлением нового журнала завершается целая эпоха – символистская.

Рисунок с Бальмонтом также не соответствует тексту. „И Бальмонт, планет приятель | с солнцем пламенным в руке“ показан опирающимся рукой на солнце, а вовсе не держащим солнце в руке. Солнце – отсылка к циклу поэта 1903 г. „Будем как Солнце“. Расположение солнца у ног Бальмонта

⁴ См. об этом подробнее в моей статье: О. Буренина (2000, 163-186).

⁵ Вяч. Иванов (1899).

карикатурно инсценирует строчку из стихотворения этого цикла „Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...“:

Я заключил миры в едином взоре,
Я властелин.⁶

Поэтому Бальмонт, изображенный как властелин солнца, солнца и не замечает. Более того, он показан стоящим на цыпочках, что усиливает расположение его „выше солнца“. Тем самым название цикла „Будем как Солнце“ карикатурно прочитывается на этой картинке как – „Будем выше Солнца“. Другим источником, с которым связано изображение Бальмонта, вероятно, является эссе поэта „Поэзия стихий“. Рассуждая о четверогласии земли, воды, огня и воздуха, поэт пишет о силе огня не только освобождающей душу, но и трансформирующей реальность в фантазию:

Огонь освобождает нашу душу от угрюмых мыслей, сдвигает с места цепкие тени, отдаляет их, делает их живыми и, если не властен прогнать их совсем, заставляет их колыхаться, бросает от нас под Луной безмерные длинные призраки, которые бегут по снегу и превращают плоскую равнину в фантазию, где наша мысль овеяна голосами воспоминаний. В наших душах, несознаваемо для нас самих, загораются звездоносные волны, светит звездная печать.⁷

Любопытно, что изображение „пламенного“ светила напоминает одновременно и чашечку цветка и неопознанное мохнатое животное. Именно таким предстает солнце в другом стихотворении Бальмонта из выше-названного цикла „Будем как Солнце“ – „Гимн огню“:

Ты – как страшный цветок с лепестками из пламени,
Ты – как вставшие дыбом блестящие волосы;⁸

Наряду с этими деталями, изображение Бальмонта и солнца представляют собой явную карикатуру на обложку первой книги стихов *Будем*



⁶ К. Бальмонт (1985, 1).

⁷ К. Бальмонт (1908, 28-29).

⁸ К. Бальмонт (1985, 8).

как *Солнце*, опубликованной в книгоиздательстве „Скорпион“ в 1903 г. На этой обложке совершенно нагой первобытный человек, имеющий к тому же явное и отнюдь не случайное (это станет ясно далее) сходство с известным эскизом пропорций человеческого тела Леонардо да Винчи, возносит руки сразу ко всем природным стихиям – звездам, Луне, Огню. Змеевидные, вьющиеся волосы, обрамляющие голову первобытного человека, коррелируют с „лепестками-волосами“ на карикатурном изображении солнца в нашем примере. На картинке перестраивается космогоническая картина мира, которую воспевал Бальмонт в своем „солнечном“ цикле и которую воплощает изображение на обложке первого издания сборника. Бальмонт запечатлен на карикатуре подминающим под себя солнце. Соответственно, он занимает центральное место верховного Божества – самого Солнца. С обликом первобытного человека с обложки сборника, скорее, коррелирует Иванов-персонаж.

На карикатуре, изображающей Бальмонта, присутствует еще одна характерная деталь: бровь поэта изображена в виде перевернутой чайки. В перевернутом изображении чайки зашифрована отсылка к одноименному стихотворению поэта из цикла „Под северным небом“:

Чайка, серая чайка с печальными криками носится
Над холодной пучиной морской.
И откуда примчалась? Зачем? Почему ее жалобы
так полны безграничной тоской?

Бесконечная даль. Неприветное небо нахмурилось.
Закурчавилась пена седая на гребне волны.
Плачет северный ветер, и чайка рыщает, безумная,
Бесприютная чайка из дальней страны.⁹

Наряду с этой аллюзией присутствует еще одна, легко опознаваемая. Чайка – имплицитная карикатура на эмблему Московского художественного театра. Постановки Станиславского и Немировича-Данченко на сцене этого театра (например, чеховской *Чайки*, пьесы Метерлинка *Синяя птица*, пьесы Леонида Андреева *Жизнь человека* и др.) имели большое значение в культурной жизни символистской эпохи. Почти накануне литературного вечера, для которого была нарисована наша карикатура, 2 октября 1909 года в Художественном театре состоялась премьера пьесы Андреева *Анатэма* в постановке Немировича-Данченко и Лужского, где в главной роли выступил Качалов. Тем самым чайка дешифрует метафорический образ театрализации жизни участниками-персонажами эпохи и карикатуры, эту эпоху отра-

⁹ К. Бальмонт (1980, 35).

жающей. Нора Букс указала мне, кроме того, на любопытную взаимосвязь Треплев-Бальмонт, о которой мне не было известно.¹⁰ Таким образом, чайка на лице Бальмонта – еще и иконическая метафоризация генезиса пьесы Чехова.

Негативная корреляция делает абсурдным и предложение „рядом Блока все чарует | Незнакомки страстный вид“. Оно сопровождается иллюстрацией, на которой вид Незнакомки вряд ли способен вообще кого-либо очаровать. Изображение на картинке коленопреклоненного Блока намекает, прежде всего, на интерес Блока к театру. Картинка может представлять собой возможную карикатуру на личное участие Блока в любительских спектаклях, проходивших в доме его будущей жены, в частности, на исполнение им в 1899 году роли пушкинского Дон Гуана. Таким, к примеру, предстает он на фотографии 1899 г.¹¹ Подобное изображение поэта указывает и на более общую взаимосвязь: „эпоха–театр“.

Гипертрофированные глаза Прекрасной Дамы напоминают, скорее, маску, чем пленительные очи. Эта деталь могла быть заимствована автором карикатуры с фронтисписа книги стихов Блока „Снежная маска“, созданного Бакстом.

Следует заметить, что Блок и сам, будучи прекрасным рисовальщиком, с удовольствием прибегал к приему негативной корреляции вербального и иконического уровней. Таков рисунок Блока, сопровождаемый подписью: „Люба и Саша делают великосветский визит“. Персонажи Люба и Саша, словно зависли в воздухе автобиографического пространства. Их „нератические“ жесты не соответствуют тому, что о них написано. От образа Прекрасной Дамы нет и тени. Представлена сцена обыденной семейной жизни.



Люба и Саша
делают великосветский
визит.

Кузмин, „уединенный | в муку грешную свою“, более похож на врубелевского „Демона стоящего“, то есть показан гордым, без видимых признаков мучений. На „муку“ Кузмина намекают лишь крылья за спиной поэта – своеобразная иконическая отсылка к его же повести 1906

года „Крылья“. „Грешная мука“ – это конкретная аллюзия на финал повести, в котором происходит ведущее к любовной развязке объяснение Штрупа с Ваней Смуровым:

¹⁰ См. Е. Толстая (1994, 280). Этот источник также был любезно подсказан мне Норой Букс.

¹¹ Фотография „Блок в роли Дон Гуана в сцене из маленькой трагедии Пушкина „Каменный гость“ опубликована в: *Литературное наследство* (1980, 431).

- Еще одно усилие, и у вас вырастут крылья, я их уже вижу.
- Может быть, только это очень тяжело, когда они растут, – молвил Ваня, усмехаясь.¹²

Одновременно изображение черт лица Кузмина окарικатурирует портрет Кузмина, выполненный Сомовым. Однако не только в изображении Кузмина, но и на картинках с другими персонажами можно заметить явное сходство с портретами, выполненными художниками круга „Мир искусства“. Во второй половине 1900-х гг. издатель *Золотого руна* Рябушинский заказал мирискусникам, а также Кустодиеву серию портретов литераторов и художников. Врубель трудился над портретом Брюсова, Бакст рисовал Зинаиду Гипшус и Белого, Сомов – Вяч. Иванова, Блока, Сологуба и Кузмина, а Серов – Леонида Андреева.



83 И. А. Сомов. Портрет М. А. Кузмина. 1909.
Александр Губва.
И. А. Сомов. Портрет of Mikhail Kuzmin. 1909.
Wladimir Goussier

Кустодиеву были заказаны все тем же Рябушинским портреты Ремизова и Сологуба. Без труда можно определить, что практически все персонажи на картинке окарικатурируют тех литераторов, которые сделались моделями для художников и чьи портреты стали воспроизводиться на страницах *Золотого руна*. Некоторые из этих портретов затем украсили авторские сборники. Так, портрет Сологуба, созданный Кустодиевым, первоначально был представлен в *Золотом руне* за 1907 года (№11-12, между стр. 67-68), а год спустя воспроизведен на фронтисписе сборника стихов Сологуба *Пламенный круг*. Однако следует помнить и о том, что некоторые из перечисленных художников параллельно создавали и карикатурные зарисовки со своих и не со своих моделей (Серов, например, нарисовал яркий шарж Кузмина (1909)).

Одним из предтекстов рассматриваемой нами карикатуры можно считать и появившуюся в журнале *Сатирикон* за 1908 год серию карикатурных портретов, выполненную Ре-Ми, под названием „История современной русской литературы“ (ощутима переключка с названием нашей карикатуры!) В эту серию вошел практически все тот же круг писателей: Андреев, №1, стр. 1; Городецкий, № 2, стр. 12; Кузмин, № 5, стр. 12; Сологуб, № 6, стр. 6; Ремизов, № 7, стр. 12; Блок, № 8, стр. 6; Арцыбашев, № 14, стр. 16. Каждая карикатура сопровождалась броским пародийным комментарием.

Ракурсы и позы некоторых литераторов, изображенных Ре-Ми, переключаются с ракурсами и позами на рисунке программы. Но самое существенное заключается в том, что на всех этих портретах, как и на коллективном

¹² М. Кузмин (1994, 68).

портрете, окарикурируется собственно сам жанр символистского портрета, для которого была характерна острота в передаче внешних черт и одновременно проникновение в духовную суть писателя или поэта. Карикатура, создавая квазипортреты литераторов, исподволь перетягивала на себя задачи символистского портрета. Число карикатур на этих литераторов было грандиозно. Эпоха символизма, ощутившая свой кризис уже при зарождении, стала, пожалуй, единственной эпохой, совместившей бесконечный ряд пародий с автопародиями, карикатур с автокарикатурами.

И наконец, последняя строка стихотворения „Но поймите сами, кто там, | Видя все это, грустит!“ сопровождается изображением спящей (возможно, даже и мертвой) русской литературы. На ее бесстрастном лице не отобразено ни тени эмоции. Вновь вербальное не соответствует иконическому. В эстетическом плане подобные стихотворные описания, не соответствующие содержаниям рисунков, можно интерпретировать как *отступление от мимезиса, то есть как квазиэкфразис*. Квазиэкфразис – это один из возможных способов проявления абсурдного в художественном тексте. Он создается благодаря приему негативной корреляции вербального и иконического уровней и представляет собой негативный вариант принципа символистских соответствий.

1.3. Другим приемом, создающим абсурдность стихотворного текста, является, казалось бы обычный, прием корреляции вербального и иконического уровней. Однако это приводит к тому, что комментарий к ясно изображенному фактически дает нулевую информацию: на рисунках иконически точно повторяется то, что уже было четко сказано в стихотворении. Так, стихотворный текст начинается с фразы „Все тут облики знакомы“. И на самом деле, все писатели настолько удачно шаржированы (кроме Куприна), что с первого взгляда можно догадаться, кто есть кто. Далее на рисунках иконически повторяется то, что уже сказано в стихотворении. Тем самым создается эффект „семиотического избытка“, в основе которого находится кажущееся подобие, *correspondance*, гипертрофированное „узнавание“ принципа символистских соответствий. Фраза „сел Куприн в родную яму“ лишний раз сопровождается изображением ямы и сидящего в ней писателя. Но слово *яма* – является еще и аллюзией на повесть Куприна „Яма“, в которой описывается жизнь публичного дома. Поэтому указанная фраза может быть понята только сквозь призму полемики относительно этой повести Куприна. „Яма“, начавшая публиковаться в сборнике *Земля* как раз в том же самом 1909 г., вызвала большой интерес со стороны критики.¹³ Однако наряду с очень высокими оценками повести, в печати появились и весьма негатив-

¹³ См. об этом подробно в примечаниях Э. Ропштейна к повести *Яма* в: А.И. Куприн, (1964, 455-456).

ные отзывы о ней. Особенно непримирим был Борис Садовской, обвинивший на страницах журнала *Весы* (1909, № 6) Куприна в том, что тот исписался и повторяет все приемы своей же повести 1905 года „Поединок“. „Сесть в родную яму“ и означает в этом контексте „повторяться, исписаться“. Рыхлость изображения Куприна – иконическое согласие с такой оценкой повести, иконическая передача „рыхлости“ ее композиции. Что касается неузнаваемости Куприна на фоне узнаваемости всех остальных писателей, то она представляет собой карикатуру на явную „узнаваемость“ (= авторский повтор) всех собственных прежних приемов автора. Таким образом, на карикатуре метафорически запечатлено явление автоплагиата. Яма поглощает пол-Куприна, скрывает его руки, его тело, тем самым делая невозможными дальнейшие творческие поиски и находки. Остановилось еще на одной примечательной детали этой картинки. Как видно, в яму погружена именно нижняя половина тела писателя. Верхняя же половина выглядит просто безжизненной. Такое изображение связано с мотивом ямы, который задается с первых же строк повести Куприна. Яма – это название части города, в которой находились публичные дома, то есть место, за которым „осталась темная слава, как о месте развеселом, драчливом и в ночную пору небезопасном“.¹⁴ Яма – метафора домов терпимости, которые, в натуралистическом изображении Куприна, должны были представлять собой самое дно человеческой жизни:

До самого утра сотни и тысячи мужчин поднимаются и спускаются по этим лестницам. Здесь бывают все: полуразрушенные слонявые старцы, ищущие искусственных наслаждений, и мальчики – кадеты и гимназисты – почти дети; бородатые отцы семейств, почтенные столпы общества в золотых очках, и молодожены, и влюбленные женихи, и почтенные профессора с громкими именами, и воры, и убийцы, и либеральные адвокаты, и строгие блюстители нравственности – педагоги, и передовые писатели – авторы горячих страстных статей о женском равноправии, и сыщики, и шпионы, и беглые каторжники, и офицеры, и студенты, и социал-демократы, и анархисты, и наемные патриоты; застенчивые и наглые, больные и здоровые, познающие впервые женщину и старые развратники, истрепанные всеми видами порока; ясноглазые красавцы и уроды, злобно исковерканные природой, глухонемые, слепые, безносые, с дряблыми, отвислыми телами, с зловонным дыханием, плешивые, трясущиеся, покрытые паразитами – брюхатые, геморроидальные обезьяны. Приходят свободно и просто, как в ресторан или на вокзал, сидят, курят, пьют, судорожно притворяются веселыми, танцуют, выделывая гнусные телодвижения, имитирующие акт половой любви. Иногда внимательно и долго, иногда с грубой поспешностью выбирают любую женщину и знают наперед, что никогда не встретят отказа. Нетерпеливо платят вперед деньги и на

¹⁴ А.И. Куприн (1964, 5).

публичной кровати, еще не остывшей от тела предшественника, совершают бесцельно самое великое и прекрасное из мировых таинств – таинство зарождения новой жизни. И женщины с равнодушной готовностью, с однообразными словами, с заученными профессиональными движениями удовлетворяют, как машины, их желаниям, чтобы тотчас же после них, в ту же ночь, с теми же словами, улыбками и жестами принять третьего, четвертого, десятого мужчину, нередко уже ждущего своей очереди в общем зале.¹⁵

Описание посетителей публичных домов подкрепляется в этом ключевом для повести фрагменте разного рода языковыми приемами. К таким приемам относятся, например, глаголы движения, обозначающие передвижение посетителей внутри и вне публичных домов („подъезжают и уезжают“, „подымаются и спускаются“); глаголы со значением физического процесса посетителей публичных домов („курят“, „пьют“, „танцуют, выдвывая гнусные телодвижения, имитирующие акт половой любви“, „совершают ... таинство зарождения новой жизни“); эпитеты, передающие эмоциональные состояния этих же посетителей („влюбленные“, „застенчивые и наглые“). Неподвижная фигура Куприна воспринимается на таком фоне как карикатура на рассказчика, осуждающего проституцию: рассказчик из повести „Яма“ превращается на картинке в аморфного посетителя публичного дома-ямы, он становится пассивным наблюдателем, а отнюдь не активным участником бурных любовных ночей. Изображение ямы на рисунке удваивается благодаря еще одному весьма тонкому символическому приему. Обращает на себя внимание атрибут на голове писателя-персонажа, по форме напоминающий ведро. Ведро – имплицитная отсылка к слову *яма*: ср. в греческом языке *αμη* – ‘заступ’, ‘лопата’, ‘ведро’, а в латинском языке слово *hama*, восходящее к этому греческому корню, также означает ‘ведро’.¹⁶ Такой художественный ход удваивает избыточность иконического уровня по отношению к вербальному. Писатель оказывается дважды погруженным в яму.

Избыточность иконического уровня по отношению к вербальному усиливает абсурдность стихотворной строки об Арцыбашеве, следующей сразу же после фразы о Куприне. „Арцыбашев под венком“ на самом деле изображен стоящим под большим венком, ленточки которого украшает надпись „Dankbar Deutschland“. Эта надпись напоминает о высокой оценке романа Арцыбашева *Санин* немецким писателем Людвигом Гангхофером. Гангхофер написал положительный отзыв на роман Арцыбашева после того, как против издателя немецкого перевода этого романа было возбуждено судебное дело за пропаганду порнографии и аморализм.¹⁷ Этим,

¹⁵ А.И. Куприн (1964, 7-8).

¹⁶ П.Я. Черных (1999, 470).

¹⁷ См. об этом: С. Никовенко (1990, 12).

возможно, объясняется фраза „Мало русского ведь сраму, | Так немецкого прильем!“

Эффект „семиотического избытия“ проявляется и на картинке с изображением Брюсова. „Брюсов весолуб“ нарисован с *весами*, так как он руководил в то время ежемесячным символистским журналом *Весы*, который в этом же, 1909 году, как было уже отмечено выше, прекратил свое существование, сменившись журналом *Аполлон*. Но в слове „в^ьсолубъ“, словно нарочно, замазана начальная буква, поэтому возникает двойственность прочтения этого слова: „в^ьсолубъ“ и „б^ьсолубъ“. Ошибка в прочтении имплицитно лишь усиливает эффект „семиотического избытия“. Брюсов с *весами* в руках повторяет карикатурные изображения Дьявола, которого еще в средние века изображали, к примеру, в сценах взвешивания душ (пороков и добродетелей) стоящим рядом с ангелом и наклоняющим *весы* в свою сторону.

Примечательно, что непосредственно рядом с Брюсовым нарисованы почти все сотрудники журнала *Весы*: Бальмонт, Бельй, Блок, Иванов, Кузмин, Сологуб, а также литераторы в той или иной степени сопричастные деятельности этого печатного органа. *Весы* порождают цепь ассоциаций. Напомню, что повесть Кузмина „Крылья“ впервые увидела свет именно на страницах *Весов*. Поэтому *крылья* и *весы* находятся на картинке в отношениях дополнительной дистрибуции. Первым же заметил и оценил Кузмина Брюсов, поместив на страницах *Весов* его „Александрийские песни“. Блок, также сотрудничавший в этом периодическом органе символистов, изображен уровнем ниже. *Весы* (1906 г., № 6) открыли благодаря Брюсову поэтическую дорогу и Городецкому, изображенному еще одним уровнем ниже, чуть левее Блока. Такое расположение подчеркивает близость обоих поэтов. Блок был одним из самых ранних друзей Городецкого, первые поэтические опыты которого окрашены блоковским влиянием. Однако в 1909 году Городецкий уже не являлся сотрудником *Весов*. В 1908 г., будучи сторонником „мистического анархизма“ Чулкова, он опубликовал в 6-м номере журнала *Золотое руно* статью „Глухое время“, направленную против *Весов* и его сотрудников – Брюсова, Белого и Сергея Соловьева. За это его и исключили из числа сотрудников. Именно *Весы* поддержали книгу Арцыбашева *Рассказы*: Брюсов в №№9-10 за 1905 г.; Балтрушайтис в №9 за 1906 г. Но кроме того, как уже было сказано как раз на страницах *Весов* подверглась жесткой критике повесть Куприна „Яма“. *Весы*, соотносьсь с органом печати, маркируют тот факт, что каждая картинка с изображением писателя составлена из мотивов, взятых из прессы того времени. Каждая картинка, как это уже было показано, может быть интерпретирована как карикатура на отдельные характерные критические замечания в адрес того или иного произведения каждого из писателей.

Текст о Ремизове „Милый Ремизов, польщенный | чертиным интервью“, также сопровождается соответствующей картинкой: Ремизов доброжелательно прислушивается к тому, что говорит ему чертик. Собственно, сама сцена интервью с чертиком представляется карикатурой на один из стилизаторских приемов писателя – обращение к устно-разговорным конструкциям, интерес к звучащей речи, то есть на сказ. При первом же взгляде на картинку опознается рассказ Ремизова „Чертик“, который в 1906 году получил от журнала *Золотое руно* главную премию за лучшее произведение по теме „Дьявол“. Чертик на карикатуре наделен чертами ребенка, которые роднят его с ремизовским мальчиком Дениской. В восприятии „тараканомора“ Павла Федорова все дети – исчадия ада:

Тараканомор считал свое дело большим и важным. Словно бы в тараканьем шуршанье мерещился ему сам Дьявол, а побороть Дьявола, стереть Дьявола с лица земли было главным и первым заветом тараканомора.

И, отрываясь от работы, он только и говорил о главном.

– Вся земля в плену у нечистого, все проникнуто его сетями, всюду его сатанинские лапы. Дети рождаются не для славословия – поганое семя! – они рождаются, чтобы творить козни Дьявола.¹⁸

Вместе с тем, изображение этого чертика целиком воспроизводит описание „дьявольской фигурки“, слепленной Дениской и посаженной им на икону Трех радостей:

На иконе Трех радостей, там, где сливается жемчужная одежда Божьей Матери с жемчужной рубашечкой младенца, у благословляющих рук младенца торчал на белом *черный чертик*, растопыривая тощие ножки и егозя мышинным вертлявым хвостиком.¹⁹

В изображении и в комментарии сказывается и намек на увлечение Ремизовым в этот период древнерусской книжностью и иконописью. Начиная с 1906 года Ремизов проявлял особый интерес к обработке апокрифических сказаний („Лимонарь“, 1907), патериковых рассказов и мистерий („Бесовское действо“, 1907). Кстати сказать, текст под сатириконовской карикатурой Ре-Ми также пародирует ремизовский творческий „уклон“ этого периода:

Специалист по чертям. Среди нежити чувствует себя как дома. Шишигу от чиганашки различает с первого взгляда. Занят составлением монографии о кикиморах. Если на том свете попадет в рай – будет чувствовать себя прескверно. Любимый герой его – Бес Аратыр.

¹⁸ А.М. Ремизов (1978, 99).

¹⁹ А.М. Ремизов (1978, 113).

Расположение Ремизова непосредственно под фигурой Сологуба указывает на интертекстуальную проекцию ремизовского *чертика* на сологубовского *мелкого беса*. Любопытно, что изображение чертика (или, скорее, чертиков), сходное с карикатурным, нарисовал в 1907 году Добужинский на эскизе обложки к роману Сологуба *Мелкий бес*. Если рассказ „Чертик“ можно считать карикатурой на русское сектантство,²⁰ то, соответственно, *чертик* воплощает собой карикатуру на карикатуру, то есть карикатуру в квадрате. Впрочем, почти каждая картинка становится карикатурой в квадрате. К примеру, образом „сентиментальной карикатуры“ называл Иннокентий Анненский роман Арцыбашева *Санин*. Он указывал на то, что „карикатура вышла властной“:

Любопытен и арцыбашевский „Санин“. Избави вас бог только искать базаровщины. Базаров – это был разночинный вольтеррианец, и он так же глубоко, как все тургеневское, сидел на своем корню. А Санин, наоборот, чисто по-гоголевски карикатурен и метафизичен. Любить ее или нет, это ваше дело, но одно несомненно – карикатура вышла властной.²¹

Точно таким же властным, как его роман-карикатура, показан на картинке персонаж-Арцыбашев. Данное наблюдение можно развернуть в ряд размышлений относительно карикатуры и власти, например, власти карикатуры над эротическим телом.

Фраза „В центре бешено диктует пресловутый Леонид“ становится избыточной на фоне картинке с изображением диктующего писателя. Эпитет *бешено* можно понимать как скрытую метафору экспрессионизма творческой манеры Андреева. Кроме того, Андреев действительно был известен как натура импульсивная. Таким Андреев, будучи прекрасным рисовальщиком, изобразил себя сам в одном из автошаржей. Наша карикатура может быть и карикатурным воспроизведением автошаржей Андреева, хорошо известных в кругу его современников. Примечательно, что некоторые из изображенных писателей-персонажей, в свою очередь, сами были хорошими живописцами, рисовальщиками и карикатуристами. Опыт Леонида Андреева, к примеру, поощряли Репин и Н.К. Рерих. В 1913 г. Андреев даже представил свои работы на „Выставке независимых“. Как прекрасные рисовальщики славились Ремизов,²² Блок, Городецкий.

²⁰ А. Эткинд (1998, 619).

²¹ И. Анненский (1979, 232-233).

²² См., например, А. Грачева (2000, 200-226).

Эффект „семиотического изобилия“ мультиплицирует вербальное за счет иконического и тем самым одновременно окарικатурирует прием бесконечных перекодировок символизма, само понятие символа. Подобное умножение доводится до крайности при изображении Вяч. Иванова. С одной стороны, Иванов-персонаж действует в тексте стихотворения, а с другой стороны, на уровне иконическом, в который, в свою очередь, вновь вкраплено вербальное. Бесконечное мультиплицирование вербального за счет иконического создает эффект знаковой недостаточности вербального текста. Эффект „семиотического изобилия“, порождающий эффект семиотической пустоты, можно также отнести к *квазиэкфразису*. В отличие от первого типа квазиэкфразиса, который создается полным несоответствием вербального уровня иконическому, этот тип достигается избыточностью иконического уровня по отношению к вербальному. Причем, сам вербальный текст оказывается лишенным информативности. В этом его отличие от обычного экфразиса. Стихотворение строится по принципу цепочки перечислений писателей-персонажей. Информация о них, их характеристики ожидаются, но так и не даются. Явно ощутима смысловая незавершенность текста и в этом смысле – его фрагментарность.

Обе формы взаимодействия и распределения иконического и вербального или, иными словами, обе формы *квазиэкфразиса* концептуализируются литературой русского абсурда как важные приемы ее поэтики и эстетики.

Обе формы взаимодействия и распределения иконического и вербального или, иными словами, обе формы *квазиэкфразиса* концептуализируются литературой русского абсурда как важные приемы ее поэтики и эстетики.

2. „Ближайшая задача русской литературы“ как „канонизация поэтических вольностей“

2.1. Заключительную картинку с изображением увенчанного Арцыбашева можно интерпретировать как „ключи тайн“ ко всей картинке в целом. Венок над головой писателя напоминает не только о той невероятной полускандалной славе, которую принес ему роман *Санин*. Изображение венка, отсылая к изображением венков и венчиков на обложках символистских изданий этого периода, намекает на то, что карикатура в целом окарικатурирует не только символистский портрет, как о том было сказано выше, но



Рисунок Л. Н. Андреева. Автошарж, 1897. Внизу, в левом углу, рукой Андреева: «26 августа 1897 г., ИРЛИ»

и одновременно представляет собой карикатуру как на оформление обложек полемизировавших друг с другом журналов *Весы* и *Золотое руно*, так и на оформление изданий организационных печатных центров – „Скорпион“, „Гриф“ и „Мусaget“. Последние также нередко прибегали к изображению на титульных листах различных украшений из цветов или ветвей, сплетенных в виде круга. К примеру, рисунок Феофилактова, выполненный для обложки журнала *Весы* (1906 г., №3-4), может представляться одним из источников карикатуры на увенчанного Арцыбашева.

Кроме того, в изображении венка содержится завуалированный смысл, показывающий переход от символистского типа мышления к авангардному и, в более глобальном смысле, момент перехода от метафорического типа мышления к метонимическому. Этот момент я определяю как квазисинтез, то есть *modus absurdus*.²³ Рассмотрю сначала имплицитные отсылки к символизму. „Венок“ (Στέφανος) – так назывался один из поэтических сборников Брюсова 1906 года, посвященный Вяч. Иванову. Оба поэта, адресат и адресант этого сборника, изображены на картинке стоящими рядом. Кроме того, оба охотно пользовались в своем поэтическом творчестве особой формой венка сонетов. Причем 14 персонажей, включая чертика, Прекрасную даму и даму-машинистку, составляя в определенном смысле цикличное пространство, на иконическом уровне могут восприниматься как имплицитная пародия на форму венка сонетов. Эта форма состоит именно из 14 сонетов, которые складываются затем в магистральный 15 сонет. Тогда 15 рисунок, на котором показана голова спящей русской литературы и оказывается воплощением 15-го сонета-магистрала. В традиционном стихотворном венке сонетов первый стих повторяет последний стих предыдущего, образуя гирлянду. На этом иконическом венке сонетов сплетенные в виде цепи стволы, переходящие в подобия ветвей-облаков, также образуют гирлянду. Но если в обычном венке сонетов первый стих каждого повторяет последний стих предыдущего, то здесь, напротив, каждый последующий персонаж является негативным повторением персонажа предыдущего – конкретной возможностью опыта „неожиданного“, если прибегнуть к понятию из „Негативной диалектики“ Адорно.²⁴ Это особенно заметно в изображениях рук персонажей: руке в кармане у Сологуба противопоставлены руки у Брюсова, скрещенные на груди. Такое положение рук окарικатурирует врубелевский портрет Брюсова 1906 г., разворачивая его при этом слева направо, но оставляя положение рук прежним.

У Иванова руки подняты к небу. Бальмонт одной рукой касается солнца, а другую держит на поясе. Кузмин стоит подбоченившись. Руки чертика протянуты к Ремизову. Сам Ремизов, слегка присев, опирается рукой на соб-

²³ О понятии квазисинтеза см. подробно: О. Буренина (2001).

²⁴ T. W. Adorno (1966).

ственные колени. Руки у дамы-машинистки опущены на клавиатуру печатной машинки (видна одна рука и плечо, относящееся ко второй руке), в то время как писатель-Андреев засунул руку в карман. Блок, стоящий на коленях, сложил руки в молитви. А Дама – предмет его обожания – стоит, подбоченившись одной рукой. Руки Куприна до середины обрезаны изображением ямы, в которой он находится. Рука Городецкого, напротив, снабжена палкой, неким иконическим протезом второй, не нарисованной руки. Руки Арцыбашева сложены на животе. Руки представляются весьма существенной деталью на всей карикатуре в целом. В особенности важно их расположение на двух картинках: с изображением Сологуба и изображением Иванова. Размещение у Сологуба (одной-единственной!) руки в кармане, а у Иванова устремленность рук (двух рук, а не одной!) вверх и ко всем одновременно могут быть в полной мере дешифрованы только сквозь призму эстетической полемики старшего и младшего символизма, „эстетов“ и „теургов“. Эта полемика вращалась главным образом вокруг идей автономности и соборности, то есть двух противоположных способов самоидентификации старших и младших символистов. Она же явилась, как известно, причиной кризиса русского символизма. Художник предпринимает попытку проинсценировать обе концепции. Индивидуализм, характерный для сознания „эстетов“, показан на примере Сологуба, который не только держит руку в кармане (одна рука символизирует ‘автономность’), но вдобавок ко всему еще и повернут к своему окружению спиной.

Диалогизм, концепцию соборности, должной преобразить культуру и знаковость, воплощает изображение Иванова. Он – центральная фигура на этой картинке. Индивидуализм, согласно ивановской концепции, должен быть преодолен во встрече со своим другим, где различное оказывается тождественным. Об этом Иванов много писал. В эссе 1907 года „Ты еси“ он не случайно определяет автономность как раскол.²⁵ По Вяч. Иванову, индивидуализм („отъединение“), то есть оппозитив соборности, характеризуется как раскол сознания: „...такой раскол сознания не может не проявиться в том или ином виде душевной болезни, в безумии или отчаянии“. Истинное искусство диалогично. Но Вяч. Иванов нарисован как демиург, слово которого бессильно. Поэтому его грудь украшает табличка: „Требуется переводчик“. Табличка на этой картинке воспринимается и как карикатурное изображение вывесок того времени.²⁶

Как это хорошо видно, Иванов руководит ритуалом, должным привести к искомому соборному эффекту: воссоединению хора с публикой. Кроме того, И.П. Смирнов подсказал мне еще одну захватывающую идею относительно интерпретации центрального образа Вяч. Иванова и его окружения.

²⁵ Вяч. Иванов (1979, 266).

²⁶ См. А. Флакер (1999, 35-46).

С его точки зрения, вся картинка представляет собой карикатуру на „Преображение“ Рафаэля. Иванов – Христос на горе Фавор: расположение рук Иванова полностью повторяет расположение рук Христа. Писатели-персонажи – спутники Христа. В таком прочтении становится более понятным трехуровневое членение карикатуры.²⁷ Возможны отсылки и к сходным сюжетам, например, из живописи художников-предтеч символизма. Таковой можно считать картину Иоганна Фридриха Овербека „Христос на Масличной горе“, созданную им в 1833 году. Заимствованный из Нового Завета сюжет, размещение на карикатуре множества персонажей – все эти черты вполне могли быть переняты автором картинки как у мастеров кватроченто (в частности, Рафаэля), так и у непосредственных предшественников символизма, назарейцев.

Ритуал, которым руководит Иванов, воссоздает на картинке не акт творения, а являет собой некий реверс хаоса, то есть квазиритуал. Персонажи находятся в состоянии отпадения от целого. Каждый занят своим делом и далек от дионисийского экстаза. Карикатура также прочитывается и как иконическая инверсия ивановского мифа о триединой композиции человеческой души, изложенного им в том же эссе „Ты еси“. Три уровня, на которых размещаются писатели-персонажи, иконически пародируют триединую композицию человеческой души: Anima, Animus и transcensus sui. Сосуществующие в человеческом „Я“ два начала, женское (Anima) и мужское (Animus), должны соединиться в божественном целом. Такого соединения на картинке не происходит. На последнем уровне герои изображены таким образом, что каждый расположен в своей изолированной ячейке. Причем Куприн, в отличие от других персонажей, на картинке лишен индивидуальных черт. Если бы схематичное изображение писателя не сопровождалось стихотворным текстом, Куприна вообще вряд ли можно было узнать. Изображение изолированности героев удваивается за счет изображения вторичного ограничения их жизненных пространств: у Куприна – ямой, у Городецкого – лесом, у Арцыбашева – венком. Показана не комплементарность, а полное исключение, отрыв героев от творческого сообщества.

2.2. Фигура Городецкого весьма примечательна. Городецкий описан так: „За сосновкой по болотам | Городецкий, знай, блудит“. Однако показан он блуждающим, а отнюдь не блудящим. При этом он, блуждающий, занимает на рисунке довольно привилегированное место, то есть практически в самом центре всего вербально-иконического текста программы в целом. Паронимическая оговорка в стихотворном тексте (еще один элемент квазиэкфразиса) не является случайной. Глагол *блудить*, этимологически связанный с

²⁷ О транспонировании семантической композиции этой картины Рафаэля в русскую литературу подробно см.: И.П. Смирнов (1996, 68–85).

глаголом *блуждать*, кроме значения ‚прелободействовать‘, имеет еще одно значение ‚отпадать от истинной веры, впадать в раскол или в ересь‘.²⁸ „Блудным сыном“ называет Иванов всякого человека, отпавшего от целого. По Вяч. Иванову, индивидуализм („отъединение“), то есть оппозитив соборности, характеризуется как раскол сознания: „...такой раскол сознания не может не проявиться в том или ином виде душевной болезни, в безумии или отчаянии“.²⁹ Городецкий, покинув „мистический анархизм“ Чулкова, был в 1909 году ярким апологетом ивановского мифотворчества. Впрочем, сборник *Русь*, который вышел в свет в сентябре 1909 года, вызвал резкое осуждение Иванова. Тот усмотрел в сборнике кощунственную пародию на свою идею соборности. Городецкий объявил носителями объединяющего начала христианской религии нищих и калек переходящих. В облике одного из них он сам и представлен на картинке. По всей вероятности, это и автопародия. Предположительно, Городецкому принадлежит авторство данной карикатуры.³⁰ Он был постоянным сотрудником еженедельного журнала *Сатирикон* и славился как прекрасный карикатурист.

Но еще более любопытным оказывается то, что эта карикатура практически дословно иллюстрирует опубликованную в четвертом номере *Золотого руна* за 1909 год статью Городецкого „Ближайшая задача русской литературы“. В этой статье Городецкий попытался дать карикатурную панораму русской литературы. Если моя догадка верна, то Городецкий транспонировал свой собственный научный текст, во-первых, в текст стихотворный, а во-вторых, несколько позже, в текст иконический. В крайнем случае, это мог сделать и кто-то из хорошо знакомых с самим Городецким и с его статьями литераторов. Сразу же обращает на себя внимание сходство заголовков: „Ближайшая задача русской литературы“ → „Русская литература“. Начало статьи иконически и вербально повторяется, во-первых, в изображении Городецкого, а во-вторых, в финале рассмотренного мною выше квазиэкфразиса: „Смутно и странно начинаю свой литературный доклад. У меня траур... У меня в глазах одна согнутая спина [...] Смотрите все: это печальная картина – первое, что я должен показать теперь“.³¹ Ср. изображение присогнутого Городецкого и заключительную фразу квазиэкфразиса: „Но поймите сами кто там, | видя все это, грустит“. Главная мысль Городецкого заключается в том, что эпоха символизма находится в состоянии кризиса, в состоянии завершенности и начинает сама себя отрицать, углубляя „опыт

²⁸ В. Даль (1956, 99).

²⁹ Вяч. Иванов (1979, 266).

³⁰ За данную гипотезу я благодарю Н. Котрелева. Последний обратил мое внимание на тот факт, что место у Городецкого на картинке привилегированное, а его нос удачно шаржирован.

³¹ С. Городецкий (1984, 97).

канонизации поэтических вольностей".³² В последней он усматривал „ближайшую задачу русской литературы“.

Этот основной сюжетный ход подкреплен многочисленными, можно сказать даже утонченными, символическими приемами, которые совершенно неожиданным образом повторяются в тексте карикатуры. Сплетенные на картинке в виде цепи стволы, переходящие в подобия ветвей-облаков, метафорически отсылают к характеристике русской литературы, приведенной Городецким в статье: „Это был сук литературного дерева, но самый крепкий“ (Гор: БЗРЛ, 93). На ветвях, в гнездах-ячейках, как видим, и разместились литераторы на картинке. Причем, кроме Белого и Ауслендера, о которых Городецкий пишет подробно, все авторы-персонажи статьи воспроизведены на картинке. Наиболее примечательные черты каждого персонажа статьи либо вербально, либо иконически, или же вербально-иконически, созданы в тексте карикатуры. И если Куприн назван в статье „зеленым, крепким дубом русского эпоса“, то такая характеристика удачно отражена на обоих уровнях. Куприн неподвижно сидит в яме, символизируя своими объемными формами плод дуба –желудь. То, что повесть „Яма“ была впервые опубликована в сборнике *Земля*, только подчеркивает соотнесенность Куприна с деревом. Статью Городецкого, развертывающую различные мифы символизма в карикатурной форме, можно рассматривать как статью об абсурде в символизме. На картинке символистские карикатуры-мифологемы подвергаются дальнейшему окарикатуриванию. К примеру, миф-дуб из философско-эстетических работ Вяч. Иванова, означающий символ („К символу [...] миф относится, как дуб к желудю“³³), обретает совершенно неожиданные коннотации („зеленый, крепкий дуб русского эпоса“) в тексте статьи, а затем в тексте карикатуры (желудь-Куприн и подобие генеалогического древа-дуба на картинке, которая, кроме всего прочего, окарикатуривает разного рода деревья в барочной эмблематике. Последняя основывалась на предметной реализации вторичных значений.³⁴ Ничуть не менее характерен и другой пример карикатурного транспонирования:

Можно было бы указать целый ряд примеров более мелких и не менее отвратительных [речь идет о романе Арцыбашева *Санни*, – О.Б.], но зачем лишний раз входить в болото? Оно осталось сзади, а впереди прямая дорога в молодом лесу. Уж слышится здоровый хвойный запах, уж видна вечная зелень.³⁵

³² С. Городецкий (1984, 95).

³³ Вяч. Иванов (1916, 42).

³⁴ О барочной эмблематике см. подробно: А. Морозов (1968, 118).

³⁵ С. Городецкий (1984, 97).

В этом примере намек на порносодержание романа Арцыбашева „Санни“ сцеплен с *болотом, молодым лесом и хвойным запахом*. На карикатуре такое сцепление распадается на два самостоятельных образа – Арцыбашева и Городецкого. Все эти наблюдения можно продолжить. Так или иначе, автор этой карикатуры вскрывает общесимволистский парадокс: и автономность и собранность на самом деле в равной мере приводят к расколу – к эстетическому расколу.

В связи с данным замечанием раскрывается другой, более скрытый смысл венка над головой Арцыбашева. Он заключается в намеке на переход от символизма к авангардному видению мира. „Στέφανος“ – так называлась открывшаяся в 1907 году в Москве первая выставка русского авангарда. В этой выставке приняли участие Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Давид и Владимир Бурлюки, Сюрваж, Георгий Якулов, Леонид Баранов и Аристарх Лентулов. Картины, представленные на их экспозиции, стали началом перехода от символизма к авангарду. Название выставки, хотя и содержало в себе память о символизме, однако являло собой чисто полемическое повторение одноименного названия брюсовского сборника. Почти все художники, принявшие участие в „Στέφανος“, были представлены в Петербурге в 1909 году на выставке „Венок – Стефанос“. В основе искусства всех этих художников лежала свобода и примитивизм формы. Такой же степенью свободы и примитивизмом формы обладает, замечу, любая карикатура, в том числе и та, которая в техническом смысле безупречно выполнена.³⁶

Итак, венок еще раз маркирует скрытое „предсказание Аполлона“ на „пифийском языке“, о котором в связи с прекращением деятельности *Весов и Золотого Руна* было сказано в самом начале статьи. Журнал *Аполлон* становится на время победителем „пифийских игр“ среди участников „символистской игры“. Он отказывается принимать устоявшиеся правила „символистской игры“ (в смысле Кайюа)³⁷ и завершает собой целую эпоху. Поскольку призом на пифийских играх в честь Аполлона был лавровый венок, заключительную картинку с изображением увенчанного Арцыбашева можно интерпретировать как момент увенчания новой эпохи.

2.3. Руки персонажей приоткрывают еще один смысловой момент этой карикатуры. Герои-персонажи также явно выходят за рамки своих привычных функций: отсутствуют изображения пишущих писателей, но есть изображение диктующего писателя. Руки персонажей находятся в разных позах, но только не тех, что пригодны для творческого процесса писания.³⁸ Изображение рук – карикатура на руки Творца. Как видно, персонажи также выхо-

³⁶ К примеру, карикатуры Гойи, Домье, Роландсона и др.

³⁷ R. Caillois (1982).

³⁸ См. также: М. Ямпольский (1994, 21-70).

дят из состояния самоощущенности и отказываются принимать устоявшиеся привила „символистской игры”, попадая в ситуацию импровизирования или ереси, что, согласно Гринблатту, одно и то же.³⁹ Уже в первом номере *Весов* Брюсов определил искусство как игру (он именует ее „держновением”), которая служит познанию мира. Для всей эпохи символизма с ее литературоцентризмом основную ситуацию игры создавала литература. Кризис литературы рождает ситуацию импровизации, то есть ситуацию выхода из игры. В теории импровизации Гринблатта такая ситуация выступает при переходе от средневековья к Ренессансу. Когда человек, почувствовав свою свободу, отпал от Бога.

Карикатура – это, если следовать концепции средневекового смеха Лихачева, „идеальный мир, вывернутый наизнанку” или „вывернутая наизнанку церковь”.⁴⁰ Это означает, что, с одной стороны, она возрастает на руинах прежних культурных символов, а с другой стороны, разрушает основные культурные символы, представляя их в травестированном, изнаночном варианте. Вырождение наделяется в карикатурной практике пафосом возрождения-реанимации, предполагающим искусственное преодоление кризиса эпохи всякого рода поправками культурных символов. Возникает атмосфера квазиренессанса (не случайно отмеченная выше проекция на „Преображение” Рафаэля, а также на сходство первобытного человека с обложки книги Бальмонта *Будем как Солнце* с рисунком Леонардо да Винчи), рождается атмосфера абсурда. Карикатура как „изнаночный мир”, разоблачающий картину мира несбыточного, воплощает собой своего рода ересь по отношению к эстетическому идеалу. Поведение героев-персонажей на этой карикатуре сопоставимо с поведением религиозного раскольника с тем отличием, что деятельность изображенных персонажей ограничена сферой эстетического раскола. Эта конкретная карикатура, будучи нацелена на эпоху символизма, является также карикатурой на символистский литературоцентризм: она симулирует свойства, структурно присущие литературному дискурсу.⁴¹ Литература, изображенная в левом верхнем углу картинке, как видим, вообще отказывается от участия в квазиритуале, руководимом Ивановым. Демонстрация такого отказа изображена, во-первых, в виде „дистанцированной позиции” русской литературы по отношению к литераторам. Во-вторых, в отчуждении литературы от иконического и вербального текстов. Причем, иконическое располагается над вербальным. Таково образное воплощение кризиса символистского литературоцентризма и перехода к авангарду. Литературный дискурс эпохи символизма, претендовавший на сверхинформативность и сверхкоммуникативность, то есть – на сверхдискурсивность в целом,

³⁹ St. Greenblatt (1994).

⁴⁰ Д.С. Лихачев (1997, 355-356).

⁴¹ Оге А. Ханзен-Лёве (2001, 53).

подвергается критике. Иконическое, подавляя вербальное, конкурирует и с литературным текстом и литературным дискурсом.

В связи с этим примечателен текст, диктуемый Леонидом Андреевым: „Готово: Анатема. Анфиса. Абракадабра. Белиберда.“ Текст состоит из отдельных номинативов, которые, будучи одним из средств экспликации символа, одновременно подчеркивают распадение текстовой ткани на изолированные лексемы. Слова *Анатема* и *Анфиса* легко распознаются как названия двух одноименных пьес Андреева, написанных в одном и том же 1909 году. Диктующий Андреев представляет собой карикатурно-аллегорическое воплощение главного героя этой пьесы – сатаны-богоборца. Андреев манипулирует действиями дамы-машинистки, подобно тому, как его герой, Анатэма, манипулирует душами и поступками отдельных людей: старика Давида Лейзера, его жены, детей и соседей. Описание Анатэмы, данное в первой картине пьесы, во многих деталях соответствует иконическому изображению Андреева-персонажа. В приведенном фрагменте я выделю все совпадения курсивом:

При слабом свете, сером и бесцветном, голова преданного заклитию кажется огромной: особенно велик его высокий куполообразный лоб, изрезанный морщинами бесплодных дум и неразрешимых, из века поставленных вопросов. Реденькая бородка Анатэмы совершенно седа; подбелены сединами и его волосы, некогда черные как смоль, теперь же серыми, дикими лохмами вздымающиеся на голове его. Беспокойный в движениях, он тщетно пытается скрыть вечно пожирающую его тревогу и торопливость, лишенную цели. И, соревнуя бессильно-гордой неподвижности Некого, ограждающего входы, он затихает на мгновение в позе гордого величия, но уже в следующую минуту, в мучительной погоне за вечно ускользающим, он мчится в безмолвных корчах, как червь под пятою.⁴²

Изображение машинистки соотносится сразу с тремя женскими персонажами другой андреевской пьесы – „Анфиса“. Движение Андреева-персонажа трагически распознается как метание героя пьесы Федора Иванович между тремя сестрами – Анфисой, Александрой Павловной и Ниночкой. Замечу, что Федор Иванович показан в пьесе в постоянном движении по комнатному пространству. Ср.: „Федор Иванович несколько раз проходит по комнате, останавливается“, „Сам Федор Иванович медленно прохаживается по комнате“.⁴³

Следующие далее за словами *Анатема* и *Анфиса* слова *абракадабра* и *белиберда* уже не составляют названий произведений Андреева. Но они являются в русском языке синонимами бессмыслицы и абсурда. Соединение всех

⁴² Л. Андреев (1991, 286).

⁴³ Л. Андреев (1913, 265, 302).

четыре слов в номинативную цепочку монтирует своего рода квазитекст-микротекст с единым заглавием „Готово“. Он создан из сборки фрагментарно расчлененных предложений, каждое из которых делит его на микротемы. Чтобы уловить имплицитный план заглавия-квазисимвола, необходимы особого рода „переключатели“ или „сигналы“. Такими „сигналами“ в нашем случае становятся дальнейшие текстовые звенья, которые в силу своей разнородности окарикатуривают амбивалентность символистских текстов, суггестивность символа. Весь этот квазитекст представляет собой иконическую карикатуру (полемическую по своей сути), (карикатуру в карикатуре – sic!) на тексты эпохи символизма, на литературоцентризм этой эпохи. Художественный текст был в эпоху символизма не просто главной формой символического поведения, но сверх того, представлял собой дерзкую попытку быть тождественным всей культуре в целом.

2.4. Итак, эта карикатура является, во-первых, фигурой, повышающей абсурдность текста. Во-вторых, она представляет собой экспликацию экстремального (кризисного, квазисинтетического) состояния эстетической системы символизма, момент ее самоотрицания, самоотмены и тем самым воплощает абсурдное vs. еретическое в эпохе символизма. Слово ересь, между прочим, кроме основного значения, обладает еще значением ‚вздор, чепуха‘. Эти значения синонимичны в русском языке значению ‚абсурд‘. Эта карикатура еретична в обоих смыслах и сама по себе изображает ересь. Недаром истоки карикатуры восходят в России к 17 веку – к приемам народных лубочных картинок, которые также по сути своей были еретичны. Отнюдь не случайно появление русского лубка совпадает по времени с русским расколом. (На соборе 1666 года были осуждены противники Никона, а на соборе 1667 года – прокляты). Ясность и простоту композиции, обобщенность образа лубка с известной степенью осторожности можно на уровне формы соотнести с художественными приемами этой картинки. В карикатурном пространстве слова и графические изображения тесно связаны, как связаны на лубке письменность и рисунок. На уровне смысла ересь в том, что литературоцентризм, ставший догмой символистской эпохи, сменяется центризмом иконического знака. На картинке видны черты типично авангардистского метонимического мышления: не только примитивизм формы, отход от подражания натуре в пользу экспрессивности, но главное – победа внутреннего (имманентного) над внешним (трансцендентным). Иконическое и вербальное становятся инверсией друг друга по семантической оси имманентное/трансцендентное. Смерть трансцендентного, провозглашенная некоторое время спустя футуристами, подобна смерти неба. „Небо – труп!“, – несколько позже, в 1913 году, констатировал Давид Бурлюк в стихотворении „Мертвое небо“:

Затворяйте же часы предверий
Зовы рук.⁴⁴

„Зовы рук“ в стихотворении Бурлюка сходны с изображением рук персонажей на карикатуре. Жест перенимает на себя всю смысловую нагрузку: трансцендентное эквивалентно в футуристической эстетике вербальному, имманентное – иконическому, уравненному с жестом. На карикатуре ясно показана авангардистская смерть трансцендентного неба: литература спит или мертва. Условное небо на картинке занимает совсем крошечное место. Оно вытеснено буквами, которые в большей степени воспринимаются не как словесный текст, а скорее, как текст иконический. Буквы становятся такими же иконическими героями-персонажами картинки, как и все другие ее персонажи. Итак, небо-сцена воплощает собой модель будущего абсурдистского театра без текста (или декоммуникативного театра). Начиная с 1907 года небо и сцена вступают в отношения эквивалентности⁴⁵ и создают перспективную почву (по крайней мере, в России) для сценических экспериментов театра абсурда.

Собственно, не только сам заголовок „Русская литература“, но и стихотворный текст, написанный или, скорее даже, нарисованный от руки, – это равноправные персонажи картинки. Нарисованные в тексте буквы также можно рассматривать в качестве рисованных мини-персонажей, вступивших в борьбу с „галлактикой Гутенберга“.⁴⁶ Причем обрамление букв представляет собой карикатуру на разного рода виньетки в символистских журналах. Образцом для подобной карикатуры могли оказаться, к примеру, одна из виньеток Уткина, выполненная для журнала *Золотое руно* (1907 г., №3). И если словесное воспринимается на этой картинке как вербальное, то прямые и изогнутые линии рисунков делят изобразительное пространство на части, подобно частям и главам пространства вербального.

В целом, изолированность, распадение писателей-персонажей на отдельные „атомы“, или „эстетический раскол“, эквивалентны графической изолированности букв, из которых конструируется вербальный текст. Таким образом воплощен переход от метафорического мышления к метонимическому, то есть от символистского видения мира к авангардному, для которого стала важна эстетика части, переноса по смежности.⁴⁷ На карикатуре отражается страх перед метафорическим мышлением. Блум, определив историю поэти-

⁴⁴ Поэзия русского футуризма (1999), под ред. А.С. Кушнера, Санкт-Петербург, Гуманитарное агентство „Академический проект“.

⁴⁵ См. об этом подробно: О. Буренина, „Реющее“ тело – визуализация абсурда в русской живописи 1900-1930-х годов (2001, ркп).

⁴⁶ О печатном тексте как образе повторяемой точности см.: М. McLuhan (1962).

⁴⁷ О карикатурах на русский футуризм см. подробно: А.В. Крусанов, Б.Ф. Шифрин, (1999, 452-472).

ческого влияния как историю постоянного страха перед влиянием, писал что „the Anxiety of Influence“ как раз и порождает явление карикатуры:

The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist.⁴⁸

Не всякая карикатура, однако, может становиться модусом абсурда, работать на экспликацию абсурдной модели мира, а лишь такая, которая представляет кризисную (квазисинтетическую) фазу в развитии культуры, как в рассмотренном нами случае, Литографированная программа, демонстрирующая абсурдное в эпохе символизма, предвосхищает события официального эстетического раскола 1910 года внутри собственно символистского направления, начало которым положили выступления Вяч. Иванова, Блока и Брюсова.

2.5. Любопытно, что именно с шаржей и карикатур на явления искусства и его деятелей началось совместное творчество Кукрыниксов как единого коллектива. К открытию Клуба литераторов было решено выпустить шуточную световую газету *Литературный планетарий*. На экране через особый фонарь демонстрировались шаржи на писателей, представленных в виде различных созвездий. Показ на экране сопровождался стихами В. Инбер по названию „Комментарии к планетарию“. Для световой газеты Кукрыниксы создали графические портреты целой серии писателей.⁴⁹ В поле зрения попали: В. Луговской, Л. Леонов, И. Сельвинский, С. Кирсанов, Вс. Иванов, К. Зелинский. В центре звездно-поэтического небосклона был изображен нарком А.В. Луначарский. Звучал поэтический текст следующего содержания:

Светило, посвященное
вопросам Наркомпроса,
С которым тем не менее
произошло затмение.

Далее следовало появление на экране изображения Маяковского в виде большой медведицы, которое также сопровождалось стихотворным текстом:

Выходя из орбит,
Сотрясая медь,

⁴⁸ Н. Bloom (1973, 30).

⁴⁹ Рисунки опубликованы в *Литературной газете* за 1930 год: №№ 6, 7, 8.

Маяковский рычит,
как большой медведь.
Асеев к нему соседится,
Как Малая Медведица.

Впрочем, сам поэт в то же самое время лично присутствовал в зрительном зале и с удовольствием наблюдал за всем происходящим. Практически все карикатуры Кукрыниксов на писательские коллективы во многом коррелируют с карикатурой на русскую литературу эпохи символизма. Так, на этой карикатуре Кукрыниксов, с одной стороны, обыгрывается мотив „Тайной вечери“, а с другой стороны, повторяются некоторые образы символистской карикатуры на русскую литературу.



Трудно сказать со всей определенностью, задала ли символистская карикатура дальнейшую парадигму для советской карикатуры на коллективы писателей и поэтов или перед нами – факт типологического сходства. Тем не менее именно в карикатуре на авторский коллектив, на литературное направление заключается целая гамма разнообразных способов репрезентации абсурда как особого модуса бытия. Негативная реакция на синтетическую завершенность – будь то завершенность эпохи, текста или конкретного события – отличается предельной парадоксальностью, а также усилением амбивалентности и метаморфизма.

Источники

- Андреев, Л. 1913. „Анфиса“, *Полное собрание сочинений в восьми томах*, т. 7, Санкт-Петербург: Издание тов-ва А.Ф. Маркс.
Андреев, Л. 1991. „Анатэма“, *Пьесы*, Москва: Советский писатель, 283-348.

- Бальмонт, К. 1908. „Поэзия стихий (Земля, Вода, Огонь и Воздух)“, *Белые зарницы. Мысли и впечатления*, Санкт-Петербург: издание М.В. Пирожкова, 15-57.
- Бальмонт, К. 1980. *Стихотворения. Переводы. Статьи*. Москва: Художественная литература.
- Бальмонт, К. 1985. *Стихотворения*, Москва: Книга.
- Городецкий, С. 1984. „Ближайшая задача русской литературы“, *Жизнь неукратимая. Статьи. Очерки. Воспоминания*, Москва: Современник, 92-110.
- Иванов, Вяч. 1899. *Первая тифийская ода Пиндара. Перевод размером подлинника*. Санкт-Петербург: Извлечение из Министерства Народного Просвещения.
- Кузмин, М. 1994. „Крылья“, *Подземные ручьи. Избранная проза* (Ред. Пурин, А.). Санкт-Петербург: Северо-Запад, 9-69.
- Куприян, А.И. 1964. *Собрание сочинений в 9-ти томах* (под ред. Э. Ропштейна и П. Вячеславова), т.6. Москва: Библиотека журнала „Огонек“, издательство „Правда“.
- Ремизов, А.М. 1978. *Избранное*, Москва: Художественная литература.
- Поэзия русского футуризма*, 1999, под ред. Кушнера, А.С. Санкт-Петербург: Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство „Академический проект“.

Л и т е р а т у р а

- Анненский, И. 1979. „Речь о Достоевском“, *Книги отражений*, Москва.
- Бельий, А. 1990. *Начало века*, Москва.
- Буренина, О. 2000. „Отчаяние“ как олакрез русского символизма (Федор Сологуб и Владимир Набоков), Smirnov, I. (Hrsg), *Hypertext „Отчаяние“ / Сверхтекст „Despair“*. *Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel*, München, 163-186.
- 2001. „... и я опять вижу свой страх“ о порождении *genus absurdum* в русской литературе“, *Sémiotique de la peur dans la culture et la littérature russes*, Paris (в печати).
- Венцлова, Т. 1997. „Тень и статуя“, *Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе*, Вильнюс, 82-102.
- Грачева, А. 2000. „„Круг счастья“ – лицевой кодекс Алексея Ремизова“, Денисенко, С.В. (Ред.), *Рисунки писателей. Сборник научных статей по материалам конференции „Рисунки петербургских писателей“*, Санкт-Петербург.
- Даль, В. 1956. *Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х томах*, т. 1, Москва.
- Иванов, Вяч. 1916. *Борозды и межи*, Москва
- Иванов, Вяч. 1979. *Собрание сочинений в четырех томах*, под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт, т. 3, Брюссель.
1937. *Литературное наследство*, Москва, 27-28.
1980. *Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования в четырех книгах, книга 1*, Москва.

- Крусанов, А.В., Шифрин, Б.Ф. 1999. „Футурист как объект осмеяния (по материалам карикатур и фельетонов 1910-1914 гг.)“, *Мифология и повседневность, выпуск второй. Материалы научной конференции 24-26 февраля 1999 года*, Санкт-Петербург, 452-472.
- Лихачев, Д.С. 1997. *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение*, Санкт-Петербург.
- Морозов, А. 1968. „Проблемы европейского барокко“, *Вопросы литературы*, 12, 111-126.
- Никоненко, С. 1990. „Михаил Арцыбашев“, *Тени утра. Роман, повести, рассказы*, Москва, 3-18.
- Смирнов, И.П. 1996. *Роман тайн „Доктор Живаго“*, Москва.
- Толстая, Е. 1994. *Поэтика раздражения*, Москва.
- Флакер, А. 1999. „Вывески в литературе“, *Russian Literature*, XLV, 35-46.
- Ханзен-Лёве, Оге А. 2001. *Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*, Москва.
- Черных, П.Я. 1999. *Историко-этимологический словарь современного русского языка в двух томах (издание 3-е)*, т. 2, Москва.
- Чулков, Г. 1999. *Годы странствий*, Москва.
- Эткинд, А. 1998. *Хлыст. Секты, литература и революция*, Москва.
- Ямпольский, М. 1994. „Жест палача, оратора, актера“, *Ad Marginem '93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований*, Москва, 21-70.
- Adorno, T.W. 1966.. *Negative Dialektik*, Frankfurt a.Main.
- Caillois, R. 1982. *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch* (aus dem Franz. von S. von Massenbach) Frankfurt a. Main, Berlin, Wien.
- Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York.
- Greenblatt, St. 1994. „The Improvisation of Power“, H.A. Veese (Hrsg.) *The New Historicism*, New York, London, 46-87.
- McLuhan, M. 1962. *The Gutenberg Galaxy*, Toronto.

Корнелия Ичин, Миливое Йованович

К РАЗБОРУ ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ „РЕКВИЕМА“ А. АХМАТОВОЙ

Светлой памяти Аманды Хейт

1.

Сколь ни странно, „Реквиему“, одному из крупнейших сочинений Ахматовой (в особенности в сравнении с куда как более сложными для анализа ее произведениями вроде „Поэмы без героя“), очень не повезло, как в исследовательском, так и в издательско-текстологическом отношениях. Причин тому не мало. С легкой руки мемуариста В. Виленкина „Реквием“ принято считать сочинением настолько несложным для понимания, что он „меньше всего нуждается в научных комментариях“.¹ С. Волков, многолетний собеседник Бродского, полагает в свою очередь, что речь идет о тексте „примечательном, но довольно однозначном“.² Вследствие подобного подхода исследователи до сих пор определяют „Реквием“ то циклом стихотворений, то поэмой, несмотря на то, что сама Ахматова в одной из своих заметок прямо указала на его жанровое определение как „большого цикла стихов“.³ При таком положении вещей отнюдь не случайным является весьма странный факт, что блестящее исследование Е. Эткинда „Бес-смертие памяти. Поэма Анны Ахматовой „Реквием““, опубликованное сначала по-немецки (1984), а потом и по-русски (1991), остается пока чуть ли не единственным разбором этого произведения.⁴ Недостаточно внимательное отношение исследователей к „Реквиему“ в итоге привело к тому, что в первом томе шеститомного собрания сочинений Ахматовой этот цикл подан в разрозненном виде, то есть разбит на отдельные стихот-

¹ В. Виленкин, *В сто первом зеркале*, Москва 1990, 317.

² С. Волков, „Вспоминаю Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским“, *Свою меж вас еще оставив тень... Ахматовские чтения*, Москва 1992, 85. – Правда, Бродский на это счет был иного мнения, назвав „Реквием“ „далеко не однозначным“, но так и не развернув до конца свою мысль (там же).

³ А. Ахматова, *Сочинения*, том третий, Paris 1983, 141. – См. об этой неувязке в указанной работе В. Виленкина (317).

⁴ Работа эта опубликована в: Е. Эткинд, *Там внутри. О русской поэзии XX века. Очерки*, Санкт-Петербург 1997, 343-368.

ворения,⁵ что, к сожалению, не уникальное явление: то же самое произошло с несколькими новейшими публикациями гумилевского цикла „К синей звезде“.⁶

О возможной структурной перекличке с существующими реквиемами разных композиторов в данной связи, разумеется, не могло быть и речи. Это обстоятельство также не трудно истолковать. Согласно Э. Герштейн Ахматова своим творчеством „была больше связана с живописью, вообще с изобразительными искусствами, чем с музыкой“.⁷ В. Виленкин, утверждая, что лирика в этом цикле сама собой превращается в эпос, пишет: „И нет надобности вспоминать ни ‚Реквиемы‘ Моцарта, Керубини или Верди, ни патетическую церковную службу, чтобы оценить правомерность названия этого цикла стихов [...]“.⁸ К величайшему сожалению думающие иначе о „музыкальных“ связях ахматовских текстов Т. Цивьян, Б. Кац, Р. Тименчик и Я. Платек не смогли включить „Реквием“ в свои интермедийные штудии, поскольку во время их написания цикл Ахматовой был под цензурным запретом.⁹

Наша работа посвящена как раз этой теме, причем наиболее конкретно, ибо мы исходим из тезиса, что Ахматова строила структуру своего цикла не без оглядки на структуру канонического реквиема, а также на структуру „Реквиема“ Моцарта.¹⁰ С „Реквиемом“ Моцарта Ахматова познакомилась уже в начале 20-х годов, в исполнении солистов и оркестра Мариинского театра. „Мы были потрясены этим концертом, – читаем в воспоминаниях актрисы Л. Ильешенко-Панкратовой. – Это было днем, в день какого-то церковного праздника. Мы вышли с концерта и встретили

⁵ А. Ахматова, *Собрание сочинений в шести томах. I. Стихотворения 1904-1941*, Москва 1998, 424, 441-445, 447, 449-450, 463, 471-472, 477. – В комментариях Н. Королевой по этому поводу приводится со всех точек зрения неверное объяснение: „В хронологический ряд включены стихотворения, объединенные позже в поэму „Реквием“, так как первоначально они создавались как самостоятельные произведения“ (там же, 682).

⁶ Более подробно об этом см. К. Ичин, *Циклус „Плава звезда“ Николаја Гумилева*, Београд 1997, 19-20.

⁷ Э. Герштейн, „Тридцатые годы“, *Воспоминания об Анне Ахматовой*, Москва 1991, 251.

⁸ В. Виленкин, *Указ. соч.*, 318.

⁹ См. Т. Цивьян, „Ахматова и музыка“, *Russian Literature*. X-XI, 1975; Б. Кац, Р. Тименчик, *Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки*, Ленинград 1989; Я. Платек, *Верьте музыке*, Москва 1989.

¹⁰ „Реквием“ Верди, по-видимому, был чужд Ахматовой не только его посвящением памяти одного человека – писателя-патриота А. Манзони, но и его „сокращенной“ композиционной семичастной сегментацией, а также его тяготением к театральной образности и слишком оперным характером, оттесняющим на задний план элементы сакрального. На первый взгляд, более близким мог оказаться „Реквием“ Берлиоза, посвященный памяти жертв событий 1830 года, однако его чересчур пышно-монументальные эффекты были далеки от замысла Ахматовой. В этой связи бросается в глаза, что в записных книжках Ахматовой за 1958-1966 годы имена Верди и Берлиоза не упоминаются ни разу.

крестный ход. [...] Мы еще были под впечатлением концерта. Ахматова сказала: „Вот продолжение ‚Реквиема‘“. Было чувство непреодолимой грусти. „Лиля, бросим заниматься искусством, – сказала Ахматова. – Наше искусство никому не нужно. И откроем табачную лавочку“.¹¹ Впоследствии, готовясь к анализу пушкинской трагедии „Моцарт и Сальери“, Ахматова досконально изучила биографические материалы о Моцарте.¹² Об этом существует достоверное свидетельство И. Бражникова, рассказывающего „о подробнейшем знании Ахматовой деталей Моцарта [...]“; на воспоминания И. Бражникова в данной связи ссылается и Я. Платек, утверждающий, что Ахматова „была знакома с мельчайшими деталями моцартовской биографии, много думала о его судьбе, и прижизненной, и посмертной“.¹³ По словам В. Виленкина, к Моцарту Ахматову „притягивало его глухое, безысходное одиночество, его вопиюще незаслуженная обреченность“.¹⁴ Читая книги о Моцарте, Ахматова не могла не обратить внимание на факты, свидетельствующие о его беспредельных лишениях, о пренебрежительном отношении к его творчеству, о трудностях в получении им заказов, что „отравляло жизнь композитора, рождало мрачные предчувствия“.¹⁵ Во всем этом, вплоть до обстоятельства положения останков Моцарта в одну из общих могил для венских бедняков, не найденных до сих пор, Ахматова должна была находить нечто общее в участии ее самой и ее близких друзей-поэтов (Гумилева и Мандельштама). Поэтому не случайно включение в структуру ее „Реквиема“ из биографии Моцарта, связанного с возникновением его „Реквиема“ „по заказу“ незнакомого человека, а также с восприятием великим композитором этого „заказа“ (заказчик – сам Бог, „Реквием“ пишется для самого Моцарта).¹⁶

¹¹ А. Ахматова, „Из беседы с Л.С. Ильешенко“, *Requiem*, Москва 1989, 27.

¹² Здесь следует отметить, что Л. Чуковская и Я. Платек упоминают о значении Моцарта для Ахматовой лишь в контексте „пушкинской призмьы“ (Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой*, Том 1, 1938-1941, Санкт-Петербург - Харьков 1996, 53; Я. Платек, *Указ. соч.*, 276).

¹³ Б. Кац, „Скрытые музыки‘ в ‚Поэме без героя‘“, Б. Кац, Р. Тименчик, *Указ. соч.*, 243-244; Я. Платек, *Указ. соч.*, 274-275.

¹⁴ В. Виленкин, *Воспоминания с комментариями*, Москва 1982, 415.

¹⁵ Б. Штейнпресс, „Моцарт“, *Музыкальная энциклопедия*, том 3, Москва 1976, стб. 700.

¹⁶ Совпадение это обнаружено А. Павловским, который по этому поводу пишет: „Предисловие к поэме, как и эпиграф, – это второй ключ, он помогает нам понять, что поэма написана, как когда-то ‚Реквием‘ Моцарта, ‚по заказу‘. Женщина с голубыми губами просит ее об этом, как о последней надежде на некое торжество справедливости и правды. И. Ахматова берет на себя этот заказ, этот столь тяжкий долг, как видим, нимало не колеблясь, – ведь она будет писать обо всех, в том числе и о самой себе“ (А. Павловский, *Анна Ахматова. Жизнь и творчество*, Москва 1991, 115-116). О причастности „Реквиема“ Ахматовой к моцартовскому сочинению догадался также Бродский, отмечавший „настоящее многоголосие“ в цикле (голоса „простой бабы“, „позтессьы“, „Марии“): по его мнению, все это сделано „как полагается“, то есть „в соответствии с законами жанра реквиема“ (С. Волков, *Указ. соч.*, 86). См. также вто-

Замечание Бродского „Еще мы о Моцарте с ней много говорили“¹⁷ подтверждается тем, что записные книжки Ахматовой пестрят сообщениями относительно интереса поэтессы к сочинениям Моцарта, в том числе к „Реквиему“.¹⁸ Ахматовой было известно, что из всех реквиемов величайшим считался „Реквием“ Моцарта и, судя по воспоминаниям Г. Козловской, из того, что она знала у Моцарта, „она больше всего любила Реквием“.¹⁹ Ахматова не могла обойти вниманием также тот историко-музыкальный факт, что под звуки моцартовского „Реквиема“ хоронили и Вебера, и Шопена; сведения об этом могли повлиять на ее по-своему уникальную концепцию „Памятника“ в концовке цикла. Наконец, в структурном отношении „Реквием“ Ахматовой построен во многом аналогично „Реквиему“ Моцарта (двенадцатичленная структура моцартовского сочинения соответствует структуре цикла Ахматовой, состоящего из десяти стихотворений, обрамленных „Посвящением“ и „Вступлением“, и двух-сегментным „Эпилогом“).²⁰

2.

Как известно, латинский текст реквиема каноничен, и все композиторы, работающие над этим сочинением, должны были соблюдать этот канон. Их свобода, по сути, ограничивалась тем, что они соединяли отдельные разделы реквиема в одно целое, более вольно толковали роль хора и солистов, а порою, как в случае „Реквиема“ Верди, тяготели к своеобразному жанровому объединению мелодии реквиема с оперным речитативом. На этот счет поэтам, задумавшим пользоваться структурой реквиема, было гораздо труднее, поскольку они прежде всего должны были скрывать подобное структурное строение, пользоваться им более или менее в зашифрованном виде. „Реквием“ Ахматовой в данном отношении представляет собою, возможно, самый яркий образец потаенного использования структуры реквиема во всей русской поэзии.

Бросается в глаза уже весьма искусный способ, при помощи которого Ахматовой удалось удовлетворить канону касательно его „рамы“ – „кольца“ (Requiem aeternam – Kyrie eleison, Agnus Dei – Lux aeterna;

рой эпиграф к вдумчивой штудии С. Амерт (S. Amert, „Akhmatova's „Song of the Motherland“: Re-reading the Opening Texts of Requiem“, *Slavic Review*, 3, 1990, 374).

¹⁷ С. Волков, *Указ. соч.*, 83.

¹⁸ *Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966)*, Москва-Torino 1996, 4, 6, 14, 22, 87, 187, 192, 2^я №, 398, 503, 668, 745.

¹⁹ Г. Козловская, „Мангалочий дворик...“, *Воспоминания об Анне Ахматовой*, 392.

²⁰ Заинтересованность Ахматовой в моцартовском „Реквиеме“ оставалась действенной и в пору работы над „Поэмой без героя“, зачастую и в подспудной полемике с Кузнецким, для которого Моцарт также был „любимейшим композитором“. Об этом наиболее подробно см. в уже упоминаемой работе Б. Кац, „Скрытые музыки“ в „Поэме без героя“, 193-194, 199, 232 и др.

„Посвящение“ – „Вступление“, „Эпилог“ I-II).²¹ В закольцованных разделах канонического реквиема развиваются темы вечного мира и вечного света, гимна и завета Господу, молитвы лирического „я“ к Нему, просьбы о помиловании всех грешников; в концовке темы эти обращены уже прямо к Агнцу Божиему, принявшему на себя грехи мира. Музыкальная интонация данного сюжета, выполненная у Моцарта при участии хора и солистов, а также с использованием двойной фуги в *Kyrie eleison* и, соответственно, в *Sunt sanctis tuis*, идет от нежно-тоскливых через драматиковолнующие к итоговому трелетно-смиренным (в миг прерываемым трубным звуком) акцентам, выявляющим беспредельное упование на всеблагое Агнца, пребывающего со своими святыми в вечности.

В обрамляющих „Реквием“ сегментах Ахматова, по уже отмеченным нами соображениям, видоизменяет тематические пласты сюжета: это адский круг со всеми его атрибутами, характеризующими, на взгляд поэтессы, эпоху террора 30-х годов. В нем все сдвинуто и по вертикали, и по горизонтали („Перед этим горем гнутся горы“, „Не течет великая река“, „Солнце ниже и Нева туманней“),²² все повержено в адские условия и настроения (ср.: „тюремные затворы“, „каторжные норы“, „смертная тоска“, „ключей постылый скрежет“, „шаги тяжелые солдат“, „столица одичалая“, женщины „мертвых бездыханней“, „улыбался только мертвый, спокойствию рад“,²³ Ленинград возле тюрем своих „ненужным привеском болтался“, люди, обезумевшие „от муки“, „звезды смерти“ над осужденными и их провожающими, „безвинная корчилась Русь | Под кровавыми сапогами | И под шинами черных марусь“ – 362-363); объединяющими этот мир „большой зоны“, которой предстает вся Россия, являются портреты женщин, ожидающих приговора, среди которых по принципу смены многоголосия единоголосием выделяется узнавшая о приговоре, уже отделенная ото всех одна единственная женщина, к которой приравняется любая другая, узнавшая о приговоре (362). В „Эпилоге“ же Ахматова возвращается к тем же портретам и к той же ситуации обуйанных страхом „невольных подруг“ ее „осатанелых лет“ (362). Она варьирует уже известные сцены из очередей под сталинской (кремлевской) „красною ослепшею стеною“ („Узнала я, как опадают лица“, „Как клинописи жесткие

²¹ Отмечено А. Павловским, обратившим внимание на то, что „Эпилог“ возвращает читателя к „мелодии и общему смыслу“ „Предисловия“ и „Посвящения“, но не сделавшим из этого наблюдения соответствующих выводов (А. Павловский, *Указ. соч.*, 122).

²² А. Ахматова, „Реквием“, *Сочинения*, том первый, издание второе, пересмотренное и дополненное, Международное литературное содружество 1967, 362 (далее по этому изданию с указанием страницы в тексте). – Цитаты эти можно соотнести с указаниями в разделе реквиема *Tuba mirum* о том, что перед воскресением твари для ее явления на страшном Суде, „природа и смерть остолбенеют“, хотя и Ахматова включает их в несколько иной контекст.

²³ Здесь Ахматова отступает от канонического текста, которым предусмотрена (в разделе *Tuba mirum*) сцена воскресения мертвецов из гробов.

страницы | Страдание выводит на щеках“, „Как локоны из пепельных и черных | Серебряными делаются вдруг, | Улыбка вянет на губах покорных, | И в сухоньком смешке дрожит испуг“ – 368-369) и на этот раз, по указанному выше принципу (используя при этом прием реквиемской двойной фуги), из многих, которых она „видит“, „слышит“ и „чувствует“, выделяет трех: „И ту, что едва до окна довели, | И ту, что родимой не топчет земли, | И ту, что, красивой тряхнув головой, | Сказала: „Сюда прихожу, как домой““ (369). Поскольку, однако, весь „Эпилог“ построен на обрисовке обряда поминовения в ключе фуги („Опять поминальный приблизился час“ – 369 (выделено нами)),²⁴ в заключающем цикл сегменте Ахматовой раскрывается своеобразный зауспокойный напев вечной памяти из канонического текста, в рамках которого развиваются два равнозначных и равноположенных мотива: „И я молось не о себе одной, | А обо всех, кто там стоял со мною [...] О них вспоминаю всегда и везде, | О них не забуду и в новой беде“; „И если зажмут мой измученный рот, | Которым кричит стомиллионный народ, | Пусть также они поминают меня | В канун моего поминального дня“ (369). На этих мотивах, в интонационном отношении развертываемых от печального понимания путей и судеб, как одиночки, так и всего народа („Посвящение“) и скорбных напевов („Вступление“) к элегическим и повествовательно-торжественным акцентам „Эпилога“ вплоть до последней отмеченной нами цитаты, сочинение Ахматовой, пожалуй, можно было закончить. Однако Ахматовой хотелось, видимо, завершить „Реквием“ более эффективными, почти парадоксальными итоговыми размышлениями, в рамках которых тема вечной памяти, вечного мира и вечного света обретает у нее вполне новое и неожиданное разрешение.

Тема Христа, предвосхищенная несколькими мотивами внутреннего сегмента „Реквиема“ („О твоём кресте высоком | И о смерти говорят“; стояние „под Крестами“ – 365, 364), развита Ахматовой в двучленном „Распятии“, в котором, однако, речь идет лишь о его смерти, и в котором Христос появляется в ипостаси Сына Человеческого (ср. хотя бы: „Отцу сказал: „Почто Меня оставил!“ А Матери: „О, не рыдай Мене...““ – 368); к тому же канонический мотив „просьбы о заступничестве“ у Ахматовой обращен не к Христу-Господу, а, как уже указывалось, к женщинам, стоявшим под крестами. В „Реквиеме“ отсутствует сюжет воскресшего Христа, и на мотивах распятия история Его заканчивается, в отличие от, скажем, „Гевсиманского сада“ Пастернака, в котором сцена воскресения Христа также не показана, однако она подразумевается в заключительных

²⁴ См. также ключевые для понимания все „Реквиема“ Ахматовой использование очередной фуги в строчках: „Для них соткала я широкий покров | Из бедных, у них же подслушанных слов“ (369).

строках стихотворения, повествующих о Христе-Судье. Обстоятельство это весьма странное и странность его требует объяснения. Работая над разбором пушкинского „Каменного гостя“, Ахматова сделала даже для самой себя неожиданное открытие, соотнесенное с тем, что Дон Гуан – поэт.²⁵ Возможно по аналогии с этой уникальной трансформацией Ахматова задумала образ лирической героини „Реквиема“ в роли Христа – источника вечной памяти, вечного света. Мысль эта уже была высказана А. Хейт в ее книге *Анна Ахматова. Поэтическое странствие*, правда, скорее в связи с образом Матери Божией, чем с Христом.²⁶ То, что пронизывает все разделы канонического реквиема, а именно существование надежды и ее осуществление, Ахматовой все-таки переданы, но не через образ Христа, а через образы закольцованных мотивов *поющей надежды* и *воркующего тюремного голубя* (ср. рефренное: „А надежда все поет вдаль“ в „Посвящении“; „И голубь тюремный пусть гулит вдаль“ в „Эпilogue“ – 362, 370). Данная уникальная находка заодно предстает и новым разрешением темы перехода *памяти в памятник*: он путеводная звезда, он маяк, источающий *свет* и обеспечивающий *тихий* ход жизни, проходящей в вечной верности памяти о страшных событиях.²⁷

Известно, что раздел канонического текста реквиема *Lacrimosa* служит лирическим центром всего произведения. *Lacrimosa* выполняет эту же роль и в сосредоточенно-скорбной, напевной мелодии Моцарта, выражающей как мольбу и отчаяние, так и светлую веру и надежду. Исследователи творчества Ахматовой расходятся во мнениях касательно поэтико-философского центра „Реквиема“; А. Павловский обнаруживает его в стихотворении „Распятие“,²⁸ тогда как Е. Эткинд находит его в стихотворении „Легкие летят недели“.²⁹ На наш взгляд, ближе к истине А. Павловский, однако и он не договаривает свою мысль до конца, в частности, потому что он не заметил сквозную тему слез, преодолевающих состояние окаменелости (365, 367, 368). У Ахматовой же слеза и является тем подобным словом, которое показывает, что все каменное должно превратиться в живое, даже ее памятник (ср. развитие этой темы: „Приговор... И сразу

²⁵ А. Ахматова, „Каменный гость“ Пушкина“, *Сочинения*. Том второй, Международное литературное содружество 1968, 260.

²⁶ Ср. такие ее цитаты, как: „Главы ‚Реквиема‘ соответствуют этапам ее крестного пути“; „Она по сути другая половина Христа: женщина, его выносившая и сознающая, что Крестные муки – величайший момент истории“; „Упоминание о ‚высоком кресте‘ ее сына – может быть, первый путеводный знак на дороге из этого ада, через который ей предстоит пройти“ (А. Хейт, *Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой*, Москва 1991, 114, 115, 118).

²⁷ Ср. на первый взгляд парадоксальное: „Затем, что и в смерти блаженной боюсь | Забыть громыханье черных маршусь, | Забыть, как постылая хлюпала дверь | И выла старуха, как раненый зверь“ (370).

²⁸ А. Павловский, *Указ. соч.*, 122.

²⁹ Е. Эткинд, *Указ. соч.*, 358.

слезы хлынут, | Ото всех уже отделена“; „Как трехсотая, с передачею, | Под Крестами будешь стоять | И своей слезою горячею | Новогодний лед прожигать“; „И пусть с неподвижных и бронзовых век | Как слезы струится подтаявший снег“ – 362, 364, 3704, чем найден наиболее соответствующий эквивалент великолепной мысли *Lacrimosa*.³⁰

3.

Все отмеченные выше отступления Ахматовой от рамочных частей канонического (моцартовского) реквиема, в том числе те, что относятся к вариациям в „Реквиеме“ Ахматовой мотивов *Lacrimosa*, указывают на то, что и во внутренних стихотворениях ее цикла подобные отступления неминуемы. Неминуемость эта обусловлена уже тем, что в „Реквиеме“ Ахматовой, посвященном катастрофическим событиям русской истории в период сталинского террора и, в частности, не менее страшной судьбе ее сына Льва Гумилева и ее самой, не могло быть той „величественной картины Страшного Суда“ (в *Dies irae*), в которой Моцарт использовал „всю возможную мощь хора; усилив ее общим унисонным движением голосов, звучанием тромбонов, торжественными сигналами труб, грозным тремоло струнных и дробью литавр“.³¹ Ахматова не верила в наступление Страшного Суда, как явствует хотя бы из ее более позднего письма Бродскому от 20 октября 1964 года.³² Порою представляется, что к образам Страшного Суда отсылает, например, строчка „И манит в черную долину“ (376) из стихотворения „Уже безумие крылом“, в которой „черная долина“ ассоциируется с долиной Иосафата, однако впечатление это обманчиво, ибо указанный образ соотнесен с последней стадией безумия лирической героини. С другой стороны, может показаться, что к этому же образу – вечности отнесена символика числа 17 (1+7) в строчке „Семнадцать месяцев кричу“ из одноименного стихотворения, а также в 17 дистихах, составляющих вторую часть „Эпилога“; но и это скорее всего является ложным следом, ибо аналогичное использование магии чисел в „Реквиеме“,³³ на наш взгляд, принадлежит к иной сфере – к сфере довольно часто употребляемой поэссой фуги.

Поэтому „внутренние“ стихотворения „Реквиема“ суть, по справедливому определению А. Хейт, „своего рода путеводитель по преисподней,

³⁰ Можно предположить, что мотив слез в стихотворении „Показать бы тебе, насмешнице“ относится к Рождеству, а в „Эпилоге“ – к Пасхе. Если это так, то процесс замещения облика воскресшего Христа-Судьи образом „ожившего“ памятника поэта – кормчий звезды приобретает дополнительную аргументацию.

³¹ Е. Черная, *Моцарт. Жизнь и творчество*, Москва 1966, 352.

³² Ср.: „Не случилось: светает – это Страшный Суд и т.д.“ (А. Хейт, *Указ. соч.*, 341).

³³ См. также строчки: „Как трехсотая, с передачею“ и „А здесь, где стояла я триста часов“ (364, 370).

указующий тропу к свету“, который составлен „с точностью дорожного расписания“;³⁴ к этому следует добавить, что в преисподней пребывают не грешники, „безвинная Русь“ (365).³⁵ Заданные уже в первом „внутреннем“ стихотворении „Уводили на рассвете“ (темы страха и смерти – в образе „холода иконки“ и „смертного пота на челе“, и страха потери памяти – в „Не забыть!“ – 363) ключевые темы „Реквиема“, как „хождения по мукам“, по-своему обыгрывает сюжет *Dies irae* и последующих за ним разделов моцартовского „Реквиема“. Так, взамен указания на пророчество Сивиллы, относящегося ко Дню гнева, у Ахматовой, слывшей пророчицей, читается: „Я давно предчувствовала этот | Светлый день и опустельный дом“ (366); взамен образа „ужаса“, связанного с приходом Судьи, лирическая героиня „ужасом“ называет своего арестованного сына („Ты сын и ужас мой“ – 364); взамен образа „я“ в разделе *Confutatis*, вопиющего в положении склоненного ниц перед Господом грешника, у Ахматовой обнаруживаем строчку „Кидались в ноги палачу“ (364). Список этот можно продолжить сопоставлением ахматовских обыгрываний канонического текста реквиема вроде „Смертный пот на челе“ (у сына – 363) вместо образа (в разделе *Requiem aeternam, Jesu pie*) грешника, чело которого краснеет под тяжестью грехов; „Как трехсотая, с передачею“ (364) вместо образа жертвоприношения Господу (в разделе *Hostias*); „Все перепуталось на век, | И мне не разобрать | Теперь, кто зверь, кто человек“ (364) вместо „Что мне, бедному, тогда сказать? К какому заступнику мне обратиться с мольбой, если и праведному будет туго?“ (в разделе *Tuba mirum*). Суть всех перечисленных и ряда не отмеченных нами отступлений в том, что лирическая героиня Ахматовой обращается не к Господу, а к смерти и даже к ее символу – кремлевской огромной звезде (365), то есть к Сталину, а также в том, что обращения эти имеют характер не просьбы, адресованной к Богу, который может заступиться за лирической „я“, а борьбы за сохранение памяти об адских муках всех, в том числе лирической героини (развитых наиболее полно в „Приговоре“, „К смерти“ и „Уже безумие крылом“). Наконец, в отличие от канонического текста реквием у Ахматовой уже в первом „внутреннем“ стихотворении, трактующем тему безумия, в рамках выделения судеб „больной“ героини, ее арестованного сына и ее мужа из судеб свех остальных мучеников эпохи террора, сказано прямо: „Муж в могиле, сын в тюрьме, | Помолитесь обо мне“ (363), что

³⁴ А. Хейт, *Указ. соч.*, 122.

³⁵ Правда, из этого числа обитателей преисподней Ахматова, используя манеру Данте, изымает лирическую героиню – „царскосулскую веселую грешницу“ (364). Вопрос же, затронутый С. Волковым относительно „вины“ Ахматовой, якобы „равнодушной“ к судьбе ее сына (С. Волков, *Указ. соч.*, 86), требует отдельных изысканий, не входящих в нашу задачу.

явно вступает в противоречие с основной частью сюжета *Dies irae*, относящейся к восстанию мертвых из гробов в минуту Судного Дня.

4.

Цветаева первой догадалась, что Ахматовой справедливо принадлежат определение *Музы Плача*.³⁶ Подобному определению сопутствует более или менее четкая творческая установка Ахматовой на связь с музыкой, вплоть до таких ее жанров, как реквием. Тем не менее более полной обращенности „Реквиема“ к его музыкальному источнику (Моцарту) препятствовал тот непреодолимый факт, что Ахматова периода своей опалы была неверующей или не совсем верующей в догматическом смысле; если бы это было не так, то она бы не смогла написать такие строки, как „Я пью за разоренный дом, [...] За то, что Бог не спас“ (в стихотворении „Последний тост“ 1934 года) и „Но я предупреждаю вас, | что я живу в последний раз“ (из цикла в „В сороковом году“).³⁷ Вместе с тем уже Н. Недоброво указано, что даже ранняя поэзия Ахматовой не только не обошлась „без сильнейших выражений религиозного чувства“, но и что и сама поэтесса обращала внимание „на религиозный характер своего страдальческого пути“; разбирая проблемы упоения поэтессы „молитвой“ и ее „молитвенно-покаянного осознания“, приводящего к смирению, исследователь в конце главки своей великолепной штудии задается справедливым в ту пору вопросом об отождествлении Ахматовой с дочерью Иaira.³⁸ Во всяком случае, религиозность Ахматовой в том виде, в каком ее обнаружил Недоброво, сохранилась до конца ее и жизненного, и творческого пути, с той, однако, оговоркой, что в религиозном восприятии Ахматовой преобладало „личное“ отношение к Богу и Божему миру, чем и объяснялось ее особое восприятие сюжета музыкального реквиема с отмеченными нами вариациями с субституциями канонического текста.

В этой связи представляется любопытным как отношение Ахматовой к „православному“ варианту „реквиема“ (литургии), так и понимание отдельными читателями ее цикла, как народной трагедии. Известно, с одной стороны, что разделы *Kyrie eleison* и *Gloria* входят в православную церковную службу и, соответственно, в состав православной всенощной; из всего этого у Ахматовой остались лишь строчки в начале первой части „Распятия“: „Хор ангелов великий час восславил, | И небеса расплавились в огне“ (368). С другой же стороны, „молитвенным“ характером ее поэзии

³⁶ В стихотворении „О, Муза Плача, прекраснейшая из муз“ из цикла „Стихи к Ахматовой“ 1916 года (М. Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1990, 117).

³⁷ А. Ахматова, *Сочинения*, том первый, 241, 260.

³⁸ Н. Недоброво, „Анна Ахматова“, *Рассказы о Анне Ахматовой. Из книги „Конец первой половины XX века“*, Москва 1989, 253-254.

определено ее постоянное внимание к акту поминовения усопших, как аналогу сохранения вечной памяти; в этом отношении своими отдельными сегментами ее „Реквием“ ближе к упомянутому православному обряду, чем к его католическому варианту, о чем свидетельствуют ее строчки из второй части „Эпилога“: „Хотелось бы всех поименно назвать, | Да отняли список и негде узнать“ (369).³⁹ Что же касается мнения о „Реквиеме“ как народной трагедии,⁴⁰ его следует признать справедливым в той степени, в какой „народные трагедии“, как правило, лишены догматического отношения к христианскому религиозному чувству и к христианской религии в целом, зачастую замещаемых разного рода языческими примесями.⁴¹

Однако, сколь ни странно, „Реквием“ Ахматовой сохранил последовательно канонический сюжет музыкальных реквиемов косвенным образом: его структура с финальным выделением темы поэтического памятника, видимо, оказала воздействие на структуру *Доктора Живаго* Пастернака (повествование о Юрии Живаго с финальным выделением его творческого наследия) в „Гефсиманском саде“ которого образ Христа, как нами уже указывалось, предстает в каноническом виде Христа-Судьи.⁴²

³⁹ О том, что в западных церквях обычай помянуть усопших не был в таком общем употреблении, как на востоке, см.: *Христианство. Энциклопедический словарь в 3 томах*, том 2, Москва 1995, 364-365.

⁴⁰ А. Найман, *Указ. соч.*, 134; А. Павловский, *Указ. соч.*, 124. – Существуют и противоположные мнения Солженицына (по словам которого „Реквием“ „только трагедия матери и сына“, Н. Роскина, „Как будто прощаюсь снова...“, *Воспоминания об Анне Ахматовой*, 538) и Бродского (согласно которому Ахматова „не пыталась создать народную трагедию“, а создала „автобиографию поэта“, С. Волков, *Указ. соч.*, 86). Ахматова же сама удивлялась реакции почти всех читателей „Реквиема“, полагающих, что ее стихи „народные“ (В. Виленкин, *Указ. соч.*, 318).

⁴¹ Ср. хотя бы отмеченную Б. Кацем взаимосвязь четвертого действия „Хованщины“ Мусоргского (со сценой простонародного „бабьего воя“) со строчками Ахматовой в концовке стихотворения „Уводили тебя на рассвете“: „Буду я, как стрелецкие женки, | Под кремлевскими башнями выть“ (363) (Б. Кац, „Звук и искусство звука среди мотивов ахматовской поэзии“, *Анна Ахматова и музыка*, 145-146), которая обоснована как раз языческими приметами.

⁴² Ср. в данной связи также интертекстуальное совпадение мотива моления о чаше в первой части „Распятия“ Ахматовой и в первом стихотворении цикла стихов Живаго (Гамлет).

Денис Бабиченко

СТАЛИНСКОЕ КИНО В СССР. ЭПИЗОДЫ ПАРТИЙНОГО ВЛИЯНИЯ И КОНТРОЛЯ В 1930-1950-е ГОДЫ

Перефразируя слова Максима Горького о литературе 1934 года, кино в СССР „служило одним из рычагов социализма“. Развивая ленинский тезис о кино, как важнейшем из искусств (одна из самых известных ленинских цитата между прочим до сих пор нигде не обнаружена). Сталин в 1935 году фактически продублирует Горького и решит считать „кино в руках советской власти неоценимой силой.“ Руководствуясь этим своеобразным ленинско-сталинским учением о кино, партия и государство, нередко ведомое творческими работниками, к середине 30-х годов свело свою политику в кино к идеологическому догматизму, результатом которой стала преимущественно художественная штамповка. И если в 1928 году Сталин вероятно вполне искренне отвечал на требование советских драматургов дать им указания „у ЦК нет возможностей реагировать на все и вся на свете“, то к 1935 году, когда в СССР был снят последний немой фильм и до начала 50-х годов, государство приложило максимум усилий, чтобы „улучшить кинопроизводство“ с помощью тотального контроля. Именно в 1935 году генсек считал, что киноиндустрия окончательно „взята в руки советской власти.“ Советская власть, впрочем, здесь была не причем. Под этим шифром было законспирировано Политбюро с ее мелочной опекой. Впрочем, цензурный эксперимент в кино осуществлялся партийными инстанциями от случая к случаю. Монопольное право на применения понятий „правда“ и „качество“ демонстрировали наместниками Сталина в госаппарате Борис Шумяцкий, Семен Дукельский и Иван Большаков. Масштабы контроля над искусством в СССР были действительно впечатляющими, но не всегда контроль был эффективен и исходил исключительно сверху. Кроме того государственная опека часто сталкивалась с одной стороны с внутриаппаратной неразберихой, замешанной как полагали на дисциплинирующем страхе, а с другой, с конфликтами между идеологическими структурами ЦК и госструктурами, курирующими кинопроизводство. Нередко имели место межведомственные конфликты. В частности, между ЦК и Совнаркомом. Организационную неразбериху постарались ликвидировать за счет создания в 1928 году Главискусства, в ведение которого попадали и

вопросы кино. Но одновременно никто не ликвидировал партийную структуру АППО (агитационно-пропагандистский отдел печати) или правительственный Главрепертком, который отвечал за цензуру киносценариев. Оставалась на боевом посту и общественная организация Всероскомдрама (общество советских драматургов, композиторов и авторов кино) со своими цепными указаниями и замечаниями „по существу“. До создания в 1938 году Кинокомитета кино одновременно „вели“ Главлит, Главрепертком и Главискусство. Со стороны партии цензурные и организационные функции исполняли идеологические отделы ЦК и комиссии Политбюро „По предварительному просмотру кинофильмов“. Завершали пирамиду хаотичного по сути механизма надзора фигуры идеологов-секретарей ЦК и генерального секретаря. С лета 1933 года все без исключения художественные кинофильмы подлежали обязательному просмотру в спецкомиссии ЦК. По замыслу Политбюро картины должны были рецензировать „писатели коммунисты и коммунисты рабочие“ под бдительным надзором товарищей из номенклатуры. Таким традиционным способом партия реагировала на факты разрешения к показу вредных фильмов. Правда, если рецензирование в широком смысле этого слова регулярно случались, то от услуг рабочих решили на практике все же отказаться. Если не брать во внимание то обстоятельство, что с 1939 по 1953 год Кинокомитет возглавлял Иван Большаков, который до революции был рабочим тульского оружейного завода.

Периодически Сталин менял состав спецкомиссии – в 1934, 1938 и 1940 годах. Так в 1938 она состояла из секретарей ЦК А. Андреева, председателя комитета по делам искусств А. Назарова и главы кинокомитета Семена Дукельского, который занимал свое место по праву – его дореволюционная трудовая карьера началась с „поста“ тапера в местечковых кинотеатрах на Украине. Похоже бюрократический взлет чекиста на пост куратора кинематографии объяснялся ругиной репрессивной политики – необходимо было оперативно разобраться с засильем „врагов народа“ в структуре ведомства и прежде всего с людьми из аппарата предшественника – Бориса Шумяцкого. Последний был приговорен к высшей мере наказания не больше не меньше, как „за попытку организации террористического акта в просмотровом кинозале в Кремле“. Что же касается деятельности комиссий, то ее члены явно не доверяли собственному эстетическому вкусу и политическому чутью и регулярно принимали одно универсальное решение: „Картину показать товарищу Сталину“, который с удовольствием выступал в роли дотошного цензора и редактора. Но в Кремле решали не только творческие вопросы, но и околотворческие. Например о выдаче повышенной оплаты кинорежиссеру Ромму и оператору Волчеку за фильм *Ленин в 1919 году* и Довженко и Екельчику за фильм *Щорс*. В июле 1936 год. Сталин

голосует за выделение Леону Фейхтвангеру 5 тысяч долларов из резервного фонда СНК СССР за сценарий по его же роману *Семья Опенгеймеров*. Летом 1934 года Политбюро, которое не гнушалось рассматривать вопросы о кастрации крупного рогатого скота во Владимирской области, постановило „расширить“ кинокартину *Челюскин*. В частности, „выпуклее дать представление о совокупности мер по организации помощи Москвы лагерю Шмиду“.

В период войны, многие довоенные комиссии фактически прекратили существование, что сказалось в целом и на системе контроля. Во всяком случае в 1946 году после разносного постановления ЦК о фильме *Большая жизнь*, 2 серия. Ивану Большакову специально напомнили как и кем именно должен осуществляться контроль над кино, когда его обязали „представлять на утверждение правительства каждый художественный фильм“. Апофеозом сталинской послевоенной культурной политики можно считать постановление 1948 года, в котором „в целях осуществления более действенного контроля за качеством фильмов на всех этапах их создания“. Министерство кинематографии обязывалось рассматривать литературный сценарий, пробы актеров на пленке, отснятые материалы по основным объектам фильма и только затем отнимать драгоценное время членов политбюро на просмотр готового фильма. Помимо всего прочего, прежде чем предстать пред очи генералиссимуса, фильму предстояло пройти многоступенчатую государственную проверку: Главлит, военная цензура, редактор сценарной студии, редактора производственных студий, редакционный совет и редакционная коллегия сценарной студии, художественный совет киностудии, редактора и глава производства художественных фильмов Кинокомитета. Не меньшие сложности при процедуре утверждения сценария встречались в художественном совете при председателе Комитета по делам кинематографии. В ее состав в 1940-е годы входили Фадеев, Вишневский, Павленко, Чиаурели, Ромм, Трауберг и Пудовкин. Кстати и само решение о персональном составе принималось Сталиным, Молотовым и Ждановым. Если фильм был посвящен современности, то часто в качестве цензурно-идеологического опекуна дополнительно выступали профсоюзы, министерства или ЦК комсомола.

Между тем, цикл абсолютно идентичных по смыслу постановлений партии о недостатках в кино наглядно свидетельствуют о сбое цензурного механизма. Часто он возникал не столько из-за отсутствия политической интуиции или ослабления самоцензуры творческих работников, но и, например, из-за идеологических метаморфоз, которые происходили в голове у Сталина. В 1936 году Сталин после премьеры запретил постановку пьесе Демьяна Бедного „Богатыри“. К середине тридцатых годов Сталин стал явно „праветь“ и ему надоели антирусские пассажи поэта, которые,

кажется, прежде всего имели антирелигиозный характер. Режиссер пьесы Таиров в беседах с коллегами заявлял: „Я пойду в ЦК, где, надеюсь, меня поймут. Я поставлю вопрос о том, что новые спектакли нужно показывать не только комитету по делам искусств, но и ЦК. Это необходимо для гарантии“. Любопытно, что такой гарантией ЦК не стал, когда в 1940-м году запретили к дальнейшему показу фильм *Закон жизни*. Действуя абсолютно иезуитски, Сталин критикуя авторов, в частности, за то что „на врагов красок в изображении у вас хватает, а наших людей вы показываете какими-то замухрышками“, отлично знал, что фильм прошел утверждения во всех инстанциях. Загадка только в том, каким образом авторам фильма (автор сценария Авдеев был к тому же и сотрудником спецслужб), пройдя через всевозможные цензурные инстанции вольно или невольно, удалось донести до зрителя „инструкцию“ по недопущению прослушивания помещения. Герой фильма, ведя конфиденциальный разговор с коллегой, подстраховывается и снимает телефонную трубку. Граждане СССР и много позднее применяли этот способ, дабы быть неуязвимым от всеведущего ока и уха спецслужб. Сталинская дрессировка режиссеров не могла существовать без организованных сверху помпезных киносовещаний или идеологических кампаний. Причем рассчитаны они были не только на производителей отдельных экземпляров кино, но и на контролеров, у которых угасал нюх на политически вредные произведения. К 1930-м года Политбюро также осуществляло регулярную предварительную цензуру в виде утверждения тематики кинофильмов. Подход к киноиндустрии был весьма утилитарным и зависел от сиюминутных или стратегических замыслов руководства страны. Идеология при этом превалировала, но не забывали о том, что труженику необходимо было отдохнуть в кинозале. В 1932 году актуальными темами для киносценариев считались: комсомол, гражданская война, о физкультуре и физкультурниках (картину необходимо было поставить в сатирическом жанре), об учебе в СССР (заход-задание – учиться полстраны), путешествие в СССР (комедия), наши достижения (под этим понимались картины об индустриализации и социалистической переделке сельского хозяйства), о Средней Азии и Закавказье, о пионерах, социализме и капитализме, партии и рабочем движении перед и в начале первой мировой войны. В тематическом плане кинокартин на 1939 год, где указывалось и количество фильмов значилось шесть картин, посвященных обороне, пять комедий, о семье и молодежи (4 фильма), о стахановском движении – три, по две картины должны быть посвящены историческим сюжетам, соцстроительству и дружбе народов, 1 картина на антирелигиозную тему и фильм по произведению любого классика. В полном соответствии с госзаказом стало больше комедий и исчезли антифашистская тема и тема о борьбе с агентурой международного фашизма. Вообще в 1938 году в тематический

план было внесено 51 кинокартина. В частности историко-революционная тема должна была представлена фильмами о Свердлове, Кирове, Куйбышеве и Серго Орджоникидзе.

В 1942 году вышло 32 картины, в 43 – 30, 44 – 26, 45 – 20. Разумеется, как часто бывало в СССР, планы и реальность сильно различались. Так в 1946 году из запланированных к производству 21 фильма выпущено на экраны только 11. В 1948 году планировалось запустить 40 картин. В 1951 году в плане производства кинофильмов стоит цифра – 11, в 1952 – только 3 – *Дзержинский*, *Пушкин*, *Адмирал Нахимов*. Советская тематика к концу жизни Сталина обнаружила вакуум идей.

После войны планы производства кино откровенно проваливались, в том числе и вопреки внешне организованному процессу создания картин. Так в 1946 году сотрудники ЦК описывали ситуацию с „забракованным“ фильмом под названием *Свет над Россией*. По представлению сотрудников ЦК, фильм должен был быть посвящен „возникновению и претворению в жизнь ленинского плана ГОЭЛРО“. Автор сценария Николай Погодин между тем заявил, что ему Министерство по кинематографии заказало сценарий не об электрификации, а по пьесе *Кремлевские куранты*. Министерство тщетно пыталось изменить уже готовый фильм, который в итоге сняли с производства, как „ошибочный в политическом и слабый в художественном отношении“. Ситуация с цензурной перестраховкой приводила к печальному положению дел, когда, кажется, никто не был удовлетворен обстоятельством, в котором существовала кинематография. В 1940-м году ведущие режиссеры написали письмо к Сталину, где сообщили, что: „Отношение между руководством и художниками советского кино достигли пределов невозможного. Руководство кинематографии не понимает, что за 22 года партия вырастила в советском кино кадры подлинных партийных и непартийных большевиков-художников“. Кинокомитет подвергался критике и со стороны ЦК. В частности в 1947 году в управлении агитации и пропаганды считали, что „Министерство не принимает решительных мер по улучшению производства художественных фильмов и наносит тем самым ущерб государству и партии, сокращая наши возможности использования кинематографии, как могучего средства коммунистического воспитания трудящихся... В сферу и орбиту воспитания трудящихся часто попадал вопрос эротика и любовной лирики, которые часто именовались, как порнография и нездоровый эротизм. Так произошло, когда ставили на полку в 1930 г. фильм Александра Довженко *Земля*. Сталин лично тогда предложил Главному искусству НКПроса РСФСР и ЦК КП(б)У „немедля приостановить демонстрирование картины писателя и кинорежиссера Довженко *Земля* впредь до внесения Культпропом ЦК соответствующих поправок в картину, исключая порнографические и иные, противоречащие Советской политике

элементы". „Элемент“ в виде обнаженной женщины в картинах при Сталине больше не появлялся. Внешне „целомудренному“ советскому обществу покажут обнаженную женщину только в эпоху Брежнева. Истины ради следует сказать, что запрещенный до войны комедийный фильм *Сердца четырех* из-за невинного сюжета и таких же поцелуев на экране был разрешен к показу в годы второй мировой войны. Так что русская православная церковь и лирика на киноэкране обязаны своим вторым рождением немецкой агрессии.

Несмотря на то, что с 1925 по 1946 год в СССР было выпущено на экраны 538 художественных фильмов, в Политбюро приступают к рассмотрению ситуации с посещаемостью кинотеатров в СССР. Заполняемость залов тогда составляла всего 53%. Решение проблемы посещаемости и увеличения доходов от проката кино попробовали найти за рубежом. С выпуском на экраны 50 трофейных лент государство рассчитывало довести показатели посещаемости до 80%. От проката для „коммунистической аудитории“ с точки зрения господствующей идеологии явно буржуазных западных творений хотели собрать 1,5 млрд. руб. Для сравнения – строительство туннеля под Татарским проливом обошлось бы стране только в 3,3 млрд. руб. В отличие от строительства туннеля соединяющего материк с островом Сахалин, план в киноиндустрии был даже перевыполнен. Одновременно Сталин решил и проблему „чрезмерного расходования государственных средств“ и это обвинение звучало рефреном при обсуждении даже исключительно творческих вопросов.

Нередко алогичные замечания к авторам кино, бессистемные окрики со стороны генерального секретаря оставляли весьма пессимистические наблюдения современников. Так, даже любимый Сталиным режиссер Александров в 1943 году с грустью констатировал, что „фильмы стали крайне упрощенными, примитивными по замыслу, убогими по содержанию, низкими по художественному выполнению“. На это обвинение партия и правительство смогло только глубокомысленно промолчать и развести руками.

Galin Tihanov

**THE DYNAMICS OF DIALOGUE:
HOW ARE BAKHTIN'S DOSTOEVSKY TEXTS MADE?**

Mikhail Bakhtin has emerged over the last two decades as the most influential Russian thinker in the West. Surprisingly, however, his work on Dostoevsky has not been subjected to attentive interpretation and we are yet to face its controversial multivoicedness. In this essay I attempt a chronological analysis of Bakhtin's writings on Dostoevsky in the light of recently published Russian texts.¹ My concern will be to reconstruct the dynamics of the notion of dialogue in Bakhtin's writings and to establish that the idea of dialogue, so insistently promoted in Bakhtin scholarship as an indisputable emblem of his thought, is a complicated construct, a compromise resulting from the work of several conflicting lines of argumentation within Bakhtin's Dostoevsky texts. I shall argue that Bakhtin's texts employ three main strategies of interpretation – the sociological, the phenomenological, and the metageneric (with an added line of philosophy-of-history interpretation in the 1929 and 1963 Dostoevsky books) – and will chart their changing fortunes as Bakhtin's Dostoevsky images alter from the 1920s into the 1960s. Through a close reading of Bakhtin's Dostoevsky texts I shall demonstrate that the sociological approach gradually fades and gives room to the phenomenological and metageneric approaches.

I will be equally concerned to prove that, regardless of the changes affecting the status of each of these three approaches over time, more than one of them can be found to co-exist and work in competition with the others in each of the texts discussed. Vitalii Makhlin, one of the most prominent Russian Bakhtin scholars, is certainly right to object against a neat division of Bakhtin's work into an early phenomenological (or 'individualistic', in Makhlin's words) and a later (starting in the late 1920s and extending into the 1930s) sociological stage.² This division, however, is untenable not because Bakhtin never wrote from a sociological perspective, as Makhlin is trying to suggest, but because even in the late 1920s, in his

¹ This article draws on, expands, refines, and up-dates earlier arguments advanced by the author in his book *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of their Time*, Oxford 2000.

² See V.L. Makhlin, „'Dialogizm' M. M. Bakhtina kak problema gumanitarnoj kul'tury XX veka“, *Bakhtinskii sbornik*, ed. V. Makhlin and D. Kuiuundzhich, Vol. 1, Moscow 1990, 110.

Dostoevsky book, and also later, the sociological and the phenomenological perspectives were claiming his attention simultaneously and within the same text(s), thus contributing to the complex and controversial nature of his work. Thus I will be seeking to answer the question of how Bakhtin's Dostoevsky texts are 'made' and to argue that their underlying concept of dialogue has been not just unstable and dynamic, but also multi-layered at each point of its evolution.

As the argument advances, it will become clear that one of the three approaches I will be discussing – the sociological – rests on Bakhtin's fluctuating and not very sharply outlined notion of what a sociological interpretation of literature should involve. As a telling example discussed later in this text shows, Bakhtin used 'social' and 'sociological' as synonymous descriptions of an approach to literature and culture which examines them in reference to the organisation, functioning and development of society. This rather broad understanding of the sociological approach accounts for the fact that Bakhtin's Dostoevsky texts accommodate, as I will show below, propositions that are couched in a stricter sociological parlance (class, social structure, crisis etc.), mainly of a Marxist provenance, along with others which address various social issues in a more oblique manner.

The corpus of Bakhtin's Dostoevsky texts comprises his 1929 book *Problems of Dostoevsky's Art*,³ the extensive notes towards its reworking (1961-1963),⁴ the 1963 book *Problems of Dostoevsky's Poetics*, which was republished in Bak-

³ References are to the 1994 edition *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Moscow 1994 (abbreviated as PDA). A new edition, with extensive commentaries, is available in M.M. Bakhtin, *Sobranie sochinenii*, Vol. 2, Moscow 2000.

⁴ So far, three portions of the notes have been published: 1. M.M. Bakhtin, „K pererabotke knigi o Dostoevskom“, *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, ed. S.G. Bocharov, Moscow 1986, 326-346 [The title is given by the compiler of the volume, S. Bocharov; originally these notes were published by V. Kozhinov in *Kontekst-1976*, Moscow 1977, 296-316]. All references will be to Caryl Emerson's English translation „Toward a Reworking of the Dostoevsky book“, in M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. C. Emerson, Minneapolis and London 1984, 283-302, abbreviated as TRD, I; 2. M. Bakhtin, „K pererabotke knigi o Dostoevskom. II“, *Dialog. Karnaval. Khronotop* [further abbreviated as DKH], 1994, No. 1, 70-82 (with notes by N. Pan'kov; the Russian title comes from V. Kozhinov who published the text); all references will be to this publication, abbreviated as TRD, II; 3. M. Bakhtin, „Zametki 1962 g. – 1963 g.“, *Sobranie sochinenii*, ed. S.G. Bocharov et al., Moscow 1996, Vol. 5, 375-378 [first published by V. Kozhinov in *Literaturnaya ucheba*, 1992, No. 5-6, 164-165; references are to the text in *Sobranie sochinenii*, Vol. 5, abbreviated as SS]. Text No. 1 was also published in SS as part of a larger body of Bakhtin's notes of 1961 („1961 god. Zametki“, SS, 339-360). With the exception of a passage of three sentences (SS, the third paragraph on 345), this text reproduces the text from *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*. Text No. 2, too, was published in SS as „Dostoevsky. 1961 g.“ (SS, 364-374). Despite the claims of the editors of SS that their version is textologically more accurate, on two occasions (SS, 371 and 373) the text of SS, unlike that in *Dialog. Karnaval. Khronotop*, does not indicate the alternative expressions used by Bakhtin in the manuscript; in addition, the obviously correct word 'tekstologičeskaja' (DKH, 1994, No. 1, 76, paragraph 5) is replaced in SS by 'tekhnologičeskaja', which scarcely makes sense (SS, 374, paragraph 2). The notes of 1961-1963 are foreshadowed by a short note of 1941-1942 (SS, 42-44).

htin's lifetime (1972),⁵ and an interview on the polyphonic nature of Dostoevsky's novels granted in 1971 but only published in 1975.⁶ Contrary to the prevailing understanding of the 1963 book as a modified version of the 1929 text,⁷ part of my subsequent argument will be that these are two essentially different books rather than versions of the same text.

The Pre-History: Before 1929

Bakhtin's texts on Dostoevsky are preceded by an unkept promise. In his „Author and Hero in Aesthetic Activity“,⁸ the reader is assured that the forms of confessional self-accounting will be considered as part of the examination of „the problem of author and hero in Dostoevsky's works“ (AH, 146). But apart from a few scattered references nothing more is said of Dostoevsky in the essay. The weight of these isolated pronouncements, however, should not be underestimated. Indeed, the germs of the 1929 book can be seen to lie in this early unfinished text. In a succinct typology of the relations between author and hero, „almost all of Dostoevsky's main heroes“ (AH, 20) are included as illustrations of the case where, as Bakhtin writes, „the hero takes possession of the author“ (AH, 17). Moreover, Bakhtin describes this case as part of a process of „crisis of authorship“, whose symptoms are seen in the contest of „the author's right to be situated outside lived life and to consummate it“ (AH, 203). What distinguishes this early proposition from those in the 1929 book is Bakhtin's unwillingness to see Dostoevsky's novels as the only embodiment of these phenomena: in „Author and Hero in Aesthetic Activity“, Tolstoy's Pierre and Levin are listed alongside Dostoevsky's characters as examples of the subordinate role of the author in relation to the hero (AH, 20).

If there can be no doubt that the „Author and Hero“ essay served as a preliminary to, or was a coterminous exercise in, outlining the problems posed in the Dostoevsky book of 1929, hypotheses about the precise content of other possible prototypes of the book should be accepted *cum grano salis*. N. Nikolaev assumes

⁵ All references are to M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. C. Emerson, Minneapolis and London 1984, abbreviated as *PDP*; where the texts of *PDA* and *PDP* do not differ, reference will be made to both and to Caryl Emerson's translation. Whenever only one of the two abbreviations is used, this suggests that the text is only present in the respective book.

⁶ M.M. Bakhtin, „O polifoničnosti romanov Dostoevskogo“, *Rossija/Russia*, Vol. 2, Torino 1975, 189-198; I will not discuss this text, for it does not feature any new directions of interpretation that are not already contained in Bakhtin's earlier texts on Dostoevsky.

⁷ For strong arguments supporting this view see N. Bonetskaia, „K sopolstavleniiu dvukh redaktsii knigi M. Bakhtina o Dostoevskom“, *Bakhtinskie čtenia*, Vol. 1, Vitebsk 1996, 26-32. For an earlier overview of the similarities and the differences between *PDA* and *PDP*, see O. Osovskii, „M.M. Bakhtin: ot „Problem tvorčestva“ k „Problemam poetiki Dostoevskogo“, *Bakhtinskii sbornik*, ed. V. Makhlin and D. Kuiuundzhich, Vol. 1, Moscow 1990, 7-60.

⁸ Abbreviated as *AH* and included in *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, ed. M. Holquist and V. Liapnov, tras. V. Liapunov, Austin 1990.

that a prototype of the Dostoevsky book was written by Bakhtin as early as 1922 and that the ideas set forth in this prototype must have been reflected not only in the 1929 Dostoevsky book but also in „Author and Hero“ and in *Toward a Philosophy of the Act*.⁹ Since, however, no text has been preserved, Nikolaev's speculations about a possible correspondence between the prototype and Bakhtin's other works of the 1920s must remain an intriguing but so far unsubstantiated hypothesis.

Dialogue and Phenomenology: The 1929 book

In addition to the prototypes in his *own* writings, Bakhtin's 1929 book is organically embedded in a long tradition of Dostoevsky criticism in Russia, which is selectively recorded in the introductory chapter of the work.¹⁰ In the preface, Bakhtin sets out his approach, based on the belief that „every literary work is internally and immanently sociological“ (*PDA*, 3). It is not hard to establish that this is a principle underlying earlier texts of Medvedev¹¹ and Voloshinov,¹² connected by a joint attack on Sakulin's *The Sociological Method in Literary Scholarship* (1925). The difficulty arises with the question of why Bakhtin sidelines the sociological approach stated by him in this study. As a way of offering an answer to this question, I shall examine the main arguments of the 1929 book and trace how they relate to the 1963 work.

From the outset, Bakhtin praises Dostoevsky for resisting the spirit of objectification in his prose: „The consciousness of a character is given as someone else's consciousness, another consciousness, yet at the same time it is not turned into an object (*ne opredmechivaetsia*), is not closed, does not become a simple object of the author's consciousness“ (*PDA*, 7/*PDP*, 7). Bakhtin supports this argument by celebrating Dostoevsky's remoteness from the world of the Objective Spirit: „In Dostoevsky's world generally there is nothing thing-like (*nichego veshchnogo*), no matter (*net predmeta*), no object (*ob"ekta*) – there are only subjects“ (*PDA*, 134/*PDP*, 237). In a passage from the conclusion, dropped in the 1963 book,

⁹ N. Nikolaev, „Dostoevsky i antichnost' kak tema Pumpianskogo i Bakhtina (1922-1963)“, *Voprosy literatury*, 1996, 6, 117; see also N. Nikolaev, „Izdanie nasledii Bakhtina kak filologicheskaiia problema (Dve retsenzii)“, *DKH*, 1998, 3, 120. For further speculations on the continuity between the 1922 prototype, *AH*, and *PDA*, see S. Igeta, „Ivanov-Pumpianskii-Bakhtin“, *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures. Japanese Contributions to the Tenth International Congress of Slavists*, Tokyo 1988, 84-86.

¹⁰ For a very good analysis of Bakhtin's early work on Dostoevsky in the context of contemporary Russian Dostoevsky criticism, see D. Segal, „Dostoevskij e Bachtin Rivisitati“, *Bachtin: teorico del dialogo*, ed. F. Corona, Milano 1986, 336-376.

¹¹ P. Medvedev, „Sociologism without Sociology“ [1926], *Bakhtin School Papers*, ed. A. Shukman, Colchester 1988, 70-72; and *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore and London 1978, 32-33.

¹² V. Voloshinov, „Discourse in Life and Discourse in Poetry“ [1926], *Bakhtin School Papers*, 6-7.

Dostoevsky's ultimate merit is to have created works of art in which „the person loses its brute external substantiality, its thing-like plainness“ (*PDA*, 172).

One can argue, then, that Bakhtin's apology of Dostoevsky is steeped in the same spirit of Romantic anti-capitalism, which one can sense in the work of philosophers of culture like Georg Lukács (suffice it to point to his Dostoevsky notes).¹³ Bakhtin's revolt rests on the representation (and glorification) of Dostoevsky as a writer who reformulates social conflicts into moral dilemmas. Bakhtin's Dostoevsky emerges as an author who challenges social evil by seeking to demonstrate that its roots do not lie in the constitution of society but rather in the perfectible, however elevated and remote, realm of human consciousness. As Bakhtin approvingly puts it, „even in the earliest ‚Gogolian period‘ of his literary career, Dostoevsky is already depicting not the ‚poor government clerk‘ but the *self-consciousness* of the poor clerk“ (*PDA*, 39/*PDP*, 48). Much in line with existing trends in Russian Dostoevsky criticism, Bakhtin locates Dostoevsky's uniqueness in the fact that in his thinking „there are no genetic or causal categories“, „no explanations based on the past, on the influences of the environment or of upbringing“ (*PDA*, 32-33/*PDP*, 29). The sole reality worthy of artistic examination proves to be the reality of mental life. By praising Dostoevsky for sticking to this choice, Bakhtin tries to defend him against the attacks of vulgar sociology while failing to recognise the inadequacy of Dostoevsky's outright rejection of the sociological accounts explaining phenomena such as criminality, for example. It is with reference to the same ‚poor characters‘ (Devushkin, Goliadkin) of Dostoevsky's early writings and to his almost exclusive preoccupation with their consciousness that Pereverzev, in another classic study of Dostoevsky, vehemently accused him of ignoring the actual earthly aspects of the human predicament: „Under the metaphysical froth he does not notice the gloomy waves of poverty and real humiliation, on whose crest this froth seethes“.¹⁴

On the other hand, contrary to the conclusions that one might expect to follow from his observations, Bakhtin also takes pains to redress the balance and celebrate Dostoevsky as an artist who offers „something like a sociology of consciousnesses“ and, therefore, „material that is valuable for the sociologist as well“ (*PDA*, 36/*PDP*, 32). In the closing pages of the 1929 book Bakhtin goes so far as to declare that the dialogue between humans in Dostoevsky's novels is a „highly interesting sociological document“ (*PDA*, 170). In explaining what precisely this document stands for, Bakhtin claims that „family, group (*soslovnye*), class and all kinds of such determinations have lost [for Dostoevsky's heroes] authority and form-building force“ (*PDA*, 171). Man asserts himself as if unmediated by any

¹³ Bakhtin's debt to Lukács can be attested on a more particular level as well. Characteristically, both Bakhtin (*PDA*, 34-35 / *PDP*, 30-31) and Lukács (*The Theory of the Novel*, trans. A. Bostock, London 1978, 152) refer to one and the same artistic predecessor of Dostoevsky (Dante).

¹⁴ V. Pereverzev, *Tvorčestvo Dostoevskogo*, Moscow 1922, 241.

social entity. „Dostoevsky's heroes are the heroes of accidental families and accidental social entities (*kollektivov*).“ They are propelled by the dream of „forming a community beyond the existing social forms“ (*PDA*, 171).¹⁵ This going beyond the established forms is no more than the sublimated artistic expression of the predicament of a particular social class: „All this is the deepest expression of the social disorientation of the non-aristocratic (*raznochinskaia*) intelligentsia, which was [...] finding its bearings in the world in loneliness, at its own fear and risk“ (*PDA*, 171).

By the same token, intense human intercourse, Bakhtin submits, need not be thought of as a sign that alienation has been overcome in Dostoevsky's novels; it could well be the manifestation of a crisis point in society. Monological discourse, Bakhtin implies, is fading because of the lack of a „solid social group, a „we““ (*PDA*, 171). A revealing episode in Bakhtin's hesitation as to whether the new artistic forms resting on non-authoritative and non-direct authorial discourse should be regarded as the outcome of a positive or a negative social development, is his discussion in the chapter „Types of prose discourse. Discourse in Dostoevsky“. Direct authorial discourse is said to express the author's intentions without inflection and obliqueness, and without refraction in another's discourse. Turgenev is the example of such direct authorial discourse, the use of which precludes double-voicedness (*PDA*, 85/*PDP*, 192). At the same time, however, Bakhtin seems to mourn the loss of the time when direct authorial discourse thrived: „Direct authorial discourse is not possible in every epoch, nor can every epoch command a style... Where there is no adequate form for the unmediated expression of an author's thoughts, he *has to resort* to refracting them in someone else's discourse“ (*PDA*, 84/*PDP*, 192).¹⁶ His conclusion, which was left out of the 1963 book, is rather ambiguous and by no means optimistic: „Direct authorial discourse is at present undergoing a socially conditioned crisis“ (*PDA*, 85).¹⁷

With this we are reaching a central proposition of Bakhtin's analysis: indirect discourses and dialogue are the result of a state of crisis in society. In his account of contemporary Dostoevsky criticism Bakhtin singles out Otto Kaus's book *Dostojewski und sein Schicksal* (1923) and joins him in finding the social prerequisites of Dostoevsky's prose in capitalist modernity. „At some earlier time“, Kaus's and Bakhtin's argument goes,

those worlds, those planes – social, cultural, and ideological – which collide in Dostoevsky's work were each self-sufficient, organically sealed and stable; each made sense internally as an isolated unit. There was no real-life,

¹⁵ Bakhtin's „po tu storonu suschestvuiushchikh sotsial'nykh form“ clearly evokes the title of Voloshinov's article of 1925 „Po tu storonu sotsial'nogo“.

¹⁶ Italics mine; in the 1929 book instead of „of an author's thoughts“ (*avtorskikh myslei*) Bakhtin uses „of an author's intentions“ (*avtorskikh intentsii*).

¹⁷ The problem of the crisis of authorship and authorial discourse was addressed as early as 1921 in Pumpianskii's *Dostoevsky i antichnost* and this may well have been one of Bakhtin's inspirations to pose this problem in the Dostoevsky book of 1929.

material plane of essential contact or interpenetration with one another. Capitalism destroyed the isolation of these worlds, broke down the seclusion and inner ideological self-sufficiency of these spheres. (PDA, 21/PDP, 19)

Thus Bakhtin equates crisis and modernity and conceives capitalism as a critical state of society marked by a healthy yet unsettling process of mutual opening up of various fields of life. While accepting Kaus's conclusion that „Dostoevsky is not the funeral dirge but the cradle song of our contemporary world, a world born out of the fiery breath of capitalism“,¹⁸ Bakhtin is eager to stress the particular propitiousness of the Russian circumstances:

The polyphonic novel could indeed have been realised only in the capitalist era. The most favourable soil for it was moreover precisely in Russia, where capitalism set in almost catastrophically, and where it came upon an untouched multitude of diverse worlds and social groups which had not been weakened in their individual isolation, as in the West, by the gradual encroachment of capitalism. [...] In this way the objective preconditions were created for the multi-levelledness and multi-voicedness of the polyphonic novel. (PDA, 22/PDP, 19-20)

These quotations offer sufficient and clear evidence of Bakhtin's desire to give meaning to the genre of the novel and to Dostoevsky's prose in the framework of a Marxist sociological analysis. As we have demonstrated, he identified capitalism as the necessary social environment of Dostoevsky's novels and the uprooted, free-floating intelligentsia as their main hero. The problem is not that such a desire was absent from Bakhtin's book, but that it was eventually outweighed and frustrated by other competing lines of interpretation.

The first of these lines can be described as a philosophy-of-history direction. It does not appear often in Bakhtin's pre-1930s work and for this reason its presence in the 1929 book is even more significant. This interpretative approach establishes a closer connection between Bakhtin and Lukács, on the one hand, and Bakhtin and an influential tradition of Russian Dostoevsky criticism on the other.

One can detect this line of reasoning in Bakhtin's distinction between what he terms the ‚monologic‘ and the ‚dialogic‘ worlds. The essential principles which govern the monological world, Bakhtin argues, are not confined to the realm of art. They „go far beyond the boundaries of artistic creativity“ and are „the principles behind the entire ideological culture of modern times“ (PDA, 54/PDP, 80). Monologism is seen here as the underlying cultural principle of modernity at large. Responsible for both philosophical idealism and European utopianism, monologism is not the creation of great thinkers: „no, it is a profound structural

¹⁸ O. Kaus, *Dostojewski und sein Schicksal*, Berlin 1923, 63.

characteristic of the creative ideological activity of modern times, determining all its external and internal forms" (*PDA*, 56/*PDP*, 82). Although in the 1963 book Bakhtin attempts a concretisation of this too general proposition by specifying the role of the Enlightenment in the consolidation of rationalism and monologism (*PDP*, 82), his conclusion remains rather indiscriminate. By allowing monologism to function as an all-embracing cultural force, Bakhtin suppresses the germs of his own historical analysis. Rather than appear as the product of specific capitalist developments affecting the fate of a particular class in Russia, Dostoevsky's *œuvre* has now to be interpreted as the rejection of an all-pervasive and vague cultural pattern. If in Lukács's *Theory of the Novel* this pattern is given an ethical name and Dostoevsky proves destined to challenge an age of absolute sinfulness, Bakhtin attaches a mixed epistemologically-ethical designation to the same pattern, and Dostoevsky becomes the denouncer of an age of absolute monologism. In each case, he is seen in the light of an epic clash between enduring cultural principles, rather than as a precisely locatable historical phenomenon.

The other line of reasoning opposing a sociological analysis can be termed phenomenological.¹⁹ As suggested at an earlier point of our argument, Bakhtin acclaims Dostoevsky for privileging his heroes' consciousnesses as the only noteworthy subject for the artist. A quintessential manifestation of the spirit of phenomenological contemplation comes in a passage where Bakhtin attempts to describe the process of 'purification' of consciousness:

The author retains for himself, that is, for his exclusive field of vision, not a single essential definition, not a single trait, not the smallest feature of the hero himself, he casts it all into the crucible of the hero's own self-consciousness. In the author's field of vision, as an object of his visualisation and representation, there remains only this pure self-consciousness in its totality. (*PDA*, 39/*PDP*, 48)²⁰

¹⁹ The early Bakhtin's interest in German phenomenology is attracting growing scholarly interest; see above all Brian Poole's articles „Rol' M.I. Kagana v stanovlenii filosofii M.M. Bakhtina (ot Germana Kogena k Maksu Sheleru)“, *Bakhtinskii sbornik*, ed. V. Makhlina, Vol. 3, Moscow 1997, 162-181 and „From phenomenology to dialogue: Max Scheler's phenomenological tradition and Mikhail Bakhtin's development from 'Toward a philosophy of the act' to his study of Dostoevsky“, in *Bakhtin and Cultural Theory*, ed. K. Hirschkop and D. Shepherd (2nd revised and enlarged edn), Manchester and New York 2001; cf. also Bakhtin's excerpts from Scheler reproduced in German in Vol. 2 of the Russian edition of Bakhtin's *Collected Works*, Moscow 2000, 657-680. Here I explore other aspects of Bakhtin's affiliation with phenomenology.

²⁰ There are two problems with the existing English translation here: the crucial „this“ (*eto chistoe samoznanie*), contributing to the resolution of ambiguity in the last sentence, has been omitted; and the difficult term *videnie*, with a recognisably Husserlian origin (*Wesensschau*), is translated with the more general „visualisation“. In a special section on *videnie* in his monograph about Bakhtin, M. Freise leaves this term throughout untranslated (M. Freise, *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*, Frankfurt am Main 1993, 117-123), only sporadically rendering it with the neutral ‚Sehen‘.

Bakhtin's description here appears rather ambiguous. To start with, it is not quite clear whose consciousness remains 'pure' as the result of this mental procedure: is it the author's, which is freed from all definitions and features of the character, or is it the hero's own consciousness, as the text intimates through the demonstrative pronoun „this“? But, then, how can the hero's self-consciousness be 'pure' after incorporating the elements and the features of his/her life? Nevertheless, „this“ self-consciousness is pure, Bakhtin insists, because, or when, it is grasped by the author „in its totality“. The implication is that consciousness should be defined not in relation to (the elements of) its content, but rather in relation to its functions, to its capacity for melting down all elements in the „crucible“ of self-reflection. This is the only viewpoint enabling the author to contemplate it *in toto*. Indeed, as Bakhtin suggests earlier in his text, „the function of this [the hero's] self-consciousness becomes the subject of the author's *videnie* and representation“ (*PDA*, 39/*PDP*, 48). The primacy of *videnie* over cognition, argued for by Bakhtin in the 1924 text on „The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Art“,²¹ is reconfirmed here by attributing to *videnie* the status of source for all creative activities. Intimately interwoven, *videnie* and phenomenological purity are the principles constituting the basis of Bakhtin's reading of Dostoevsky as a writer who institutes the consciousnesses of his heroes as supreme artistic reality. (*Videnie* is also of crucial importance to Bakhtin's analysis of Goethe in the 1930s.)

The phenomenological purity of *videnie*, its nature as almost otherworldly knowledge, is further exacerbated by Bakhtin's belief that the reader cannot really *visualise* Dostoevsky's characters. „Dostoevsky's hero“, Bakhtin argues, „is not an objectified image but an autonomous discourse, pure voice; we do not see him, we hear him“ (*PDP*, 53).²² This struggle of the senses, enacted by Bakhtin, seems to reflect his embeddedness in a particular tradition of thought which couches the intellectual processes of approaching and evaluating the literary work in phenomenological terms. Bakhtin's is a rhetoric of elevating and ‚humanising‘ these senses by pronouncing them to be the foundation for the higher activities of aesthetic imagination. It could be – and has been – argued that the ‚purity‘ of the hero is also the result of the new regime of artistic representation, where the author cannot any more speak for the hero; the hero him/her self becomes a voice, thus no longer serving a superimposed authorial design or idea. This desire to portray a hero who is independent from the author highlights the residual importance of Aristotelian theory of narrative for Dostoevsky's poetics.²³

²¹ „The cognitive act proceeds from an aesthetically ordered image of an object, from a vision of that object“ (*PCMF*, 275).

²² „Objectified“ (*ob"ektnyi*) is an addition to the 1963 book. In the 1929 book, the sentence reads „Geroi Dostoevskogo ne obraz, a polnovesnoe slovo...“ (*PDA*, 45).

²³ Cf. B. Poole, „Objective Narrative Theory – The Influence of Spielhagen's ‚Aristotelian‘ Theory of ‚Narrative Objectivity‘ on Bakhtin's Study of Dostoevsky“, in *The Novelness of*

The option to focus on author and hero, which had been characteristic of Bakhtin's aesthetics since the „Author and Hero“ essay, is a sign of shift in the repertoire of interpretative paradigms after the rise of phenomenology in Europe. Unlike the prevailing tradition of interest in the relation between subject and object,²⁴ which would still allow ample room for sociological reasoning, Bakhtin chooses to ponder a transformed version of this relation - the bond between author and hero - in a way that distills and purifies it of any social dimension.

Bakhtin's argumentation, despite all its repetitions and digressions, turns on three underlying concepts which relate to each other in a hierarchical fashion. The nucleus from which the whole body of his theory grows is the contact between the author's and the hero's consciousnesses. Once the author has delegated the right of self-reflection to the hero, the second step in Bakhtin's interpretation emerges: the hero begins a dialogue with himself and, only on the basis of this, with others. When analysing the function of dialogue in *The Double*, Bakhtin reaches a conclusion which seems best to exemplify his phenomenological credo: „dialogue permits the substitution of one's own voice for that of another person“ (PDA, 107/PDP, 213). Dialogue, then, appears not to be about increasing the number of distinct human voices and expanding the space of their resonance in society, but rather about a widening of the internal capacity of the self.²⁵ The dialogue of the self with himself is a celebration of the internal variety and self-enclosed range of faculties an individual human being might possess or achieve, but it is not a proposal addressed to society. Bakhtin promotes dialogue as an instrument of individual perfection, not of social rationalisation. In his view, dialogue provides, above all, a chance for the human being to develop sensitivity to his own inner life. A follower of Plato rather than a predecessor of Habermas, Bakhtin's concern in this early text is with the self, not with society.²⁶

Bakhtin. Perspectives and Possibilities, ed. J. Bruhn and J. Lundquist, Copenhagen 2001, 107-162.

²⁴ Cf. Lukács's essay of the same title (1918) which, as M. Freise rightly suggests, Bakhtin must have known from *Logos* (M. Freise, *Mikhail Bakhtin's philosophische Ästhetik*, 58-61).

²⁵ The suspicion that Bakhtin's notion of dialogue „does not welcome real others at all“ has also been acutely voiced by Natalia Reed (cf. N. Reed, „The Philosophical Roots of Polyphony: A Dostoevskian Reading“, *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, ed. C. Emerson, New York 1999, 140). Recently Russian scholarship, too, has vigorously questioned the notion of dialogue and the very assumption of the existence of a polyphonic novel in Dostoevsky's corpus (cf. S. Lominadze, „Perechityvaia Dostoevskogo i Bakhtina“, *Voprosy literatury*, 2, 2001, 58).

²⁶ In an interview in Russian, Habermas emphasised Mikhail Bakhtin's importance as a thinker and chose to highlight Bakhtin's theory of culture as formulated in *Rabelais and His World* and the theory of language set forth in *Marxism and the Philosophy of Language*, a book Habermas assumed to be indisputably and exclusively Bakhtin's own; interestingly, Habermas found *Marxism and the Philosophy of Language* to be „more or less a Marxist interpretation of Humboldt's views“ („Filosof – diagnost svoego vremeni“, J. Habermas in conversation with Iu. Senokosov, *Voprosy Filosofii*, 9, 1989, 80-83). In another text, Habermas recognised the importance of *Rabelais and his World* as an example of how popular culture

The objection might be raised, of course, that *The Double* is too particular a case (and not even a novel at that) to be treated as a source of generalisations. Even the most prejudiced reader, though, will have to admit that no other work by Dostoevsky holds more of Bakhtin's attention than *The Double*, both in the 1929 and the 1963 books.²⁷ What is more, the conclusion he reaches with reference to *The Double* is repeated in only slightly modified fashion also with reference to the novels: „almost all of Dostoevsky's major heroes [...] have their partial double in another person or even in several other people (Stavrogin and Ivan Karamazov)“ (PDA, 111/PDP, 217). Ivan, like Goliadkin, admittedly undergoes the same process of „dialogic decomposition“ (*dialogicheskoe razlozhenie*) of his consciousness, a process „more profound and ideologically complicated than was the case with Goliadkin, but structurally fully analogous to it“ (PDA, 118/PDP, 222). Evidently, Bakhtin's chapter on dialogue in the novels does not furnish new arguments for differentiating the mechanisms of dialogue in the five novels from the rest of Dostoevsky's *œuvre*. The heroes' ‚dialogue‘ with other characters is only the external manifestation, or consequence, of the truly ‚dialogic decomposition‘ of their selves. Thus Bakhtin's promise to reveal a higher and more sophisticated level of dialogism in the novels, different from that in the short novels, remains unrealised. Apart from unsubstantiated and at times inflated declarations („[Raskolnikov] does not think about phenomena, he speaks with them“ [PDA, 135/PDP, 237]), Bakhtin does not go any further than what he had already claimed to be the nature of dialogue in *The Double*: „All the voices that Raskolnikov introduces into his inner speech come into a peculiar sort of contact, *one that is impossible among voices in an actual dialogue. Here, thanks to the fact that they sound within a single consciousness, they become, as it were, reciprocally permeable*“ (PDA, 137/PDP, 239, italics mine).

can shape the public sphere (see Habermas's foreword in his *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main 1990, 17-18); for an intriguing attempt to see in Bakhtin's ‚public square‘ a prototype of Habermas's sphere of public communicative action, see K. Hirschkop, „Heteroglossia and Civil Society: Bakhtin's Public Square and the Politics of Modernity“, *Studies in the Literary Imagination*, 1, 1990, 72-73 (Hirschkop, in a later essay, criticises both Bakhtin and Habermas for trying to „derive the social and political values bound up in the idea of dialogism“ simply and only from the nature of language, see K. Hirschkop, „Is Dialogism for Real“, *The Contexts of Bakhtin*, ed. D. Shepherd, Amsterdam 1998, 187.) It is very important, however, to underline the fact that Habermas never commented on the two Dostoevsky books nor did he see his theory of communicative action in any way connected with Bakhtin's understanding(s) of dialogue. Against this background, cf. Greg Nielsen's challenging but somewhat unqualified claim that Habermas's discourse ethics is a „virtual instance“ of what Bakhtin calls in PDP ‚great dialogue‘ (see G. Nielsen, „Bakhtin and Habermas: Towards a Transcultural Ethics“, *Theory and Society*, 6, 1995, 811). For an earlier interpretation of dialogue as a social phenomenon in both Bakhtin and Habermas, see M. Gardiner, *The Dialogics of Critique*, London and New York 1992, 123; for criticism of the analogies between Habermas and Bakhtin, see R. Grüttemeier, „Dialogizität und Intentionalität bei Bakhtin“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Vol. 67, No. 4, 1993, 764-783, esp. 766-767.

²⁷ Bakhtin himself points to this fact in his notes (SS, 365).

Note that 'actual dialogue', i. e. dialogue between people in society, is thought here to be incompatible with the truly dialogical conversation of the self with himself, which proves feasible only on the ground of a 'single consciousness'. Instead of interpreting Bakhtin as inspired by a Buberian perspective of intimate I-Thou relations,²⁸ one has to admit that the sources of his excitement lie in a notion of dialogue which glorifies the capability of the human consciousness not to emit signals to the outer world and other humans, but rather to internalise various alien voices (discourses) and to process them for the purpose of self-enrichment. A glorification of the omnipotence of the 'single' human consciousness, Bakhtin's early notion of dialogue, as we find it in the 1929 book on Dostoevsky, has indeed a strong, but so far misconstrued humanistic appeal.

Bakhtin's fascination with dialogue can be sensed in his vague but nevertheless fervent declarations that dialogue, „by its very essence, cannot and must not come to an end“ (*PDA*, 153/*PDP*, 252). He claims for Dostoevsky's dialogue the status of an end in itself: „All else is the means, dialogue is the end“. Yet contrary to Bakhtin's enthusiastic, if scarcely meaningful slogans, dialogue in Dostoevsky is not an end in itself, and it is in Bakhtin's analysis that the instrumental nature of dialogue is revealed.

Above all, dialogue is an instrument of self-construction. This transpires with particular clarity from Bakhtin's discussion of instances when dialogue fails to perform this role. Occasionally, Bakhtin speaks of „the vicious circle (*durnoi beskonechnosti*) of dialogue which can neither be finished nor finalised“ (*PDA*, 127/*PDP*, 230). In contrast to his frequently expressed demand for never-ending dialogues, this admonition reveals an underlying current in Bakhtin's understanding of dialogue. True dialogue should be resolved, at the end of the day, into a monologue. The task of dialogue is to enact a cathartic deliverance from the plurality of voices besetting the inner world of the individual, so that s/he can arrive at adequate self-knowledge. The unhappiness of the Underground Man rests precisely on this inability to find himself through a salutary reduction of the voices inside him: „He cannot merge completely with himself in a unified monologic voice, with the other's voice left entirely outside himself“ (*PDA*, 131, *PDP*/235). The same is also true of Nastasia Filippovna's predicament in *The Idiot*: „Her entire inner life [...] is reduced to a search for herself and for her undivided (*neraskolotogo*) voice beneath the two voices that have made their home in her“ (*PDA*, 131/*PDP*, 234-235). A vain search, Bakhtin bitterly implies.

²⁸ See, e. g. the otherwise elegant and seminal comparison between Buber and Bakhtin in N. Bonetskaia, „Bakhtin v 1920-e gody“, *DKH*, 1, 1994, 16-62; for a recent and well-grounded objection against interpreting the early Bakhtin in a Buberian clef, see B. Poole, „Rol' M.I. Kagana v stanovlenii filosofii M.M. Bakhtina“, 168; the most concise attempt to outline the dis/similarities between Bakhtin's views of dialogue and the German-Jewish school of dialogical philosophy can be found in V. Makhlin, „Bakhtin i zapadniy dialogizm“, *DKH*, 3, 1996, 68-76.

Dialogue, then, can easily be the battlefield of dark forces, and will remain itself a destructive power, unless it is enlightened and ennobled by the saving grace of monologue. The perfect coincidence with oneself is to be sought in the harmony of monologue, not in the polyphony created by the competing voices of a never ending dialogue.²⁹

Given all this, dialogue in Bakhtin's interpretation should not be taken to be necessarily a synonym for harmony. One should meet with caution the assurance that the different consciousnesses, with their individual fields of vision, „combine in a higher unity, a unity, so to speak, of the second order, the unity of a polyphonic novel“ (*PDA*, 17/ *PDP*, 16).³⁰ This view of the novel as an abode of polyphonic unity may or may not be true in the unverifiable sense of aesthetic harmony, but it is certainly untrue in the sense of serene communication between consciousnesses whose encounter is guarded by the spirit of love and mutual edification. Rather, the consciousnesses that meet in Dostoevsky's novels are loaded with internal contradictions, they are bifurcated and dismantled, and only as such do they act as welcoming hosts of dialogue.

We can thus see that the notion of crisis casts its shadow even over the phenomenological layer of Bakhtin's interpretation and leads it to oscillate between the celebration of the self-sufficient omnipotence of the single human consciousness and the concession that this omnipotence can be fully attested only by the healthy transition from the ‚vicious circle‘ of decomposing dialogue to the surreptitiously desired stability of monologue. To be sure, Bakhtin desperately denies „that the reconciliation and merging of voices even within the bounds of a single consciousness“ can be a monologic act. What he proposes, however, does not

²⁹ For a very good recent study of Bakhtin's notion of the narratological aspects of polyphony, see W. Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, Amsterdam 1986; cf. also Schmid's „Vklad Bakhtina/Voloshinova v teoriiu tekstovoi interferentsii“, in V. Schmid, *Proza kak poezii*, SPb 1998, 194-210. For an earlier account of polyphony in the context of contemporary Russian literary theory, see A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Vienna 1978. On polyphony in the context of Nietzsche's and Viacheslav Ivanov's ideas of culture, see A. Kazakov, „Polifoniia kak zhivoe poniatie“, *Bakhtinskie chteniia*, Vol. 3, Vitebsk 1998, 104-115; see also J. Kursell, „Bachtin liest Dostoevskij – zum Begriff der Polyphonie in Bachtins ‚Problemy tvorcestva Dostoevskogo‘“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 40, 1997, 149-173. While Bakhtin noted that in an article about *Podrostok* of 1924 Komarovich had already used the „analogy with polyphony“ (*PDA*, 23; *PDP*, 21), he appears to have been unaware of the fact that the émigré critic Georgii Adamovich, too, had spoken in 1925 of polyphony in the context of a short review of Leonov's *Barsuki*, praising Leonov's talent to „conduct a ‚polyphonic‘ narrative on the model of Dostoevsky and Tolstoi“ (G. Adamovich, „Barsuki“ L. Leonova – Chernoviki L. Tolstogo“, *Zveno*, 136, Paris 7 September 1925, 2; quoted in G. Adamovich, *Literaturnye besedy*, Vol. 1, Moscow 1998, 296-297).

³⁰ „Of the second order“ (*vtorogo poriadka*) appears to be a recurrent means for the designation of a hierarchically higher level; in precisely the same meaning it is used to stress the primacy of the hero's consciousness over external reality: „the author no longer illuminates the hero's reality but the hero's self-consciousness as a reality of the second order“ (*PDA*, 40/*PDP*, 49).

look very dialogic at all. Bakhtin demands that the hero's voice be attached to the 'chorus' of shared values and perspectives. For this to happen, he concedes, one should entrust one's voice to the guiding force of monologue. Attaining authenticity and salvation by merging with the chorus presupposes a process of purging: one has to „subdue and muffle the fictive voices that interrupt and mock a person's genuine voice“ (*PDA*, 149/*PDP*, 249). Interestingly, this is the only point of Bakhtin's argumentation at which he explicitly transcends the confines of textuality and attempts conclusions that would apply his concepts of dialogue and monologue to social reality. In Bakhtin's interpretation, the aesthetic appeal for joining the chorus is expressed itself at the level of Dostoevsky's „social ideology“ as a demand for the intelligentsia „to merge with the common people“.

One final point should be made regarding Bakhtin's phenomenological approach. The domination of a 'single consciousness' which can be seen through the enthusiastic defence of dialogue is paralleled by the eventual supremacy of the author over the hero. The freedom of a character is, after all, only „an aspect of the author's design“ (*moment avtorskogo zamysla*) (*PDA*, 51/*PDP*, 65); the hero's discourse „does not fall out of the author's design, but only out of a monologic authorial field of vision“. Ultimately, the hero's autonomy proves to be negotiated and compromised by an engendering act of authorial mercy. The alleged dialogue between author and hero, both said by Bakhtin to occupy positions of equal value, turns out to be a kind of spiritualist séance in which the author gives birth to a character who has to cope with its own inner split rather than 'talk' and contest the positions of the author. Exposed to decomposition, the hero's self struggles to reach a point of stability. Thus his 'freedom' is strongly eroded and the dialogue between him and the author dwindles to mere metaphoricity. The „author's intention“ (*intentsiia avtora*) remains the ultimate authority, however bound and limited by what Bakhtin calls the 'logic' of artistic construction (*PDA*, 80/*PDP*, 188).

We may thus conclude by emphasising the prevalence of the phenomenological line of reasoning in Bakhtin's 1929 book. Together with the philosophy-of-history dimension, it stifles the germs of any sociological analysis. Sideline by arguments nurtured by interest in the timeless patterns of human consciousness, this aspect surfaces only in the guise of promises or declarative pronouncements, the validation of which is not considered a burning issue. Thus, despite appearances, Bakhtin's book does not depart far from the main trends in Russian Dostoevsky criticism of the time. It remains under the spell of ethical and psychological views of literature. Dostoevsky is once again (after Merezhkovskii and also after Lukács) presented as a complete innovator. The creator of the unprecedented genre of the polyphonic novel, he is nevertheless utilized by Bakhtin as an argument for the necessity of solving the inherited problems of moral thought: how is man's (the hero's) inner freedom possible, and how far can it stretch; how can the human being preserve the state of peace with himself; what is at stake in

the recognition of other voices in one's own voice or outside of it? Under the rhetoric of dazzlingly new concepts, Bakhtin reproduces the questions and trepidations of an established tradition of Russian existentialist reading of Dostoevsky. This largely determines the scope and the flavour of his idea of dialogue in the 1929 book. Although it remains the product of the competing interaction between three divergent lines of reasoning (the sociological, the phenomenological, and that concerned with philosophy of history), in the 1929 text dialogue is still – owing to the marked preponderance of one of these lines (the phenomenological) – a concept with relatively clear limits; it is only in the 1963 book that its semantic compass will become disturbingly inclusive.

For those wont to see in Bakhtin the great promoter of communication between people, the 1929 book may thus prove a disappointment. Rather than being a metaphor of plurality, dialogue in it is a metaphor of the power of consciousness to domesticate its own and other consciousnesses' alien voices.

Sociological vs. Ethical Argument: The Notes Toward a Reworking of the Dostoevsky Book (1961-1963)

As we move into the 1960s, Bakhtin's notes toward a reworking of the 1929 book reveal his changing agenda in discussing Dostoevsky's prose. They are suggestive of Bakhtin's growing suspicion of a rigorous theoretical style. One can see him subscribe to a rule which gives little consideration to disciplined theorising and replaces it with vague perceptiveness instead: „Not theory (transient content), but a „sense of theory““ (*TRD*, I, 294). Even more significant than before, his digression from consistent argumentation can be traced in the clash between incompatible directions of thought. Certain allowance should be made for the inevitably provisional and, in a way, private character of the notes. Nevertheless, they clearly testify to the process of revision and substantial alteration to which the 1929 book was subjected.

Let us start by examining the sociological dimension. It seems that Bakhtin sincerely intended to expand the sociological element in his analysis. Capitalism is for the first time flatly accused by Bakhtin of creating „the conditions for a special type of inescapably solitary consciousness“ (*TRD*, I, 288), a gesture that may well have been provoked by Bakhtin's desire to compensate for the absence from both his old and his new project of an elaborate account of the epoch which prepared the ground for Dostoevsky's novels.

The notes also reveal enhanced attention to the problem of reification. But at the same time they demonstrate Bakhtin's uncertainty as to how and where exactly this question should be addressed (*TRD*, II, 71). Bakhtin's difficulties in finding a suitable chapter for developing his ideas of reification stem from not knowing where to break and suspend his predominantly phenomenological line of reason-

ing. The topic of reification remains beyond this line, an important but almost unassimilable outsider to both the 1929 and the 1963 books.

Despite all this reification figures prominently in the notes of the 1960s. Bakhtin is seeking to establish a direct causal relation between capitalism and reification, once again in a much more radical and unequivocal way than in the 1929 book. Characteristically, this confronts him with the problem of violence for which he, too, finds moral vindication as long as human personality remains the ultimate and sacred goal:

The reification of man in class society, carried to its extreme under capitalism. This reification is accomplished (realised) by external forces acting on the personality from without (*vovne i izvne*); this is violence in all possible forms of its realisation (economic, political, ideological), and these forces can be combated only from the outside and with equally externalised forces (justified revolutionary violence). (*TRD*, I, 298)

In the notes, a new moment emerges in Bakhtin's understanding of reification. Or, rather, the previously insufficiently stressed connection between reification and dialogue (*PDA*, 153/*PDP*, 251-252) is now explicitly foregrounded in that the dialogic attitude to man is considered to be the true remedy against reification (*TRD*, I, 291-292; *TRD*, II, 72), the only practice which precludes an objectifying finalisation of the Other. „[R]eification“, Bakhtin hopes, „can never be realised to the full, for there is in the authorial *surplus* love, compassion, pity and other purely human reactions to *the other*, impossible in relation to a pure thing“ (*TRD*, II, 72). However, this does not seem sufficient. Taking up his previous critique of *Einfühlung* (*PDA*, 153/*PDP*, 252), Bakhtin enlarges on it to formulate a more radical humanistic programme which is not satisfied with mere reliance on love and compassion. Struggle against reification should result in nothing less than the formation of true individuals: „The sentimental-humanistic de-reification of man, which remains objectified: pity, the lower forms of love (for children, for everything weak and small). A person ceases to be a thing, but does not become a personality“ (*TRD*, I, 297). Despite the insight into the socio-economic foundations of reification, Bakhtin avoids commitment to collective ideals and identities and persists instead in an abstract moral vision of men become personalities. Evoking once more the external forces of reification,³¹ Bakhtin sees the damage they produce mainly as a negative impact on human consciousness: „Consciousness under the influence of these forces loses its authentic freedom, and personality is destroyed“ (*TRD*, I, 297). Essentially and originally free, perfect and authentic, con-

³¹ Surprisingly, Bakhtin also lists the subconscious („*ono*“) among the forces exotopical to human consciousness. His plans (*TRD*, I, 297; *TRD*, II, 70) to engage in the second chapter of the 1963 book in a polemic with the psycho-analytical trend in Dostoevsky studies, above all with P. Popov's study of 1928 „*la' i ono' v tvorcestve Dostoevskogo*“, never materialised.

sciousness needs to be liberated rather than reformed. For Bakhtin, then, what is at stake in the overcoming of reification is not so much a change in existing social and material conditions, as a reinstatement of the original power and dignity of individual human consciousness.

Alterations can also be observed as regards Bakhtin's idea of dialogue. For a start, in the notes it becomes palpably more Buberian, regarding the conversation of consciousnesses as evidence for communication between people, between I and Thou. More insistently than before, Bakhtin declares here the impossibility for a single consciousness to exist in isolation. From this premise, however, he produces a leap in his argument to establish direct correspondence between the non-sufficient nature of any single consciousness and the urgent need for *sociality*. If what Bakhtin claims is that the consciousness of an I cannot exist without the consciousness of a Thou, then this still does not mean that the I-Thou relation should be identified with sociality in general, let alone pronounced the „highest degree of sociality“ (*TRD*, I, 287). Although calling consciousness *pluralia tantum* (*TRD*, I, 288), Bakhtin certainly does not mean by sociality a We or any other form of plurality; on the contrary, in the world he constructs there is room only for a dual communion of elective affinities. But even as far as the Other (Thou) is concerned, Bakhtin speaks of a connection which is „not external, not material, but internal“ (*TRD*, I, 287), i. e. lodged in the field of the psychological and the ethical. He seems constantly to be insuring himself against a profane and too material grasp of sociality. Instead, he emphasises the refinement and moral exclusiveness of dialogue. He even goes so far as to state – contrary to evidence – that Dostoevsky's novels assert „the impossibility of solitude, the illusory nature of solitude“ (*TRD*, I, 287). This exemplary instance of wishful thinking can leave few doubts about Bakhtin's analysis being saturated with a utopian desire to transcend reality; he strives to process the materiality of Dostoevsky's world into an incorporeal and unearthly bond of purified and elevated consciousnesses.

Another significant change is the expansion of the scope of dialogue to the point that one loses sight of its boundaries. Bakhtin's notion of dialogue in the notes becomes overtly Romantic; he insists on the cosmic nature of dialogue and presents a fascinating, almost hypnotic, picture of it. Every pronounced word „enters into the dialogic fabric of human life, into the world symposium“ (*TRD*, I, 293). The dialogue in which Dostoevsky's heroes participate is „the world dialogue“ (*TRD*, II, 73), and this ineluctably changes their nature. In the 1929 book the characters are able to enter into dialogue due only to their split and tormented self-consciousness. In the notes, Dostoevsky's heroes seem to have already been cured of their painful internal divisions. Man in Dostoevsky's novels gives himself over to dialogue „wholly and with his whole life: with his eyes, lips, hands, soul, spirit, with his whole body and deeds“ (*TRD*, I, 293). Reminiscent of the ecstatic bodily frenzy of carnival, this description of dialogue succeeds in stressing

its universal and cosmic scope but seems to compromise its privileged spiritual standing, so much insisted upon by Bakhtin.

A point should also be made regarding Bakhtin's idea of the author-hero relations in the notes. As we argued in the previous section, for all his revolutionary ambitions to revise the connection between author and hero in the direction of an absolute equilibrium between them, Bakhtin ends up reluctantly recognising the dependence of the hero on the author's mercy. In the 1961 notes this view is found in Bakhtin's suggestive, if theologically rudimentary, comparison between the author's activity and that of God. The author's activity, Bakhtin maintains, is „the activity of God in relation to man, a relation allowing man to reveal himself utterly (in his immanent development), to judge himself, to refute himself“ (*TRD*, I, 285). This particular advantage of the author receives only a vague explanation: „The author is a participant in the dialogue (on essentially equal terms with the characters), but he also fulfills additional, very complex functions; ([he is] the driving belt between the ideal dialogue of the work and the actual dialogue of reality)“ (*TRD*, I, 298). Apart from the banal truth that the author mediates between reality and his own work, Bakhtin says very little about why this traditional status of the author should be regarded as the source of additional power. Although the problem of the correlation of life and art was examined in Voloshinov's „Discourse in Life and Discourse in Poetry“ (1926) and also in *Marxism and the Philosophy of Language*, Bakhtin now fails to pose it with distinct reference to dialogue. He does not differentiate between dialogue in reality and in art, and this is why the supposed responsibilities of the author, bestowed on him by virtue of his mediating position, cannot really explain his surplus power.

In anticipation of the 1963 book, in the notes Bakhtin raises for the first time the problem of deliberately chosen death in Dostoevsky's novels as a confirmation of the dignity and strength of his heroes' consciousnesses. In Dostoevsky's world, Bakhtin notes, „there are no deaths as objectified and organic facts in which a person's responsively active consciousness takes no part“ (*TRD*, I, 300). There are only murders and suicides, for they are means by which „man finalises himself from within“ (*TRD*, I, 296). Against common sense, but in a manner which is characteristic of his desire to domesticate difference and otherness at all costs, Bakhtin supplements the list of „responsively conscious“ death acts with insanity (*TRD*, I, 300). A comparison with Foucault's insight into the discursive-institutional status of insanity inevitably throws Bakhtin's philosophy of insanity into relief as personalistic and uninterested in the social dimensions of the phenomenon.

Thus the notes, as we have seen, preserve the contradictory trends in Bakhtin's interpretation of Dostoevsky. Their struggle for the upperhand sees the sociological analysis challenged or very often conquered from within by personalistically-ethical arguments, as is the case with the theme of reification. Although some di-

rections indicated in the notes are left out or only sporadically taken up in the 1963 book, others prove of foremost significance. Of the latter, we have explored Bakhtin's evolving ideas of dialogue in detail. Such is also the direction of what we shall call *metagenetic* analysis, which we have deliberately left to be considered at length in the next section.

From the Sociological to the Metagenetic: the 1963 Book

Our exposition so far has attested to the high degree of overlap between the 1929 and the 1963 texts. On the other hand, even on the textological level, there are substantial differences that should not be overlooked. These alterations can be classified as changes within the confines of the existing structure,³² cuts³³ and, most importantly, additions.³⁴

It is possible to argue that the principal alteration in the 1963 book is the even stronger suppression of the sociological line of reasoning. Bakhtin's changed attitude makes itself felt as early as the preface to the 1963 book, which establishes a very different tone for the whole project. Gone are his earlier idea that every literary work is „intrinsically sociological“ and should be studied as the meeting point of „living social forces“ (*PDA*, 3). Despite the general, albeit very cautious, approval of Lunacharskii's „historical-genetic“ approach (*PDP*, 35), the cuts and the changes to the main body of the 1929 book reveal a systematic and ruthless weakening and even elimination of the explicit elements of social analysis. A case in point is the deletion of a comparatively large portion from the end of the chapter „The hero's discourse and narrative discourse in Dostoevsky“ (*PDA*, 151-152), in which Bakhtin attempted a sociological analysis of Dostoevsky's style. In this subsequently omitted part, Bakhtin reiterates his belief that discourse is „a social phenomenon, and an intrinsically social one“ (*PDA*, 151). Evoking Voloshinov's understanding of discourse, he asserts that it is not the word-thing (*slovo-veshch'*) that underlies his analysis of Dostoevsky's style, but rather „discourse as communicative milieu (*slovo-sreda obshcheniia*)“ (*PDA*, 151). Bakhtin unambiguously states that the main question to be addressed by the sociology of style is the question of the „historical socio-economic conditions for the birth of the respec-

³² The preface and the conclusion were entirely rewritten; the title and the beginning of chapter four and 57, 95-97, and 126 from *PDA* changed. Some ideas and phrases from 71-73 (*PDA*) appear in a modified version in pp. 60-62 (*PDP*).

³³ From *PDA* the following cuts of relevant passages, sentences, words or footnotes were made in *PDP*: 36-37; 55; 57; 71-73; 85; 87; 95; 123; 151-152; 168; 169-171. The preface of the 1929 book and the passages on 71-73 and 169-171 appeared in Caryl Emerson's English translation as an appendix to *PDP*. While we normally reproduce her translation in these three instances, we still give page reference to *PDA* only, so that it remains clear that the Russian text of *PDP* did not include these passages.

³⁴ The following additions of relevant passages, sentences, words or footnotes were made in *PDP*: 6; 7; 32-43; 57-63; 65-75; 82; 85-92; 95; 97; 99; 105-178; 181-185; 192; 211; 224; 227; 264.

tive style" (*PDA*, 152). He eventually has to abandon this intention, for the material for it appears „unprepared“; but he nevertheless offers his own strong hypothesis in explanation of the rise of dialogic discourse. The formulation in this deleted part seems to summarise and radicalise the scattered observations of the 1929 book. Dialogic discourse only could arise in an „environment seized by a process of acute social differentiation, a process of decomposition and of separation from previously closed and self-sufficient groups“ (*PDA*, 152). Even more concretely, Bakhtin asserts that dialogic discourse is the discourse of the „socially disorientated or as yet not orientated intelligentsia“ (*PDA*, 152). These statements appear in an extended form once again at the end of the chapter on dialogue (*PDA*, 170-171), and they, too, are left out of the 1963 book.

Besides direct cuts, the suppression of the sociological analysis in the 1963 book follows a different and much more sophisticated path. As we have suggested towards the end of the previous section, the 1963 book makes use of radically new metageneric and metalinguistic approaches, which were altogether absent from the 1929 study. Indeed, one can argue that what makes the 1963 text a book in its own right and not just a variation of another earlier text is this vital shift in approach from the sociological to the metageneric and metalinguistic.

The background to this crucial break with the paradigms of the 1929 book should be seen in Bakhtin's essays on the novel of the 1930s where Bakhtin argues the case for an unbroken historical tradition of the genre. The hypothesis of the continuous rise of the novel from antiquity up to modern times serves Bakhtin's changing perspective on literature: from still being inclined to view it as the responsible act of great authors to seeing in it the continuous workings of supra-individual patterns.³⁵

Not surprisingly, then, in the 1963 book Dostoevsky's position as a great innovator is seriously undermined. Dostoevsky is still credited with having made important artistic discoveries (*PDP*, 3; 7), but his glory and uniqueness are challenged by being inscribed within the laws of a supposedly universal poetics. Characteristically, Bakhtin's choice of title for his new book changed from *Problems of Dostoevsky's Art* to *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Thus Bakhtin seems to be joining in a long Russian tradition of 'poetics'. However, unlike the historical poetics of Veselovsky or the overtly synchronistic poetics of the Formalists, Bakhtin embarks on a project which I prefer to designate as metageneric poetics. Its foundation is the belief in the existence of certain universal cultural principles underlying the generic division and growth of literature. Across the centuries, Bakhtin claims to be seeing the seeds of the polyphonic novel far removed in

³⁵ A brief discussion of ideology and form from the chapter „The idea in Dostoevsky“ reveals the early seeds of this anti-individualistic trend in the 1929 book: „the deeper layers of this form-shaping ideology are of social nature and cannot be at all ascribed to authorial individuality... [I]n ideology, acting as principle of form, the author comes out only as the representative of his social group“ (*PDA*, 57).

time and reaching back to Menippean satire and carnival. Bakhtin's poetic is metageneric in the sense of disregarding the particular historical parameters of the phenomena described; instead, it promotes the understanding of genre as a fundamental and stable cultural principle which is bound to realise its essence at some point in time. For the principle of polyphony, this point coincides with Dostoevsky's novels which seem to give flesh to an inevitable process. Thus, in Bakhtin's interpretation, Dostoevsky is less an original author than the mouth-piece for impersonal powers dormant in human culture.

Bakhtin borrows three characteristics of the novelistic directly from his essays on the novel of the 1930s: contact with the living present, reliance on experience and free invention, and deliberate multi-styled and hetero-voiced nature (*PDP*, 108). There is, however, a new moment: he no longer speaks of two stylistic lines in the development of the novel (monologic vs. dialogic), but of three lines:

Speaking somewhat too simplistically and schematically, one could say that the novelistic genre has three fundamental roots: the *epic*, the *rhetorical*, and the *carnivalistic*. Depending on the prevalence of any one of these roots, three lines in the development of the European novel are formed: the *epic*, the *rhetorical*, and the *carnivalistic* (with, of course, many transitional forms in between). (*PDP*, 109)³⁶

Dostoevsky's novel, predictably, is located entirely in the realm of the carnivalistic. What is more, Bakhtin's ahistorical metageneric poetics presents Dostoevsky's novel and the menippea as essentially identical: „This is in fact one and the same generic world, although present in the menippea at the *beginning* of its development, in Dostoevsky at its very *peak*“ (*PDP*, 121). The explanation for this sameness is sought in what Bakhtin calls ‚generic memory‘, a special Hegelian faculty of consciousness ascribed to genre: „we know that the beginning, that is the archaic stage of genre, is preserved in renewed form at the highest stages of the genre's development. Moreover, the higher a genre develops and the more complex its form, the better and more fully it remembers its past“ (*PDP*, 121). Dostoevsky's work, then, is the result of efficient generic memory, not of individual talent nor, despite all the assurance Bakhtin gives, of historically specific conditions (on whose description, as we have seen from the brief review of the cuts, the 1963 book does not insist anyway). The metageneric poetics severs the connection between generic structures and individual performance, for it is always a pre-coded generic programme that is ineluctably realised by whoever happens to „link up with the chain of a given generic tradition“. In Bakhtin's own words, „it was not Dostoevsky's subjective memory, but the objective memory of the very genre in which he worked, that preserved the peculiar features of the ancient menippea“ (*PDP*, 121). But metageneric poetics also disrupts the bond between

³⁶ In the existing English translation the underlined text is omitted.

genre and history. Genre is to Bakhtin the means by which eternal principles underlying and underwriting human culture (carnival, dialogue) acquire a material existence in a continuous movement toward their self-realisation. The Menippean satire and Dostoevsky's novel both appear as embodiments of the principle of carnival; they are in the grip of a relentless entelechy, the actors of a pre-designed scenario in which the voice of history is suppressed by an Aristotelian-Hegelian trust in the productive force of artistic reason. This reason (or 'memory') defies social determination and transcends historical settings: its activity constitutes a series of sublations through which the acme preserves its unity with the beginnings.

The metagenetic line of reasoning exercises a twofold effect on the sociological argument of the 1929 book. On the one hand, it clearly enfeebls this argument; on the other hand, however, it rewrites it by displacing its meaning. Taking carnival as his starting point, Bakhtin asserts that it lends human existence a new form of sociality. In a typical manifestation of a wishful abolition of the boundary between text and social reality, Bakhtin claims that „carnivalisation made possible the creation of the *open* structure of the great dialogue, and permitted social interaction between people to be carried over into the higher sphere of the spirit and the intellect, which earlier had always been primarily the sphere of a single and unified monologic consciousness“ (*PDP*, 177). In a word, the „carnival sense of the world helps Dostoevsky overcome ethical as well as gnoseological solipsism“ (*PDP*, 177). Thus, contrary to expectations and received opinion, the 1963 book undermines the position of dialogue and no longer takes it to be an absolute value. In its stead it places carnival as the precondition and the great progenitor of real dialogue. The insufficiency of dialogue as such and its inferiority to carnival can also be seen in an added footnote placed at the end of the last chapter. Discussing the independence of Dostoevsky's dialogue of various social forms (*PDA*, 168/*PDP*, 264), Bakhtin concludes in the 1929 book: „This abstract sociality is characteristic of Dostoevsky and is determined by sociological conditions“ (*PDA*, 168). This conclusion is cut from the 1963 book and replaced by a footnote which qualifies the positioning of dialogue beyond social forms as „a departure into carnival and mystery-play time and space, where the ultimate event of interaction among consciousnesses is accomplished in Dostoevsky's novels“ (*PDP*, 269). Dialogue is shown here to be ultimately dependent on carnival for its full realisation.

We can thus observe the insidious workings of the metagenetic analysis. While designed to enforce a new and broader understanding of dialogue, it functions against this. By establishing links between dialogue and carnival, Bakhtin can no longer uphold the privileged position of dialogue as the sole, unitary and ontologically sufficient principle of Dostoevsky's artistic (and our real) world. Dialogism emerges from the added chapter on the carnival roots of Dostoevsky's novel challenged and weakened in its foundations. Its presumed 'history' does not be-

stow autonomy on it; on the contrary, it undermines its claims to unshared supremacy.

Alongside the metageneric direction, there is another line of reasoning in the 1963 book which Bakhtin himself terms „metalinguistic“. The subject of metalinguistics is described as „the word not in the system of language and not in a ‚text‘ excised from dialogic interaction, but precisely within the sphere of dialogic interaction itself, that is, in the sphere where discourse lives its authentic life“ (*PDP*, 202). At first sight, one should expect this programme to be entirely compatible with sociological analysis. In actual fact, however, Bakhtin opposes it: his formulation of the tasks of metalinguistics appears in the place of two deleted sentences from the 1929 book which profess the necessity of sociological reasoning: „The problem of the orientation of speech to someone else's discourse is of the greatest sociological importance. Discourse, by its nature, is social“ (*PDA*, 95).³⁷ The metalinguistic approach, then, is designed to cancel social analysis; the former appears only in the wake of the latter's extinction. It would be very instructive to undertake a textological comparison of the relevant passages from *PDA* and *PDP* with a view to demonstrating Bakhtin's systematic erasure of any traces which might take the reader back to the sociological. Within the same passage, he methodically replaces the „problems of the sociology of discourse“ (*PDA*, 95) with those of its „metalinguistic study“ (*PDP*, 202); „social situation“ becomes „historical situation“, while the phrase „importance for the sociology of artistic discourse“ (*PDA*, 96) is reduced and reshaped to a mere „importance for the study of artistic discourse“ (*PDP*, 203). Even more striking are two instances of complete change of the meaning due to suspiciously easy replacements. Thus the sentence „Every social group in every epoch has its own special sense of discourse and its own range of discursive possibilities“ (*PDA*, 95) becomes „Every [artistic] trend in every epoch has [...]“ (*PDP*, 202); similarly, in the phrase „If there is at the disposal of a given social group some authoritative and stabilised medium of refraction [...]“ (*PDA*, 96), „a given social group“ is reformulated into „a given epoch“ in the 1963 book (*PDP*, 202).

All the substitutions in the above-quoted examples point to the deliberate suppression of the sociological dimension for the benefit of either abstract historicism („a given epoch“, „every [artistic] trend“) or a metapoetic ahistoricism („metalinguistic study“). By rewriting his own text of 1929 and purging it of the slightest intimations of social determination, Bakhtin introduced profound semantic changes which made for a totally new text.

So far we have discussed the suppression of the sociological dimension to the advantage of the newly introduced directions of metageneric and metalinguistic

³⁷ This quotation is a particularly clear example of the co-existence and the synonymous use of ‚social‘ and ‚sociological‘ in Bakhtin's text. ‚Social‘ remains for him the broader term, through which he often implies ‚sociological‘.

analysis in the 1963 book. Before we close this investigation into the ways in which it differs from the 1929 book, we need to cast a glance at what happens to the phenomenological approach in the 1963 study. We have already observed the contradictory effect of metageneric analysis on the idea of dialogue. However, in the 1963 book Bakhtin inserts some new material immediately concerning dialogue, and by so doing seeks to change the predominantly phenomenological credo of the 1929 book, in which dialogue, as we have seen, is conceived as the morally constructive conversation of the self with itself within the infinitely expandable boundaries of self-consciousness.

Bakhtin's additions to the 1963 book are intent on rendering the idea of dialogue less Socratic and more Buberian. A crucial change in this respect can be seen in Bakhtin's interpretation of the status of the idea in Dostoevsky's novels. In the 1963 book he inserts a new passage which equates the dialogic nature of discourse with the dialogic essence of the idea and thus tries to ward off the misinterpretation, lodged in the 1929 book, of Dostoevsky's novel as traditionally ideological:

The idea – as it was seen by Dostoevsky the artist – is not a subjective individual-psychological formation with „permanent residence“ in a person's head; no, the idea is inter-individual and inter-subjective – the realm of its existence is not individual consciousness but dialogic communion *between* consciousnesses. The idea is a *live event*, played out at the point of dialogic meeting between two or several consciousnesses. In this sense the idea is similar to the word, with which it is dialectically united. (*PDP*, 88)

Seeking to stress the dialogic encounters between divergent ideas as Dostoevsky's unique artistic achievement, Bakhtin had to face the necessity of explaining the presence of residual monologic elements in Dostoevsky's prose. Bakhtin points to „the conventionally monologic“ epilogue to *Crime and Punishment* as a convincing example, but is only too quick to dismiss it with a surprisingly conservative Marxist argument. He does not undertake a full assessment of the weight of what he calls the „publicistic“ layer in Dostoevsky's novel; instead, he prefers a convenient formula which originated in Lenin's articles on Tolstoy and was embraced and developed in the 1930s by Lukács: „Dostoevsky the artist always triumphs over Dostoevsky the publicist“ (*PDP*, 92). By giving up the opportunity of seriously examining the evidence for the interaction in Dostoevsky's novels between two different regimes of artistic representation of ideas (monologic assertion vs. dialogic trial), Bakhtin fails to argue his case for a triumphant dialogism in Dostoevsky's prose.

In summary, then, the 1963 book is at pains to correct the phenomenological line of reasoning and to assert the insufficiency of self-consciousness. But these efforts appear as efficacious only on the surface. Bakhtin's pointed conclusion

„Dostoevsky overcame solipsism“ (PDP, 99), added to the final paragraph of the chapter „The idea in Dostoevsky“, is based solely on insertions to Chapters Two and Three („The hero and the position of the author“ and „The idea in Dostoevsky“). Nothing is changed, however, in the crucial analytical part of the study (Chapter Five) where Dostoevsky's novels remain neglected in favour of the shorter prose, especially *The Double*. Thus the Buberian spirit of the new passages clashes with the prevailing Socratic idea of dialogue as an enhancement of self-knowledge and a cathartic removal of the forces eroding the inward unity of the self. The 1963 book proves to be an ill-disciplined work, in which various incompatible voices resonate and affect each other without ever blending into harmony.

Thus the sociological interpretation in Bakhtin's work on Dostoevsky proves to be outweighed by approaches based on phenomenology, philosophy of history (culture), and metapoetics. They come to bear on the sociological argument and on each other by modifying the meanings of dialogue. But they never manage to constitute an uncontradictory whole. In this combination of approaches, the sociological one remains an inchoate and undeveloped option, especially in the 1963 book. Bakhtin implies it as either an ideal interpretative horizon, as is the case of the 1929 book, or, in the 1963 book, as a residual (and declarative) alternative, yet never as a working strategy. Recalling Macherey's analysis of Balzac's *Les Paysans*,³⁸ we can probably insist on the necessity of reading Bakhtin's work on Dostoevsky as a document of ideology, where the unspoken (the line of sociological analysis) could have suggested truths of its own which, however, remained muffled in the contest of the dominant interpretive voices. By suppressing the sociological line of interpretation and according priority to the phenomenological and the metagenetic approaches, Bakhtin's Dostoevsky texts seem to have been domesticating rather than promoting difference and otherness.

³⁸ See P. Macherey, *A Theory of Literary Production*, trans. G. Wall, London and Boston 1978, 258-298.

Н.А. Нагорная

КОНЦЕПЦИЯ СНОВИДЕНИЯ В РАССКАЗАХ В. ПЕЛЕВИНА

Проза Виктора Пелевина отличается разнообразием созданных в ней виртуальных реальностей: полет к луне (*Омон-Ра*), шаманское камлание в подмосковном лесу (*Бубен верхнего мира*), „Жизнь насекомых“, жизнь после смерти (*Вести из Непала*) и так далее. А также разнообразием созданных типов: новые русские, тусовщики, компьютерщики. Персонажами пелевинской прозы становятся и люди, и животные (кошка в рассказе „Ника“), и неодушевленные предметы (сарай и велосипед в рассказе „Жизнь и приключения сарая № XII“), и духи (дух Че гевары в романе *Generation „П“*), виртуальные существа (повесть „Принц Госплана“), поллюди-полузвери (рассказ „Проблема верволка в Средней полосе“). Это и разнообразие жанровых стилизаций: „страшилка“ („Синий фонарь“), хроника (*Чапаяев и Пустота*), рецензия („Реконструктор“). Научная статья („Мардонги“), соц-артовская пародия („День Бульдозериста“) и т.д. Все это „приправлено“ элементами фольклора советской эпохи и анекдотов.

Сочетание иллюзорного и реального характерно для возможных миров. М. Эпштейн всю прозу Пелевина называет виртуальной, ускользающей, мерцающей, построенной на взаимопереходах смыслов.¹ Такие черты прозы автора, как кинематографичность, интерактивность, виртуальность, тотальная посмодернистская цитация отмечались критиками.

В *Словаре культуры XX в.* В. Руднев дает определение понятия виртуальных реальностей. В узком смысле виртуальные реальности – искусственные реальности, возникающие благодаря воздействию на сознание компьютера. В широком смысле – это любые измененные состояния сознания (сновидение, бред, шизофрения, гипнотическое состояние и др.).² Мир сновидений находит свое место в ряду возможных миров. Интерес к измененным состояниям сознания (сон, транс, галлюцинации, иллюзии, фантазии) и вызывающим их факторам, таким как психоделики, компьютерные игры, высокие информационные технологии, отличают творчество Пелевина.

¹ М. Эпштейн, „Интернет как словесность“, *Пушкин*, 1998, 1.

² В. Руднев, *Словарь культуры XX в.*, М. 1999, 53.

Для писателя-постмодерниста всякая реальность виртуальна, реальности уже не делятся на истинные и ложные, поту- и посюсторонние, как в модернизме, унаследовавшем концепцию романтического двоемирия. Реальность относительна, конвенциональна, она становится гиперреальностью, семиотизируется, превращается в текст, в сеть симулякров.³ Само понятие реальности множится у Пелевина. Во-первых, это реальность будничная, повседневная, имеющая симулятивный характер. Это театр, декорации. Симулякр демоничен по сути, как пишет Жиль Делез в своем эссе „Платон и симулякр“. Симулякр – это ложный претендент, в отличие от копии, которая является претендентом, стоящим на прочных основаниях, чьи претензии гарантированы сходством. Претензии симулякров строятся на несходстве, заключающемся в сущностном отклонении. Платон разделяет поэтому копии-иконы и симулякры-фантазмы как два рода идолов.

Назвать симулякр копией копии, бесконечно деградировавшим иконическим образом или бесконечно отдаленным сходством, значило бы упустить главное – то, что симулякр и копия различны по природе; то, благодаря чему они составляют две части одного деления. Копия – это образ, наделенный сходством, тогда как симулякр – образ, лишенный сходства.⁴

Во-вторых, реальность потусторонняя, тоже иллюзорная и галлюцинозная по сути. Пелевин опирается на буддийскую *Бардо тхедол – Книгу Мертвых*, где описываются фантомы промежуточного состояния между смертью и новым рождением. Наиболее яркие примеры реальности такого рода встречаются в рассказе „Вести из Непала“ и в главе о путешествии в Валгаллу Петра Пустоты и Черного Барона. И, в-третьих, внутренняя реальность Пустоты, Внутренняя Монголия.

³ Симуляция не предполагает стоящей за собой реальности, поскольку сама ее и заменяет. Одним из симулякров советской культуры был социалистический реализм, причем, по замечанию М. Эпштейна, двойным симулякр, „поскольку он и создавал образ гиперреальности, и сам был ее составной частью, – подобно тому, как зеркало входит в интерьер и одновременно удваивает его“. – М. Эпштейн, *Постмодернизм в России. Литература и теория*, М. 2000, 57. У Пелевина идеологические и языковые соцреалистические штампы пародируются постепенно в соцартовском ключе, создавая образ карнавальная реальности, граничащей с анекдотом. Так, герой рассказа „День бульдозериста“, рабочий Самоварно-Матрешечного завода Валерка превращает клишированные советские лозунги в элементы бранной речи: „вон вымпелов-то сколько насобирали, ударники майские, в Рот-Фронт вам слабое звено и перестройку в базис“, „лучше бы о материальных стимулах думали, пять признаков твоей матери, чужие вымпела считать, в горы вам десять галстуков и количеством в качество“ – В. Пелевин, *Желтая стрела*, М. 1998, 397.

⁴ Ж. Делез, *Логика смысла*. Пер. в фр. М. Фуко, *Theatrum philosophicum*, М.-Екатеринбург 1998, 335.

Проза Пелевина – проза маргинальных и пограничных состояний, это не только проза границ, как ее назвал Александр Генис,⁵ но и проза выхода за границы. Выход за пределы мира осуществляется по-разному. Герой выходит из метафорического поезда жизни, в котором все подчинено криминальным законам (*Желтая стрела*), вылетает из стен бройлерного комбината имени Луначарского, избежав „решительного этапа“ – смерти („Затворник и Шестипалый“), впервые способен ощутить мир природы, почувствовать его красоту („Тарзанка“, „Проблема верволка в Средней полосе“), выйти из компьютерной игры („Принц Госплана“) или из мира рекламы, „игры без названия“ (*Generation „П“*).

Маргинальность в том смысле, как она толкуется в словарях, связана со всем боковым (буквально *marginalis* (лат.) – находящийся на краю) либо существующим в противовес социальному и рациональному и связанному с нравственным протестом и неприятием окружающего мира.⁶

Начиная с постструктурализма, маргинальность превратилась в уже осознанную и теоретическую рефлексию, приобретая статус „центральной идеи“ – выразительницы духа своего времени.⁷

Сейчас маргинальность все больше ассоциируется с пограничностью, а не с периферийностью, характеризуя пограничный тип культуры постмодернизма.

Маргинальность – диссонанс, нахождение не на своем месте, невозможность его занять.

Классическое понятие маргинальности можно обобщить: маргинальной будет такая ситуация, где персонаж занимает в разных расчленениях (образах, аспектах, слоях) системы разные позиции. Позиция – место внутри определенной зоны.⁸

⁵ „Пелевин – поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обнажает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией, – одна картина, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух“, „Граница между мирами непреступна, ее нельзя пересечь, потому что сами эти миры есть лишь проекция нашего сознания. Единственный способ перебраться из одной действительности в другую – измениться самому, претерпеть метаморфозу“, – А. Генис, „Поле чудес. Виктор Пелевин“, *Иван Петрович умер. Статьи и расследования*, М. 1999, 83, 84.

⁶ М.Н. Рыклин, „Маргинализм“, *Современная западная философия: Словарь* (сост. В.С. Малахов), М. 1991, 170.

⁷ И.П. Ильин, *Теория и практика литературоведческого постструктурализма: деконструктивизм в критике США и Франции*. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологического наук, М. 1992, 19.

⁸ „В плюралистическом, бесформенном, ‚ризомном‘ постмодернистском мире стираются и границы структур, а маргинальное пространство, существовавшее вне этих структур, но между их границами, меняет свой логарифмический статус“, Е.М. Шапинская, В.А. Шапинский „Постановка и разработка проблемы культурной маргинальности теоретиками постмодернизма“, *Постмодернизм и культура*, М. 1991, 15.

Граница связана с проблемой соседства двух максимально сближенных разных объектов.

Таким образом, маргинальным будет все диссонирующее, неоднородное, двойственное, переходное из одной зоны в другую. Маргинальными зонами у Пелевина являются, с одной стороны, относящиеся к легко узнаваемой реальности городского и природного мира, а с другой, – к потусторонней реальности: сну, смерти, видениям, иным измерениям. Пересечение границы, обитание на границе являются отличительным признаком пелевинской прозы.

Онирическая тема является сквозной в рассказах Виктора Пелевина, собранных в книгу *Желтая стрела* (Москва 1998). В рассказе „Иван Кублаханов“ схематично воспроизведены этапы человеческой жизни от зачатия до смерти. Сделано это так, что можно микрокосм человека принять за макрокосм вселенной, рождающейся, развивающейся, стареющей и умирающей. Таков один из приемов Пелевина, когда сначала задается мистифицирующее читателя описание пространства, времени, субъектов, объектов, а по ходу действия выясняется их статус. В повести „Желтая стрела“ поезд можно принять за коммунальную квартиру, в рассказе „Ника“ кошку можно принять за женщину и так далее.

В основе рассказа лежат идеи восточной философии о реинкарнации, иллюзорности существования, истинном индивидуальном „Я“ (монаде) и преходящей личности. Пелевин воспроизводит космогоническую схему творения по отношению к человеку. В соответствии с индийской мифологией вселенная возникает из золотого яйца, в котором спит Брахма. Из первичного латентного состояния появляются атрибуты и качества, недифференцированное дифференцируется. Брахма просыпается – вселенная возникает, он засыпает – вселенная гаснет.⁹ У Пелевина изначальное состояние является бодрствованием, а видимые события – снами. Вселенная – иллюзия (майя), сновидение Брахмы. Параллель между мифом и рассказом состоит в том, что и Брахма, и пелевинский младенец покоятся на водах. Первыми появляются время и пространство, атрибуты конечности существования, а также осознание смертности и цикличности творения.

Осознание собственных границ и форм, а также своей настоящей основы делает существо двойственным. С одной стороны, оно отождествляется с содержанием своих снов, а в другой – не имеет к ним никакого отношения и наблюдает их со стороны. В индуизме и буддизме вечное „Я“ человека является зрителем, созерцателем, свидетелем совершающихся с ним метаморфоз. Осознание себя подлинным, не подверженным изменениям и есть пробуждение:

⁹ Э.Н. Темкин, В.Г. Эрман, *Мифы древней Индии*, М. 1982, 15.

Он пришел в себя и увидел главное – превращения происходили не с ним. На самом деле он никогда не покидал первого мига, за границей которого началось время, но, пребывая в вечности, он все же постоянно следил за той причудливой рябью, которое вздымало время на поверхности его сознания, когда же эта рябь стала больше походить на волны и порывы времени стали угрожать его покою, он ушел вглубь, туда, где ничто никогда не менялось, и понял, что видит сон – один из тех, что снились ему всегда.

Он часто впадал в это забытие и каждый раз принимал его за реальность. Для этого достаточно было просто перенести внимание на кольшущуюся границу собственного сознания (забыв, что на самом деле ее просто нет – какая может быть у сознания граница?), и проходящая по ней дрожь немедленно захватывала все его существо до момента пробуждения.¹⁰

Еще в поэтике обэриутов культивировалось состояние промежуточности, между субъектом и объектом, фиксируемое парением, падением, взлетом. Предмет, по Д. Хармсу, реет, находится в состоянии автономии. Трансгрессия – переход границы – освобождает от формы тела, связанной с тяготением и необратимым временем, причинно-следственными связями.

Такое зависание внутри границы, которое не имеет протяженности, по-своему связано с особым переживанием темпоральности. „Парение“ выключает ход часов и поэтому позволяет состояния „перехода“.¹¹

Плод именно парит в утробе матери, причем в перевернутом состоянии, а переворачивание тоже символизирует мир вне иерархий.

Мир снов возникает на границе/поверхности сознания, он сам ограничен сначала утробой матери, потом миром снаружи. Согласно оккультным теориям, Абсолют для познания мира посылает в него луч своего разума – Логос. У Пелевина „желая познать окружающий мир, он послал в него длинные протуберанцы“. Затем развиваются пять чувств как способ познания мира снов. Сны – это данность, они являются частью миропорядка, непоколебимые, как мировые законы, но хаотичные, беспокойные, наполненные болью и страданием.

Внутреннее пространство утробы матери воспринимается как обустроенное, а неизвестный угрожающий мир за границей изученного как хаос, который со временем должен прорвать оболочку его уютного мирка. Катастрофа (рождение как порыв уровня) грозит только миру снов, но не подлинному „Я“, которое их видит. В перинатальной психологии есть понятия травмы рождения и травмы смерти. Ужас, сопровождающий рожде-

¹⁰ В. Пелевин. *Желтая стрела*, М. 1998, 293.

¹¹ М. Ямпольский, *Беспамяństwo как исток* (Читая Хармса), М. 1998, 332.

ние и смерть, у Пелевина тоже воспринимается как часть сна. Приятные, страшные или неизбежные сны властвуют над сознанием, после рождения приобретают последовательность, вырастают один из другого. Затем фантазмный мир, который создает сознание будущего Ивана Кублаханова осмысливается им как развлечение, а возвращение в реальность сопровождается ощущением счастья:

Разница между сновидением и реальностью была очень простой – просыпаясь и вспоминая, кто он, он испытывал ни с чем не сравнимую радость, а во сне он осознавал не себя, а происходящее, при этом он забывал, что на самом деле с ним никогда и ничего не сможет случиться, – появлялся страх. [...]
Он понял и причину, по которой ему снились сны, – это было просто выражение его безграничной власти над бытием.¹²

Конечность существования кажется бессмертному забавной. „Другие“ существуют только в фантастическом мире снов, они – тени. У Пелевина, в отличие от Ю. Мамлеева, поднимающего ту же тему, практически везде проступает буддийская философская основа. Сознание-зеркало – буддийская мысль, как и рассуждение о временной форме человека. Но буддийские пассажи у Пелевина дополнены жалостью к маленькому сансарическому существу, „комку надежды и страха“, обреченному на смерть, так как цена вечности – уничтожение Ивана Кублаханова:

Размышляя о своих сновидениях, он пришел к выводу, что их истинная природа непознаваема – возможно, удивительная логика и стройность, которая была им свойственна, рождалась в его собственном сознании, безупречные зеркала которого образовывали калейдоскоп, способный создать симметричную картину из бесформенных осколков хаоса.¹³

„Он“ и Иван Кублаханов в рассказе отнюдь не тождественны. Однако „Он“, то есть вечное „Я“, собирает опыт именно благодаря своей временной форме, сну, от которого следует проснуться.

В отличие от полностью философичного предыдущего рассказа, в рассказе „Спи“ тема сна решается и на уровне иронии. Главный персонаж рассказа Никита Сонечкин начал свое познание жизни на лекциях по „эм-эл“ (марксистско-ленинской) философии. От лектора его клонило в сон, а переход от философии к сну шел через воспоминания детства, сны записывались машинально поверх лекций:

¹² Там же, 297.

¹³ Там же, 299.

Его конспекты выглядели странно и были непригодны для занятий: короткие абзацы текста пересекались длинными косыми предложениями, где шла речь то о космонавтах-невозвращенцах, то о рабочем визите монгольского хана, а почерк становился мелким и прыгающим.¹⁴

Тексты перемещаются из сна в сон. Надпись на папке „ВРПО. Даль-рыба“ перемещается туда с банки с морской капустой из другого сна. Перепутываются надписи, персонажи, пространство двух снов. Внешняя бессвязность сновидения, его фрагментарность являются частью поэтики сновидения, которую некоторые исследователи связывают с поэтикой черновика. Черновик – это упражнение, этюд, игра, это текст вариативный, имеющий вероятностную основу, который Виталий Лехциер называет „синэргетическим письмом“.¹⁵

Постепенно искусство Никиты совершенствуется, он учится не только писать, но и говорить, рассказывать анекдоты во сне. Выясняется, что спит не только лектор, но и все окружающие. Однако, как и тема смерти, тема жизни-сна – табуированная, невозможная для обсуждения:

Ведь даже самые бесстыдные из книг, какие прочел Никита, ни словом об этом не упоминали; точно так же никто при нем не говорил об этом вслух.¹⁶

А попытка поговорить об этом с горожанами приводит к истерическим реакциям с их стороны. „Главная недомолвка существования“ вызывает у Никиты сон на эту тему. Сон с сюжетом – только одна из разновидностей сна в рассказе. Сон в нем представлен как концепция жизни-сна, описан текст сна, перемещение деталей сна и текстов из сна в сон, разные способы спать, стадии сна, одновременные, параллельные, совместные сновидения, взаимоотношение сна и телевидения.

Пелевин, пользуясь магической теорией искусства сновидения К. Кастанеды, приписывает качество снов положению тела Никиты:

¹⁴ Там же, 342.

¹⁵ Черновик как текст имеет свою логику. „Поэтому любой текст, в котором отсутствуют указатели на связь и последовательность отдельных фрагментов, – это текст, нарочно имитирующий черновой беспорядок.

Черновик – это текст первоначальный, не прошедший еще внутренней цензуры (автоцензуры), сформированной наличной культурой. Это текст, не прошедший стадии отбора. Поэтому если в тексте очевидно стремление к прямой спонтанности, ассоциативности, „без отбора“, непрозрачности, случайности, мы имеем дело с поэтикой черновика. По существу, черновик – это „поток сознания“, ставший одним из самых распространенных приемов прозы, да и поэзии XX в.“, – В. Лехциер, „Апология черновика или „Прологомены ко всякой будущей...““, *Новое литературное обозрение*, 4, 2000, 263.

¹⁶ В. Пелевин, там же, 349.

Если раньше он рывками перемещался от полной отключенности до перепуганного бодрствования, то теперь эти два состояния соединились – он засыпал, но не окончательно, не до черноты, и то, что с ним происходило, напоминало утреннюю дрему, когда любая мысль без труда превращается в движущуюся цветную картинку, следя за которой можно одновременно дожидаться звонка переведенного на час вперед будильника.¹⁷

Никита овладевает „автоматическим письмом“, сама жизнь становится доведенной до автоматизма (человек-автомат – один из постулатов оккультной теории Г. Гурджиева, имя которого возникает на страницах романа Пелевина *Омон Ра*), научившись записывать содержание лекции только ручкой, чтобы оно не попадало в мозг.

По Кастанеде, практика сновидения связана с удержанием внимания.¹⁸ Никита учится уделять внимание одновременно нескольким предметам. Кастанеда описывает „врата“ сновидения, которые одни за другими должен миновать сновидец, выходящий в пространство иного измерения, он последовательно учится отделять себя от физического тела и свободно перемещаться по реальности сновидения, участвовать в сценках снов, а затем и управлять событиями во сне. Пелевин же описывает три „шага“ сна Никиты: собственно сновидение с нелепым сюжетом в женской бане, фиксацию потека яичного желтка на галстучке у лектора и анекдота, рассказываемого соседом. Лектор – учитель искусства сновидения, его высказывания тоже зависят от позы:

Иногда лектор поворачивался на спину; тогда его речь замедлялась, а высказывания становились либеральными до радостного испуга – но основную часть курса он читал на правом боку.¹⁹

Овладение погружением в сон, в который превращается жизнь, называется в рассказе мастерством. Идея проста: погружение в повседневную рутину – это погружение в сон, который окружающие считают бодрствованием. Коллективное сновидение („совместное засыпание“, мерцающее на телеэкране) формируется гипнотическим воздействием на сознание человека средств массовой информации, телевидения, идеологии, стереотипов мышления и поведения. Эту мысль Пелевин разовьет в романе *Generation „П“*.

Синхронность возникает в разных формах снов: Никита пересказывает „основные понятия“ философии на семинаре и одновременно находится на

¹⁷ Там же, 343.

¹⁸ К. Кастанеда, *Искусство сновидения*, К. 1997.

¹⁹ В. Пелевин, Там же, 344.

колокольне, где играет духовой оркестр под управлением любви, оказавшейся „маленькой желтоволосой старушкой с обезьяньими ухватками“.

Путаются сон и явь: неизвестно, является сном или частью идеологической программы приезд товарища Луначарского на тройке вороных с бубенцами по поводу трехсотлетия первой русской балалайки. На сленге балалайка означает отрицательный ответ, это знак отсутствия, что непосредственно имеет отношение к пустоте существования.

Снятся параллельные сновидения: комсоргу Сереже Фирсову снится что-то римско-пугачевское, а Никите – Курская битва, но он может понять приятеля. Отец понимает сына и поправляет его сны. Содержание сновидения задается телеэкраном, люди подчиняются управляющей программе, регулирующей их жизнь, чтобы не выбиваться из общей колеи.

Есть и прямо противоположная мысль о непроницаемости чужих снов, во сне человек находится „в каком-то только ему ведомом измерении“. Даже собственный сон неизвестен для него. Никита осознает, что видит сны, а чтобы проснуться, колет себя булавкой (данный прием автор использует в *Generation „П“*, где булавками вооружены все служащие, создающие видеообраз реальности).

Сон в рассказе представлен и как конвенциональное явление с набором определенных правил построения:

Очень быстро договорились насчет членов комиссии – ими стали сам оратор и двое мужчин в синих тройках и роговых очках, похожие как родные братья: даже перхоти у обоих было больше не левом плече. (Разумеется, Никита отлично знал, что и перхоть на плечах, и простонародный выговор некоторых слов не настоящие и являются просто проявлениями принятой в таких снах эстетики.)²⁰

Сон есть текст, сновидение структурировано как текст – основополагающее положение Жака Лакана, взятое затем на вооружение постструктуралистами:

Сновидение подобно игре в шарады, в которых зрителям предлагается догадаться о значении слова или выражения на основе разыгрываемой немой сцены. То, что этот сон не всегда использует речь, не имеет значения, поскольку бессознательное является всего лишь одним из нескольких элементов репрезентации. Именно тот факт, что и игра, и сон действуют в условиях таксономического материала для репрезентации таких логических способов артикуляции, как каузальность, противоречие, гипноза и т.д. доказывает, что они являются скорее формой письма, нежели пантомимы.²¹

²⁰ Там же, 350.

²¹ J. Lacan, *Ecrits: A selection*, L. 1977, 161.

В работе „Функция и поле речи языка в психоанализе“ Лакан пишет, что с переводом текста сна начинается самое главное, то, что проявляется в его разработке, риторике.

Синтаксические смещения, такие как эллипс, плеоназм, гипербата, силленс, регрессии, повторение, оппозиция, и семантические сгущения, такие как метафора, катахреза, антономозия, аллегория, метонимия и синекдоха – вот в чем учит нас Фрейд вычитывать те намерения – показать или доказать, притвориться или убедить, возразить или соблазнить, – в которых субъект модулирует свой онирический дискурс.²²

Поиск правды о жизни во сне является сюжетом одного из снов. На первом этапе поиска избираются три экспериментатора, но в результате от них остается три пустых обгорелых изнутри костюма. Правда оказывается настолько страшной, что сжигает людей. На втором этапе они „возрождаются из пепла“, появляясь в коридоре в синих спортивных трусах и кроссовках, „румяные и бодрые, как из бани“. Подобной шутовской клоунадой иллюстрируются идеи театрализованной реальности и реинкарнации, возрождение осуществляется в коридоре, имеющем символику перехода от одного состояния к другому. Подобную роль исполняет туннель метро, в котором едет постаревший Никита. С той стороны стекла печатными буквами выведено слово „ДА“, следовательно, изнутри оно читается как „АД“. В рассказе нет мотивировки перехода от одного периода жизни Никиты к другому. Пьющий водку с дружинниками и прогуливающийся по улице, Никита сразу превращается в одного из них и оказывается старым. Сказочное превращение поддерживает ту идею, что время „съедается“ снами, в которых человек забывает, что спит. Никита забывает назначение своей булавки и выбрасывает ее в сугроб.

Название рассказа дается в повелительном наклонении. Во-первых, всевозможных „снов“ слишком много в русской литературе. „Девятый сон Веры Павловны“ Пелевина отличается от них иронической переделкой порядкового числительного. Спи – это командный усыпляющий импульс „управляющей программы“, всеобщий гипноз безволия. Если в молодости человек еще как-то пытается проснуться, то по мере втягивания в общий ритм жизни он забывает, как все обстоит „на самом деле“, и ему приходится читать слово „ДА“ наоборот. Надпись на этикетке на бутылке с водкой тоже гласит: „СПИ“. Надпись сделана на стилизованном земном шарике, таким образом намекая на то, что спит весь мир, водка же – один из способов усыпить стремление узнать правду об адском сне существования.

²² Ж. Лакан, *Функция и поле речи и языка в психоанализе*, М. 1995, 37-38.

В тибетской „Книге мертвых“ различаются шесть основных промежуточных состояний, или Бардо, в которых происходит встреча с Реальностью: Кинай Бардо – промежуточное состояние в месте рождения (в чреве матери), Милам Бардо – Бардо сна, Тингегин-Самтам Бардо – промежуточное состояние во время дхьяны (медитации) в самадхи (озарении), Чигай Бардо, или Бардо момента смерти, Ченид Бардо, в котором появляются кармические видения, Луюн-Сидпай Бардо – Бардо поиска нового рождения, возвращения к сансарическому бытию.²³ Если в рассказе „Иван Кублаханов“ описывалось Бардо чрева матери, в рассказе „Спи“ – Бардо сна, то в рассказе „Вести из Непала“ повествуется о Бардо момента смерти и Бардо кармических видений.

Момент смерти не осознается погибшей под колесами троллейбуса Любочкой как таковой, даже черный след от шин на белой кофточке кажется ее душе лишь широкой черной полосой. Описание момента смерти повторяется дважды, в начале и в конце рассказа:

Когда дверь, к которой Любочку прижала невидимая сила, все же раскрылась, оказалось, что троллейбус уже тронулся, и теперь надо прыгать прямо в лужу²⁴

Мир выталкивает Любочку в первом случае из двери троллейбуса, в последнем – из двери зала заседаний в троллейбусном парке, где она работает. Однако и то и другое – иллюзия. Выталкивание из двери означает переход в иной мир и от одного дня Бардо (которому в христианстве соответствуют воздушные мытарства) к другому. То есть время становится равным пространству.

Авторская точка зрения сразу ставит под сомнение реальность происходящего. Рассказ выдержан в эстетике соц-арта, насыщен предельно конкретными и знакомыми советскими реалиями: щит с рабочим в красном фартуке, плакаты с призывами, стенгазета, рацпредложения, собрания, игра в домино в рабочее время и т.д. Сюда включены куски потусторонней реальности. Через ворота Любочку не пускает баба в оранжевой безрукавке – своего рода Цербер советского ада, но одновременно и парка: большие пальцы ее рук вращаются друг вокруг друга, будто она наматывает на них невидимую нить. Пелевин иронически переигрывает надпись на вратах ада: „*Всякий входящий в производственные помещения! Не забудь надеть спецодежду!*“ Далее в ритм рабочего дня врываются несуразности. Директор размахисто крестится на цветную фотографию троллейбуса, сослуживец Любочки Марк Иванович Менинзингер (sic)

²³ Тибетская книга мертвых, СПб. 1992, 54.

²⁴ В. Пелевин, там же, 171.

рассуждает о токе, еще текущем по оборванному проводу (метафора продолжающейся по инерции жизненной энергии после смерти, провод – „серебряная нить“ жизни). Продолжая принимать за троллейбусный парк или завод то, во что „души наряжают смерть“, человек принимает возникшую ситуацию за нормальную и привычную.

У Пелевина смерть описывается так, что невозможно сразу определить, что она произошла. Только постепенно, накапливая впечатления, человек расстается с иллюзиями. Сначала он не видит абсурдности происходящего. Двух людей в длинных ночных рубашках, рассуждающих о плакате с человеком, держащем другой плакат, и о зеркальных коридорах между мирами, Любочка принимает за сумасшедших. В то время как это учитель консультирует спящего ученика. Появляются и другие приметы загробного мира: перепончатокрылая тварь размером с большую собаку, два небесных всадника, выныривающих из низких туч, неожиданное воспоминание Любочки о железном хлебе, который едят в сказках, сотрудники планово-экономической группы в длинных мешках и со свечами в руках. И, самое главное, памятка о столице Непала, которую Любочка обнаруживает в своем кармане. Согласно В.Я. Проппу, железный хлеб едят мертвые. Жители вершин – мертвецы, они же – посвященные. „Приобщившись к еде, предназначенной для мертвецов, пришелец окончательно приобщается к миру умерших“.²⁵

Как заметил А. Генис, у Пелевина центральная повествовательная идея вытеснена на повествовательную периферию, обо всем серьезном говорится вскользь, смысл происходящего раскрывается неожиданно, невпопад,

наиболее существенные мысли доносят репродуктор на стене, обрывок армейской газеты, цитата из пропагандистской брошюры, речь парторга на партсобрании. Так, в рассказе „Вести из Непала“ заводской комсомольский репродуктор бодрым комсомольским языком пересказывает тибетскую „Книгу мертвых“. [...]

Информационный мир у Пелевина устроен таким образом, что чем меньше доверия вызывает источник сообщения, тем оно глубоко-мысленнее. Объясняется это тем, что вместо обычных причинно-следственных связей тут царит синхронический, как его назвал Юнг, принцип. Согласно ему явления соединены не последовательно, а параллельно. В таком единовременном мире совпадения не случайны, а закономерны.

Пелевин использует синхронический принцип, чтобы истребить случайность как класс.²⁶

²⁵ В.Я. Пропп, *Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки*, М. 1998, 161.

²⁶ А. Генис, „Поле чудес. Виктор Пелевин“, *Иван Петрович умер*, М. 1999, 99.

В этом ряду неслучайных случайностей и находится найденный Любочкой текст памятки о столице Непала – „Многоликий Катманду“. Рекламуя Непал, памятка рассказывает о Непале с точки зрения его природы, истории, культуры, религии, идеологии, промышленности. Как всегда у Пелевина, текст начинается со сведений, вполне вызывающих доверие, энциклопедических, затем описание незаметно переключается на несуществующую секту „Стремящихся убедиться“, праздник „День Заглядывания за Край“, связанный с традицией ритуального употребления психотропных растений.

Секта ставит своей целью осознание жизни такой, какова она есть на самом деле. „Убедившиеся“ постоянно издают дикий крик. Названием „монастыря-изолятора“ – „Гнездо убедившихся“ – Пелевин намекает на известный роман Кена Кизи „Над кукушкиным гнездом“, упоминая также пение голубых кукушек в непальских лесах. Осознание жизни как страдания и ужаса смерти заставляет всех находящихся на собрании рабочих и служащих троллейбусного парка стать панически кричащими „адептами“, сходящими с ума от понимания того, что они умерли. Высказанная вслух истина (сообщение по радио) обладает поражающим действием и заставляет человека пережить *misterium tremendum*.

Онейросфера Пелевина строится на понимании сновидения в русле восточной философии, мифологии и оккультных теорий, а поэтика сновидения связана с постмодернистскими теориями фрагментарности и маргинальности. В постмодернизме сновидения утрачивают романтическую окраску, становятся во многом пародийными, игровыми, хотя и не перестают быть „вторым миром“, просто эти миры „легализируются“ в повседневности. Будучи возможными, виртуальными, сохраняют статус „отдельной реальности“. Фантастическая в свое время идея множественности миров реализовала себя в создании такой литературы, в которой возможны альтернативы однолинейности и моносюжетности.

Александр Киклевич

СТЕРЕОТИПЫ ТЕЛЕКОММУНИКАЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА ТЕЛЕФОНА

...Большого спрашивают: «Для чего нужен телефон?» И больной отвечает: «Для того, что, значит, если есть телефон, что дает возможность... потому что телефон – это одно из лучших значит... Потому что самое лучшее. Самое лучшее в том смысле, что телефон...

Н. В. Самухин, Г. В. Биренбаум,
Л. С. Выготский, «К вопросу о деменции при болезни Пика».

1. Существительное *телефон* в русском языке многозначно. Его значениями, по данным *Словаря иностранных слов* (Словарь 1981), являются: 1) ‘прибор, преобразующий электрические колебания в звуковые’; 2) ‘телефонная связь, система электрических аппаратов и устройств для передачи на расстоянии звука, главным образом, речи’; 3) ‘аппарат для осуществления такой связи’; 4) ‘номер такого аппарата’. Эта системно-языковая многозначность находит отражение в множестве речевых реализаций, в которых *телефон* обладает различными синтаксическими функциями (т.е. номинативными признаками) и различными селективными (т.е. дистрибутивными) признаками, напр.: *Нам провели телефон; Звонит телефон; Мы купили новый телефон; Я забыл твой телефон; Деньги лежат под телефоном; Иван звонит по телефону; Вера у меня на телефоне* (‘Я разговариваю с Верой по телефону’); *Оставь коменданту телефон* (‘Оставь коменданту карточку, на которой написан номер телефона’); *Весь вечер висит на телефоне* (‘Весь вечер разговаривает по телефону’) и др.

В отличие от лингвистического, энциклопедическое описание телефона однозначно: ‘прибор, превращающий колебания тока в звуковые колебания’ (Степанов 1955, 930). Кроме того, словарная статья указывает на устройство телефона и принцип его работы. Для функционального исследования языковой семантики это толкование представляется, однако, малопригодным, потому что содержит специальные сведения, которые либо отсутствуют в «наивной картине мира» носителей языка, либо не

существенны при актуализации понятия «телефон» в процессах естественного речевого взаимодействия.

Именно поэтому в функциональных исследованиях последнего времени используется третий способ представления семантической информации – концептуализация данных о мире в виде фреймов (схем, сценариев, когнитивных моделей, семантических гештальтов). Фрейм – «единица знаний, организованная вокруг некоторого понятия [...] структура данных для представления стереотипной ситуации» (Кубрякова и др. 1996, 188). Фрейм считается аналогом когнитивной рамки, с которой в процессе речемыслительной деятельности сопоставляется «полученная извне информация» (Уэно/Исидзука 1989, 56; Осуга 1989, 55-56).

Фрейм имеет уровневую структуру, при этом соответствующие уровни занимают: 1) имя фрейма, например, ЧЕЛОВЕК; 2) слоты (характеристики/фасеты), например, «строение», «рост», «вес», «деятельность» и др.; 3) значения слотов, например, значения слота «строение» – «голова», «шея», «руки», «ноги» и т.д. Однотипные по содержанию слоты можно группировать в категории. Фрейм ТЕЛЕФОН включает три таких категории – «объекты коммуникации», «средства коммуникации» и «факторы коммуникации».

ЗАМЕЧАНИЕ 1. Различие между первым и вторым абонентом носит, главным образом, прагматический характер: агентом в типичном случае является звонящий, ставящий в соответствии со своей интенцией определенную коммуникативную цель. Второго абонента правильнее квалифицировать как пациента, а не как адресата, потому что, во-первых, от него ожидается определенный (речевой или неречевой) эффект вербального воздействия агента, во-вторых, телефонный разговор обычно имеет форму диалога, в котором коммуниканты попеременно выступают в качестве отправителя и получателя информации.

ЗАМЕЧАНИЕ 2. Нет возможности надлежащим образом проиллюстрировать значения данного слота – прежде всего из «технических» соображений – имеется в виду номинальный объем текстов телефонных разговоров. В качестве примера приводится отрывок из диалога, зафиксированного в источнике: Земская/Капанадзе 1978, 144.

ЗАМЕЧАНИЕ 3. Телефонное общение при визуальном контакте абонентов наблюдается лишь в исключительных случаях, например, при разговоре между заключенным и посетителем в некоторых тюрьмах. Нетипичность такой ситуации комически обыгрывается в фильме Г. Александрова «Волга-Волга», где один из героев чиновник Бывалов с балкона своей конторы по телефону отдает распоряжения конюху, который находится тут же под балконом.

Фрейм: ТЕЛЕФОН	
Слоты (характеристики)	Значения слотов
Объекты коммуникации:	
Первый абонент (агент)	Взрослый, ребенок, мужчина, женщина, клиент, представитель фирмы...
Второй абонент (пациент) ¹	Взрослый, ребенок, мужчина, женщина, клиент, представитель фирмы...
Текст	А. Здорово Юрка // Ю. Проснулся? А. Ага // Ю. Да? А. Да // Ю. Удивительно // А. Чего (со смехом) // Ю. Чего ты не был-то вчера? А. Да так как-то... ²
Средства коммуникации:	
Аппарат	Корпус телефона, трубка, диск, номер, шнур, гудок, звонок...
Сеть	Кабель, провод, розетка, звуковой сигнал, электрический ток, коммутатор...
Аксессуары (реквизит)	Телефонная книга, телефонная будка, телефонная станция, телефонистка, жетон, монета (мелочь)...
Факторы коммуникации:	
Цель	Информирование, запрос, подтверждение, признание...
Тема	Сотрудничество, быт, здоровье, культура, социальные отношения...
Социальный контакт	Дружественные отношения, враждебные отношения, официальные отношения, фамиллярные отношения...
Физический контакт	Отсутствие визуального контакта коммуникантов ³
Место	Улица, метро, ресторан, квартира...
Окружение	Монотонное, немонотонное ⁴
Принцип действия	Коммуникативная связь посредством перевода речевого сигнала из одной точки пространства в другую ⁵
Дистанция	Пределы помещения, пределы города, пределы государства...
Свидетели	Отсутствуют, свидетели со стороны агента, свидетели со стороны пациента, скрытые свидетели
Длительность	Одна минута, пять минут, полчаса...
Качество связи	Хорошее, плохое...
Сервис	Линейный участок, справочная номеров, справочная кодов, аварийная служба...

ЗАМЕЧАНИЕ 4. Данные значения варьируются в зависимости от того, совпадают или не совпадают коммуникативная ситуация агента и коммуникативная ситуация пациента.

ЗАМЕЧАНИЕ 5. Телефон – своего рода переводчик. Коммуникативная связь на расстоянии осуществляется благодаря двойной перекодировке – трансформации звукового сигнала в электрический (на входе) и электрического сигнала в звуковой (на выходе). В результате двойной перекодировки (в некотором смысле – отрицания отрицания) сохраняется не только содержание, но и форма сообщения – та знаковая система, с помощью которой оно было закодировано корреспондентом.

ЗАМЕЧАНИЕ 6. Предложенная схема фрейма ТЕЛЕФОН может быть, разумеется, расширена, во-первых, за счет добавления некоторых новых слотов, во-вторых, за счет представления отдельных слотов как самостоятельных фреймов с отчасти «наследованными» характеристиками, в-третьих, за счет представления значений как самостоятельных слотов.

В работе (Киклевич 1999, 169) введено понятие масштаба, который варьируется в зависимости от полноты актуализации содержащейся во фрейме информации. Ср.:

- (1) *Иван сделал покупку.*
- (2) *Иван купил книгу.*
- (3) *Иван купил книгу у Бориса.*
- (4) *Иван купил книгу у Бориса за доллары.*
- (5) *Иван купил книгу у Бориса за 20 долларов.*
- (6) *Иван купил книгу в магазине у Бориса за 20 долларов.*
- (7) *Иван купил книгу для Ларисы в магазине у Бориса за 20 долларов.*
- (8) *Иван купил книгу в подарок для Ларисы в магазине у Бориса за 20 долларов.*

Обычно в языковом сообщении событие представляется в сокращенном виде – неслучайно высказывание (8) выглядит странным, слишком подробным, превышающим норму передаваемой информации. Рассчитывая на общие с адресатом знания о мире (так называемую апперцептивную базу), речевой субъект пропускает определенные отрезки события – благодаря общей апперцептивной базе оно воспринимается достаточно адекватно. Характерный пример – отрывок из рассказа Ю. Казакова «Вон бежит собака!»:

- (9) *Крымову захотелось курить, но совестно было беспокоить соседку, и он не пошел вперед, достал сигарету, нагнувшись, воровато чиркнул зажигалкой, с наслаждением затянулся и выпустил дым тонкой, невидимой в темноте струйкой вниз, под ноги.*

В тексте пропущена информация, без учета которой целостность события была бы нарушена: Крымов не только *достал сигарету*, но и, разумеется, *зажигал ее во рту*, не только *чиркнул зажигалкой*, но и *зажег зажигалкой сигарету*, не только *с наслаждением затянулся*, но и, скорее всего, после этого *погасил зажигалку*. Как видим, формат события в действительности значительно больше его представления в тексте.

Форматирование события определяется возможными мирами – ситуациями употребления фреймов, которым в когнитивной семантике соответствуют мотивирующие контексты (Кубрякова и др. 1996, 188). Если фрейм выступает как амбивалентная по отношению к возможным мирам семантическая база, то контекстно обусловленное уменьшение его формата является разновидностью профилирования – процесса, в результате которого возникает профиль фрейма. Исследователи подчеркивают, что профили – это не разные значения одного и того же слова, а способы организации семантического содержания внутри одного значения (Bartmiński/Niebrzegowska 1998, 217).

Особенность актуализации фрейма в художественном тексте заключается в том, что его переформатирование носит не только «технический» характер и связано с необходимостью разгрузить объем краткосрочной памяти благодаря элиминированию разного рода конвенциональных и прагматических импликаций, но и преднамеренный характер – благодаря преднамеренности художественный текст становится знаком особого рода – в нем появляется информация о наличии/отсутствии информации, т.е. о тех элементах языкового образа внеязыкового явления, которые отражены в тексте, и о тех, которые пропущены. В результате подобной актуализации фрейма его имя становится символом, актуализирующим в сознании (или подсознании) реципиента ограниченный набор характеристик или даже какую-то одну конкретную характеристику.

2. По определению А. Пуанкаре, «бесконечность обозначает количество, способное расти выше или ниже какого бы то ни было предела; это изменяющееся количество, о котором можно сказать, что оно перейдет все пределы, но нельзя сказать, что оно их перешло» (1990, 476). Количество составляющих фрейм слотов, актуализируемых в той или иной коммуникативной ситуации, также никогда не переходит предела, устанавливаемого мотивирующим контекстом, – какая-то часть информации всегда остается неэксплицированной. Особенности художественного текста таковы, что из состава фрейма ТЕЛЕФОН обычно элиминируются слоты, относящиеся к технической стороне телефонной связи, например, «сеть» или «принцип действия». Когда эти категории отражаются в поэтическом тексте, они используются либо как одно из средств

остранения, например, в песне Б. Гребенщикова «2-12-85-06», либо как символическое средство, например, в цикле М. Цветаевой «Провода» (символ разлуки), ср.:

- (10) *О, по каким морям и городам
Тебя искать? (Незримого – незрячей!)
Я провода вверяю проводам,
И в телеграфный столб упершись – плачу.*

В стихотворении А. Кушнера «Твой голос в трубке телефонной...» технические детали телефонной связи переосмысливаются как сопоставимые с голосом и «душой бессмертья». *Толченый уголь, кабель, траншея и металлическая нить* теряют у Кушнера свою инструментивность, служебность, выстраиваясь в ряд «второй действительности» – «тьмы перевоплощений».

В обыденной телекоммуникации, которой, в отличие от коммуникации типа *face-to-face*, не свойственно «единство места» (Höflich 1989, 211), пространственная локализация абонентов (в первую очередь звонящего) весьма существенна – не случайно эта характеристика зачастую специально уточняется: *Откуда ты звонишь?; Я звоню с работы; – Кто говорит? – Слон. – Откуда? – От верблюда* (К. Чуковский). Однако в художественном профилировании телефона слот «место» не играет значительной роли и, если актуализируется (а это бывает достаточно редко), то вместе со слотом «окружение» (именно в его значении 'немонотонное окружение', т.е. несовпадение пространственной локализации звонящего и адресата). В стихотворении А. Вознесенского «Автомат» попытка идентификации личности первого абонента осуществляется посредством конструирования образа места:

- (11) *Москвою кто-то бродит,
накрутит номер мой.
Послушает и бросит –
отбой... [...]
Стоишь в метро конечной
с открытой головой,
и в диске, как в колечке,
замерзнул пальчик твой.
А за окошком мелочью
стучит толпа отчаянная,
как очередь в примерочную
колечек обручальных.*

2.1. Обычно в тексте актуализируются слоты, которые непосредственно связаны с личностью первого или второго абонента. При этом селекция слотов может быть весьма радикальной – в ее результате ситуация телефонного разговора бывает отражена единственной характеристикой, например, «текст», который может не содержать обязательных в практике фатических реплик типа *Алло!*, *Слушаю вас* и т.п. и не иметь стереотипной формы реплицирования, ср.:

(12) – *Я тебя ни грамма не люблю,
не боюсь тебя ни граммочки
и на километр не подпущу –
убирайтесь к вашей дамочке.
Первый ты меня забыл,
а теперь и я тебя забыла,
позабудь навеки тот забор,
до которого с тобой ходила!
Выбрось телефон из головы!
Навсегда, навеки мы на «вы»*
(Б. Слуцкий, «Триада по телефону»).

Впрочем, в этом случае, как и во всех подобных, содержание слота имплицитно включает другие характеристики фрейма. Благодаря таким импликациям в приведенном тексте «прочитывается» «первый абонент» – женщина, «второй абонент» – мужчина, «тема» – любовные отношения, «цель» – разрыв любовных отношений, «свидетели» – отсутствуют (в соответствии с социальной нормой подобные темы обсуждаются конфиденциально). Однако многие слоты («аппарат», «реквизиты», «сеть», «дистанция», «сервис» и др.) остаются все-таки за рамками подобных импликаций – они располагаются вне фокуса внимания. Таким образом, в процессе переформатирования фрейма действует принцип приоритета, который регулируется конвенциональными стереотипами (по Гуссерлю – «нормами общего значения») или индивидуальными установками коммуникантов.

2.2. Одна из особенностей художественной реализации фрейма ТЕЛЕФОН касается абонентов. Несмотря на то, что телекоммуникация охватывает двух участников и при элиминировании хотя бы одного из них становится бессмысленной и невозможной, в обыденном сознании телефон ассоциируется прежде всего с передачей информации, что отражено и в приведенной ранее словарной дефиниции: телефонная связь предназначена «для передачи на расстоянии звука, главным образом, речи». Телекоммуникация с утилитарной точки зрения предстает как деятельность первого абонента, который посредством речи реализует свои коммуникативные интенции, именно поэтому телекоммуникация ин-

тенциальна. Данную характеристику подтверждают результаты социологических опросов: 57,1 % респондентов свидетельствуют, что звонят с целью «что-либо рассказать», и лишь 16,6 % – чтобы услышать знакомый голос (Beck 1989, 59).

Транслятивная семантика телефона как средства односторонней связи и именно – передачи информации, как указывается в литературе (Rappmert 1989, 92 и ссл.), была характерна для начала эпохи телекоммуникации – первыми пользователями телефона были представители бизнеса – банкиры, курьеры, агенты и т.д. Первоначально телефон как техническое средство накладывался на систему уже сложившихся социальных отношений (в гостиницах первые телефоны заменили механические и электрические звонки для вызова персонала), лишь позднее была создана телефонная сеть. Транслятивная функция главенствует и в некоторых современных формах телекоммуникации, например, в так называемом «телефонном сексе» (Schindler 1996, 237).

Подтверждением стереотипной интенциональной семантики телефона является и языковая синтагматика. Хотя глагол *звонить* многозначен и обозначает, во-первых, действие первого абонента (*Вера звонит*), во-вторых, действие телефонного аппарата (*Телефон звонит*), в подавляющем большинстве употреблений реализуется первое значение. Кроме того, хотя это значение описывается в словаре как ‘вызывать звонком телефонного аппарата для разговора по телефону’, в речевых контекстах *звонить* обычно значит ‘передавать информацию по телефонной связи’, например:

- (13) *Оказывается, она затем и звонила в Ленинград, посоветоваться* (Д. Гранин).
- (14) *Она бросилась звонить, чтобы встретится со своим возлюбленным* (Ф. Искандер).
- (15) *Я заходил в какие-то мастерские, разговаривал с кровельщиками, жестянщиками, звонил на фабрики и склады* (В. Солоухин).

Что касается существительного *звонок*, то он преимущественно *звонит* или *раздается*, хотя встречается и его метонимическое употребление в значении ‘телефонный разговор с кем-л.’, например:

- (16) *Это был странный звонок, несколько озадачивший Петю* (В. Каверин).

Для слова *телефон* прежде всего характерна сочетаемость с глаголами речи или воздействия в позиции второго аргумента, ср.: *обрывает его телефон, бросился к телефону, врал по телефону, решил позвонить по внутреннему телефону, сказал мне по телефону, докладывал по телефону,*

попрощалась с ним по телефону и т.д. Проанализируем примеры подобной актуализации фрейма ТЕЛЕФОН в прозе В. Пелевина:

- (17) *Кто-то поплелся на апелляцию, кто-то прыгал от радости на расчерченном белыми линиями асфальте, кто-то бежал к телефону...* (В. Пелевин, «Омон Ра»).
- (18) *Гусейн достал телефон, набрал номер и значительно поглядел на Татарского. На том конце линии взяли трубку* (В. Пелевин, «Generation „П“»).

В первом случае не сообщается цель акции «бежать к телефону», но из содержания события (сдача вступительного экзамена) однозначно следует, что целью является передача информации о результатах экзамена (глагольная словоформа *бежал* указывает на то, что результат, скорее всего, положительный). В другом примере выражение *значительно поглядел* подчеркивает высокий престиж телефона как средства оперативного решения проблем с помощью передачи речи партнеру, находящемуся на значительном удалении (*на том конце*). Примером подобной цели в о й интерпретации телефона может быть заметка в белорусской газете «Наша ніва» (номер за 19 августа 1909 г.):

- (19) *Новы Двор. Лідс. пав. Віл. губ. Як тэлеграфам можна перасылаць па дроце ліст, так сама можна перасылаць па дроце мову. Тэлефоны для краю дуже карыстныя рэч і за граніцай яны ўсюды завезены. Там кожная почта, кожная воласць мае тэлефон, праз каторы можна гаварыць кожны, заплаціўшы невялікія грошы (5-25 кап.). Апроч гэтага ўсякі, хто хочэ, може мець у хаці свой тэлефон і гаварыць з другім канцом сьвета. Гэтакая прылада для людзей дуже карыстна: треба, скажэм, пільна доктара, ксэндза – папа – пагаварыў праз тэлефон – за мінуту – дзве, доктар ці ксэндз ужо збіраецца ехаць, треба, скажэм, прадаць на вёсцы жыта, а не ведаем цэны, зараз праз тэлефон запытаўся у Вільні, якая цэна на жыта, ці паднялася, ці не – і ўжо не ашукаюць. Вось у пятым земскім вучастку Лідс. пав. земскі Шталов устроіў тэлефоны межы трема воласцямі: Дубіцкай, Астрыцкай і Сабокінскай (Пакроўскай). Може за некалькі гадоў гэтак усякая воласць будзе мець тэлефон, з воласці ў паветовы горад, с паветовых у губернскіе і гэтакім парадкам можна будзе гаварыць с кім захочэш па усёй нашай бацькаўшчыне – Беларусі.*

Интенциональная утилитарная символика телефона, видимо, отражает общую закономерность – приоритет интерактивной функции языка над реактивной. Например, в некоторых говорах признак речепроизводства

кладется в основу номинации личности в десять раз чаще, чем признак речевосприятя (Соболева 2001, 152).

Подобная интенциональная актуализация фрейма ТЕЛЕФОН, при которой отражается лишь коммуникативная ситуация звонящего, может наблюдаться и в художественном тексте. Таково стихотворение В. Луговского «На переговорной», в котором на фрейм ТЕЛЕФОН указывают словоформы и выражения: *товарищ диспетчер, дадите Москву* (в значении 'соедините телефонной связью с абонентом в Москве'), *на линии, номер, слышишь, говорить, за три тысячи верст, три минуты*. Содержание стихотворения представляет собой произносимый в телефонную трубку монолог первого абонента, при этом передаваемая адресату информация как бы самодостаточна, носит эпический характер – описание стройки в отдаленной от Москвы на «три тысячи верст» Средней Азии, практически не релевантна по отношению к фоновой интимной связи абонентов – мужчины и женщины (на эту связь указывают выражения *Ты слышишь меня, дорогая?* и *три минуты с любимой*). Ср.:

(20) *А люди приходят, уходят, летят, уезжают и спят,
Как птицы, вполглаза, покуда заря не родится.
Увозят бурильщиков, крепких, веселых ребят,
Пыльные «ЗИС»ы экспедиций.
Всю ночь в общежитье приглушенный топот сапог,
И кто-то прощается, письма кому-то даются.
Упал вещевого мешок. Ушел разговор за порог.
И вдруг заюют на дворе, и голоса сольются.*

Собственно, описание «счастливого бремени» – «труда людей» и сопровождающего его энтузиазма могло бы быть осуществлено и в обычной эпической форме, которой Луговской владел мастерски (в этом жанре в советской поэзии он, может быть, не знал себе равных), однако рамки телефонного разговора понадобились автору, скорее всего, для того, чтобы вписать повествование в контекст человеческих отношений, придав ему тем самым ббльшую достоверность. Таким образом, хотя объективно-повествовательная интонация текста контрастирует с социально-психологическим контактом абонентов и ожидаемой «домашней семантикой», подчеркивается релевантность текста по отношению к реальности. (Вспомним, что символом реальности телефон выступает и в фильме А. Тарковского «Сталкер» – когда его пронзительный зуммер вторгается в зловещую тишину «зоны», «чудо» заканчивается – «зона» теряет свою паралогичность и каузативность, становясь своего рода приложением к действительности, становясь «аргументом» и переставая быть «предикатом»).

Текст в результате подобной манипуляции перестает быть констативом – он становится перформативом – развертывающимся на глазах у читателя

сообщением. Реальность же сообщения косвенно имплицитно передает содержание, из чего следует, что ссылка на телекоммуникацию может использоваться как суггестивное средство. Эту функцию, видимо, выполняют и актуализируемые слоты «дистанция» – в значении *за три тысячи верст*, и «длительность» – в значении *три минуты с любимой* (о суггестивной функции числительных см.: Киклевич/Потехина 1998, 122; Kiklewicz 1996, 111 и сл.), при этом необходимо отметить, что чтение стихотворения в среднем темпе, действительно, длится около трех минут.

Впрочем, возможна и иная интерпретация: «телефонный» контекст понадобился автору, чтобы снизить пафос повествования, придать ему эмоциональность, создать второй план – интимных отношений, противопоставить «размаху пространства» тишину незримой московской квартиры с прильнувшей к телефонной трубке любимой женщиной.

Менее радикальная редукция второго абонента наблюдается в повести К. Воробьева «Вот пришел великан...»: здесь, как правило, сохраняется реплицирование, оба участника речевого взаимодействия определены, хотя в тексте представлена только коммуникативная ситуация первого абонента. Ср.:

(21) *Лозинской я позвонил в половине третьего. Трубку сняла она, а не он. Я поприветствовал ее с наступающим рассветом и сказал, что во всем мире нынче не спит только один человек – я. Она ничего не ответила и продолжала слушать, – в трубке я чувствовал ухом ее тихое детское дыхание. Я немного подождать и сказал, что в телевизионную вышку только что сел месяц. Из моей телефонной будки он похож, сказал я, на разрезанный арбуз в авоське, и не знает ли она, кому досталась его вторая половинка?*

– Нет-нет, вы не туда попали, – сказала она, но трубку не положила.

– Это вы не туда попали, – сказал я шепотом.

– Но это квартира. Наберите, пожалуйста, нужный вам номер.

– Это вы наберите, пожалуйста, нужный вам номер, – сказал я, но она уже положила трубку.

2.3. Художественные тексты, в которых показано телефонное пространство звонящего, однако, весьма редки. В подавляющем большинстве текстов телекоммуникация, когда она находится в фокусе внимания и является художественным объектом, описывается с точки зрения второго абонента, и в этом, может быть, главная особенность художественного профилирования фрейма ТЕЛЕФОН. При интенциональной

интерпретации, как уже указывалось, телефон выступает как средство передачи информации, способ реализации намерения субъекта, на первом плане находится его посредническая, инструментивная функция. Но в художественном тексте на первый план выступает обычно каузативная функция телефона – телефонный звонок, телефонное сообщение определенным образом воздействуют на состояние и поведение второго абонента. Знаменитое *У меня зазвонил телефон* К. Чуковского в этом отношении символично: на «том» конце линии находятся животные, на «этом» конце – человек, таким образом, читатель включается в пространство второго абонента.

Список текстов, в которых фрейм ТЕЛЕФОН актуализируется как эффе к т о р, значителен: Н. Гумилев, «Костер»; О. Мандельштам, «Телефон», «Примус»; К. Чуковский, «Телефон»; А. Тарковский, «Зуммер»; А. Межиров, «Короткие гудки»; А. Вознесенский, «Автомат»; А. Кушнер, «Твой голос в трубке телефонной...», «Разговор»; Е. Рейн, «Баллада ночного звонка»; Ю. Левитанский, «Часы и телефон...»; В. Шлангбаум, «Телефонный звонок» и др. Широко распространены тексты этого типа в массовой песенной культуре, ср. популярную песню из фильма «Карнавал» с характерным рефреном «Позвони мне, позвони...». В романе Ю. Олеси «Зависть» описывается телефонный разговор:

- (22) *Он (Андрей Бабичев. – А. К.) говорит по телефону. Раз десять в вечер его вызывают. Мало ли с кем он может разговаривать. Но вдруг до меня доносится:*
 – *Это не жестокость.*
Я прислушиваюсь.
 – *Это не жестокость. Ты спрашиваешь, я и говорю. Это не жестокость. Нет. нет! Можешь быть совершенно спокойна. Ты слышишь? – Унижается? Что? Ходит под окнами? – Не верь. Это его шутки. Он и под моими окнами ходит. Это ему нравится, что он ходит под окнами. Я его знаю. – Что? А? Плакала? Весь вечер? Напрасно весь вечер плакала. – Сойдет с ума? Отправим на Канатчикову [...]*

В эксплицитном виде представлен, собственно, только «текст», и именно в форме реплицирования, хотя «чужие» реплики подаются в виде косвенной речи – вопросительных высказываний типа *Унижается?.. Ходит под окнами?.. Плакала?..* Чередование утвердительных и вопросительных выражений указывает на диалогический характер речевой ситуации. Хотя нет прямых указаний, можно полагать, что в данном фрагменте отражена коммуникативная ситуация второго абонента: во-первых, сообщается, что Бабичева «раз десять в вечер вызывают» к телефону, т.е. подчеркивается его стереотипная роль пациента телефонной связи; во-вторых, реплики

Бабичева носят преимущественно реактивный характер: *Это не жестокость* – реакция на реплику *Это жестокость, Отправим на Канатчикову* – реакция на реплику *Он сойдет с ума* и т.д.; в-третьих, информация первого абонента более связна и носит фактуальный характер, ср.: *Это жестокость – обходиться с Х-ом подобным образом, ведь он унижается, ходит под моими окнами, поэтому я вчера весь вечер плакала – я боюсь, что он сойдет с ума*. Напротив, реактивные реплики второго абонента носят окказиональный и эмоционально-оценочный характер.

Хотя, как уже отмечалось, глагол *звонить* в значении ‘вызывать звонок телефонного аппарата для разговора по телефону’ употребляется преимущественно для указания на агента (т.е. в контекстах типа *Вера звонит*), в мотивировке этой номинации закодирована точка зрения второго абонента, ведь телефонный звонок раздается в пространстве получателя информации:

(23) *Как-то вечером раздался телефонный звонок. Тетя Клава была уверена, что это Зинаида со своим зятем, но звонил друг молодости по имени Эдик (В. Токарева).*

Все контексты с глаголом *звонить* можно, таким образом, разбить на две группы: а) глагол употребляется в прямом значении – описывается коммуникативное пространство слушающего, б) описывается коммуникативная ситуация первого абонента и глагол *звонить* употребляется, скорее всего, как результат метонимического переноса. К контекстам первого типа, кроме высказывания (23), можно отнести:

(24) *На другой день совещались мы в райкоме, как вдруг секретарша вызывает меня к телефону. Звонят из колхоза (В. Солоухин).*

(25) *Глебов [...] почти опрометью бросился к телефону [...] Был уверен, что звонит Толмачев (Ю. Трифонов).*

(26) *Ты думаешь я не понимаю, кто тебе звонит? (Н. Шмелев).*

(27) *Мне звонил отец Тоси Лубковой (В. Тендряков).*

Примерами контекстов второго типа являются:

(28) *Звоню министру К. Рахимову, объясняю суть дела. Он все записал, обнадежил, пообещав, что телефон будет налажен (В. Солоухин).*

(29) *В будке пахнет мочой – Монахов звонит Наташе. Торжественно лепечет про смерть (В. Каверин).*

(30) *Тетя Клава постояла над цыпленком и пошла звонить подруге Зинаиде (В. Токарева).*

(31) *Она бежала на станцию звонить в Москву (Ю. Трифонов).*

2.4. Функция эффектора обуславливает несколько направлений семантического переосмысления телефона. Одно из них – персонификация. С точки зрения адресата телефон выступает как «сообщник» агента, как второй агент, а в ситуациях, когда звонящий не может быть достаточно идентифицирован (из-за отсутствия визуального контакта коммуникантов) – как основной источник воздействия на адресата («фиктивный партнер» у М. Пруста, см.: Rollka 1989, 317). Ю. М. Лотман писал о персонификации высокоорганизованного текста, который воспринимается как прямой собеседник – читатель общается с текстом, а не с автором текста. Подобный эффект наблюдается и в телекоммуникации: слоты «аппарат», «сеть», «аксессуары» и др. из директории «средства коммуникации» перемещаются в директорию «объекты коммуникации» и начинают восприниматься как полноправные участники диалога. Явление, когда инструмент действия метафорически уподобляется субъекту, хорошо описано в литературе (см.: Максалетян 1990, 98), следует, однако, подчеркнуть, что эта метафора характеризует прежде всего речевую деятельность объекта вербального воздействия. Приведем ряд подобных синтагматических свидетельств персонификации телефона:

(32) *Все еще кое-кто из старых работников обкома вскакивает по стойке «смирно», когда звякнет телефон прямого провода с «первым кабинетом»* (А. Бек).

(33) *За столом сидел интеллигентного вида господин в белом халате [...] и внимательно слушал черную эбонитовую трубку телефонного аппарата, прижимая ее ухом к плечу. Его руки механически перебирали какие-то бумаги; время от времени он кивал головой, но вслух ничего не говорил* (В. Пелевин).

(34) *На третий день в обед телефон не ответил* (Ю. Трифонов).

В примере (33) отражена коммуникативная закономерность, когда паравербальные стереотипы визуального общения переносятся в область телекоммуникации (см.: Baumgarten 1989, 193). В царской России, рассказывает анекдот, абонента по ошибке соединили с канцелярией императора. Услышав в трубке «Канцелярия его величества», абонент тут же вскочил на ноги и начал петь национальный гимн России: «Боже, царя храни!»

Персонификация телефона, возможно, отчасти обусловлена синтаксической аналогией, возникающей из-за многозначности глагола *звонить*: его употребление в значении 'издавать звон' (в конструкциях типа *будильник звонит, телефон звонит, колокол звонит, куранты звонят*) является результатом метонимического переноса на базе значения 'производить, вызывать звон'.

Персонализация телефона становится наиболее сильной и очевидной, когда его основная коммуникативная функция по тем или иным причинам нарушается, например, из-за плохого качества связи, неопределенности звонящего, длительного ожидания звонка и т.д. Так осмысливается звонящий в пустоту телефон в стихотворении О. Мандельштама «Примус» (технический износ аппарата становится здесь символом старости, см.: Тименчик 1988, 156):

- (35) *Плачет телефон в квартире
Две минуты, три, четыре...
Замолчал и очень зол:
Ах, никто не подошел.
– Значит, я совсем не нужен.
Я обижен, я простужен.
Телефоны-старика –
Те поймут мои звонки.*

При использовании специальных телефонных служб, например, службы времени или справочной службы, абонент практически общается с телефоном, ведь личность коммуникативного партнера при этом не имеет, как правило, значения.

В ситуации длительного ожидания телефонного разговора телефон оказывается сильнее человека, который не может повлиять на его молчание. Отсутствие передачи информации первым абонентом интерпретируется как прихоть телефона, что является типичным примером контактиозной магии (Фрэзер 1986, 20). В рассказе В. Шлангбаума «Телефонный звонок» ожидающий звонка герой засыпает и во сне телефон сначала представляется ему как настольное зеркало без отражений, а потом – как множество висящих в воздухе телефонов:

- (36) *Оказалось, телефоны, каждый сам по себе, постоянно передвигались в пространстве. Иван Семенович попытался было заставить себя поверить, что увиденное им является лишь продуктом его воображения, изнуренного долгим ожиданием, как прямо перед ним неизвестно откуда на стол приземлился самый что ни на есть настоящий телефон [...] Ему стало ясно одно: пока этих телефонов не расплодилось и они, чего доброго, не начали чего-нибудь с ним вытворять, нужно было в срочном порядке покинуть помещение [...] Вокруг него в абсолютном безмолвии прямо по воздуху кружили десятки телефонов [...] Постояв так некоторое время, он стал замечать, что телефоны вовсе и не проявляют никакой враждебности: в их первоначальной назойливости он даже рассмотрел (или так ему*

показалось) дружеское расположение (так, например, один из телефонов, не без труда, конечно, умудрился завязать развязавшиеся шнурки на его ботинках). «Да и вправду, чего это я, – постепенно оправляясь от прежнего остолебенения, произнес про себя Иван Семенович. – Может, они просто не умеют говорить? Может, они долго ни с кем не общались? Может, им предложить чего-нибудь поесть, в конце концов?».

В юмореске И. Иртеньева персонифицируется испорченный телефон – электронное устройство для передачи информации становится самостоятельным партнером по коммуникации (для понимания этого текста важно учитывать то обстоятельство, что его содержание отражает кризис производства и обстановку товарного дефицита в СССР. При этом заслуживает внимания и то, что впервые рассказ И. Иртеньева был напечатан в газете «Советская торговля», в номере за 8 декабря 1981 г.):

(37) – Алло.

– Алло.

– Добрый день.

– Добрый день.

– Это книжный магазин?

– Это книжный магазин.

– Есть в продаже «Три мушкетера»?

– Есть в продаже «Три мушкетера».

– С иллюстрациями Доре?

– С иллюстрациями Доре.

– И Хемингуэй есть?

– И Хемингуэй есть.

– «Прощай оружие»?

– «Прощай оружие».

– А трилогии Макара Расторгуева «Ширь широкая» нет?

– А трилогии Макара Расторгуева «Ширь широкая» нет.

– Это хорошо.

– Это хорошо.

– Может, и Достоевский есть?

– Может, и Достоевский есть.

– Полное собрание сочинений?

– Полное собрание сочинений.

– И такое бывает наяву?

– И такое бывает наяву.

– Потрясающе!

– Потрясающе!

– И можно приезжать и брать?

- И можно приезжать и брать.
- Простите, а как к вам проехать?
- Простите, а как к вам проехать?
- Это я вас спрашиваю!
- Это я вас спрашиваю!
- Наверное, опять барахлит телефон.
- Наверное, опять барахлит телефон.
- Значит, нет в продаже «Трех мушкетеров»?
- Значит, нет в продаже «Трех мушкетеров».
- Всего доброго.
- Всего доброго («Барахлит телефон»).

Объектом персонификации может становиться номер телефона, например, в стихотворении А. Тарковского «Телефоны»:

- (38) *Десять букв алфавита без смысла,
Десять цифр из реестра судьбы
Сочетаются в странные числа
И года громоздят на горбы.
Их щемлящему ритму покорный,
Начинаешь цвета различать,
Может стать, зеленый и черный –
В-1-27-45.
И по номеру можно дознаться,
Кто стоит на другой стороне,
Если взять телефонные святцы
И разгадку найти, как во сне.*

Вычеркивание номера телефона рассматривается как действие того же типа, что и табуирование – его эффектом является несуществование субъекта, например, у Мандельштама (*Петербург! Я еще не хочу умирать: У тебя телефонов моих номера...*) или у Слуцкого (*Выбрось телефон из головы! – Навсегда, навеки мы на «вы»*).

2.5. Отношение первого абонента к телефону, главным образом, практическое, прагматическое. Поскольку звонящий в известной степени является «хозяином» ситуации, его эмоциональное состояние устойчиво, хотя в текстах встречаются и эмоционально маркированные эпизоды, например, высказывание (18), где возможность оперативной телекоммуникации вызывает чувство гордости и удовлетворения у звонящего. Как средство социального управления телефон может вызывать «чувство власти» (Baumgarten 1989, 195). В приводимых далее примерах такое положительное эмоциональное состояние у первого абонента связано с эффективностью

связи, с личностью коммуникативного партнера или же с телефонным номером второго абонента:

- (39) *Борис Григорьевич снял телефонную трубку и принялся накручивать номер. Когда линия отозвалась, все лучшее поднялось из его души и поместилось на лице* (В. Пелеев).
- (40) *Номер домашнего телефона у Лозинской был запоминающе легкий, как есенинская строка – два-двенадцать-шеснадцать* (К. Воробьев).

Принципиально иное отношение к телефону наблюдается в пространстве второго абонента – на каузативно-эффекторную функцию телефона здесь накладывается сильная эмоциональная аура. Как правило, к эмотивной семантике добавляется оценочная, т.е. характеристика коммуникативной ситуации по шкале «хорошо – плохо»:

- (41) *Самым счастливым событием жизни главной героини становится телефонный звонок, в котором герой [...] просит у нее прощения на русском, которого она не понимает* (А. К.; «Знамя». 2000/10).
- (42) *Меня не было дома. Когда я пришел домой, Марина сказала мне, что звонил по телефону Синдериюшкин и спрашивал меня. Я, видите ли, был нужен какому-то Синдериюшкину!* (Д. Хармс).

В первом случае телефонный звонок вызывает положительные эмоции адресата, во втором случае – отрицательные. В художественной литературе преимущественно представлены ситуации второго типа, что является своего рода парадоксом, ведь по статистическим данным (Lange 1989b, 169 и ссл.) только 4 % респондентов оценивают свой последний телефонный разговор как неудачный, тогда как 58,6 % считают его полезным, а 69,8 % – приятным. Причин, вызывающих негативное эмоциональное состояние второго абонента, несколько, одна из них – личность первого абонента, как в примерах (42), (43) и (44):

- (43) *Поверить в его продукт было труднее, чем прийти в возбуждение от телефонного секса, зная, что за охрипшим от страсти голосом собеседницы прячется не обещанная фотографией блондинка, а простуженная старуха, вяжущая носок и читающая набор стандартных фраз со шпаргалки на которую у нее течет из носа* (В. Пелевин).
- (44) *У, моя бы воля! Я бы спалила все эти твои книжки, я бы выгнала эту клыкастую тварь, оборвала бы этот проклятый телефон, чтобы он наконец замолчал, замолчал, черт бы его побрал! Ты думаешь, я не знаю, кто тебе звонит?* (Н. Шмелев).

Кроме того, эмоциональное переживание второго абонента может быть связано с неопределенностью личности звонящего – это стало одной из распространенных лирических тем художественной литературы, ср. стихотворение А. Вознесенского «Автомат» или Е. Рейна «Баллада ночного звонка». Отсутствие физического контакта коммуникантов и связанная с этим неопределенность звонящего вызывает противоположные эмоции: с одной стороны, возникает возможность романтической идеализации корреспондента, например, в стихотворении Н. Гумилева «Костер»:

- (45) *Неожиданный и смелый
Женский голос в телефоне, –
Сколько сладостных гармоний
В этом голосе без тела!*

В литературе первой половины 20 в., как указывает Р. Тименчик (1988, 157), подобным образом поэтизировался образ телефонистки.

С другой стороны, недоступность коммуникативного партнера, условность коммуникативной ситуации обуславливают интерпретацию телефона как псевдообщения (Тименчик 1998, 156) или «слепой коммуникации» (Lange 1989a, 39). Соответствующая эмотивная семантика отражена в цикле М. Цветаевой «Провода», схожая интонация содержится в стихотворении А. Кушнера «Разговор». Телефон исключает многие формы естественного фатического общения – этим, в частности, объясняется такое явление, как «нетелефонный разговор». В литературе встречается противопоставление отмеченного выражения *телефонный разговор* неотмеченному **телефонная беседа* (Баранов/Добровольский 1997, 12), впрочем, о степени этой неотмеченности можно спорить, ср.:

- (46) *Но Лиза о тревогах маминых не подозревала, не спешила их рас-
сеивать. Беседуя с Сонькой по телефону, хохотала гомерически,
так что мама в испуге вбежала* (Н. Кожевникова).

Разумеется, важным фактором, влияющим на эмоциональное (обычно – отрицательное) состояние реципиента, является содержание телефонного сообщения:

- (47) *Гумберт знает, какую роль в его судьбе играет «всесильная
machina telephonica» [...] Для него это громовые раскаты
судьбы, знак “Incipit Tragoedia!” Трагедия рождается для Гум-
берта из телефонного сообщения о том, что Лолита
пропускает уроки музыки* (Сендерович/Шварц 1999, 29).
- (48) *Тридцать седьмой год начался, по сути дела, с конца 1934-го.
Точнее, с 1 декабря 1934 г. В четыре часа утра раздался про-
зительный телефонный звонок. Мой муж Павел Васильевич Ак-*

сенов, член бюро Татарского обкома партии, был в командировке. Из детской доносилось ровное дыхание детей.

– Прибыть к шести утра в обком. Комната 38.

Это приказывали мне, члену партии.

– Война?

Но трубку повесили. Впрочем, и так было ясно, что случилось что-то недоброе (Е. Гинзбург).

Эмоциональная семантика возникает также на фоне прогнозирования поведения второго абонента, в котором предусматривается факт и эффект ожидаемого телефонного звонка:

- (49) *Она томилась не то грезой о скоро прожитом, не то ожиданием какой-то близко грядущей улады, потому что часами сидела, устремив взгляд на телефон. Вид у нее был блаженно отсутствующий, будто она нежилась в хвойной ванне, но когда фыркнул телефон, рука ее хищно металась к трубке и Вертанна не говорила, а почти пела – «вас слушают» (К. Воробьев).*

Негативную реакцию субъекта вызывает «телефонозависимость» – отсутствие звонка и связанное с ним нарушение плана действий, как в рассказе В. Шлангбаума «Телефонный звонок» или стихотворении Ю. Левитанского «Часы и телефон...». Напротив, факт телефонного звонка вызывает положительную эмоциональную реакцию второго абонента. В рассказе В. Шлангбаума эта реакция так сильна, что герой умирает, при этом его последние слова – *Я счастлив, черт подери!!!* Р. Тименчик отмечает, что для художественного дискурса характерно осмысление телефона как символа смерти (1988, 156).

Фактором негативного эмоционального осмысления телефона является также коммуникативная оккупация – незапланированность телефонного звонка, который вопреки воле второго абонента бесцеремонно «врывается» в его коммуникативное пространство. По данным У.Ланге (Lange 1989b, 172), 50 % респондентов (исследование проводилось в 80-е годы в Берлине) призналось, что нуждалось бы в существовании своего рода «коммуникативного фильтра», позволяющего блокировать нежелательные телефонные звонки. Угроза, которую чувствует пользователь со стороны телефона, состоит в том, что роль субъекта при этом остается пассивной, зависимой от чужой воли, абонент должен, иногда вопреки планам поведения, незамедлительно ответить на телефонный звонок. Классическим примером негативной реакции на телефонную агрессию является стихотворение «телефононенавистника» (Супрун 2001, 63) К. Чуковского «Телефон»:

(50) *И такая дребедень*

Целый день:

Динь-ди-лень,

Динь-ди-лень,

Динь-ди-лень!

То тюлень позвонит, то олень.

Ср. подобные примеры:

(51) *А спустя десять лет утром меня поднял с постели телефонный звонок* (В. Тендряков).

(52) *Неторопливую, перемешанную воспоминаниями их беседу за чашечкой чая в служебном кабинете генерала прервал телефонный звонок* (Ю. Бондарев).

(53) *Они впервые отправились в маленькое путешествие всей семьей, у них прекрасная каюта-люкс, издали доносится музыка, их не достигнет здесь ни телефонный звонок, ни внезапный наскок доброго знакомого...* (Ю. Нагибин).

Негативная эмоциональная оценка телефона может быть и совершенно окказиональной, возникающей на основе ассоциативной связи или обусловленной психической установкой субъекта, например:

(54) *Вереванне, как я замечал, все трудней и трудней приходилось переносить мое присутствие. Сам я тоже через силу терпел сладкий дух не то пудры, не то раздавленной земляники, теплыми волнами исходивший от нее. Меня раздражали ее толстые голые локти, ленивые эмалевые глаза, неспособные удивляться [...] Бесил, наконец, телефон на ее столе, – он не звонил, а мурлыкал, как сытый кот: наверно, чашка звонка была заправлена ватой* (К. Воробьев).

У. Ланге (Lange 1989b, 171) указывает, что существуют возрастные стереотипы эмоционального переживания телефонного звонка: у стариков телефон ассоциируется с «плохими новостями», у молодежи – с освобождением от скуки (*relief from boredom*). Существуют и другие эмоциональные стереотипы: например, в 40-50-е гг. телефонный аппарат белого цвета считался признаком комфорта и роскоши (Beck 1989, 66).

3. Процессы художественного профилирования фрейма наблюдаются также на уровне значений слотов – в зависимости от мотивирующего контекста происходит предпочтение одних значений и функциональное элиминирование других. Таким образом возникает второй план симво-

лической семантики телефона. Рассмотрим несколько наиболее характерных примеров такой актуализации значений.

3.1. Прежде всего следует обратить внимание на реализационные характеристики слота «тема». Художественное профилирование фрейма ТЕЛЕФОН, как уже указывалось, отличается подчеркнутым вниманием к человеку и сфере человеческих отношений, поэтому в художественных текстах обычно нейтрализуются значения вне этой сферы. Широко распространенная в лирической поэзии тема телекоммуникации – любовные или, шире, интимные отношения абонентов, ср. стихотворения Б. Слуцкого «Триада по телефону», А. Вознесенского «Автомат», Е. Рейна «Баллада ночного звонка», А. Кушнера «Разговор» и др. Устойчивым эротическим символом является телефон в массовой культуре, например, в так называемой «популярной песне».

Один из стереотипов телекоммуникации – зависимость между, с одной стороны, дистанцией и, с другой стороны, темой и целью: чем больше дистанция между коммуникантами, тем слабее интерактивная и сильнее экспликативная (экспрессивная) функция телефона. Телефонное общение между шефом и сидящей через стену в приемной секретаршей носит сугубо официальный и деловой характер (фатическое общение по телефону – в силу доступности прямого визуального контакта – было бы в этой ситуации неестественным):

(55) *Тимур Тимурович наклонился над телефоном и нажал какую-то кнопку.*

– *Сонечка, пожалуйста, четыре кубика, как обычно, – сказал он в трубку* (В. Пелевин).

Однако при значительном удалении коммуникантов друг от друга естественность их фатического и вообще неинтерактивного телефонного общения возрастает. Характерным примером является проанализированное выше стихотворение В. Луговского «На переговорной», содержание которого никак не ангажировано во взаимодействие коммуникантов.

Указанная зависимость связана с тематической ориентацией телефонной символики: эротическая и, шире, социативная тематика телефонной связи сопровождается в лирической поэзии мотивом значительной взаимной удаленности субъектов, их разобщенности, невозможности физического контакта, ср. характеристики коммуникантов у Цветаевой: *незрячая* и *незримый*. Эта семантика может усиливаться значением немонотонного окружения коммуникантов, например, в ситуации, когда звонящий пользуется телефоном-автоматом, а адресат – домашним телефоном. Примером осмысления подобной ситуации телеобщения является песня Ю. Визбора «Телефон-автомат у нее, телефон на столе у меня...». При этом под-

черкивается несовместимость пространства звонящего (улица, телефонная станция) с пространством адресата (домашняя квартира), что, в свою очередь, является основой дальнейших семантических импликаций.

Таким образом, на эротическую символику телефона накладывается уже упомянутая символика псевдообщения, поэтому телефон в художественном дискурсе практически никогда не ассоциируется со счастливой любовью и психологической гармонией в отношениях коммуникантов. Эту семантику воплощает в себе известное *начинать каждый вечер с нуля* из песни В. Высоцкого «07». Мотив «телефонной драмы», как отмечает Р. Тименчик (1988, 158 и ссл.), в первой половине 20 в. воплощен в термине *телефониада*.

Ярким примером такой символики является повесть К. Воробьева «Вот пришел великан...», в которой многочисленные телефонные разговоры героев – своего рода суррогат естественного интимного общения мужчины и женщины. Телефонную будку, из которой главный герой Кержун звонит любимой женщине, он называет *своей* – это едва ли не единственное место интимной, духовной связи героев. Следует отметить, что эротическая символика телефонной будки является устойчивой:

(56) *На каждом холме она разыгрывала блудницу, а иногда и в телефонных будках и в клозетах* (Г. Миллер, пер. Г. Егорова).

Приведенный в разделе 2.2 диалог (21) – одна из центральных сцен в повести. Герой звонит из телефонной будки, в половине третьего ночи, после значительного количества выпитого «очень схожего с марганцовкой» сухого вина. «Беспутность» разговора и сюрреализм всей ситуации (а после еще следует драка, и герой попадает в больницу) не только обнажают чувства главного героя, но и подчеркивают трагизм всей любовной истории, которая не вписывается в социальный и (широко понимаемый) идеологический сценарий.

3.2. Другим стереотипом художественного профилирования телефона является согласование значений слотов «первый абонент», «второй абонент» и «социальный контакт». Как отмечалось в предыдущем разделе, телекоммуникация представляется в художественных текстах как часть интимных, любовных отношений. Социологи отмечают, что телекоммуникация обычно осуществляется в рамках уже существующих социальных отношений, вероятность разговора с незнакомцем по телефону примерно в два раза меньше, чем вероятность разговора с незнакомцем “face-to-face” (Lange 1989a, 37).

Соответствующие роли в рамках интимных отношений обуславливают гендерные характеристики коммуникантов. В связи с этим следует отме-

тить три закономерности: во-первых, участниками телекоммуникации обычно являются разнополюсные субъекты; во-вторых, в тексте обычно представлена мужская точка зрения, что, видимо, объясняется частичной идентификацией автора-мужчины и героя. Подобно тому как в наскальных рисунках палеолита преобладают изображения женщин над изображениями мужчин, изображения «чужих» над изображениями «своих», изображения животных над изображениями человека (Топоров 1972, 88), в поэтических текстах актуализируются оппозиции: мужчина – женщина, свой – чужой, человек – животное. В стихотворении К. Чуковского «Телефон» наблюдатель находится в пространстве человека, ср. *У меня зазвонил телефон*, животные же находятся «на том конце связи».

В-третьих, в фокусе рассмотрения обычно находится коммуникативная ситуация второго абонента: лирический герой мужчина разговаривает с позвонившей ему женщиной (как в стихотворении А. Кушнера «Разговор»), бездействует и «томится» в ожидании телефонного звонка (как в стихотворении Ю. Левитанского «Часы и телефон...») или же пытается раскодировать личность позвонившей незнакомки (как в стихотворениях А. Вознесенского «Автомат» или Е. Рейна «Баллада ночного звонка»). Таким образом, если в массовом культурном семиозисе закодированы корреляции «мужской» – «активный», «женский» – «пассивный» (Иванов/Топоров 1974, 259), то в художественном профилировании телефона, скорее всего, наоборот – отражена инфантильность мужского персонажа и активность (нередко остающейся за кадром) героини. В этом, с одной стороны, видимо, проявляется пресловутый синдром «русского человека на randevу» – вспомним классика русской литературной критики Н. А. Добролюбова (речь идет о романе И. С. Тургенева «Накануне»): «Елене именно нужно было, чтобы явился человек не нумерованный и не выжидающий себе назначения, а самостоятельно и неодолимо стремящийся к своей цели и увлекающий к ней других [...] И еще хотят, чтобы он (Инсаров. – А. К.) был русским! «Нет, он не мог бы быть русским!, – восклицает сама Елена в ответ на явившееся было сожаление, что он не русский. И действительно таких русских не бывает, не должно и не может быть» (Добролюбов 1976, 193).

С другой стороны, заполнение позиции первого абонента женским персонажем можно объяснить и начавшейся в 20 в. феминизацией и профанизацией техники, ср.:

(57) *Женщина не каждый свой вздох описывает подругам по телефону, но почти каждый* (Л. Петрушевская, «Западня»).

По наблюдениям социологов (Schadeboth et al. 1989, 105-106), женщины (как работающие, так и домохозяйки) в частных разговорах пользуются

телефоном чаще, чем мужчины, что объясняется большей коммуникативной активностью «прекрасного пола». Отмечается также, что телекоммуникативная практика мужчин носит преимущественно деловой, а практика женщины – личный характер (Lange 1989a, 32).

3.3. Слот «свидетели» обычно реализуется в значении ‘отсутствуют’, что соответствует интимному характеру телефонного разговора, в котором принимают участие два человека (хотя демонстративная модель Г. Белла работала с одним отправителем и тремя слушающими, что в дальнейшем легло в основу радиокommunikации). Впрочем, в отдельных случаях появляются свидетели со стороны агента, со стороны пациента или скрытые свидетели, например:

(58) *Ольга [...] подслушивала чужие разговоры о себе, что, кстати, делать очень вредно и ведет к психическим отклонениям, так ей советовала подруга Зоя, приводя в пример Сталина, который тронулся разумом на отводной телефонной трубке, слушая что о нем говорят соратники (Л. Петрушевская, «Западня»).*

Участники телекоммуникации учитывают возможность существования скрытых свидетелей и подслушивание, в таких случаях разговор может маркироваться как *нетелефонный* – т.е. содержащий информацию, предназначенную исключительно для адресата. Собственно, реплика *Это – нетелефонный разговор* является сигналом прекращения телефонной связи или изменения темы. Однако во многих случаях ни первое, ни второе невозможно (или не желательно), тогда говорящие прибегают к *иносказанию*. Телефонный эзопов язык – относительно распространенное явление, в особенности в такой социальной ситуации, как «любовный треугольник». Иносказание используется обычно для того, чтобы скрыть личность одного из абонентов и цель разговора. Неоднократно этот прием применяется в повести К. Воробьева «Вот пришел великан...»:

(59) *По тому, как Ирена поспешно, четко и приветливо сказала мне «здравствуйте, Владимир Юрьевич» (в действительности героя зовут Антон Павлович. – А. К.), я понял, что там в квартире есть кто-то чужой, кому не надо знать, кто звонит.*
 – *Я, наверно, тот художник-старик, что оставил тебе под стеклом записку? – спросил я.*
 – *Да-да, – засмеялась она. – Я нашла вашу записку, Владимир Юрьевич. Спасибо, что надумали позвонить. Как здоровье Анны Трофимовны?*
 – *Толстеет неизвестно с чего, – сказал я.*
 – *Передайте ей, пожалуйста, мое почтение, – сказала Ирена.*

- Она говорила весело, почти озорно и совсем безопасно.*
- *У тебя сидит эта вальжжная ступа?* – спросил я о Вереванне.
- *Да-да.*
- *Я ее терпеть не могу!* – сказал я.
- *Тожже самое и там,* – ответила Ирена. – *Погода одинаковая, только в Кисловодске еще жарче. И устойчивей.*
- *Она сказала, что я дурак и самовлюбленный пизжон,* – пожаловался я.
- *Эту новость я уже слышала, Владимир Юрьевич... Очень прискорбно, конечно.*
- *Я хочу тебя видеть,* – сказал я.
- *Неприменно, Владимир Юрьевич. Звоните иногда.*
- *Через час, ладно?* – сказал я.
- *Да-да. Не забудьте поклониться от меня Анне Трофимовне.*
- *Гони скорей эту корову вон!* – посоветовал я.
- *Вы очень добры, Владимир Юрьевич... До свидания,* – сказала Ирена.

Иносказание относится к проявлениям более общей криптотивной функции телефона, в основе которой лежит отсутствие прямого визуального контакта участников телекоммуникации. Существование только одного – аудиального канала связи позволяет звонящему ввести адресата в заблуждение, как, например, в фильме Г. Данелия «Я шагаю по Москве» (по сценарию Г. Шпаликова). Для этого дополнительно используются наброшенный на трубку платок, кулак, модуляции голоса:

- (60) *Я набрал номер рабочего телефона Ирены, но после третьего гудка отозвалась Вереванна. Отключаться молча я не решился и спросил через кулак, когда приезжать за бочками.*
- *Каким еще бочками! Это издательство,* – суматошно ответила она. *Я сказал, что впервой слышу про такую контору и повесил трубку (К. Воробьев).*
- (61) *Книги были такой же его страстью, как и женщины, и времени книги требовали не меньше, чем они: сколько раз он старательно, вкладывая в голос всю нежность, на которую был способен, врал по телефону, чтобы только увильнуть от очередного свидания [...] (Н. Шмелев).*

Реализации криптотивной функции телефона способствует плохое качество связи, вызывающее трансформации голоса и проблемы с идентификацией абонента (примеры частично заимствованы у Р. Тименчика):

- (62) *Телефон будто усиливал его всегдашний грузинский акцент (А. Бек).*

- (63) *И слышу мягко заглушенную
Я вашу речь, как сквозь туман* (Л. Пеньковский).
- (64) *Дачный телефонный аппарат был старый, с вращательной
ручкой, – и между ним и Машенькой было верст пятьдесят
гудящего тумана* (В. Набоков).
- (65) *В трубке шуршал его голос, точно он говорил через бумагу*
(Р. Ивнев).

4. Подобно тому как поэтическая форма представляет собой определенное отрицание общелитературного языка, поэтическая семантика во многом базируется на отступлении от конвенциональных эпистемических норм (этнически маркированных или немаркированных), иными словами, на отступлении от обыденности, от того, «как бывает». Может быть, именно к художественному творчеству приложимо высказывание Н. Амосова: «Человеческий ум добивается больших успехов, создавая новые формы, чем копируя природу».

Поэтическая символика телефона основана, как и символика любого другого типа, на том, что одни элементы семантического гештальта выдвигаются на первый план, становятся доминирующими, тогда как другие «зашториваются», становятся функционально нерелевантными. Так создается художественное профилирование телефона – ряд его символических значений, регулярно культивируемых в художественном дискурсе. В качестве подобных стереотипных образов телефона следует, прежде всего, отметить образ персонифицируемого эмотивного эффектора, обычно вызывающего отрицательное психологическое состояние реципиента, образ разлуки, ожидания и псевдообщения, образ «неразделенной», «безответной» и т.д. любви, образ коммуникативной оккупации и вмешательства в «личную жизнь», образ женской коммуникативной активности и инфантильности мужчины.

С развитием телекоммуникации меняется и ее художественное переосмысление. Так, если традиционный телефон ассоциируется с фиксированным и известным звонящему местом второго абонента (это определяется дополнительной маркировкой номера – «служебный телефон» или «домашний телефон»), то с появлением сотовых телефонов (так называемых «мобильников») второй абонент «ускользает» – его местонахождение уже нельзя определить ссылкой на реквизиты. В этом случае, с одной стороны, телекоммуникация становится более естественной, потому что исчезают определенные «технические» ограничения связи, но, с другой стороны, поскольку места абонентов не фиксированы, телекоммуникация становится еще более условной. Нет сомнений, что эти и другие особенности современной передачи речи на расстоянии найдут отражение в худо-

жественной литературе, а значит, появится и новая символика телефона, которая, можно надеяться, станет предметом новых исследований.

Л и т е р а т у р а

- Баранов, А. Н., Добровольский, Д. О. 1997. „Постулаты когнитивной семантики“, *Известия РАН. Серия литературы и языка*, Т. 56, № 1, 11-21.
- Земская, Е. А., Капанадзе, Л. А. (ред.) 1978. *Русская разговорная речь. Тексты*, Москва.
- Иванов, Вяч. Вс., Топоров, В. Н. 1974. *Исследования в области славянских древностей*, Москва.
- Киклевич, А. К. 1999. *Лекции по функциональной лингвистике*, Минск.
- Киклевич, А. К., Потехина, Е. А. 1998. „О суггестивной функции текста“, Мишланов, В. А. и др. (ред.). *Фатическое поле языка. Памяти профессора Л. Н. Мурзина*, Пермь, 114-126.
- Кубрякова, Е. С., Демьянков, В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. 1996. *Краткий словарь когнитивных терминов*, Москва.
- Максалетян, А. Г. 1990. *Каузация. Лингвистические и экстралингвистические аспекты*, Ереван.
- Осуга, С. 1989. *Обработка знаний*, Москва.
- Пуанкаре, А. 1990. *О науке*, Москва.
- Сендерович, С. Я., Шварц, Е. М. 1999. „Закулисный гром: о замысле *Лолиты* и о Вячеславе Иванове“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 44, 23-47.
- Словарь иностранных слов* 1981. Москва.
- Соболева, Л. И. 2001. „Некоторые результаты количественного анализа параметров номинации личности в туровских говорах“, Киклевич, А. К. (ред.) *Паланістыка 2000*, Мінск, 143-152.
- Степанов, Ю. А. (ред.) 1955. *Краткий политехнический словарь*, Москва.
- Супрун, А. Е. 2001. *Исследования по лингвистике текста*, Минск.
- Тименчик, Р. Д. 1998. „К символическому телефону в русской поэзии“, *Труды по знаковым системам*, Вып. 20, Тарту, 155-163.
- Топоров, В. Н. 1972. „К происхождению некоторых поэтических символов (палеолитическая эпоха)“, *Ранние формы искусства*, Москва, 77-103.
- Уэно, Х., Исидзука, М. (ред.) 1989. *Представление и использование знаний*, Москва.
- Фрэзер, Д. Д. 1986. *Золотая ветвь*, Москва.
- Bartmiński, J., Niebrzegowska, S. 1998. „Profile a przedmiotowa interpretacja świata“, Bartmiński, J., Tokarski, R. *Profilowanie w języku i w tekście*, Lublin, 211-223.

- Baumgarten, F. 1989. „Psychologie der Telefonierens“, Forschungsgruppe Telefonkommunikation (Hrsg.). *Telefon und Gesellschaft*, Bd. 1, Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation, Berlin, 187-196.
- Beck, K. 1989. „Telefongeschichte als Sozialgeschichte: Die soziale und kulturelle Aneignung des Telefons im Alltag“, Forschungsgruppe Telefonkommunikation (Hrsg.). *Telefon und Gesellschaft*, Bd. 1, Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation, Berlin, 45-75.
- Höflich, J.-R. 1989. „Telefon und interpersonale Kommunikation – Vermittelte Kommunikation aus einer regelorientierten Kommunikationsperspektive“, Forschungsgruppe Telefonkommunikation (Hrsg.). *Telefon und Gesellschaft*, Bd. 1, Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation, Berlin, 197-220.
- Kiklewicz, A. 1996. „O niektórych zasadach komunikacji powszedniej (na materiale polskich i rosyjskich wyrażen ilościowych)“, Norman, B. i in. (red.). *Funkcjonowanie języka w różnych warunkach socjokulturowych i tekstowych*, Siedlce, 105-118.
- Lange, U. 1989a. „Telefon und Gesellschaft – Eine Einführung in die Soziologie der Telefonkommunikation“, Forschungsgruppe Telefonkommunikation (Hrsg.). *Telefon und Gesellschaft*, Bd. 1, Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation, Berlin, 9-44.
- Lange, U. 1989b. „Von der ortsgebundenen „Unmittelbarkeit“ zur raumzeitlicher „Direktheit“ – Technischer und sozialer Wandel und die Zukunft der Telefonkommunikation“, Forschungsgruppe Telefonkommunikation (Hrsg.). *Telefon und Gesellschaft*, Bd. 1, Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation, Berlin, 167-186.
- Rammert, W. 1989. „Der Anteil der Kultur an der Genese einer Technik: Das Beispiel des Telefons“, Forschungsgruppe Telefonkommunikation (Hrsg.). *Telefon und Gesellschaft*, Bd. 1, Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation. Berlin, 87-96.
- Rollka, B. 1989. „Nachts ging das Telefon“. Das Telefon in der Unterhaltungsliteratur unter besonderer Berücksichtigung des Kriminalromans“, Forschungsgruppe Telefonkommunikation (Hrsg.). *Telefon und Gesellschaft*, Bd. 1, Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation, Berlin, 309-329.
- Schadeboth, E. et al. 1989. „Der kleine Unterschied“ – Erste Ergebnisse einer repräsentativen Befragung von Berliner Haushalten zur Nutzung des Telefons im privaten Alltag“, Forschungsgruppe Telefonkommunikation (Hrsg.). *Telefon und Gesellschaft*, Bd. 1, Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation, Berlin, 101-115.
- Schindler, F. 1996. „Liebe, Sexualität und Sprache in Rußland“, Schindler, F. (Hrsg.) *Linguistische Beiträge zur Slavistik*, München, 232-249.

Григорий Ефимович Крейдлин

РУССКИЕ ЖЕСТЫ ГЛАЗ И ИХ ЯЗЫКОВЫЕ НОМИНАЦИИ

Его глаза говорили мне о многом; У женщины были глаза, как у куклы; Ее глаза подобны морю; Карие глаза выражали наивность и доброту; Блестят глаза, как звезды в океане; Глаза, словно неба осеннего свод; В глазах ее мелькнула надежда; <Не лги мне!> Я по глазам вижу, что ты лжешь; С глаз моих долой!; <Приличнейший тихий старичок вдруг преобразился.> Глаза его сверкнули боевым огнем, он побагровел.

Подобными предложениями, в которых описаны глаза и части глаз, действия, совершаемые глазами и с глазами, функции и свойства глаз, буквально заполнены тексты художественной, да и не только художественной, литературы на русском языке. Слово *глаза*, как известно, многозначно. Оно обозначает не только 'часть человеческого тела, орган зрения на лице человека', но также само 'зрение', то есть 'способность видеть' (ср. *В подвале было так темно, что он на какое-то время лишился глаз*), 'взгляд' (*Их глаза внезапно встретились*), 'пространство, находящееся сейчас перед глазами' (*Она скрылась из глаз; С глаз моих долой!*), 'наблюдение над кем-либо, заботу' (*За ним нужен глаз да глаз; У семи нянек дитя без глазу*), 'мнение' (*в глазах закона*) и др. Глаза можно охарактеризовать по размеру: *большие, огромные, малюсенькие, глазки, глазенки, глазастый*; по форме: *круглые, узкие, раскосые, продолговатые, щелочки*; по цвету: *черные, карие, зеленые, светло-голубые*; по актуальному физическому состоянию: *больные, заплаканные; глаза слезятся; покрасневшие, сонные, опухшие глаза*. Глаза могут выражать определенные чувства, свидетельствовать о психологическом состоянии их владельца: *живые, мертвые, хмурые, лукавые, серьезные, честные, ласковые, мрачные, смеющиеся, радостные; глаза, полные слез, в глазах светится любовь* и др. (богатый материал, касающийся сочетаемости слов *глаз* и *глаза*, содержится в словаре Иорданская, Паперно 1996, из которого заимствованы некоторые из приведенных выше примеров).

§1. Жесты глаз и бровей.

Глаза, части глаз и выражения глаз играют важную роль в передаче самой разнообразной информации. В значительной мере в этом "повинно" само строение глаза. Физиологи установили, что человеческий глаз уникален: в одной только его радужной оболочке насчитывается порядка 250 характерных признаков, комбинации которых не встречаются даже у близнецов. Свойства и признаки глаз у конкретного человека с течением времени не меняются. Без постороннего вмешательства у человека со временем меняются многие индивидуальные черты: лицо, голос, вес, рост, цвет волос, но, например, разрез или радужная оболочка глаз остаются неизменными.

Сегодня нет никаких сомнений в том, что в пределах одной культуры и одного языка жестов выражения глаз тоже неизменны в том смысле, что имеют в них постоянное значение. Русская кинема, то есть кинематическая единица **сощурить глаза**, представляет собой мимический жест, который описывается – с точки зрения физической реализации – как "слегка сжимая веки, прикрыть глаза". Этот жест передает смысл 'зафиксировать свое внимание на чем-то или ком-то'; таким образом, фиксация глаз здесь отражает внимание жестикулирующего на объекте наблюдения. Другой жест глаз, **подмигивать**, означает нечто вроде предложения адресату участвовать сейчас вместе с жестикулирующим в некотором совместном деле, скрытом от посторонних людей, например розыгрыше некоего третьего лица. Говоря кратко, значение этого жеста – солицидность с адресатом, или 'я с тобой сейчас заодно'. По-видимому, из данного значения выводима прагматически важная интерактивная роль этой кинемы в европейской культуре, где она является знаком, приглашающим к тайной любовной игре – флирту.

<Широко> **раскрытые глаза** передают разные степени удивления, вплоть до изумления и потрясения, а также 'сильное желание', 'заинтересованность чем- или кем-либо'. **Удивленные, изумленные** (но не ***потрясенные**) **глаза, делать круглые** (большие, страшные, квадратные) **глаза, вылупить** (выкатить, вытарашить, выпучить) **глаза**, когда создается ощущение, что **глаза вылезают из орбит и лезут на лоб**, – все это русские мимические жесты, передающие разные степени удивления, а исходно симптоматический жест **делать страшные глаза** с физической реализацией такой же, как и у жеста **делать большие глаза**, может переходить в разряд коммуникативных и исполняться с целью **напугать** адресата необычно большими глазами и особым неподвижным взглядом (о симптоматических и коммуникативных жестах см., например, в Крейдлин 2001).

Приведенные выше семантические выражения, раскрывающие смысл невербальных знаков, еще не являются окончательными толкованиями, так как представляют собой довольно расплывчатые описания смысла. Однако они демонстрируют, какие шаги следует предпринять в нужном направлении. Во всяком случае, это уже не семантические ярлыки, каковыми являются повсеместно встречающиеся в жестовых словарях "толкования" типа "жесты удивления" или "жесты внимания". Между тем, указав, к примеру, что **прикрытые** или **закрытые** глаза сигнализируют о концентрации внимания или о печали (ср. (1) *Он закрыл глаза и ушел в себя*), мы должны ясно понимать, что еще не полностью вскрыли значение этого мимического жеста.

Теперь скажу несколько слов о взгляде и о его языковых отображениях.

Само слово *взгляд*, согласно толкованию, данному Е. В. Урысон, означает 'то невидимое, что человек испускает из глаз, когда смотрит на что-либо (следовало бы добавить также: или на кого-либо – Г. К.)', см. Урысон 1997, 23. Взгляд сопряжен с чувствами и мыслями человека, с его желаниями и устремлениями, он выражает состояние человека, иначе, за взглядом, как правило, стоит некая пропозитивная структура, характеризующая человека. *Взгляд* может быть *веселым* и *грозным*, *тревожным* и *странным*, *грустным* и *нежным*, *измученным* и *лукавым*. Он бывает *умным* и *скучным*, то есть показывает скуку или апатию, он может быть *остановившимся*, *устремленным в точку*, *тяжелым* или *восторженным*. Как и глаза, взгляд часто характеризуется в тексте с помощью температурных прилагательных, бывая то *холодным*, выражая 'отчужденность' или 'агрессивность' (актуальную или постоянную), то *теплым*, передавая 'симпатию' или 'любовь'. Мимические жесты *опущенный взгляд* и *опущенные глаза* выражают 'стыдливость', 'смущение', 'скромность' (ср. (2) *Идешь на меня похожий, Глаза устремляя вниз. Я их опускала тоже, Прохожий, остановись* (М. Цветаева)) или же свидетельствуют о 'послушании', 'смирении'.

Языковое обозначение взгляда того или иного типа обычно бывает в предложении семантически согласовано с подчиняющим предикатом. Так, *грозным* и *остановившимся* *взглядами* не только *смотрят* (нейтральное обозначение), но и, например, *впиваются* (оценочная характеристика глазного поведения), ср.:

(3) *Вытянувшийся в струнку городской на мгновение впился в кондуктора грозным взглядом, затем тотчас уставился на замедлившую ход легкую коляску, запряженную парой прекрасных рыжих лошадей* (М. Алданов);

(4) *Остановившимся взглядом он впился в лицо Плотия, а оно оставалось тяжелым и немым* (Г. Брех).

Некоторыми взглядами можно *оценивать*, или *мерить*, человека. Так, *ласковым* или *нежным взглядом* человека *смерить* нельзя, а *быстрым, пристальным* или *оценивающим взглядом* – можно; ср., например:

(5) Елена Павловна *смерила* меня *быстрым и пристальным взглядом* (А.Апухтин).

В целом ряде культур, в особенности там, где люди избегают вербальных высказываний о себе, например о том, как они себя чувствуют или что переживают, глаза и их выражения, а также взгляды относятся к важнейшим коммуникативным средствам. Таковы азиатские, в частности японская, малайская или филиппинская, культуры, в которых важную роль играет **понимающий взгляд**. Для диалогических взаимодействий людей здесь характерна спокойная, свободная от эмоциональных и экспрессивных элементов речь. Однако существующие в этих культурах правила коммуникативного поведения предполагают, что каждый человек в разговоре относится к своему собеседнику чрезвычайно внимательно: наблюдает за выражением его глаз и лица, следит за жестами и вообще с пониманием и доверием относится к разного рода невербальным сигналам, даже не имеющим исходно знакового характера. Если воспользоваться предложенным А. Вежбицкой понятием **культурного сценария** (cultural script), то типичным сценарием диалогического поведения, относящимся к **невербальному способу выражения эмоциональных отношений**, будет для этих культур примерно такой: 'в тех случаях, когда человек X чувствует что-то про адресата У, нехорошо говорить, обращаясь к У, нечто вроде "Я это чувствую"; если У видит X-а, то У должен сам по поведению X-а понять, что тот чувствует, и показать это взглядом или жестом'.

В азиатских культурах использование **понимающих взглядов** является приоритетной невербальной диалогической стратегией. Однако и в русской культуре, допускающей словесные выражения эмоций, роль таких взглядов чрезвычайно высока. Ср. связанные с ними расхожие житейские представления, а также сочетания *укоризненный, осуждающий, испуганный, (не)одобрительный взгляд, смотреть с сожалением, приветливо, раздраженно, добродушно* и многие другие языковые выражения, передающие оценку поведения или состояния человека.

Теперь скажу несколько слов о той части лица, которая непосредственно соотносится с глазами, – о бровях. В русском языке жестов имеется много единиц, относящихся к **бровям**. Развивая идеи основателя кинесики (науки о жестах) Р. Бирдвистела и дополняя и уточняя составленный им список кинем бровей, мы можем сегодня указать следующие, с семиотической точки зрения основные, и, насколько можно об этом судить по литературе и беседам с зарубежными учеными и студентами, по боль-

шей части универсальные положения бровей (Бирдвистел 1967; о кинемах бровей см. также Экман 1979):

(а) **поднятые вверх брови** (так называемая *вспышка бровей*, см. Грэммер и др. 1988), характерные для удивленных или изумленных глаз. У этого жеста в русском языке имеются и другие, синонимичные, номинации: *вскинутые (вверх) брови, брови поднялись, поползли вверх* и др.

Жест **поднятые вверх брови** может быть применен в этикетной ситуации как выражающий приветствие; кроме того, он может обозначать вопрос. Что это – полисемия, омонимия? Только полный и подробный словарь, включающий в себя толкования **всех** русских мимических кинем, сможет помочь правильно ответить на этот вопрос.

(б) **изогнутые брови**, указывающие на удивление, а также, как утверждается в словаре Иорданская, Паперно 1996, 19, на непонимание или недоверие. Другой способ назвать тот же жест – использовать глагольные сочетания: *изгибать брови* (или: *бровь*), *поводить, повести бровями* (*бровью*);

(в) **насуленные, или сдвинутые, брови**, то есть брови, опущенные или нависшие вниз и сдвинутые с силой к переносице. Эта форма жеста сопровождается характерным выражением лица, прежде всего особой формой губ. Комбинация указанных кинем бровей и лица придает лицу *суровый, угрюмый, мрачный* или, как говорят также, *насуленный вид* и указывает на неудовлетворенность или гнев;

(г) существует и другая, внешне напоминающая **насуленные**, форма бровей – **нахмуренные брови**. При нахмуренных бровях ведущим сопутствующим движением является, однако, не смена положений губ, как при насуленных бровях, а изменившаяся по сравнению с нормальной форма лба. Морщины на лбу человека собираются в складки, вследствие чего лицо его приобретает несколько более "мягкое" – *сердитое* выражение, – или еще более мягкие формы, такие как *недовольное, озабоченное* или *сосредоточенное, задумчивое лицо*, ср. также сочетания *сердитый, недовольный, озабоченный, задумчивый вид*. **Нахмуренные брови** указывают не только на отрицательное эмоциональное состояние человека, но и на возможный с его стороны мыслительный акт, в частности сосредоточенное размышление над какой-то проблемой. Изменение формы лба обозначают словами *нахмуренный лоб* или *наморщенный лоб*. Еще Ч. Дарвин, отмечая особенности данного мимического жеста, рассматривал **нахмуренные брови** как отражение возникших затруднений и как "выражение неудовольствия чем-то или кем-то в потоке мыслей или в процессе выполнения каких-либо действий" (Дарвин 1872/1965, 222).

К этому наблюдению я могу добавить, что **нахмуренные брови** семантически противопоставлены обыкновенной **улыбке**, и это представляется

весьма существенным. **Нахмуренные брови**, как отмечается в работах Ортони, Тернер 1990 и Рассел 1995, сами по себе связаны не с чувствами рассерженности или неудовольствия, а "отражают ментальное состояние, в котором находится человек, обеспокоенный тем, что не может из-за какого-то неожиданного препятствия достичь желанной цели" (см. Ортони, Тернер 1990, 321). Такая интерпретация жеста вполне совместима с тем, что **нахмуренные брови** обычно сопутствуют таким состояниям, как напряжение, раздражение, концентрация интеллектуальных усилий и внимания перед некоторой проблемой или возникшее затруднение в выполнении задания и под.

Предлагаю следующее толкование жеста **нахмуренные брови**:

X нахмурил брови = 'Жестикულიрующий X хочет сделать некоторое P, но считает, что не может сейчас сделать P, потому что неожиданно для него возникло некоторое препятствие на пути к P; ранее X не думал, что это произойдет, X из-за этого чувствует что-то плохое'.

Семантический компонент 'X чувствует что-то плохое' противопоставлен компоненту 'X чувствует что-то хорошее', содержащемуся в толковании обычной русской улыбки (см. о русских улыбках статью Крейдлин, Чувиллина 2001) или, например, в толковании жеста **потирать руки**.

Еще две формы бровей – это

(д) **опускание вниз бровей** без их одновременного движения в горизонтальной плоскости. Такая форма бровей, отмеченная Р. Бирдвистелом как присущая целому ряду невербальных языков Запада, для русского языка жестов не характерна;

(е) **поднимание вверх** (или **опускание вниз**) **одной брови** – то, что по-английски передается терминами **lifted (lowered)** (или: **single-brow movement**). В русском языке глаз этот жест является мимическим отражением скепсиса. Кроме того, данное движение часто сопровождает словесно выраженный вопрос личного свойства, затрагивающий или волнующий жестикулирующего.

Движения и положения бровей, как мы видим, являются манифестациями разнообразных чувств и отношений. Значимость русских кинем бровей для характеристики внешности и описания физических и психических свойств человека легко доказывается многочисленными примерами, взятыми из русской прозы и поэзии: из Н. В. Гоголя: (6) *Черные очи и брови мелькнули, как молния*, М.Ю. Лермонтова: (7) *Вот нахмурил царь брови черные // И навел на него очи зоркие*, М.Е. Салтыкова –Щедрина: (8) *Брови у него насуплены, табачный дым так и валит изо рта*, Л.Н. Толстого: (9) *[Наташа] оглянулась на него, нахмурилась и с выражением холодного достоинства вышла из комнаты*, И. А. Тургенева: (10) *Вот как, – промолвил Павел Петрович и, словно засыпая, чуть-чуть приподнял*

брови. – Вы, стало быть, искусства не признаете?), М.И. Цветаевой: (11) *На проходимца вскинувши бровь – Как восклицаешь: – Будет любовь!*) и др.

И все же жестов глаз в русском языке тела больше, чем жестов бровей. К ранее приведенным глазным кинемам можно добавить **подмигивание**, **'бинокль'**, жест **потирать глаза рукой** (речь идет не об иконическом физиологическом движении, а именно о жесте как знаке) и еще многие другие, о некоторых из которых пойдет речь дальше.

§2. Глаза, взгляды и глазное поведение людей разных культур

Собственно говоря, с глаз люди обычно начинают свой день. Просыпаясь и встречаясь со светом, они *протирают* или *протирают глаза*, *смотрят в зеркало*, не *покраснели* и не *отекали* ли глаза, не *припухли* ли веки и пр., а женщины, возможно, еще и думают, не нужно ли *подвести глаза*, *выщипать брови*, *накрасить ресницы*. В русском языке существует огромное количество языковых выражений, специально связанных с глазами и частями глаз. И еще: следует особо подчеркнуть, что ни для одного органа человека, видимо, не создано столько разных орудий и приспособлений, сколько для глаз. Прежде всего нужно назвать обыкновенные очки, с которыми связаны особые русские жесты, – **смотреть поверх очков**, **смотреть из-под очков**, **вертеть очки в руках**, – а также темные очки, очки для подводного плавания, различные лупы, линзы, бинокли, монокли, лорнеты; специальные туши для ресниц, косметические краски для бровей и пр.

Скажу здесь лишь несколько слов об обыкновенных очках. Их особая знаковая роль в человеческой коммуникации несомненна. Будучи инструментом, созданным для коррекции зрения и тем самым продления активной жизни человека¹, очки давно превратились в культурные знаки, не являясь простым индексом плохого зрения. Обычные очки семиотически двойственны: они создают **семиотический эффект удвоения глаз** и говорят об изменении глаз. Очки порождают целый комплекс значений, приписываемых их владельцам. Описание внешности человека в сочетании с упоминанием очков на его лице, как правило, сопровождается в текстах непосредственным указанием на 'ум', 'серьезность', 'знание', 'начитанность', 'интеллигентность' человека, а с другой стороны, также на его 'наивность', 'робость', 'рассеянность', 'беспомощность' или 'неуклюжесть'.

¹ Еще в первой половине XI века арабский ученый Ибн аль-Хайтам описал увеличивающие линзы, а начало XIV века – это время широкого распространения очков в Европе в виде лорнетов и моноклей.

В древнем Китае по типам глаз и глазных выражений классифицировали и сравнивали людей, их свойства и характеры. Сравнение при этом шло с глазами животных, которые казались людям имеющими сходство с человеческими глазами. В китайском физиогномическом списке, который мне любезно предоставил замечательный китаист, недавно безвременно ушедший от нас Г. А. Ткаченко, насчитывается чуть менее 40 типов глаз. Вот лишь три из них:

(1) *львиные глаза* – большие, ореховидной формы, во взгляде ощущается сила. Человек с львиными глазами наделен такими качествами, как достоинство, горделивость, царственность, высоко развитое чувство справедливости, честность. Львиные глаза, согласно данному списку, принадлежат людям с организаторскими и деловыми способностями, ими обладают смелые и искусные военачальники;

(2) *овечьи глаза* – по форме узкие и длинные, с тремя слоями кожных складок над верхними веками, радужная оболочка глаз маленькая. Овечьи глаза часто блестят. Их обладатели считались склонными к меланхолии и печали, доводящей до саморазрушения;

(3) *лошадиные глаза* – почти треугольные по форме, глубоко посаженные. Считается, что такие глаза указывают на очень эмоционального человека, человека, часто попадающего в неприятные ситуации, или на человека, склонного к тайным любовным связям.

В русском языке есть очень много единиц, обозначающих свойства и функции глаз. Много существует и разнообразных в смысловом отношении фразеологических выражений, связанных с глазами. Например, выражение *X закрывает глаза на P* означает: 'Имеет место некоторая ситуация P, о которой знает X. Говорящий считает, что X должен был бы обратить внимание на P и вести себя в соответствии с P. Тем не менее X, не обращая внимания на P, ведет себя так, как будто P не имеет места (где *вести себя в соответствии с P* = 'учитывать в своем поведении P или какие-то моменты P')', а выражение *X живет с завязанными глазами* означает: 'Говорящий считает, что X живет, не обращая внимания на некоторые важные, с точки зрения говорящего, жизненные обстоятельства, и выражает свое недовольство этим'.

Есть свои "любимые глаза" и у больших писателей. Например, у В. Набокова, по моим наблюдениям и подсчетам, преобладают *улыбающиеся, ясные, умные глаза*, а также *усталые и неприятные глаза*, даже *неприятно-мохнатые*, как у Людмилы в „Машеньке“. А у В. Шекспира любимыми оказываются *соблазнительные, колдовские, коварные глаза, глаза, поразжающие насквозь, пронизательные и злые*. Лев Толстой, как известно, любил описывать мужчин в очках, наделяя их соответствующими очкам чертами характера.

Существуют целые художественные произведения, посвященные глазам и типам глаз. В качестве примера назову стихотворение английского поэта семнадцатого века Эндрю Марвелла „Глаза и слезы“, в котором автор описывает разные типы глаз и слез (например, говоря о слезах Магдалины, он сравнивает их с цепями, оплетшими ступни Спасителя)².

Глаза представляют собой настолько важный в физиологическом, психологическом, социальном, религиозном и многих других отношениях орган, что каждая культура и каждый народ вырабатывают **типовые модели глазного поведения и стереотипные языковые способы говорить о них**. Так, правила этикетного поведения обычно строго регулируют и даже запрещают определенные взгляды. Библейские истории и мифы разных народов полны трагических повествований о судьбах людей, наказанных богами за непослушание, за то, что они смотрели туда, куда им смотреть не позволялось. Достаточно вспомнить библейский рассказ о Лоте, его жене и дочерях. Когда Бог пролил на Содом и Гоморру дождь из серы и огня, разрушив оба города, Он позволил спастись только Лоту, племяннику Авраама, его жене и двум дочерям, но жена Лота ослушалась Бога и во время бегства из Содома оглянулась назад, превратившись в неподвижный соляной столб. Можно также напомнить легенду об античном певце, сыне музы поэзии Каллиопы, Орфее из города Фракии. Орфей спустился в подземное царство за своей женой Эвридикой, которая погибла от укуса змеи, спасаясь от преследовавшего ее бога Аристея. Растрогав владыку этого царства Аида своей искусной игрой на кифаре, музыкой и пением, Орфей убедил его отпустить умершую жену назад на Землю, но при этом нарушил запрет и, оглянувшись на следовавшую за ним Эвридику, навеки потерял ее.

Не только различия в глазном поведении, но и аномалии глазного поведения представляют собой весьма важный объект изучения – хотя бы потому, что они, как правило, являются симптомами гораздо более серьезных физических и психических нарушений. Речь идет, в частности, о постоянно *отсутствующем*, или, как его еще называют врачи, *депрессивном* взгляде, о *блуждающих* и так называемых *драматических* взглядах, о чрезмерном *мигании*. В порядке гипотезы выскажу мысль, что анализ семантики таких жестов и контекстов их употребления позволил бы сделать картину предполагаемого медицинского диагноза более ясной, а сам диагноз – более надежным; см. в этой связи интересную статью Ример 1955.

С помощью стереотипных моделей глазного поведения и их невербальных реализаций в коммуникативном акте передаются тысячи молчаливых сообщений: (12) *Его глаза говорили мне о многом*), выражаются

² Об этом стихотворении Э. Марвелла высоко отзывался И. Бродский в своем эссе „Примечание к комментарию“.

чувства: (13) *Ее глаза светились от радости*; (14) *Давид направлял на него бледно-серые свои глаза с недоумением*, осуществляются воздействия: (15) *Глаза его остановились на моем лице и вопросительно посмотрели на меня*.

Разговор одного лица с другим под действием глаз может проходить более гладко и более шероховато, а то и вообще прерывается. Я еще буду говорить о культурно-специфичных и универсальных правилах визуального поведения, а сейчас лишь укажу, что одна из самых интересных закономерностей такого поведения, свойственная русской (но, видимо, далеко не только русской культуре) состоит в следующем: когда человек с кем-то говорит, то в диалоге очень редко – исключение составляют строго определенные речевые или, точнее, семиотические акты – смотрит непосредственно в глаза собеседнику (хотя может при этом смотреть на собеседника). Это, по-видимому, связано с тем, что трудно одновременно, глядя в глаза, говорить, то есть передавать информацию, и читать, то есть считывать информацию с глаз. Психологи давно отметили, что говорящий обычно (исключения хорошо известны и описаны в литературе) смотрит на слушающего, когда заканчивает фразу и когда по какой-то причине происходит синтаксический обрыв фразы или перебой текста. Цель подобных финальных взглядов, по-моему, достаточно очевидна: увидеть, установлена ли связь со слушающим, понял ли он говорящего, хочет ли он сказать что-либо, или посмотреть, какова его реакция на сказанное.

Напротив, слушая, в русской культуре принято смотреть говорящему прямо в глаза. Если слушающему понятно сказанное, то он обычно чуть кивает, иногда придвигается к говорящему поближе, сокращая обычную коммуникативную дистанцию, и периодически отводит или опускает глаза. Если слушающий при этом возмущается или настроен агрессивно, то лицо его чуть вскинуто, глаза раскрыты несколько больше, чем обычно, они смотрят прямо, вызывающе. Наконец, если он ведет себя пассивно, если ему неинтересно, что ему рассказывают, то глаза часто не смотрят на партнера – говорящего. В подобных случаях, описывая поведение глаз, обычно говорят, что *они бегают по сторонам* (брови при этом слегка опущены) или *уставлены в одну точку* – мимо собеседника или сквозь него (по-русски такой взгляд часто называют *отсутствующим*). Когда же собеседнику интересно, что ему рассказывают, то глаза его чуть расширены, а если он крайне заинтересован в получаемой информации, то глаза характеризуются как *живые, яркие*, говорят, что *глаза блестят* или *горят*. Все это часто используемые по отношению к глазам световые и тепловые метафоры. Повышенное внимание маркируется также тем, что глаза человека моргают несколько быстрее обычного или сощурены больше обыч-

ного; кроме того, в этих случаях люди обычно поддакивают или кивают головой, поддерживая общение.

В науке о языке глаз и визуальном поведении людей – окулесике – принято различать следующие виды взглядов и глазного поведения людей в диалоге (цитируется по работе Кранах 1971):

(1) "**односторонний взгляд**" (one-sided look), взгляд одного человека на другого (но не на лицо); (2) "**взгляд в лицо**" (face gaze) – взгляд одного человека на лицо другого; (3) "**прямой взгляд <в глаза>**" (direct <eye> gaze); (4) "**совместный взгляд**" (mutual gaze) – взгляд партнеров друг другу в лицо; (5) "**контакт глаз**", или "**визуальный контакт**" (eye contact) – оба партнера осознанно смотрят в глаза друг друга (ср. русское *перезглядываться*); (6) "**избегание взгляда**" (gaze avoidance) – ситуация, когда один из участников диалога (или оба) стремится избежать взгляда в глаза со стороны собеседника; (7) "**пропуск взгляда**" (gaze omission) – не имея явного намерения избежать контакта глаз, не смотреть на партнера.

Главными признаками, характеризующими коммуникативное глазное поведение, являются **направление**, или **линия**, **взгляда**, **объект взгляда** – 'на что направлен взгляд' и **тип взгляда**, то есть сам способ визуального взаимодействия. Кроме того, в формулировке правил глазного поведения важную роль играют такие параметры, как движение и величина глаз, перемещение взгляда с одного объекта на другой, длительность взгляда и визуального контакта. Особая роль в коммуникации людей отведена при этом жесту **прямой взгляд в глаза** (см. об этом Кендон 1967; Элсуорф 1975).

Если движения глаз бывают *неуловимыми* или *трудно уловимыми*, если таковыми бывают и легкие изменения в размерах зрачков, если могут *остаться незамеченными* и чуть повышенная по сравнению с нормальной и длительность взгляда, и перемещение взгляда (но не когда *глаза бегают!*), то **прямой взгляд** с весьма высокой степенью вероятности фиксируется адресатом, причем даже на большом расстоянии между коммуникантами. Такой взгляд выполняет важные социальные и коммуникативные функции. Адресат всегда обращает внимание на **прямой взгляд в глаза**, обычно трактуя его как взгляд вызова, как взгляд гипнотический или агрессивный. **Прямой взгляд** приводит адресата в состояние возбуждения и ставит его в затруднительное положение (Элсуорф 1975). Согласно русским этикетным нормам, **прямой взгляд** должен быть очень коротким по длительности, а потому, если партнеры смотрят так друг на друга дольше, чем принято, и при этом по крайней мере у одного из них нет каких-либо особых установок или целей, которые бы с обязательностью требовали увеличения времени воспроизведения данного жеста, то через какое-то непродолжительное время оба партнера почти одновре-

менно прерывают этот взгляд, отводя глаза. Напротив, **отвод глаз в сторону** и **опускание глаз** рассматриваются как умиротворяющие или успокаивающие коммуникативные сигналы, снимающие ненужное напряжение. Они выполняют в диалоге роль, аналогичную той, что выполняет обычная **улыбка**, внезапно возникающая на лице одного из партнеров.

Однако это не единственное значение и назначение данных жестов. Если человеку задают вопрос, ответ на который вызывает у него какое-то затруднение, то, думая над ответом, он обычно не смотрит на партнера, а смотрит в сторону, переключая внимание с внешнего объекта наблюдения на внутренний, то есть на предмет размышления. Были проведены эксперименты, показывающие, что у людей, у которых доминантным является левое полушарие, взгляд в этом случае почти всегда направлен вправо, а у кого более развитым является правое полушарие, те смотрят больше в левую от себя сторону.

Прямой взгляд <в глаза> не следует отождествлять с **контактом глаз**. Именно в случае, когда нам **смотрят прямо в глаза**, мы говорим *Он уставился* или *Она на меня уставилась*. Люди, принадлежащие русской культуре, не любят, когда на них так смотрят, в особенности если это происходит относительно долго, и потому зачастую раздраженно и грубо реагируют, говоря например, "Чего уставился?". Нередко данным мимическим жестом пользуются для того, чтобы силой "горящего взгляда" привлечь к себе внимание человека, на которого так смотрят, — особенно в ситуациях, когда речь запрещена или невозможна. Ср. (16) *Доченька, -- мягко заметила Тата, -- когда разговариваешь с мужчиной, не надо полахать ему в глаза. -- Куда же мне смотреть, мама? -- полахнула на нее невестка. -- Бери немножко левее, -- сказала Тата и добавила, показывая, что деликатность в своем роде тоже необъятна: -- Можно и правее взять. А в глаза мужчине полахать некрасиво* (Ф. Искандер, Табу).

В свою очередь, обслуживающие нас люди, например официанты и продавцы, никак не реагирующие на наш **прямой взгляд**, тоже обычно вызывают у нас неприязненное чувство.

В диалогах социально не равноправных партнеров взгляд человека с более высоким общественным статусом постоянно регистрируется собеседником с более низким статусом, а именно, тот пытается *поймать взгляд* глазами и *прочесть по глазам* то, что ему нужно, см. (17) *Зейнвель всегда находил в Шмерле внимательного слушателя, который смотрел на него снизу вверх, поражаясь* (И-Б. Зингер, *Горькая правда*). Здесь языковое выражение *смотреть снизу вверх* является контаминацией свободного сочетания — описания реального жестового поведения — и фразеологической единицы.

Во взглядах в глаза и в лицо читается готовность к общению и намерение быть внимательным: и голова, и корпус, и глаза – всё говорит об этом. Известно, что у невротиков улучшение "реакции ориентации" (orienting reactions), которая есть не что иное, как жестовый комплекс, состоящий из взгляда, направленного в лицо или глаза собеседника, поворота головы и движения тела в его сторону (Кранах 1971), является важным диагностическим признаком улучшения общего состояния.

Итак, мы подробно рассмотрели классификацию глазных жестов (взглядов), в основе которой лежит способ их исполнения. Но это не единственная возможная их классификация. Можно делить взгляды и по-другому, например, в соответствии с типами ситуаций, в которых они используются, и различать **социальные взгляды**, в том числе деловые, характерные исключительно для делового общения, и **личные (индивидуальные)**, включающие дружеские и интимные взгляды, свойственные более тесному общению.

§3. Коммуникативные функции глаз и смыслы, передаваемые глазами

К основным коммуникативным функциям глаз в русской невербальной коммуникации относятся:

(а) **когнитивная** (стремление передать глазами некоторую информацию и прочесть информацию в глазах партнера по коммуникации);

(б) **эмотивная** (выражение глазами и считывание с глаз испытываемых чувств);

(в) **контролирующая** (осуществление глазного мониторинга с целью проверки, воспринято и понято ли переданное сообщение или какой-то его фрагмент, или указание адресату, что говорящий закончил передачу ему какой-то порции вербально оформленного смысла, и др.);

(г) **регулятивная** (выражаемое глазами требование отреагировать на переданное сообщение вербальным или невербальным способом или же, наоборот, подавить глазами предполагаемую реакцию)

Опираясь на выделенные функции глаз, укажу **основные смыслы, выражаемые глазами в коммуникативном акте:**

(1) **'готовность к коммуникации'**.

'Готовность к коммуникации' отличает, в частности, невербальные и вербальные акты приветствия. Характеризуя, по всей видимости универсальные, компоненты моделей поведения людей во время приветствия, немецкий этолог Иренеус Эйбл-Эйбесфельд отмечает наличие очень короткой по времени (приблизительно в 1/3 секунды) последовательности, состоящей из взгляда на партнера, подъема бровей и быстрых кивков (Эйбл-Эйбесфельд 1972). Исполнение этих движений одним из участников

коммуникации вызывает аналогичное поведение другого: некоторые исследователи, как отмечает И. Эйбл-Эйбесфельд, даже считают этот комплекс врожденной реакцией человека;

(2) '**подавление воли или влияния другого**' и '**контроль над процессом коммуникации и поведением партнера**'.

В кооперативном диалоге участники предпочитают видеть лицо и глаза друг друга, в некооперативном – не видеть. Сквозь *прямой, твердый, смелый* или *дерзкий взгляд* проступает волевая решимость, а исходный смысл избегания взгляда, как уже говорилось, это 'неготовность к общению' или 'нежелание общения'. В большинстве случаев попытки уклониться от взгляда сопровождаются осознанными движениями тела и позами. Человек отворачивается, опускает голову, смотрит в сторону и т. п.; при этом он попадает под влияние и коммуникативную зависимость от партнера. Уклоняются люди от взгляда со стороны другого и когда тот другой задает им щекотливый, смущающий их вопрос. Психологи (см., например, работу Данкан, Фиске 1977) говорят о подобном поведении человека как о подсознательном сигнале, указывающем на его желание дистанцироваться от другого человека, который своими вопросами пытается вторгнуться в его личное пространство или угрожает общению.

(3) '**желание установления контакта и получения информации**'.

Основным невербальным средством выражения этого смысла является **прямой взгляд в глаза**, а в случае, если партнер тоже выражает желание контакта или согласие на контакт, то этот смысл в русском невербальном языке обычно кодируется **совместным взглядом**. Посредством **контакта глаз** люди не только передают сообщения, но также пытаются избежать возможных высказываний партнера, которые могут быть им неприятны.

Глазами можно не только **передавать** разнообразные смыслы (ср. примечательный отрывок из воспоминаний Т. Есениной, приемной дочери В. Э. Мейерхольда, о своем отчине: "К Всеволоду Эмильевичу я быстро привыкла – еще в санатории, научилась немного понимать, о чем говорят его глаза. Поневоле научишься, если человек много молчит, а глазами умеет разговаривать. Он подмигивал – откровенно или едва заметно, прищуривался – тоже по-разному, или просто смотрел то весело, то строго, то вопросительно, то еще как-нибудь. С помощью всего этого он мог за столом отдавать команды – "помолчи", "потерпи", "послушай, о чем говорят", "не серди маму" и т. д.), глазами смыслы можно также **подчеркивать**, как вспышкой, – у психологов даже есть такой термин **вспышка** для внезапно расширяющихся глаз или подчеркивающих что-либо зрачков.

К более длительным сигналам по сравнению с существующей для глазных жестов нормой относится **задерживающийся на ком-то или чем-то взгляд**, мимический жест, очень часто встречающийся в коммуникации

русских людей. Есть еще взгляд слушающего, который пытается что-то сказать собеседнику, возразить ему, ответить на вопрос, но по какой-то причине не может этого сделать. По-английски такой взгляд называют *break glance* или *full-stop glance*, то есть 'прерывающий (обрывающий) взгляд'. Интересно, что Е. Герцык в воспоминаниях о Максимилиане Волошине пишет, что взгляд у него был "всегда ожидающий, требующий от вас что-то или обрывающий вас";

(4) 'выражение чувств'.

В ситуации, когда между коммуникативными партнерами возникает напряженность или неприязнь, контакт глаз уменьшается по сравнению с обычным, что, по-видимому, является попыткой оградить или обезопасить себя от возможных последующих угроз, ссор, оскорблений и других неприятных речевых событий. Если один человек долго смотрит на другого, то это обычно вызывает в адресате чувство неловкости и беспокойства, и такой взгляд оценивается как *агрессивный*. О наличии связи между взглядами, особенно в сочетании с прилагательными огня и света, и выражением чувств удивления, радости, любви или симпатии, с одной стороны, и злости, ненависти или ярости, с другой – ср. хотя бы такие русские словосочетания и фразы, как *сияющие глаза*, *сверкать глазами*, *глаза*, *полные злости*, *его глаза пылали гневом* и *ревнивый*, *изумленный*, *страстный*, *ненавидящий* и под. *взгляд*, – известно всем, и не только чисто теоретически. Тем не менее, отмечу, что систематического описания того, какими взглядами какие эмоции выражаются, еще не выполнено ни для одной культуры.

Заключение

Подведу итог. Мною были рассмотрены некоторые признаки, свойства и функции русского языка глаз, а также закрепленные за глазами смыслы и средства их выражения в естественном, русском, языке. За пределами работы остался анализ многих социальных функций глаз и культурных концептов, таких, как 'видение', 'представляется', 'кругозор', 'присутствие', 'горизонт', 'видимость', 'взор', 'прозорливость', 'фасад', 'заслонить', 'изнанка' и др. Не касался я и целого ряда вопросов, относящихся к культурным разновидностям глаз, например не был проведен детальный разбор концептов 'сглаза', 'злого глаза', 'доброго глаза', 'закрытых глаз' и разных способов их вербального и невербального выражения в устных коммуникативных актах и в письменных текстах. Здесь еще многое предстоит додумать и доделать.

Закончить мне хотелось бы одним, хотя и несколько пространном, но исключительно пронизательным и красивым фрагментом из эссе „Человек

и люди“ замечательного испанского писателя, философа и мыслителя Ортеги-и-Гассета:

"Окружность – это часть мира, которая в данный момент ограничивает мой кругозор. Стало быть, это присутствующая часть мира <...> Все присутствующее являет только лик, фасад; остальное лишь соприсутствует. Мы наблюдаем лицо, а не изнанку вещей. Окружение – это явный или полускрытый мир, лежащий вокруг. Но мир по ту сторону горизонта на каждый данный момент содержит бесконечное множество скрытых вещей. Горизонт – это граница мира между явной и скрытой частями мира. Зримое, явное – всем понятная форма присутствия. Со времени древних греков все термины актов познания происходят, как правило, от слов, выражающих идею видения. Греческое слово "идея" обозначает вид, который принимает та или иная вещь. Это ее аспект (слово от лат. корня *spes* 'смотреть, видеть') [...]. Облик тела, его мимика, пантомима, слова и жесты не выявляют, а лишь выражают тот факт, что в нем – теле – заключается некий сокровенный мир, сходный с моим.

Тело человека – богатейшее "поле экспрессии", наивная выразительность. К примеру, на вас смотрит "Другой". Глаза – окна души – говорят о другом человеке гораздо больше, чем что бы то ни было, поскольку они представляют акты, исходящие изнутри. Мы видим, на что человек смотрит и как он это делает. Взгляд не просто исходит изнутри, он позволяет судить о своей глубине. Именно поэтому для возлюбленного нет ничего приятнее первого взгляда возлюбленной. Однако надо быть начеку. Если бы мужчины умели измерять глубину женского взора, многих мучительных ошибок удалось бы избежать [...].

Л и т е р а т у р а

- Бирдвистел 1967 – Birdwhistell, R. L. Some body motion elements accompanying spoken American English“, Thayer, O. (ed.) *Communication: concepts and perspectives*, Washington, D. C.: Spartan, 1967, 53-76.
- Грэммер и др. 1988 – Grammer, K., Schiefenhovel, W., Schleidt, M., Lorenz, B., Eibl-Eibesfeldt, I. „Patterns on the face: the eye brow flash in cross-cultural comparison“, *Ethology* 77, 1988, 279-299.
- Данкан, Фиске 1977 – Duncan, S., Fiske, D. W. *Face-to-face interaction: Research, methods, and theory*, Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum, 1977.
- Дарвин 1872/1965 – Darwin, Ch. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, New York: Philosophical Library, 1872 [3rd edition 1965].
- Иорданская, Паперно 1996 – Iordanskaja, L., Paperno, S. *A Russian-English collocational dictionary of the human body* (ed. by R. L. Leed), Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1996.

- Кендон 1967 – Kendon, A. „Some functions of gaze direction in social interaction“, *Acta psychologica* 26, 1967, 22-63.
- Кранак 1971 – von Cranach, M. „The role of orienting behavior in human interaction“, Esser, A. H. (ed.) *Behavior and environment: The use of space by animals and men*, New York: Plenum Press, 1971, 217-237.
- Крейдлин 2001 – Крейдлин, Г. Е. „Кинесика“, Григорьева, С. А., Григорьев, Н. В., Крейдлин, Г. Е. *Словарь языка русских жестов*, Москва – Вена: Языки русской культуры (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 49), 2001, 166-254.
- Крейдлин, Чувилина 2001 – Крейдлин, Г. Е., Чувилина, Е. А. „Улыбка как жест и как слово (к проблеме внутриязыковой семантической типологии невербальных актов“, *Вопросы языкознания*, 4, 2001.
- Ортоны, Тернер 1990 – Ortony, A., Turner, T. „What’s basic about basic emotions?“, *Psychological review*, 74, 1990, 315-331.
- Рассел 1995 – Russell, J. A. „Facial expressions of emotions: What lies beyond minimal universality?“, *Psychological bulletin*, vol. 118, № 3, 1995, 379-391.
- Ример 1955 – Riemer, M. D. „Abnormalities of the gaze – a classification“, *Psychiatric quarterly*, 29, 1955, 659-672.
- Урысон 1997 – Урысон, Е. В. „Взгляд I“, Апресян, Ю. Д., Богуславская, О. Ю., Левонтина, И. Б., Урысон, Е. В., Гловинская, М. Я., Крылова, Т. В. (под общим рук. акад. Ю. Д. Апресяна), *Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Первый выпуск*, М.: Языки русской культуры, 1997.
- Эйбл-Эйбесфельд 1972 – Eibl-Eibesfeldt, I. „Similarities and differences between cultures in expressive movements“, Hinde, R. A. (ed.) *Nonverbal communication*, Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press, 1972, 297-311.
- Экман 1979 – Ekman, P. „About brows: emotional and conversational signals“, von Cranach, M., Foppa, K., Lepenies, W., Ploog, D. (eds.) *Human ethology: Claims and limits of a new discipline*, Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press, 1979, 169-202.
- Элсуорф 1975 – Ellsworth, P. S. „Direct gaze as a social stimulus: the example of aggression“, Pliner, L., Krames, T., Alloway, T. (eds.) *Nonverbal communication of aggression*, New York, 1975, 53-76.

Sibylle Kurt

RUSSISCHER GEFANGENEN- UND LAGERJARGON UND SEINE INTEGRATION IN DIE LAGERLITERATUR

Lager- und Gefangenenjargon ist seit dem 19. Jahrhundert ein Element der russischen Ethno-Sprache, für Gaunerargot gilt ein noch längerer Zeitraum (Gračev 1997, 18ff.). Die folgende Untersuchung basiert auf einem Korpus nicht-fiktionaler Texte (Erinnerungen, zapiski, očerki), aus den zwanziger bis achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Sie geht der Frage nach, wie Jargon in Lagererinnerungen verwendet wird, und vertieft exemplarisch einige Charakteristika, so als erstes den Umgang mit Abkürzungen, weiter gewisse Suffigierungen, Euphemismen und lexikalische Phänomene, die man als „Lager-Deixis“ bezeichnen kann.¹

1. Einleitung

Terminologisch herrscht in der Verwendung von Jargon, Argot und Slang „in der russischen Metasprache eine [...] Begriffsverwirrung“ (Weiss 2001, 203). Leeuwen-Turnovcová (1996) spricht von Gefängnislang, ohne den Terminus zu begründen. Vor allem werden Jargon und Argot „oft synonym gebraucht“ (Marszk 1999, 622), oder das eine oder andere wird enger und negativer gefasst (ebd.). Timroth (1983, 90) plädiert dafür, die „Sprachvarietäten der Schüler, [...], Kriminellen [...], Häftlinge, Spekulanten und anderer Gruppen als *žargon* zu bezeichnen“, die russische Gaunersprache als *Fenja* oder evtl. als Argot. Unklar bleibt: wo ist die Grenze zwischen *Sprachvarietät der Kriminellen* und *Gaunersprache*? Timroth war 1983 der Ansicht, für Gaunersprache werde sich (*vorovskojblatnoj*) *žargon* durchsetzen. Es bleibt jedoch ein Nebeneinander von Jargon (Baldaev 1992), *Fenja* (Bykov 1992) und Argot (Elistratov 2000, Gračev 1997) bestehen. Elistratov (1995, 5 u. 13) sieht im Argot eine synkretistische Erscheinung, die geheimsprachliche Elemente umfasse, aber auch eine verbreitete Strassensprache sei. Gračev (1997, 11ff.) definiert Argot enger, als *leksika deklasirovannyh elementov*, d.h. von Kriminellen, Obdachlosen u.a. und unterscheidet allgemein-kriminelles (*obščegoľovnoe*), Gefängnis- und spezialisiertes Argot (z.B. von Taschendieben). Auch dies erweist sich im Detail als nicht ganz unproblematisch; so stellt Gračev (1997, 57f.) etwa zu Abkürzungen fest, dass sie

¹ Für viele Anregungen danke ich Professor Daniel Weiss.

– z.B. *zěka* (*z/k*) – fast ausschliesslich im *tjurennoe argo* erschienen, dass aber Abkürzungen an sich für Argot untypisch seien. Ermakova et al. (1999) setzen *argo* und *blatnoj jazyk* gleich und sehen darin den Hauptlieferanten für den allgemein verbreiteten Jargon (*obščij žargon* im Unterschied zu Berufsjargons) gegen Ende des 20. Jahrhunderts.

Diese Situation bietet terminologisch etwas Spielraum. Im folgenden wird *Jargon* als weiterer und *Argot* als engerer Begriff verwendet, und mit *Gefangenen- bzw. Lagerjargon* der gesamte Bereich zusammengefasst, wie er bei Galler/Marquess (1972, 15) umschrieben ist, also *prison camp speech* als russische Substandard-Varietät mit Elementen aus verschiedensten Bereichen: Rechts- u. Verwaltungssprache, Gaunersprache (*blatnoj jazyk*), Obszönes, „uneducated peasant speech“ – damit scheinen Dialekte (ebd. 21f.) und *prostorečie* gemeint –, Lehnwörter. Mit *Argot* – in Argot ist die konspirative Komponente dominanter, aber nicht unumstritten (Gračev 1995, 297) v.a. bezüglich des Ausmasses (Marszk 1999, 622f.) – bezeichne ich *blatnoj jazyk*, mit dem die Autoren der verwendeten Quellentexte und Lexika unvermeidlich in Kontakt kamen.

Lager- und Gefangenenjargon erscheint bald nach der Revolution von 1917 in Publikationen (Galler/Marquess 1972, 16)², ein Teil davon existiert jedoch seit der Zarenzeit³:

- (1) *Курица* – шпион, *яйцо* – донос: этот тюремный жаргон сохранился еще с царского времени. (IR 145)

Ein grosser Teil kam in der Sowjetzeit neu dazu, wobei die häufige Verfrachtung der Häftlinge die Verbreitung und Standardisierung förderte (Galler 1977, VIII f.). Gefängnis- und Lagerjargon ist v.a. eine Sache der Lexik, wie dies auch für andere Soziolekte gilt. Als die fünf Hauptbereiche der Gefangenen-Lexik bezeichnen Galler/Marquess (1972, 15), – indem sie formale, inhaltliche und genetische Kriterien mischen –, Sprichwörter und Redewendungen, Abkürzungen, *blatnoj jazyk*, Obszönes, Übriges. Rossi charakterisiert die Stichwörter im Gulag-Handbuch nach Anwendungsbereichen als A) allgemein verbreitet, B) militärisch, C) offiziell oder institutionell (gemeint scheint: administrativ), D) Lager- und Gefangenenjargon, E) Gaunerargot, F) Jargon der Gefangenenwärter. Ein Lexem kann in mehreren Bereichen verbreitet sein, z.B. *tufja* (EDA) und *šmon* (ED). Demnach wäre *tufja* allgemein verbreitet, *šmon* jedoch nicht. Heute sind beide Lexeme allgemein gebräuchlich. *Der Verbreitungsgrad des Lagerjargons*

² Da Dostoevskij in *Sibirskaja tetrad'* Phraseologismen und Sprichwörter aus der Katorga festhält, die er in seinem belletristischen Werk (z.B. *Zapiski iz mertvogo doma*) verwendet, und Čechov in *Ostrov Sachalin* ganz vereinzelt auf Redensarten von Gefangenen hinweist, kann schon ein früherer Beginn angesetzt werden.

³ Falls nicht anders vermerkt, stammt kursive Markierung in den Beispielen von mir (S.K.); für die Abkürzungen der Autorennamen vgl. Verzeichnis der Quellentexte.

ist unstabil und variiert mit jedem Jahrzehnt, zur heutigen Situation vgl. Krysin (2000a, 31).

Gefängnis- und Lagerjargon ist nicht eindeutig begrenzt. In der Einleitung zum Ergänzungsband zum Glossar (1977) wirft Galler seinem Kollegen Marquess vor, in den ersten Band im letzten Moment viele Lexeme aufgenommen zu haben, die nicht eigentlich Jargon seien. Auch Gračev (1997, 9f.) stellt in Argot-Wörterbüchern häufige falsche Einteilungen fest und beklagt die fehlende Datierung der Belege.

Solženicyn diskutiert im Kapitel *Zeki kak nacija* (Archipel Gulag II, 19, 329f.) den Umfang von Lagerjargon (*jazyk zékov, zéčeskij jazyk*), wobei er, etwas überspitzt, eine Art Zweisprachigkeit Russisch/Gefangenenjargon (als eine „Fremdsprache“) postuliert.⁴ Als Hauptprobleme erwähnt er: 1) Untrennbarkeit von Sprache und Fluchen bzw. Schimpfwörtern; 2) Schwierigkeit der Abgrenzung von Gaunerjargon u. Gefangenenjargon; 3) Schwierigkeit der Abgrenzung von Gefangenenjargon und Russisch (d.h. Standardsprache), da der Jargon z.B. in die Jugendsprache eingedrungen sei. Mehr als dreissig Jahre später stellt *Argumenty i Fakty* (21/2000) fest: *Blatnoj Žargon* sei so sehr in die Alltagssprache eingedrungen, „čto beseda stala bazarom“; für die einen sei er nur ein Spiel, für andere jedoch Wirklichkeit, wegen der nach wie vor sehr zahlreichen Inhaftierten in Russland.

Im folgenden steht die Frage der Verwendung des Jargons in den dokumentarischen Texten im Zentrum. Nur wenige Autoren, die selbst im Lager waren, thematisieren den dortigen Sprachgebrauch so ausführlich wie Solženicyn oder Šalamov. Eine Mehrzahl von Autoren verwendet Jargon mehr oder weniger häufig in den dokumentarischen Texten und manche auch in fiktionalen Texten, die im Lager spielen.

Gefangenen- und Lagerjargon wird von den politischen Gefangenen als etwas Spezifisches wahrgenommen, das — zuerst fremd — mit der Zeit vertrauter wird. Bei der Niederschrift der Erinnerungen sind sich die Autoren bewusst, dass sie bei den Lesern nicht a priori mit dem gleichen Vertrautheitsgrad rechnen können. Die Autoren haben die Möglichkeit, Jargon im Text als Fremdkörper innerhalb der Standardsprache zu behandeln, d.h. kursiv, durch Anführungszeichen oder Zusatzbemerkungen zu markieren. Um das Verständnis des Lesers zu sichern, können Lexeme erklärt werden. Zemskaja (2000, 91) und Mitverfasser stellen für das Ende des 20. Jahrhunderts ein Eindringen von *Prostorečie* und Jargon in frühere Bereiche des *Literaturnyj Jazyk* fest (vgl. auch Weiss 2001). In der Lagerliteratur ist eine solche Erscheinung schon viel früher fassbar, da neue Realitäten

⁴ Galler (1972, 21f.), der das damals unpublizierte *Archipel Gulag* nur vom Hörensagen kannte (ebd. 17), betont, dass es sich bei Gefangenenjargon nicht um eine eigene Sprache oder einen Dialekt handelt, sondern um ein spezielles Vokabular, das problemlos ins Standardrussisch der gebildeten und ins dialektale Russisch der bäuerlichen Häftlinge einging. Natürlich wusste das Solženicyn, sein *jazyk* ist somit metaphorisch.

nach neuen Wörtern verlangen. Es fragt sich nun, wie der Jargon die Lagerliteratur infiltriert, wobei verschiedene Szenarien vorstellbar sind: Ist der Jargon eingedrungen, wie z.B. Wasser bei einer Überschwemmung? Oder wird er kontrolliert eingesetzt? Wird er von einem Teil der Autoren dokumentarisch festgehalten, von anderen als expressives Mittel verwendet und sozusagen in Szene gesetzt?

Folgende Fragen wurden beim Erstellen des Korpus berücksichtigt, von denen allerdings hier nicht alle beantwortet werden können: Werden Jargon-Lexeme oder Phraseologismen in einem Text häufig oder selten verwendet? Werden sie markiert und wenn ja, wie? Werden sie erklärt oder als bekannt vorausgesetzt? Wie wird Jargon in den Erzähltext integriert und wie wird er in Redewiedergabe verwendet? Äußern sich die Autoren selbst zum Jargon und evtl. zu ihrer Einstellung dazu? Ändert sich die Verwendung von den älteren zu den jüngeren Texten? Gibt es allenfalls geschlechtsspezifische Unterschiede in der Häufigkeit der Jargon-Verwendung durch die Autoren und Autorinnen, z.B. hinsichtlich der obszönen Lexik?

Die ungefähre Chronologie der Gefängnis- und Lageraufenthalte der Autoren der Quellentexte ist aus dem folgenden Schema ersichtlich.

Chronologie der Aufenthalte in Gefängnis, Lager (und evtl. Verbannung):

	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990
Ivanov-Razumnik=		==						
Lichačev		==						
Volkov		=====						
Rozanov		=====						
Larina			=====					
Ginzburg			=====					
Šalamov			=====					
Solženicyn				=====				
Dmitriev ⁵					=====			
Marčenko						=====		
Timofeev								=====
Mirek				=====				=====
Samojlov								=====

Aus bekannten Gründen bestehen zeitliche Distanzen zwischen Haft und Niederschrift bzw. Niederschrift und Publikation, die nicht immer genau fest-

⁵ Dmitriev war in den 50er Jahren Gefangenenerwärter, in den 80er Jahren selbst in Haft, sein Buch, eine Reaktion auf *Synki s avtomatami* in *Archipel Gulag*, beschreibt die Zeit als Aufseher (Dmitriev 1991, 3f.).

stellbar sind. Dies gilt v.a. auch für die in Vilenskij (1989) publizierten, im obigen Schema nicht enthaltenen 23 Autorinnen, deren Inhaftierung mehrheitlich Mitte der Dreissiger Jahre begann und unterschiedlich lange dauerte. Eine kurze Distanz zwischen Erlebnis und Aufzeichnung könnte mehr Jargon im Text zur Folge haben. Keine zeitliche Distanz gibt es nur in den Aufzeichnungen von Lichačev, dem es um ca. 1929 auf den Solovki noch gelang, sein Tagebuch den Eltern mitzugeben; dieser Text ist reich an spezifischem Material.⁶ Eine kurze Distanz besteht auch bei Rozanov (1951), der viele Anmerkungen zum Jargon einfügt. Die übrigen Texte erschienen später, z. T. erst nach 1989, als die Tabuisierung von Gefängnis und Lager in Literatur und Kino aufgehoben war, was sich u.a. sofort auf die Sprache der Presse auswirkte (Ermakova 1999, IX).

Es wird nun zuerst auf die Abkürzungen eingegangen, da sie einen allgemeinen Einstieg in die Thematik ermöglichen und zugleich einen eigenartigen Teilbereich bilden.

2. Abkürzungen in der Lagerliteratur

Abkürzungen haben sich in Russland während des ersten Weltkriegs aufgrund der Bedürfnisse von Armee und Telegraphie stark ausgebreitet (Bæcklund 1940, 109); seit der Oktoberrevolution haben sich administrative Abkürzungen – ein typisch sowjetisches Prozedere (Comrie et al. 1996, 139) – explosionsartig vermehrt, weit mehr als in westlichen Sprachen (Karcevskij 1923, 43f.). Auffällig ist dabei die *systematische Anwendung von Abkürzungen für Menschen* in ihrer politischen (*narkom*), militärischen (*voenmor*, *voennyj morjak*) beruflichen (*ženkor*, sexus-markierend: *ženščina-korrespondent*)⁷ oder sozialen Funktion (*žek*, s.u.). Sie scheint eine russische bzw. sowjetische Besonderheit (gewesen) zu sein, die z.B. in Polen keine Nachahmung fand (Weiss 2002).⁸ Abkürzungen für Menschen anonymisieren das Individuum und sind exemplarisch für die Dehumanisierung des Systems. Schon in den Zwanziger Jahren wurden Reaktionen gegen das Übermass an Abkürzungen und die „gefühllose obezlička (Entpersönlichung)“ laut (Bæcklund 1940, 117); die Unverständlichkeit der Kürzel machte allgemein zu schaffen, doch die „bor'ba s neponjatnymi sokraščenijami, wie die Losung lautete, glückte [...] nicht“ (ebd. 120).

Zehn Prozent des Materials von Galler/Marquess (1972) besteht nach Aussage der Autoren aus Abkürzungen, es sind Elemente aus Rechts- u. Verwaltungssprache und dem militärischen Bereich. Alle Häftlinge waren betroffen, denn

⁶ Lichačev, D.S. *Soloveckie zapisi* ist das Tagebuch, *Solovki. Zapiski* sind Erinnerungen.

⁷ Diese drei Beispiele aus Bæcklund (1940, 66f.).

⁸ Vgl. aber Abkürzungen für Personen in der DDR (*Vopo*) bzw. im heutigen Deutsch (Weiss 2002) oder frz. SDF (*sans domicile fixe*), das dem russ. *bož* (*bez opredelennoogo mesta žitel'stva*) entspricht.

Verwaltungsorgane, Verurteilungsgründe und sie selbst wurden mit Abkürzungen bezeichnet, ebenso Einrichtungen ihres Alltags wie *vagonzak*.

Bei der Beschreibung von Abkürzungen – Akronyme aus Anfangsbuchstaben und Stummelkomposita aus Anfangsilben sind die häufigsten Verfahren – bei Bæcklund (1940), Karcevskij (1923, 43ff.), Zemskaja (1992, 50f.) geht es v.a. um Flektierbarkeit und Genus, die trotz gewisser allgemeiner Tendenzen uneinheitlich sind (Comrie et al. 1996, 113ff.). Bei Akronymen werden Bildungen aus Anfangsbuchstaben (z.B. *RSFSR*), nach Karcevskij (1923, 45) der älteste, schon 1905 verbreitete Typ, und aus Anfangs-Lauten – z.B. *BUR*, *barak usilennogo režima* – unterschieden. Weitere Kürzel sind Mischtypen aus Initialen und Silbe(n) oder aus Silbe und Wort. Hier einige Beispiele für die verschiedenen Typen:

- Aus Anfangsbuchstaben: *SVĚ* – *Social'no-vrednyj element* (Gi 242), *PKT* – *pomeščenie kamernogo tipa* (Ti 97). Krysin (2000b, 402) nennt *PKT* als Beispiel dafür, dass in „repressiver Sphäre“ Abkürzungen Euphemismen sein können, in diesem Fall „*poprostu – kamera*“. Das euphemistische Element (s.u. Kapitel 4) ist hier jedoch, wenn überhaupt, sehr schwach; es handelt sich um eine Umschreibung, ähnlich wie in der heutigen Presse *mesta lišenija svobody* für Gefängnis und Lager (z.B. LG 31/2000).

- Stummelkomposita aus Anfangsilben⁹: *Uchtpečlag* – *Uchto-Pečorskij lager'* (Ro 66) und zahllose andere Lagernamen, z.B. *Sevzaplag* (Š 59)¹⁰, *tjuzrak* – *tjurennoe zaključenie* (So I 326). Dieses Kürzel-Kompositum bezeichnet auch Häftlinge, (2a) zeigt die Entstehung der Metonymie; es verweist auch auf Frauen (2c), neben den Ableitungen *tjuzrakovka* und *tjuzračka*¹¹; d.h. es gibt mehr Möglichkeiten der Referenz auf weibliche Häftlinge (s.u.):

- (2a) Приехали мы все вместе, имевшие в приговоре тюремное заключение – «тjурзаки», а уехали в три партии. (Grankina in Vi 171)
- (2b) Но тjурзаку, как правило, путь лежал только на Колыму. (Gi 227)
- (2c) Тjурзак ведь она... А из тjурзака, известно, кровь вся выпитая. (Gi 244)
- (2d) Я тjурзаковка. (Gi 249)
- (2e) Тjурзачки всегда жили в худших бараках. (Zatmilova in Vi 245)

⁹ Bzw. Anfangselementen von Wörtern, was nicht immer mit Silbe identisch ist (Švedova 1970, 175).

¹⁰ Aus diesen Bildungen entstanden weitere Komposita: *v barake Tašlagpunkta* (Vi 214). Dass nicht alle diese Abkürzungen heute leicht aufzuschlüsseln sind, zeigt die Frage von L.S. Trus in VP 16, ob *Gorlag* wohl *gornyj lager'* oder *gosudarstvennyj osoborežimnyj lager'* bedeutete.

¹¹ Feminine Ableitungen von Abkürzungen für Angehörige einer Institution (z.B. *komsomolka*, *rafračka*) sind nach Bæcklund (1940, 100ff.) viel seltener als maskuline.

- Aus Anfangsbuchstaben und -silben: *GULAG* – *Glavnoe upravlenie lagerej*¹², *Šizo*, *Šizo* (mit Betonung auf der Schlusssilbe, undeclinierbar, Galler 1972, 28):

- (3) *Спрашивают: «Сколько дали?» – «Тринадцать». Тринадцать суток ШИЗО (штрафного изолятора), карцера. (Ti 91)*

- Stummelkomposita aus der Anfangssilbe bzw. den ersten Buchstaben eines Adjektivs oder Nomens und einem vollständigen Nomen: *kirpazavod* – *kirpičnyj zavod* (LSo 34)¹³, *vagonzak* (Ma 17), *domzak* (So II 271), beides von *zaključennyh*; Bildungen mit *spec-*, (vgl. *Brali ich v priemniki NKVD, v specdoma*, So II 287), nach Krysin (2000b, 392) typische Euphemismen eines lügnerischen ideologischen Systems, zum Zweck der Camouflage, als extremes Beispiel nennt der Autor *specakcija für rasstrel*.

Von Abkürzungen können Adjektive abgeleitet werden, z.B. *obščegulagovskij* (So I 398), *tjurzakovskij barak* (Gi 238), *tjurzačnogo etapa* (Zatmilova in Vi 244); *pervogo „pëkëtišnogo“ sroka* (Ti 98), die Anführungszeichen signalisieren, dass der Autor das Adjektiv als nicht selbstverständlich empfindet.

Während in der Standardsprache eher das zugrundeliegende Nomen das Genus der Abkürzung bestimmt, stellen Galler/Marquess (1972, 27ff.) bei Kürzeln im Gefangenenjargon eine Tendenz zum Neutrum fest, so bei *KVČ* (*kuľturno-vospitatel'naja čast'*), wo ein Femininum zu erwarten wäre. Allerdings war dieser Usus möglicherweise in erster Linie mündlich, jedenfalls wird *KVČ* bei Solženicy'n und bei Marčenko feminin verwendet, hingegen als Neutrum im polnischen Lagerbericht von Herling-Grudziński (1965, 161):

- (4a) *В те славные годы КВЧ обрастала еще многими важными при- ставками: (So II 291)*
 (4b) *Теперь не КВЧ, а ПВЧ – политико-воспитательная часть; и она не столько покровительствует искусствам, сколько контролирует их [...]. (Ma 224)*
 (4c) *„Kawecze“ mieściło się w małej komórce.*

Von den oben skizzierten Verfahren zur Bildung von Abkürzungen, die auch in der Standardsprache üblich sind, unterscheiden Galler/Marquess (1972, 29) ein fünftes, das aber z.B. bei Zemskaja (2000, 118) von *abbrevijacija* unterschieden und als *Univerbierung* bezeichnet wird¹⁴: den umgangssprachlichen Typ *garantijka* (*garantijnaja pajka*) oder *zapretka* (*zapretnaja zona*), bei dem durch Anfügen des Suffixes *-k-*, evtl. *-lovk-*, an ein gekürztes Adjektiv ein neues Nomen

¹² Seit 1934 (Mokienko/Nikitina 1998).

¹³ Und *mechzavod, ženzavod* (LS 34).

¹⁴ Beide Mittel, Univerbierung u. Abkürzung, haben nach Zemskaja (2000, 118ff.) die *kompressive Funktion* gemeinsam. Bäcklund nennt sämtliche Abkürzungstypen univerbierende Kürzungen.

entsteht, während das ursprünglich vorhandene Nomen entfällt. Diesen Typ, der bei Galler/Marquess auch durch *vyška*¹⁵ (heute viel weiter verbreitet) und *Butyrka* (auch *Butyrki*)¹⁶ für *Butyrskaja tjur'ma* illustriert wird, und in vielen anderen Lexemen – z.B. *odinočka* für *odinočnaja kamera* – existiert, klammere ich hier aus: aufgrund der klaren formalen Unterscheidung (s.o.), weil viele solche Lexeme von den Sprachbenützern zwar als Jargon, aber nicht als Abkürzung empfunden werden, und weil manche Jargon-Nomina auf *-ka* sich nicht durch genau diese Kombination von Adjektiv und (elidiertem) Nomen erklären lassen, z.B. *reška* für *rešetka* (Galler 1994, XI), *(za)mostyrka*¹⁷, Selbstverstümmelung, oder *otricalovka* für arbeitsverweigernde Häftlinge. Auf einige Nomina auf *-ka* wird in Abschnitt 4 zurückgekommen.

Im Kapitel zur Wortbildung im Handbuch der Russistik wird *Abkürzung* von Raecke (1999, 169f.) – knapp und etwas stiefmütterlich – als „eine reine Phonemkombination mit Verweischarakter“ bezeichnet, die eine Art Stellvertreterfunktion (so meine Interpretation des Textes) für den zugrundeliegenden Ausdruck einnimmt und „genau betrachtet überhaupt keinen Inhalt besitzt“. Dies dürfte für einige Abkürzungen des Lagerjargons zutreffen und wurde in gewissen Fällen subjektiv so empfunden, vgl. (12) und auch (8). Ein anderer Teil – z.B. *lekpomša* in (15a) – ist aber näher bei „normalen“ Lexemen anzusiedeln und etwas anders zu beurteilen. *Es gibt nicht nur die Opposition Abkürzung/Nicht-Abkürzung, sondern eher ein Kontinuum*. Dabei spielen verschiedene Faktoren eine Rolle: phonetische, formale (Wortähnlichkeit, Deklinierbarkeit), semantische (Grad der Motiviertheit), und auch die Häufigkeit.

Im *Slovar' sokraščenij russkogo jazyka* (1983) ist zwar KVČ, nicht jedoch GULAG, Šizo, PKT und BUR in seiner Lagerbedeutung als Strafbaracke, s.o., (sondern als *beregovoj ukreplennyj rajon*) enthalten, was auf die Tabuisierung der Lagerthematik zur Sowjetzeit zurückzuführen ist. In Mokienko/Nikitina (1998) findet sich zwar GULAG, jedoch nicht *z/k* oder *zék* und auch nicht die soeben erwähnten Abkürzungen, hingegen PVČ (4b). Die Abkürzung BUR ist wortähnlich und deklinierbar:

(5) Не был ли весь ГУЛАГ гигантическим БУРОм (VP 23).

Kürzel aus Konsonant/Vokal/Konsonant können leichter als Wort behandelt werden (so auch *z/k* bzw. *zék*, s.u.).¹⁸ Zudem ist für den Leser von *Vozvrašćenie pamjati* die Abkürzung BUR (wie auch Šizo) transparent und somit praktisch ein Wort fast wie *tjur'ma*. Auch GULAG wird dekliniert, und ebenso *vridlo*:

¹⁵ Für Todesstrafe (*vyššaja mera*).

¹⁶ Zum Numerus vgl. Galler/Marquess (1972, 30).

¹⁷ Bei Solženicyn u. Ginzburg stets *most-*, bei Galler u. Rossi auch bzw. nur *mastyrka*; unbetontes *o* und *a* unterscheiden sich aussprachemässig nicht mehr, vgl. auch die Varianten *kondej/kandej* (= *karcer*).

¹⁸ Im Unterschied z.B. zu *TFT, SFT, LFT* (*tjaželyj, srednij, legkij fizičeskij trud*) (So II 140).

- (6a) Мы все, «вридлы» (временно исполняющий должность лошади), в упряжке разговаривали на разные темы. (LSo 37)
- (6b) и на Муксалму, куда я еще в 13-й роте ходил с саями «вридлом». (LSo 42)

Gračev (1997, 58) charakterisiert *vridlo* als *kalamburnyj* [wortspielartig], doch war es in den späten 20er Jahren eine administrative Abkürzung (wie es auch die Aufschlüsselung in der Klammer zeigt).¹⁹ In ihr ist die ganze Unmenschlichkeit des Systems kristallisiert, was Lichačev kommentarlos zu verstehen gibt. Gračevs Standpunkt basiert auf Rossi (1989, 62), wonach *vridlo* zur Zeit Ežovs von politischen Häftlingen „sarkastisch“ auf sich selbst bezogen wurde. Lichačev war aber vor der Ežovščina im Lager. In diesen Kontext gehört auch, dass in den 30er Jahren die Gefangenen selbst die gefällten Bäume zu schleppen hatten („*Net, ne na loščadjach, a na sebe!*“ Ro 207), wobei die Methode zuerst *vyvozka na ljudjach*, auf Anweisung von oben ab 1936 offiziell *vyvozka vručnuju* (eine *contradictio in adjecto*) genannt wurde (ebd.).

Auch rein konsonantische Bildungen werden durch die Aussprache der Buchstaben vokalisiert:

- (7) На переезде, где паровоз наехал на машину, снова ЧП. (Dm 97)

Dieses Kürzel für *črezvyščajnoe proisšestvie* aus dem militärischen Bereich ist in der Alltagssprache und in der Presse gebräuchlich; von einer Informantin wurde es in ihrer Kindheit im Spiel verwendet, d.h. zumindest für einen Teil der Sprecher ist es unmotiviert geworden und wird als Wort aufgefasst.

Im folgenden geht es um den Umgang der Autoren mit Abkürzungen und ihre Einstellung zu ihnen. Wurden sie als Selbstverständlichkeit empfunden, oder zeichnen sich andere Reaktionen ab? Es wird auf verschiedene Abkürzungen für Einrichtungen und Personen und insbesondere auf *z/k*, *zěka*, *zěk* näher eingegangen.

Oft werden Abkürzungen, besonders für Institutionen, selbstverständlich, unmarkiert und unkommentiert gebraucht. Dies gilt v.a. für solche, die schon lange z.B. im Armeejargon etabliert waren, so die mit den gekürzten Adjektiven *medicinskij* oder *sanitarnyj* gebildeten Termini *medosmotr* (Vi 171), *medpomošč'*, *medpunkt* (Vi 173), *medsančast'* (Ti 104). Nur *sančast'* (So II 141) ist in Ušakov verzeichnet. Solche Bildungen sind generell in Armeen verbreitet, werden dort auch mündlich verwendet, doch breiten sie sich ausserhalb weniger aus, wenn militärische Einrichtungen das Zivilleben nicht oder kaum tangieren.

Häftlinge stellen die Allgegenwärtigkeit von Abkürzungen fest und empfinden sie als hässlich:

¹⁹ Laut Karcevskij (1923, 43) in offiziellen Dokumenten *schon früher*, d.h. vor der Revolution, *l.d. (ispolnajuščij dolžnost')* und *Vr.i.o. (vremenno ispolnajuščij objazannosti)*.

- (8) «Вагон-зак» – какое мерзкое сокращение! Как, впрочем, все сокращения, сделанные палачами. Хотят сказать, что это – вагон для заключенных. Но нигде, кроме тюремных бумаг, слово это не удержалось. Усвоили арестанты называть такой вагон «столыпинским» или просто «столыпиным». (So I 348)

Demnach wurde *vagonzak* von den Zwangspassagieren gemieden. Noch Marčenko notiert die zwei Termini parallel, *vagonzak* (*ego ešče nazývajúť „stolypin“*), (Ma 17), allerdings scheint die Selbstverständlichkeit ersterem gegenüber nun grösser. Da administrative Abkürzungen im sowjetischen Alltag omnipräsent waren²⁰, werden sie spontan verwendet:

- (9) Таких по разным причинам «бедняков» или «лишенцев» бывало в камерах обыкновенно процентов десять, и камера приходила им на помощь, организовав так называемый «комбед» (комитет бедноты). (IR 300)

Die Bezeichnung *kombed*, hier für eine improvisierte Hilfsaktion²¹, war in der frühen Sowjetzeit üblich²², durch die Abkürzung gewinnt die Aktion an Offiziellität. Auch Gegenstände wurden abgekürzt, so ein im Lager aus alten Autoreifen hergestellter Schuhersatz:

- (10) Если этот кусок покрышки [автопокрышки С.К.] схвачен проволочками в лодочную обутку – то вот и знаменитое «ЧТЗ» (Челябинский тракторный завод). (So II 134)

Weitaus die stärksten Reaktionen lösen Abkürzungen von Personen aus, jedoch nicht diejenigen der Aufseher oder anderer Mitglieder der Organe, deren Bezeichnungen teils auch aus dem Armeejargon stammen; diese werden in den Texten in der Regel neutral und ohne Kommentar verwendet, so z.B. *oper* (*operopolnočennyj*) (Ti 45). Seltener Termini werden eher hervorgehoben, z.B. „besstrašnye lagkory“ (So II 293), Lagerkorrespondenten, was von Solženicyн zwar kursiv markiert, jedoch nicht weiter kommentiert wird. Im einzigen Text im Korpus, der von einem ehemaligen Wachtsoldaten verfasst wurde, werden mehr Abkürzungen als selbstverständlich vorausgesetzt, so z.B. *pomkomvzvod* (Dm 129)²³:

Ob ein Begriff im Text markiert oder definiert wird, hängt vom Ort seines Vorkommens (am Anfang oder weiter hinten) im Werk ab. Bäcklund (1940, 119) beobachtet in der Presse seit den 20er Jahren eine zunehmend leserfreundlichere

²⁰ Z.B. „*narchozučet*“ (*narodno-chozjajstvennyj učet*) (Ro 86).

²¹ *Lišeneц*: Häftling, dem das Empfangen von Paketen untersagt war.

²² Laut Bäcklund (1940, 62 u. 73) elliptisch zu *komitet derevenskoj bednoty*.

²³ *Komvzvod* (*komandir vzvoda*) auch bei Lichačev (LS 21), laut dem auf den Solovki aus der Armee stammende Gefangene eine besonders militärische Ordnung etablierten.

Verwendung von Abkürzungen und ihren Auflösungen (z.B. alternierend). Die Markierung der Kürzel im Text kann davon abhängen, ob Erzähltext oder Redewiedergabe vorliegt; in direkter Rede werden sie – ebenso wie Argot (s.u.) – normalerweise nicht markiert, sie sind es ja bereits durch ihre Position innerhalb der Anführungszeichen oder nach dem redemarkierenden Gedankenstrich. Besonders seltene Ausdrücke in direkter Rede werden allenfalls in einer Fussnote erklärt. *Seksot* (*sekretnyj sotrudnik*) ist nicht selten. In Lichačevs Aufzeichnungen steht er ein erstes Mal in Klammern hinter *informatory* (LSo 33), im Folgetext wird er unmarkiert verwendet. Bei Ginzburg (Gi 100) erscheint er in direkter Rede, ohne Erklärung, sechs Seiten später in Erzähltext, diesmal in Gänsefüßchen mit einer Apposition als Erklärungshilfe – „*seksotov*“, *provokatorov* (Gi 106) –, weiter hinten im Text wird er vorausgesetzt und nicht mehr markiert, z.B. *po donosu seksota* (Gi 205); ebenso verfährt Ginzburg mit *tjuzrak*.

Im Unterschied zu den Abkürzungen für Mitglieder der Organe wecken die Kürzel für den Verurteilungsgrund (Rossi 1989, 33ff., Stichwort *bukva*) die Empörung der Betroffenen:

- (11a) В ход пущена формулировка – «социально опасный элемент», сокращенно «соз». [...]. Таких неопределенно-обвинительных словосочетаний, маскирующих бессудные расправы, в то время появилось множество: они заменили закон и правосудие. Распространилось «свэ» – социально вредный элемент – для воров и шпаны; «крд» и «кра» – контрреволюционная деятельность и агитация; «пш» – подозрение в шпионаже. Арсенал емких формулировок рос. (Vo 229)
- (11b) ee арестовали по подозрению в шпионаже, была такая удивительная статья – ПШ. [...]. Потом, на Колыме, я встречала многих кавежединок (так их называли) с этой статьей. (Adamova in Vi 43)
- (11c) – Я кавежединка.
– Кто?
[...] столкнусь в Бутырской тюрьме с десятками людей, называющих себя этим страшным словом. Короче – это были [...] служившие на китайско-восточной железной дороге [...]. (Gi 38)

Hier ist eine Steigerung in den auf die Abkürzungen bezogenen Epitheta zu beobachten. Volkov betont ihren unpräzisen, allumfassenden Charakter. Adamova findet sie erstaunlich, was sich auf Form und Inhalt beziehen kann, darauf, dass ein Verdacht zur Verurteilung genügt. Ginzburg, deren Erklärung zeigt, dass die KBŽDinki eine Teilmenge der wegen PŠ (Verdacht auf Spionage) Verurteilten bilden, nennt sie schrecklich, zudem wird bei ihr die Absurdität der Personen-

bezeichnungen besonders deutlich. Unter Umständen kann aber gerade die Abkürzung als weniger demütigend empfunden werden:

- (12) ЧСИР звучало менее оскорбительно чем «член семьи изменника Родины», и для малограмотных – были среди нас и такие – и вовсе ничего не значило. Они с трудом запоминали свое клеймо. (La 11)

Larina (die Frau Bucharins) zeigt, dass administrative Kürzel, obwohl sie eigentlich, wie jede Abkürzung, motiviert sind, für einen Teil der Verwender unmotiviert bleiben, so wie allgemein Abkürzungen mit der Zeit unmotiviert werden.²⁴ Häftlinge sollten sich ihren (abgekürzten) Strafartikel und viele andere Kürzel und ihre Bedeutung merken, was manche überfordert:

- (13) Срок помнит, пожалуйста, – десять лет и пять поражения, а вот статью – хоть убей! И то сказать, статья у него трудная... АСЭВЭЗЭ... Антисоветский военный заговор. (Gi 359)
- (14) она обратилась к *лепному* (медбрат [...] ничего в медицине не смысливший, но оказывавший легкую медицинскую помощь; уголовники чаще называли его «лепком» для простоты произношения, не понимая значения слова). (La 20)

Den Terminus für Krankenpfleger hat Larina als *легом* in Erinnerung und führt die erste Silbe auf *легкий* zurück, während Lichačev (LSo 40) *лепом* verwendet und als *лекарский помощник* erklärt.²⁵ Ginzburg (Gi 270) braucht innerhalb von fünf Zeilen zuerst *лепом*, dann *лепом*, wobei ersteres bei ihr die Regel ist (Erstvorkommen, Gi 226, in Anführungszeichen) und auch als Basis für ein Adjektiv *на фоне лепомовской „chavirki“* (Gi 271) und für das Femininum *лепомша* (15a) dient. Besonders befremdlich wirkt *лепом* als Vokativ (15b), zeigt jedoch, dass das Lexem als vollwertiges Wort empfunden wird, denn in alier Regel pflegt man Mitmenschen, auch in nicht besonders humanen Milieus, nicht per Abkürzung anzusprechen:

- (15a) меня послали [...] заменять заболевшую *лепомшу* молфермы. (Gi 307)
- (15b) – Точно тебе говорю, *лепом*: замостырка! (Gi 312)

Bei *лепомша* in (15a) handelt es sich um eine (umgangssprachliche) Bildung weiblicher Personenbezeichnungen v.a. bei Berufen, das Lexem wäre geeignet,

²⁴ Z.B. *Kino*; für die meisten Sprachbenützer sind heute *СПИД* oder *BSE* unmotiviert. Larinas Aussage gleicht einer Beobachtung Karcevskijs (1923, 49) zu Abkürzungen des Buchstabentyps: „dlja negramotnych že oni vooščje nikakoj značimosti ne imejut“.

²⁵ Rossi nennt *лепом* militärisch, *липком*, *ликпом* und *лепом* allgemein verbreitet; zu berücksichtigen ist, dass sich unbetontes e und i in der Aussprache der meisten Sprachträger nicht mehr unterscheiden.

Zemskajas (1992, 152f.) Aufzählung seltenerer Bildungen wie z.B. *toreadorša* zu ergänzen.

Abkürzungen wurden als neu empfunden, und zumindest ein inhaftierter Linguist macht sich Gedanken über ihre Eingliederung ins Sprachsystem:

- (16) Лингвист Игорь Евгеньевич Аничков [...] рассуждал о том, как склонять это новое слово «завдвором» и как быть, если «завдвором» окажется женщина: будет ли она «завдворома» или как-то иначе? (LSo 38)²⁶

Aus einer anderen Stelle geht hervor, dass Lichačev *zavdvorom* (bei ihm stets in Anführungszeichen, für *zavedujuščij sel'chozdvorom*) und seine Deklination damals (ca. 1928) merkwürdig fand²⁷, besonders den Instrumental *zavdvoromom* mit Wiederholung derselben Endung. Dass dies in der Praxis nicht immer realisiert wird, zeigt (17c) mit *zavpekom* (nicht: *zavpekotom*), was der heutigen Normalität entspricht.

Mit Abkürzungen kann gespielt werden:

- (17a) Пути из транзитки шли в разные стороны. *Господин УСВИТЛ (Управление северо-восточных исправительно-трудовых лагерей) был богатым помещиком.* Его экономии расстилались на огромных просторах этого края. (Gi 227)
- (17b) принялись за борьбу со вшивостью. Стали через день гонять в баню: [...]. *И прозвали меня в ту пору «наркомвошь».* (Surovceva in Vi 255)
- (17c) начальник лагеря усмотрел в нем редкость – честного человека. И назначает... *завпеком (заведующим пекарней)! Самая заманчивая из лагерных должностей! Завхлебом – завжизню!* (So II 300).

In (17a) verwendet Ginzburg die Abkürzung spielerisch als Familiennamen, indem sie die Verwaltung personifiziert und so eine Remotivierung des Unmotivierten vollzieht, vergleichbar einer Volksetymologie. Surovceva und ihre Mitgefangenen erweitern in (17b) den Titel *narkom (narodnyj komissar)* um den Begriff *Laus*, was wohl bereits ein Sakrileg war. Solženicyн variiert in (17c) eine offizielle Funktion – mit *zavedujuščij*, vgl. (16) – wobei *zavpekom*, wohl ein Jargonlexem, ein Stummelkompositum aus zwei Stummeln ist; *zavchlebom* und *zavžizn'ju* sind im Vergleich dazu unauffällig. Das Ganze ist ein sarkastisches Spiel. Aggressionen gegen das System sind wohl eine der Hauptmotivationen

²⁶ *Zavdvorom* ist ein Kompositum mit *zav-* (*zavedujuščij*); der vom Verb verlangte Instrumental bleibt im Zweitglied erhalten, vgl. auch das übliche *zavkafedroj*, wo sich die gleichen Fragen stellen liessen.

²⁷ Bei Mirek in den späten 80er Jahren erscheint hingegen *zavskladom* als Selbstverständlichkeit.

heim Spiel mit Abkürzungen. Sie können unterschiedlich stark spürbar sein: implizit und nur andeutungsweise in (17a/b), etwas deutlicher in (17c), explizit in den folgenden Stellen:

- (18a) уголовные расшифровывают буквенное сокращение СССР – «Смерть Сталину – собаке революции!» (Šul'c in Vi 201)
 (18b) СВП – секция внутреннего порядка, лагерные дружинники. То же самое, что «капо». [...] Заключенные их ненавидят, увидят ромбик с буквами СВП – «А, сука вышла погулять!» (Ma 222)

Dies sind inoffizielle, unkonventionelle Aufschlüsselungen von Abkürzungen, wie sie in den Lagern und generell im sowjetischen System verbreitet waren, so z.B. für NKVD *Neizvestno, kogda vernus' domoj* (Rossi 1989, 251f.).²⁸

Von den Kürzeln für Organe und für Strafartikel werden Nomina abgeleitet, z.B. *ėnkavedešniki* (Adamova in Vi 99), *sėvepešniki* (Ma 290)²⁹, – weitere Exemplare dieses produktiven Typs auf -šnik bei Galler/Marquess und Rossi – oder das letzte Glied der folgenden Aufzählung, wo, nach lauter Nationalitäten, die Bahnangestellten aus dem chinesisch-russischen Grenzgebiet erwähnt sind (vgl. 11b/c)³⁰:

- (19) были заперты вместе русские, украинцы, белорусы, евреи, немцы, венгры, французы, англичане, кавежединцы. (Šul'c in Vi 192)

Wohl die häufigste Abkürzung im Kontext von Haft und Lager ist *z/k*, *zė(-)ká* und schliesslich *zėk*.³¹ Rossi (1989, 136; 2000, 56) erklärt *z/k* als Abkürzung von *zaključennyj kanaloarmeeec*, da die Abkürzung zur Zeit des Baus des Belomorkanals entstanden sei. Gračev (1997, 58) und Ermakova (1999, 65) sehen, gestützt auf verschiedene Quellen, in *z/k* einfach das administrative Kürzel von *zaključennyj*; so schon Solženicyn (II, 313), der für *z/k* Wortspielereien – *zapoljarnye komsomol'cy* (in Noril'sk), *Zachar Kuz'mič* – anführt. Krysin (2000b, 402) nennt *zėk* einen Euphemismus, was mich weniger überzeugt als z.B. bezüglich *specakcija* (s.o.), weil bei *zėk* die Bedeutung eindeutig und nicht vag oder verschleiern ist (zu Euphemismen s.u.).

In den Kommentaren zu *zėk* wird v.a. festgestellt, dass sich aus anfänglichem *z/k* aus einem Bedürfnis nach Deklinierbarkeit (so Solženicyn a.a.O.) bald *zėk* entwickelt. Laut Galler/Marquess (1972, 28) hörte Galler selbst immer *zė-ká*,

²⁸ Spielerische Aufschlüsselungen erwähnen Karcevskij (1923, 29) und Bäcklund (1940, 64).

²⁹ *Sėvepešniki* sind Mitglieder der SVP (18b); zur variierenden Aussprache von Buchstaben in Akronymen vgl. Comrie et al. (1996, 141, Anm. 32).

³⁰ Nach Herling-Grudziński (1965, 166) unterschieden sich die KVŽD-Leute von den sonstigen Russen durch ihre Mentalität und ihr durch lange Auslandsferfahrung geprägtes Verhalten.

³¹ Im 19. Jahrhundert war *arestant* die übliche Bezeichnung für Häftling, so z.B. bei Dostoevskij.

Marčenko hingegen immer *zék*. In meinem Textkorpus ist *zék* und der Plural *zéki* weit häufiger (20d/e), aber auch der Plural *zéká* kommt vor, wenn auch selten (24a-c), wobei die Belege öfter aus Liedern stammen:

- (20a) в цехах работают вольняшки или бывшие зэка (Gi 358)
- (20b) От качки страдали ЗэКа (Pesni nevoli 111, *Vaninskij port*)
- (20c) Станут рядом вохровцы и зэка
И напишут в тот костер. (A. Galič)
- (20d) Кто же еще будет здесь «трудиться с комсомольским огоньком», если не зэки? (Ma 32)
- (20e) Зэки стояли, как того требовала лагерная инструкция, [...].
(Dm 26)

Laut Rossi (1989, 135) ist zwar seit den 40er Jahren *zék* am gebräuchlichsten, doch ist, wie die Ballade von Galič von 1971 zeigt, *zéká* nicht völlig verschwunden.³² Mit *ot kački stradala zéka*. einer Variante von (20b), illustriert Rossi (1989, 135) die auffällige Verwendung von *zéká* als *Kollektiv im Femininum*.

In offiziellen bzw. administrativen Texten (schriftlich und mündlich, vgl. Galler/Marquess 1972, 104) ist die Abkürzung *z/k* das Übliche:

- (21) Читаю дальше: «Медслужбой 11-го лаготделения установлено, что з/к Марченко А.Т. в лечении не нуждается. [...]» (Ma 347)

Im administrativ-offiziellen Bereich wurden *Reduplikationen zum Ausdruck des Plurals* verwendet, ein *ikonisches Verfahren*³³, das in (22a) illustriert wird (vgl. auch Dokumente in Kokurin/Petrov, z.B. S. 504f., wo *z/k z/k* in verschiedenen Kasus auftritt). In (22b/c) und (22d) – direkte Rede bzw. eine Art Personenperspektive eines Chefs – scheint eine Parodie davon intendiert:

- (22a) Даже на послевоенных лагерных совещаниях признавали индустриальные помещики: «з/к з/к сыграли большую роль в работе тыла, в победе». (So II 359)
- (22b) «Я имею длительный опыт работы с зэ-ка зэ-ка [...]» (So II 353)
- (22c) «А вот работать в 37-м году, понимаете ли, было просто приятно. Например, при входе вольнонаемного зэ-ка зэ-ка обязательно вставали.» (So II 353)

³² Galič, Ginzburg u. Šalamov brauchen generell *zéká*; z.B. *А второй зэка* – это лично я, (Galič); Нам, старым опытным зэка, не нравится этот заморский мясной хлеб. (Gi 334).

³³ Vgl. indonesische Pluralbildung durch Reduplikation wie *kitab-kitab*, Bücher (Mel'čuk 1996, 48), oder die Schreibung *st.st.* für mehrere Gesetzesartikel oder *pp.* für Paragraphen (z.B. Kokurin/Petrov 2000, 402).

- (22d) зная, что иначе во всех его углах и закоулках ленивые грязные существа зэ-ка зэ-ка будут сидеть, лежать, искать вшей и даже совокупляться. (So II 354)

Dass manchmal auch in amtlichen Texten die Notwendigkeit entstand, die Geschlechter zu differenzieren, zeigt sich bei Ginzburg. Für folgendes Vergehen wurde man bestraft:

- (23) «За связь зэка с зэкою, – читает дежурный вохровец, – [...] пять суток без вывода...» (Gi 281, u. ähnl. 327 u. 389)

Was das Femininum betrifft, so gibt es in den untersuchten Texten drei Varianten: *zēka* (24a), *zēk* (24b/c) und *zēčka* (24d-j). Dabei spielen verschiedene Faktoren eine Rolle (Comrie et al. 1996, 231ff.), und insbesondere der Referenzstatus, wie dies Weiss (1988, 430f.) für paarige Personenbezeichnungen aufzeigt: Nicht-referentielle Verwendungen sind neutraler, z. B. das prädikative und zudem negierte (24b), wo keine Sexusmarkierung vorliegt. Dagegen ist *zēka* (Betonung auf der ersten Silbe) in (24a) referentiell indefinit (bzw. spezifisch):

- (24a) на топчане у печки, живет *восьмидесятилетняя зэка*, (Gi 239)
 (24b) С начальника и доктора Маревской (*она уже не зэк*) сняли обвинение. (Frišer in Vi 408)
 (24c) начальник работ – зэк Рыбин, главагроном – зэк Багров и *зэк-прораб Марина*. (Frišer in Vi 376)
 (24d) выводят на работу и *мою начальницу-зэчку* (So II 119)
 (24e) *всякого зэка и зэчку*, сошедшихся в лагере для короткой или подлинной любви, – спешили наказать карцером, разорвать и разослать. (So II 102)
 (24f) *рожали зэчки*, ни разу не выходившие из зоны (Dm 16)
 (24g) вдруг приводили, [...], бригаду *маляров-зэчек*. [...]. В бригаде *зэчек-маляров* все [...] молодые и смазливые. (Dm 41)
 (24h) Зато первый день конвоя с *женщинами-зэчками* выпал мне счастливым. Это не конвой с *зэками-мужчинами* [...]. (Dm 34)
 (24i) Мы пришли с *зэчками* на рабочий объект. *Мужчины-зэки* здесь работали раньше. (Dm 71)
 (24j) дочь *бывшей певицы-зэчки* (Dm 145)

In (24c-j) tritt *zēčka* folgendermassen auf: In referentieller, je nach dem definitiver oder indefinitiver Verwendung; bei spezifisch weiblichen Sachverhalten (24f); zur Markierung des Geschlechts im Kontrast (24e/h). Comrie et al. (1996, 233) betonen den umgangssprachlichen Charakter weiblicher Funktionsbezeichnungen auf -k- und ihre Meidung bei angeseheneren Berufen. (24c) enthält offizielle Funktionsbezeichnungen, wobei die Sexus-Markierung durch die Namen garantiert ist; *prorab* ist unpaarig; *zēk-prorab* bildet auch einen Parallelismus zu

den vorhergehenden maskulinen Ausdrücken. Auffällig sind die redundanten Sexus-Markierungen (24d/h/j). So unterscheidet sich *ženščina-zěčka* (24h) von den bei Comrie et al. (1996, 136) angeführten Komposita wie z.B. *ženščina-kosmonavt* durch doppelte Markierung; die Komposition *zěki-mužčiny* (24h) und ihre Umkehrung (24i) sind dagegen nicht redundant, sie dienen der Verdeutlichung. Eine einfache Sexus-Markierung ist in (24g) mit *maljary-zěčki* und seiner Umkehrung zu beobachten, sie erinnert an Fälle wie z.B. *diktor-moskvička*. *Maljar* gehört zu den traditionellerweise männlichen Berufen (Comrie et al. 1996, 237f.) und wird deshalb auch auf Frauen bezogen, dagegen ist *pevica* (24j) die übliche (und nicht umgangssprachliche) weibliche Form (ebd. 242).

Nicht alle Autoren verwenden Abkürzungen: Adamova in Vilenskij schreibt immer *zaključennye* und kürzt nie ab, woraus man auf eine Art Protest gegenüber Abkürzungen für Menschen schliessen kann. Šul'c in Vilenskij kürzt fast nie ab, ganz gegen Schluss ihres Textes braucht sie je einmal *zěki* (Vi 215) und den Genitiv Singular *zěka-doktora* (Vi 214).

Eine Mischung von Abkürzung und Nicht-Abkürzung (aus stilistischem Grund zur Vermeidung der Wiederholung) enthält das folgende Beispiel:

- (25) и прислушиваясь, гадает зэк, не нашего ли брата, заключенного, вез воронок и вот теперь застрял, и коченеет теперь человек в промерзшей клетке. (Ti 75)

In dieser indirekten Rede (Gedankenwiedergabe), die sich zu erlebter Rede entwickelt, sind die beiden Marker für Empathie (des *zěk* für seinesgleichen) erwähnenswert, *naš brat* und *čelovek* (zu empathischem *čelovek* vgl. Weiss 1997, 360). Die solidarisierende Verwendung von *naš brat* im Kontext der Schilderung von Lebensbedingungen der *zěki* ist relativ häufig, mein Korpus umfasst ein gutes Dutzend Belege des sonst nicht so leicht zu findenden Ausdrucks.

Alles in allem fällt auf, dass in mehreren Fällen aufgrund von Sexusmarkierungen durch Suffixe für die Referenz auf Frauen eine bis zwei Möglichkeiten mehr bestehen als für diejenige auf Männer. Dies entspricht der generellen Asymmetrie bei der sprachlichen Behandlung der Geschlechter, wobei die Frau in der Regel das Besondere ist (Weiss 1988, 415):

Maskulinum

lekpom

tjurzak

zěk, zě(-)ka

Femininum:

lekpom, lekpomša

tjurzak, tjurzakovka, tjurzačka

zěk, zě(-)ka, zěčka

Dabei bilden auf der weiblichen Seite *lekpom*, *tjurzak* und *zěk* die offiziellen Formen, die anderen Lexeme sind inoffizielle, umgangssprachliche Verwendungen.

3. Die Integration des Gefangenen- und Lagerjargons im Text

Autoren von Lagererinnerungen stellt sich das *Problem der Vermittlung des Stoffs zusammen mit der adäquaten Lexik an Nicht-Insider*. Der Verbreitungsgrad des Lager- und Gefangenenjargons war zwar zeitweise gross (Timroth 1983, 122; Weiss 2001, 195f.), dennoch kann der Autor nicht a priori mit ausreichenden Kenntnissen der Leser rechnen. Wenn angenommen werden kann, dass der Leser das Wort zwar auffällig findet, jedoch erraten wird, genügen oft kursive Markierung oder Anführungszeichen. Bei (26) geht aus dem Vortext hervor, dass *dyrka* eine euphemistische Metonymie (Ursache-Folge-Beziehung) für *rasstrel* ist:

(26) Теперь уже был уверен, что получит «дырку», как здесь говорят. (Mi 258)

Lagerjargon kann in Klammern (27a/b) oder in einer Apposition (28/29) erklärt, oder aber in Klammer hinter den standardsprachlichen Begriff gesetzt werden (27c/d/e):

(27a) не было не только красненьких, синеньких и зеленых, но даже рыжих листов «капусты» (капусты здесь называют деньги). (Mi 206)

(27b) А неисправимых? [...] *На луку* (Колыма)? (So II 98, kursiv A.S.)

(27c) я облизал ложку языком («отшлифовал», как говорят зеки). (Ma 38)

(27d) От их [= сокамерников, S.K.] норова, [...], произвола («беспредела» на жаргоне заключенных) ты [...] беззащитен. (Samojlov in Gurov 168)³⁴

(27e) Начальники («начальнички», как их зовут блатари) (Š 18)

Bestimmte Formulierungen signalisieren die Erklärung, so *govorjat* (*govorili*) *zëki*, oder die häufige *neopredelennaja ličnaja forma* wie *zdes' govorjat* o.ä., wobei je nach dem nur die Häftlinge oder Häftlinge und Aufsichtspersonal, oder, wie in (27e), nur ein Teil der Häftlinge, die Kriminellen, inbegriffen sind (*načal'ničëk* erscheint normalerweise als Anrede in direkter Rede krimineller Häftlinge). In (27c) ist das Jargonlexem ein Verb – Verben sind in diesem Jargon seltener –, das mit seiner speziellen, präzisen Bedeutung an einen Fachterminus aus einem Berufsjargon anklängt, woher es ja ursprünglich auch stammt. Weitere „jargonmarkierende“ Formeln sind *tak skazat'*, *čto nazывaetsja* und häufig *tak nazывaemyj*:

³⁴ *Bespredel* ist heute allgemein verbreitet (Ernakova 1999).

- (28) Особенно потрясали меня и так называемые «замостырки», то есть членовредительство. (Gi 311)

Mit *to est'* wird hier das bei Apposition oder Klammer nur implizite Gleichheitszeichen explizit. In (29) geht Timofeev schrittweise vor: hinter die Bezeichnung der Standardsprache (*zapretnaja zona*) setzt er in Anführungszeichen und als Apposition die Univerbierung (*zapretka*), kurz danach verwendet er diesen Jargon-Ausdruck unmarkiert und kann es nun weiter so halten:

- (29) Перед забором – *запретная зона*, «*запретка*», ряд колючей проволоки, за которой, еще и до забора не дойдешь, – смерть твоя: по эзку, вышедшему за *запретку*, охрана стреляет без предупреждения. (Ti 76)

Diese Methode erinnert an Fremdsprachenunterricht, entspricht aber auch der Griceschen Konversationsmaxime, so informativ wie nötig zu sein. Ein solches didaktisches Vorgehen ist schon bei früheren Autoren zu beobachten, was sich anhand von *raportički* (zum Diminutiv s.u.) bei Rozanov über mehrere Seiten hinweg verfolgen lässt:

- (30a) производственный учет в концлагерях основывается на рабочих сведениях – «рапортичках» бригадиров и десятников. (Ro 34)
 (30b) – Разберите, например, что написано в этой рапортичке.[...]. Уполномоченный [...] посматривая на остальные «рапортички» [...].
 Он и рапортички напишет, (Ro 38)
 (30c) я уныло бросал в печку, [...], зимние рапортички-дощечки. (Ro 41)

In (30a) wird *raportički* definiert und anschliessend in Anführungszeichen gesetzt; in (30b) steht es einmal unmarkiert in direkter Rede (s.u.), dann je einmal markiert und einmal unmarkiert im Erzähltext; in (30c) kann es als bekannt vorausgesetzt werden.

Je bekannter ein Jargonlexem ist, desto eher bleibt es unmarkiert, ausser bei Autorinnen wie Adamova (Vi 82f.), die prinzipiell jedes Jargon-Wort hervorheben. So erscheint z.B. *dochodžaga* („Verkümmerer“), das schon lange Allgemeingut geworden ist (Krysin 2000a, 29), oft unmarkiert (z.B. Vi 211); Ginzburg (202) markiert sein Erstvorkommen im Text, die weiteren Verwendungen jedoch nicht mehr; das erste und zweite Vorkommen von *fiuil'* („Verkümmerer“ im Endstadium) ist in ihrem Buch gesperrt gedruckt (Gi 285, 360), die weiteren Vorkommen unmarkiert. Auch die verbalen Ableitungen von *dochodžaga* erscheinen teils ohne, teils mit Gänsefüsschen, so z.B. „*došel*“ bei Rozanov, der generell den Jargon durch verschiedene Mittel kennzeichnet. Je seltener die Ableitung, desto eher wird sie markiert, so ist z.B. *doplyvanie* (zu *doplyvat'*, einem selteneren

Synonym zu *dochodit'*, verkümmern) laut Šalamov (1997, 324) ein Neologismus; er markiert auch die Verbform *doplyl* durch Anführungszeichen, das geläufigere *dochodjaga* hingegen nicht. Manche Autoren verwenden Fussnoten:

- (31) Вот и финал: мужей с постов по шее и «на луну», а жен и содер-жанок в концлагерь. *In Fussnote*: На луну – лагерное выражение: к расстрелу. (Ro 241)

Ein Vergleich mit (27b) zeigt, dass die Metapher *na lunu* mit zwei verschiedenen Bedeutungen auftritt. Der gemeinsame Nenner „es gibt kein Zurück“ erschliesst sich bei Herling-Grudziński (1965, 91): die Auswahl für den Transport in die Kolyma sei vergleichbar mit der Selektion für die Gaskammer in den deutschen Konzentrationslagern.

Es fällt auf, dass Rozanov 1951 viele Anmerkungen macht, auch für Begriffe, die bei späteren Autoren vorausgesetzt werden; so z.B. erklärt er *stuknul* in *kto-to stuknul v ISČ* mit der Anmerkung: *dones – žargon* (Ro 37).

In direkter Rede erübrigt sich Markierung des Jargons und sie bietet dem Schreibenden einen grösseren Freiraum:

- (32) А *погорел* я совсем на другом и *погорел* я глупо до ужаса. (Mi 228, direkte Rede)

Pogorel (*pogoret'*: erwischt werden, auf den Leim gehen) ist *blatnoj žargon*. Solženicyn (II, 324, Anmerkung) stellt fest, dass für *zěki pogoret'* nur auf das Schicksal bezogen von Bedeutung sei – d.h. nur als Metapher –, konkrete Brände seien ihnen, da sie kein Heim haben, gleichgültig. Somit ist metaphorische Verwendung von *pogoret'* ein Indiz für Zugehörigkeit des betreffenden Lexems zum Gefangenenjargon.

Besonders oft wird *blatnoj žargon* in *Anführungszeichen* gesetzt, so in (33a) *pripuchat'* (faulzen) und in (33b) *pogoret'*. *Anführungszeichen* verraten etwas über die Einstellung des Verwenders gegenüber einem Wort. Allerdings wird damit nur nonverbal signalisiert, dass diese nicht neutral ist, sondern in irgendeiner Weise distanziert; um welche Art Einstellung es sich handelt – amüsiert, ironisch, erstaunt, empört oder eine Kombination von Haltungen bzw. Gefühlen – muss der Leser selbst erspüren. Ginzburg, wie viele andere, setzt Ausdrücke aus dem *blatnoj žargon* in *Anführungszeichen* (ausser in direkter Rede):

- (33a) и все ради того, чтобы не работать, «припучать» на нарах. (Gi 311)

- (33b) а теперь вот снова «погорела» на связи с вольным. (Gi 258)

Dreissig Jahre später wird das gleiche Verb *pogoret'* bei Mirek nicht markiert. Daraus darf man aber nicht einfach schliessen, dass die Verwendung von Argot-

elementen im Standardrussischen zu diesem Zeitpunkt normal geworden wäre³⁵, sondern es sind weitere Faktoren zu bedenken:

(34a) Как-то утащили шесть ковров – на них и погорели. (Mi 246)

(34b) Погорели Юрины друзья, погорел и Юра, и арперат [...].
(Mi 201)

(34c) В общем, с вами погоришь сразу. (Mi 246, direkte Rede)

Es geht erstens um den Faktor Perspektive bzw. Redewiedergabe. (34a/b) enthalten Redewiedergabe im Grenzbereich zwischen erlebter Rede und Redebericht (Erzählungen von Mithäftlingen) und somit auch zwischen Erzähl- und Personenperspektive (vgl. Kurt 1999, 110f. u. 134f.). Indiz für Redewiedergabe ist auch das wiederholte und rhematisierte *pogorel(i)* in (34b). (34c) ist, wie schon (32), direkte Rede. Der zweite Faktor ist soziolinguistischer Art: es sind Berichte krimineller Mitgefangener, kleiner Gauner, so dass das Gaunerargot dem Sprecher und dem Kontext entspricht. Tatsächlich gehört *pogoret'* – das in dieser Bedeutung bei Ušakov nicht erscheint und bei Ožegov als *prostorečie* bezeichnet wird – zum mündlichen Bereich, und auch (33b) ist erlebte Rede.

Gaunerargot erscheint in den Texten v.a. dort, wo die Autoren von ihren oft täglichen Kontakten mit kriminellen Häftlingen berichten, d.h. die Erwähnung eines *urkagan* oder einer *blatnaja* im Vortext setzt sozusagen den soziolinguistischen Rahmen, in dem das Argot seine Berechtigung hat.³⁶ Je unmittelbarer, lebendiger (und evtl. „belletristischer“) die Schilderung, desto eher verwendet eine Autorin Argot, so *medvežatnik*³⁷ in (35a) oder *prostorečie*-Elemente wie *otlupit'* (prügeln) und *kralja* (*ljubovnica*) in (35b):

(35a) – А какая у вас специальность?

– Я по несгораемым шкафам. [...]. По-нашему – *медвежатник*... (Gi 237)

(35b) какой-нибудь уркаган уврывался, чтобы *отлупить* свою кралю. Да и сама кралю не отчаивалась, а скорее гордилась: «Лупит – значит, любит!» (Frišer in Vi 376)

In (35a) handelt es sich bei der Fragerin um Evgenija Ginzburg, beim Antwortenden um einen Banditen (*nastojščij živoj Ostap Bender*); die Formulierung *po našemu* zeigt, dass er sich der Fremdheit seines Jargons für Aussenseiter bewusst war. Dies gleicht einer Situation zwischen Sprechern verschiedener

³⁵ Wobei dieser Schluss heute zutrifft – Argotelemente im Standardrussischen sind zwar nicht unauffällig, aber viel unauffälliger bzw. normaler als früher – (vgl. Weiss 2001, *Zemskaja* 2000), was auch in der Presse zu beobachten ist: *Chudožnik Glazunov pogorel na prostitutkach* (Titel in AiF 18/2000).

³⁶ Zur Ordnung der kriminellen Welt zur Zeit des GULAG vgl. Solženicyн (II 263), Šalamov (1998, 66ff.).

³⁷ *Medvežatnik*: Safeknacker; nach Elistratov (1995, 48f.) ist *medved'* (von poln. *niedźwiedź*) für Safe ein Beispiel für ein fremdsprachliches Element im *vorovskoe argo*.

Sprachen, die die Schwierigkeit seltener Wörter für den Gesprächspartner mitbedenken.

Daneben gibt es andere Motivationen, Gaunerargot zu verwenden: zum Beispiel die Erfahrung, dass gewisse Geschehnisse so empörend sind, dass keine anderen Worte darauf zutreffen, als eben *blatnoj jazyk*. So beschreibt Volkov seine Reaktion auf die Entdeckung, dass Schriftsteller wie A. Tolstoj, Zoščenko, Šklovskij u.a. positiv über den GULAG schrieben:

- (36) я возмущался, клял «*продажных сук*» (*да нурастят мне «блатное» словечко, [...] (Volkov 169)*

Volkov ergänzt seine Entschuldigung wegen Gebrauchs von *blatnoj jazyk* im Nachtext mit einer indirekten Entschuldigung gegenüber treuen Vierbeinern für Missbrauch des Lexems *suka*.

Eine weitere Motivation zur Verwendung von Gaunerargot ist das Vermitteln der Erfahrung, dass auch Politische, um sich bei Kriminellen durchzusetzen, deren Sprache brauchen mussten. In (37a/b) ist die elliptische Ausdrucksweise auffällig – *dognal?* Jargon für *kapiert?* – (vgl. auch 40a-g):

- (37a) Чтоб все было по форме. Догнал? – спрашивую его на *блатном жаргоне*.

– Догнал! Все будет в порядке. (Ro 75)

- (37b) – Ну и гад! – вырвалось у меуния. И уже *совсем по-лагерному*:

– Пошел к свиньям, понял?

Девки захохотали и выпухнули этого гада в ту самую дверь.

(Frišer in Vi 416)

In beiden Fällen geht es für den Häftling darum, sich durchzusetzen; für Frišer, eine Tschechin, ist es erstaunlich, dass sie selbst so spricht, wurde sie doch vom Chef als *inostrannaja baronessa* beschimpft. Laut Solženicyn (II 195) blieb den politischen Gefangenen zum Überleben nichts übrig, als *lagernyj jazyk* zu lernen. Darin war evtl. auch Mat inbegriffen: *Bez othornogo mata les s takim narodom ne plyn* (Ro 144), so Rozanov über die Bedingung, seine Brigadier-Funktion erfüllen zu können.

Mirek stellt Mitte der 80er Jahre im Leningrader Gefängnis Kresty eine beachtliche Menge „Jargon, Lexik (*leksikon*) und auch originelle Wendungen“ fest, mit denen er den Leser nicht langweilen möchte. Besonders erstaunten ihn gewisse Bedeutungsverschiebungen, so die Tatsache, dass im Gefängnis ein Wort wie *suka* überraschende Referenten (d.h. eine andere Konnotation) haben könne:

- (38) слово «сукa» в тюремных условиях можно услышать не только как ругательство, но и по отношению к нежно любимой женщине, жене, дочери и даже матери. (Mi 14)

Vergleichbar damit ist die Feststellung von Solženicyn (II 282f.), dass *vor* für einen Freien pejorativ sei, im Milieu jedoch wie *rycar'* klinge. Was die von Mirek ohne Beispiele erwähnten *original'nye oboroty* betrifft, so kann damit (mit)gemeint sein, dass neben dem allgemein verbreiteten Gefangenenjargon innerhalb einer Zellen-, Gefängnis- oder Lagergemeinschaft auch ad hoc Kreationen entstehen können. Geschieht dies aufgrund merkwürdiger Umstände (vgl. *narkomvoš'*), handelt es sich um kurzlebige Begriffe. Bei bestimmten lokalen Gegebenheiten können hingegen beständigere Bezeichnungen entstehen. So wurde der Lagerfriedhof auf den Solovki um ca. 1930 *16-ja rota* genannt, weil es ansonsten 15 *roty* (Kompanien) gab, und weil im Winter die Leichen lange unbestattet blieben (LSo 34). In der Lubjanka nannten Häftlinge die banja *počtovoe otdel'enie № 2*, die Toilette *№ 1* (IR 295), weil sich beide zum Übermitteln von Botschaften eigneten. In einem Lager wurde das Büro des KGB-Bevollmächtigten wegen der Anordnung der Räume *sed'moj kabinet* genannt (Ti 102). Solche Fälle sind lager- bzw. gefängnisinterner Gebrauch, im Unterschied z.B. zu *bol'nička*, die übliche Bezeichnung für das Lazarett – Lichačev braucht noch *lazaret* –, die von den Autoren teils ohne (Vi 211; Mi 247), teils mit Anführungszeichen verwendet wird:

- (39) его повезли в больницу или, как здесь говорят, «на больничку».
(Ti 102)

Was die eingangs formulierten Fragen nach der Art des Eindringens von Gefangenen- und Lagerjargon in die schriftlich fixierten Erinnerungen der ehemaligen Häftlinge betrifft, so zeigt sich ein Unterschied zwischen Gaunerargot und allen übrigen Komponenten des Jargon. Letztere werden im Text deutlich als Fremdkörper markiert, bei häufigem Vorkommen zumindest in der Einführungsphase. Es handelt sich um isolierte Lexeme. Das Gaunerargot hingegen wird von den meisten Autoren, mit unterschiedlicher Häufigkeit, in Szene gesetzt (32/34/35), normalerweise in direkter Rede krimineller Häftlinge, manchmal auch in anderen Redewiedergabetypen, v.a. erlebter Rede. Zwei weitere sprachliche Bereiche werden ebenfalls in Szene gesetzt: *Mat* eher selten und *Militärisches* sehr oft.

Auf Beispiele für *Mat* werde ich hier verzichten, weil es nicht spezifisch für die Gefangenenthematik ist, obwohl seine akustische Allgegenwart oft festgestellt wird³⁸. Solženicyn bezeichnet die *materščina* der kriminellen Häftlinge als untrennbaren Bestandteil ihrer Sprache (So II, 19), als emotional (Ausdruck ständiger psychischer Anspannung), als energischer und kürzer als andere sprachliche Mittel, und als hoch-organisiert, d.h. ökonomisch. Seine Beispiele gehören in den Bereich von Beschimpfungen, jedoch nur dann zum *Mat*, wenn wir nicht von

³⁸ Z.B. На женских лагпунктах устанавливается не-женски жестокий общий нрав: вечный мат, вечный бой и озорство, иначе не проживешь. (So II 151).

Timroths (1983) enger Definition bzw. Beschränkung von Mat auf vier oder fünf Grundlexeme und ihre Ableitungen ausgehen. Zur unterschiedlichen Extension des Terminus vgl. Ermen (1993, 8ff.). Bezeichnungen für Kriminelle und Hinweise auf Mat sind in den Texten oft gekoppelt: *ugolovniki* und *mat* (Gi 230), *materščina blatnjaček* (Gi 262), *materščinnica*, *kartežnica i vorovka* (So II 272); *otpetye leningradskie žuliki*. *Kartež, mat, muzyka, kraži* (Ro 22). Seltener sind nicht-kriminelle Mat-Verwender: *Sledovatel' vzvilsja, matjugnulsja* (VP 323). Mat wird mit hyperbolisierenden Adjektiven versehen, oft *trechétažnyj*, manchmal auch mehr: *lagernaja reč', usnaščennaja semiétažnym matom* (Ro 269). Während die reine Erwähnung von Mat häufig ist, sind Mat-Elemente in direkter Rede eines kriminellen Häftlings, sporadisch auch eines Aufsehers, erheblich seltener (ausser bei Marčenko), wobei in den Texten normalerweise nur die Anfangsbuchstaben, gefolgt von drei Pünktchen (40d), die Präsenz der Lexeme signalisieren.

Was die als lagerspezifisch geltenden Termini aus dem Bereich der Sexualität (und speziell Homosexualität, vgl. Krombach 1994, 126ff., Mielke 1995), betrifft, so erscheinen sie, mit Ausnahme weniger Ausdrücke bei Solženicyn, nicht in den untersuchten Erinnerungstexten, sondern fanden den Weg von den Informanten direkt in ein Handbuch wie Rossi oder die erwähnte Fachliteratur.

Im Unterschied zu Mat wird militärische Kommunikation sehr häufig in Szene gesetzt, wobei den autobiographischen Autoren fast nur Befehlsätze in Erinnerung bleiben. Allgemein kann gesagt werden: *Merkmale der direkten Rede krimineller Häftlinge in Lagerliteratur ist das Gaunerargot, das der Aufseher ist der elliptische Befehl*, der schon Čechov auf Sachalin auffiel, und später von Lichačev protokolliert wurde, die Klammern in (40b-d) sind von ihm³⁹:

- (40a) «Смирно! Шапки долой!» (Čechov, Ostrov Sachalin, 189)
 (40b) [Конвоир кричит]: «Назад – тебе что?» (самому захотелось по морде?). (LS 17)
 (40c) «Кто мало [имеет вещей], тот неси!» [Это крик конвоиров]. (LS 17)
 (40d) «Письма писать так: «Жив, здоров, всем доволен». И еще: «Скажу встать – встанешь! Скажу лечь – ляжешь. И х... скажешь», – далее трехэтажная брань – все в рифму. (LS 18)
 (40e) – Как вы ко мне, так и я к вам, – поучал нас на разводе начальник командировки. (Ro 15)
 (40f) Стоять! Молчать! Шаг влево, шаг вправо – побег! (VP 8)
 (40g) «Фамилия?» – «Тимофеев». – «С вещами». (Т1 82)

³⁹ Runde Klammern stammen direkt aus dem Tagebuch, Erklärungen in eckigen Klammern fügte er für die Publikation hinzu (Lichačev 1993, 16).

In diesen Äusserungen, nach Rossi aus den Bereichen B (militärisch) und F (Jargon der Gefangenenwärter) des Lagerjargons, ist nicht die Lexik, sondern die Syntax erwähnenswert. Es sind fast alle Typen von Nullstellen zu beobachten: Subjektsellipsen, eine Objektsellipse (40c), Null-Konnektoren (40d), Weglassungen aktionaler Prädikate und „Kumulation verschiedener Nullen als russische Sonderleistung“ (Weiss 1993, 52), so (40b/c), wo Lichačev selbst Interpretationen vornimmt. Bei den infinitivischen Befehlen (40d *pisat'*/40f) handelt es sich um modale Infinitive mit elidiertem Agens (*vam*, Maurice 1996, 89). Auffällig sind auch die nominalen Fragen und Anweisungen (40a/f/g). Die in (40f/g) enthaltenen Befehle sind die häufigsten überhaupt und finden sich in praktisch allen Lagererinnerungen, wobei (40f) die konzentrierteste Form des Abmarschbefehls enthält; dieser wird manchmal etwas expliziter wiedergegeben: *Šag vpravo, šag vlevo sčitaetsja popytkoj k pobegu* (Ro 5) oder [...] *budu rassmatrivat' kak pobeg* (LS 21)⁴⁰. Der Befehl zum Abtransport in (40g) wird selten mit einem Verb notiert (*Sobirat'sja s veščami!* IR 291).

Im folgenden geht es um einzelne morphologische und semantische Eigenarten des Jargons.

4. Charakteristika des Gefangenenjargons: Suffigierungen, Euphemismen, Deixis

Uns sind bereits suffigierete Jargon-Lexeme begegnet: *zapretka* (29), *zamostyrka* (15b), *raportička* (30), *bol'nička* (39), *načal'niček* (27e). Solženicyн äussert sich zu dieser Eigenart des *jazyk zėkov*: Wörter wie *mamka*, *svidanka* (*svidanie*), *pomilovka* (*pomilovanie*), *vol'njaška* (*vol'nyj*) aber auch *podženit'sja* dokumentierten die Minderwertigkeit der Dinge im „Archipel“, und dass sich die Häftlinge ihrer bewusst seien (So II 155f.). Laut Wierzbicka (1992, 261ff.) ist *-k(a)* das variabelste und unfassbarste unter den Suffixen; sie stellt (bezüglich Eigennamen) fest, es werde traditionell als pejorativ bezeichnet, dies treffe aber nicht immer zu. Solženicyн insistiert auf dem verächtlichen Blick auf die Umgebung; *-ka* und andere Mittel können quasi Unechtheit signalisieren. Dies trifft auf einige der Lexeme zweifellos zu (s.u. *mamki*), zum Beispiel auch auf die Diminutive *raportički* (35a/b), die oft mit *tufta*, Schwindel, zu tun hatten, oder auf *bol'nička* und eventuell *načal'niček*. In anderen Fällen, z.B. bei *zapretka* oder *zamostyrka*, handelt es sich um eher neutrale Bildungen, weil *-ka* dabei nur Mittel zur Univerbierung ist.

Solženicyн illustriert seine im Kontext einleuchtende, im Detail je nach Lexem zu überprüfende Theorie der „Pejorativierung“ am Beispiel der *mamki*, im Lager schwanger gewordener Frauen, und der Kinderbetreuung:

⁴⁰ Herling-Grudziński (1965, 49): „uprzędzam: krok w lewo, krok prawo – kula w łeb“.

- (41) на своем лагпункте *мамки* живут и работают, пока оттуда их под конвоем водят кормить грудью новорожденных туземцев. Ребенок [...] находится [...] в «детгородке» или «доме малюток», как это в разных местах называется. (So II 155f.)

Mamka – nicht erwähnt in Zemskajas (1992, 151f.) Aufzählung weiblicher Personen auf *-ka* – bezeichnete einst die Amme, heute junge unverheiratete Mütter.⁴¹ Seltener Belege für Suffigierungen auf *-ka* enthalten die folgenden Stellen:

- (42a) За то, что простится урке, с нас сдерут семь шкур: вечный изолятор, новый срок, а не то и *шленка*. (Ro 203)
- (42b) Он пригрозил: «Переведу в напряженку!» «Напряженка» – это камера, где сидят отпетые нарушители режима, где сокамерники «напрягают» (притесняют) новичков. (Samojlov in Gurov 169)

An *šlěpka* (Todesstrafe), von *šlěpnut'* (füsilieren), und *naprjaženka* zeigt sich, wie auch an *zapretka*, dass Bildungen auf *-ka* auch von einem Verb abgeleitet sein können. *Naprjaženka*, das bei Galler/Marquess und Rossi nicht vorkommt, wurde von Samojlov in den 80er Jahren registriert.

Zu dem von Solženicyн auch als Pejorativierung bezeichneten *podženitsja* findet sich bei ihm selbst ein Beleg, während Marčenko den Sachverhalt mit Anführungszeichen markiert:

- (43a) А самое хорошее дело – не напарника иметь, а напарниду. Жену лагерную, зэчку. Как говорится – *поджениться*. (So II 145, kursiv A.S.)
- (43b) Мне тоже предлагали познакомить меня с какой-нибудь зэчкой («женить»). (Ma 311)

Die Anführungszeichen haben eine dem Präfix *pod-* vergleichbare Funktion, eine Pseudo-Handlung bzw. Unechtheit auszudrücken. Diese Verwendung von *ženit'* gehört in den weiteren Bereich der oft approximativen Semantik des Lagerjargons, sie ist euphemistisch. Krysin (2000b, 404) erwähnt *podženit'sja* unter Euphemismen aus „sozialen Jargons“. Bei Lexemen wie *ženit'* oder *žena*, wo kein Prä- oder Suffix eine bestimmte Bedeutung signalisiert, ist der Kontext für das Vorliegen einer euphemistischen Komponente ausschlaggebend: so handelt es sich bei *Ona prinadležala k razrjadu tak nazываемых „žen“* (Šul'c in Vi 196) nicht um temporäre Lagerfrauen, und somit nicht um einen Euphemismus, sondern um Ehefrauen, die wegen ihrer Männer verhaftet wurden, wie z.B. A. Larina, die letzte Frau Bucharins.

⁴¹ *Ona vyšla na ulicu, a čerez nekotoroje vremja sama stala „mamkoj“*. (AIF 15/2000).

Nach Jachnow (1995, 178) dienen Euphemismen dazu, „zu mildern, zu verharmlosen, [...], möglicherweise negative Bewertungen sogar ins Positive zu verkehren“. In *dochodit'* und *dochodžaga* kann man nicht nur eine Metapher, sondern, aufgrund der Ellipse (*do konca, do smerti* o.ä.), einen lagerspezifischen Euphemismus sehen, denn im Unterschied z.B. zu *verkümmern* erscheint darin der wahre Sachverhalt verschleiert. Gewisse Bezeichnungen für die Verhaftung sind Euphemismen:

- (44a) сказали: «За тобой приходили». Все было ясно: меня приходили арестовывать. (LSo 42)⁴²
 (44b) [...] сказал, что отца «забрали». (Mi 101)
 (44c) „Kawo sewodnia bierut?“ (Herling-Grudziński (1965, 71))

Diese Ausdrücke – typischerweise in neopredelennaja ličnaja forma – sind nicht eigentlich Gefangenenjargon, da sie auch die Situation einer (noch) in Freiheit lebenden Person betreffen können.

Es gibt vereinzelt administrative Euphemismen (s.o. *vyvozka vručnuju*): Von oben wurde deklariert, die Häftlinge seien keine *vragi*, sondern nur *vremennozolirovannye* (Ro 54). Im statistischen Formular des Lazarett wurden die täglichen Todesfälle gemeinsam mit den Wegweisungen von Syphilitikern in der Rubrik *ubylo* geführt (Vo 343).

Euphemistischer Gefangenenjargon ist *dyrka* in (26). Ein in der Lagerliteratur vorkommender, heute allgemein verbreiteter Euphemismus aus dem Gaunerargot ist „*mokroe*“ *delo* für Mord. Allgemein ist auch der Phraseologismus *sygrat' v jaščik*, laut Jachnow (1995, 186) aus dem *prostorečie*, dessen Motivierung Lichačev beobachtete:

- (45) расстреливали поодиночке ([...], приезжала телега с ящиком, куда бросали труп, [...]) (Fussnote: (1) Отсюда выражение «сыграть в ящик» – умереть. (LSo 34))

Jachnow (1995, 185f.) stellt fest, dass in diesem Typ von Phraseologismen, zu dem er z.B. auch *schodit' v mogilu* zählt, das „requisitorische Umfeld des Sterbens und des Todes [...] in der Funktion von Synekdochen verarbeitet“ wird, und dass in *sygrat' v jaščik* die „Ridikülisierung des Referenten zu einer gewissen Euphemisierung führt“. Es ist jedoch zu bezweifeln, ob Lichačev aus seiner Perspektive damit einverstanden gewesen wäre. Für mich steht der Euphemismus zweifelsfrei fest, für „Ridikülisierung“ hingegen bräuchte es mehr Absurdität, wie z.B. in *die Radieschen von unten angucken*.

⁴² Je nach Kontext kann die Bedeutung ändern, so bei Čechov, *Ostrov Sachalin*, S. 246/272 *za muža prišla* bzw. *za svekrov' prišla*: es geht um Totschlag. Mirek (233f.) erwähnt (ausgehend von einem familiären Erlebnis eines Häftlings), dass die abendliche Aufforderung im Kindergarten „*Odevajtes', za vami prišli*“ an eine Verhaftung erinnert.

Ein zwar nicht jargonartiger, jedoch haftbedingter Euphemismus für *sterben* ist *popast' na tu volju* (La 233, gesperrt gedruckt): weil in der Haft *volja* durch die Bedeutung als Antonym für *zaključenie* (s.u.) bereits besetzt ist, muss es als Euphemismus für den Tod durch das kontrastierende *ta* markiert werden. Natürlich bezeichnet *ta volja* nicht immer den Tod (vgl. Ivan Denisovič: *Da ešče pustjat li kogda na tu volju?* – es geht um die Unerreichbarkeit). Aber bei Larina ist die irdische Freiheit, obwohl auch unerreichbar, dennoch näher und somit *éta volja*, während *ta volja* eine weitere Dimension impliziert.

Euphemismen können ad hoc entstehen: Ginzburg und eine Kollegin nennen eine Art *tufia*, Mogelei zwecks Kostverbesserung, *osvežit' buterbrody* (Gi 267), eine situationsspezifische, konspirative Bezeichnung für eine List.

Euphemismen zur Bezeichnung von Gefängnis oder Lager sind häufig (vgl. Rossi, *tjur'ma 6*: Jargon- und ugs. Bezeichnungen für Gefängnis), z.B. *kurort*, das Krysin (2000b, 404) ohne Erläuterung zusammen mit *dača* und dem bei Rossi nicht erwähnten *akademija* anführt. Nicht jedes *kurort* in Lagerliteratur ist ein Euphemismus; häufig ist z.B. die auch von Rossi erwähnte formelhafte Warnung der Aufsicher *Ne kurort!* (Gi 264; *eto vam nie kurort* Herling-Grudziński 1965, 145), wo aufgrund der Negation die Metapher ausser Betracht fällt. Die Frage *S kurorta?* (Gi 238) ist im Kontext eine Metapher für das Lazarett. Ein Euphemismus ist *kurort* schon eher in der folgenden direkten Rede:

(46) На фронтах лучшие люди гибнут, а тут... курорт! (Gi 297)

Da es sich im Kontext um einen beabsichtigt bösen Vorwurf handelt, kann diese Verwendung kaum als ironisch bezeichnet werden, im Normalfall dürfte jedoch *kurort* als Bezeichnung für Lager ironisch verwendet werden.

Abschliessend soll gezeigt werden, dass manche in der Lagerliteratur verwendeten Ausdrücke bedingt sind durch eine *spezielle, haftbedingte Perspektive*, die man etwas pointiert als *Lager- und Gefangenendeixis* bezeichnen kann. Das Universum des Häftlings ist polarisierter als das eines Menschen in Freiheit.⁴³ Die Pole sind *hier vs dort*, *tjur'ma* bzw. *lager'* vs *volja* (evtl. *svoboda*, s.u.), oder auch *pered zaborom* vs *za zaborom* bzw. *za zapretku* (vgl. Bsp. 29). Das Russische ist im räumlichen Bereich ausgeprägter deiktisch als westliche Sprachen, vgl. *za gorod(om)* oder *za granicu/za granicej*. Nach dem Modell *za gorod(om)* entstanden im Lager mit *zona*, dem Jargonwort für den Lagerbereich, die Ausdrücke *za zonu* bzw. *za zonoj*. Nebenbei sei erwähnt, dass Samojlov in einem in *Neva* 1988/5 publizierten und in Gurov/Rjabinin (1992, 161ff.) abgedruckten Artikel *zona* explizit als Gefangenenjargon deklariert, und im selben Satz *étap* erklärt. Beides weist darauf hin, dass er bei den Lesern die Kenntnis dieser

⁴³ Vgl. die Polarisierung *Armee/Zivil* bei *Armeeingehörigen* und den Jargonausdruck „na graždanke“ für letzteres (z.B. LG 48/2000, Anführungszeichen im Text).

Termini nicht als selbstverständlich voraussetzte.⁴⁴ In einem Artikel in LG 47/2000 wird *zona* mehrfach ohne und ein Mal mit Anführungszeichen verwendet.⁴⁵ *Zona* ist für die Häftlinge das Orientierungszentrum:

- (47a) В предзоннике обыск, потом открываются ворота, и вся бригада выходит за зону. (Ма 46)
 (47b) Там действительно отличные детские учреждения, но только для детей вольнонаемного состава, за зоной. (Frišer in Vi 414)
 (47c) для строя считалось безопасным выпустить их за зону. (Vo 351)
 (47d) я уже жил за зоной, не в отдельной «кабинке» барака, (Š 448)

In (47a/b) wird der deiktische Ursprung des Ausdrucks besonders deutlich, da in beiden Fällen die Perspektive „lagerzentriert“ ist – das Erzähler-Ich bzw. sein Hier und Jetzt befindet sich im Lager –, was sowohl im Vortext als auch im Präsens der betreffenden Sätze zum Ausdruck kommt. Doch kann *za zonoj*, wie *za gorodom*, auch absolut, z.B. im Rückblick, verwendet werden (47c/d).

Eine deutliche deiktische Komponente erscheint auch in den häufigen Verwendungen von *volja*, das von den Autoren oft durch Anführungszeichen markiert wird, was darauf hinweist, dass sie es als Jargon empfinden. Nicht markiert wird es in direkter Rede (und in Folklore und Liedtexten, z.B. *Pesni nevoli*). *Volja* war im 19. Jahrhundert verbreiteter, heute ist es auf die Bezeichnung für Leben ausserhalb von Gefängnis oder Lager eingeschränkt, d.h. ein Antonym für Haft (Wierzbicka [Vežbickaja] 1999, 460). Nicht das Lexem *volja* an sich, wohl aber die Ableitung *vol'njaška* – Bezeichnung eines Freien aus der Perspektive des Häftlings –, wird von Wierzbicka (ebd.) als *tjurenno-lagernyj žargon* bezeichnet.

Die Markierung (durch Anführungszeichen oder kursiv) von *volja* ist uneinheitlich und lässt keinen Zusammenhang mit dem Alter der Texte sehen. Samojlov markiert das Lexem (*naladit' svjaz' s „volej“*, Gurov/Rjabinin 1992, 168), Marčenko und Mirek nicht, Solženicyn eher selten, und nicht wegen seiner Auffälligkeit (es ist bei ihm selbstverständlich), sondern um es zu betonen (So II 349). Bei Ivanov-Razumnik und Ginzburg findet sich im Erzähltext *na vole* mit und ohne Anführungszeichen, ebenso bei Rozanov (*opasajas' echat' „na volju“* (Ro 160), aber *vse kak „tam“ na vole*). In Lichačevs erläuternden Klammerbemerkungen (LS 25/26) wird das Erstvorkommen markiert; ebenso ist *na vole* bei Šalamov zuerst markiert, dann unmarkiert (Š 48 u. 53), als ob der Leser nun daran gewöhnt sei. *Na vole* wird weniger regelmässig graphisch hervorgehoben als Kombinationen mit anderen Präpositionen:

⁴⁴ *Étap* erscheint nur ausnahmsweise in Anführungszeichen; Ginzburg markiert so nur eine „lagerspezifisch-phraseologische“ Wortverbindung: *My prosto „šli etapom“ na Džurme* (Gi 231); Samojlov markiert das Adjektiv *iz „étapnych“ kamer* (Gurov/Rjabinin 1992, 166).

⁴⁵ *Filosofija iz zony, obratno v zonu* gegenüber *popadi on „na zonu“* (LG 47/2000); die Anführungszeichen erklären sich dadurch, dass der letzte Ausdruck als ganzes jargonartig ist.

- (48a) Позднее, [...], и я не раз наблюдала их с «воли». (Šul'c in Vi 208)
 (48b) мое письмо, отправленное с транзитки «через волю» (Gi 257)
 (48c) знакомых «по воле» почти не было (Gi 225; aber *po vole* unmarkiert in Gi 212 in erlebter Rede)

Besonders in (48a/b) wird die von Wierzbicka (1999, 464) für *volja* festgestellte *räumliche Komponente (prostranstvennaja svoboda)* sichtbar. In allen drei Beispielen ist *volja* nicht durch *svoboda* ersetzbar.⁴⁶ Die räumliche Komponente eröffnet für *volja* die Möglichkeit eines *lokaldeiktischen Gebrauchs*, der in (48a/b) und noch klarer in (49) hervortritt:

- (49) Никакие продукты с воли сюда не попадают – только пайка.
 (Ma 81)

Hier besteht auf der Ebene der Deixis ein Kontrast. Die räumliche und zeitliche Origo des Erzählers ist im Lager, was *sjuda* und das Präsens signalisieren; das Ortsadverbial *s voli* ist der Kontrastort und quasi Antonym zum in *sjuda* enthaltenen *hier*.

Eine Konsequenz der räumlichen Komponente (Wierzbicka erwähnt auch die „Nicht-Standard-Bedeutung“ *unter freiem Himmel*) ist die häufige Kombination von *volja* mit Verben (oder Nomina), die eine Bewegung oder Verbindung im Raum ausdrücken, so in (48b), (49), oder auch in den folgenden Stellen, wobei in (50c) das Bewegungsverb elidiert ist:

- (50a) и эки, и лагерное начальство с «воли» взяты и на «волю»
возвращаются (VP 10)
 (50b) несколько новеньких, пришедших с воли (Mi 227)
 (50c) интересно было бы с ним – прямо с воли, свеженький! (Mi 224,
 direkte Rede)
 (50d) она *связалась с волей* и с мужем (So II 251)
 (50e) *передачи с воли* (IR 109).

Eine seltenere Konsequenz der räumlichen Komponente ist die mögliche syntaktische Abhängigkeit des Lexems *volja* von einem Verbum videndi:

- (51a) Разрешили выход за зону лагеря. По воскресеньям, с пропуском
 в кармане, ходили на станцию – *поглазеть на «волю»*. (Ro 19f.)
 (51b) отсюда *было хорошо видно* и запертку, и забор, и *волю*. (Ma
 269)

Dies ist mit *svoboda* nicht möglich, es sei denn in einem Spezialfall wie der Schwurformel der *blatnye* „vek svobody ne vidat“, (Ro 68, Mi 79). Dagegen gibt es mit Bewegungsverben gleichartige Verwendungen von *volja* und *svoboda*:

⁴⁶ Zu *svoboda* (Handlungs- u. Entscheidungsfreiheit, gesetzlich geregelte Freiheit, moralische Freiheit) vgl. die Analyse von Košelev (1991).

vosem' let i vyjduť na svobodu (Ma 89); *tysjači vychodjat na volju* (Ma 89), doch sind solche Fälle mit *svoboda* seltener.

Als letzter Fall von „Häftlings-Deixis“ sei ein Kontrast erwähnt, den ich so nur bei Mirek fand, in den Erinnerungen an das Leningrader Gefängnis Kresty in den 80er Jahren. Der Autor bezeichnet die Gefangenen als *ostrovitjane*, Inselbewohner, wobei er das Erstvorkommen (Mi 57) mit Anführungszeichen markiert. Das Gefängnis wird als *ostrov* bezeichnet (*oni uprjatali menja na ostrov*, Mi 66), die Freiheit als *materik*:

(52a) Камеры, в которые попадают, в основном, новички, люди с «материка», (Mi 66)

(52b) Островитяне называют их «собачниками» (Mi 254)

Diese Verwendung von *s materika* ist synonym zu *s voli* und, aus der Perspektive des Häftlings, ebenso deiktisch. Es handelt sich um eine Metapher, die auf den von Šalamov (1998, 32) und Rossi (1989, 29) erwähnten Gebrauch von *materik* (und *Bol'saja zemlja*) aus der Perspektive der Lager-Häftlinge – und allgemein der Bewohner, auch der heutigen – im Norden Sibiriens zurückgehen dürfte.

5. Zusammenfassung und Fazit

Abkürzungen aller Bildungstypen sind im administrativ und auch militärisch geprägten Bereich von Gefängnis und Lager weit verbreitet, wobei diejenigen für Personen besonders auffällig sind. Die Einstellungen der Betroffenen dazu sind unterschiedlich. Eine für den Träger unmotivierte Abkürzung kann eventuell auf ihn weniger demütigend wirken als ihre Ausformulierung (12), doch gibt es mehrfach ablehnende (8/11c) oder befremdete (11a/b) Kommentare. Die traditionellen Abkürzungen des Armeejargons (*medpomošč'*, *sančast'*) werden mit mehr Selbstverständlichkeit verwendet, sogar als Anrede (*lepkom* in 15b). Durch die Häftlingen werden spielerisch (17b) ad hoc Abkürzungen gebildet oder durch inoffizielle Aufschlüsselungen offizieller Abkürzungen Aggressionen abregiert (18). In gewissen Fällen existieren, entsprechend der allgemein in der Sprache bestehenden Asymmetrie bei der Behandlung der Geschlechter, für die Referenz auf Frauen eine bis zwei Möglichkeiten mehr als für die Referenz auf Männer (z.B. 2/24). Das undeklinierte *z/k*, *zè-ka* ist weit seltener als das deklinierte *zék*. Ein ikonisches Verfahren zum Ausdruck des Plurals ist in den Reduplikationen *z/k z/k* zu beobachten (22).

Bei der Integration des Gefängnis- und Lagerjargons in den Text wird oft ein abgestuftes Vorgehen gewählt: das Erst-, eventuell Zweitvorkommen des Jargon-Lexems wird graphisch markiert, – diese Markierung z.B. durch Anführungszeichen signalisiert eine distanzierte Haltung, sie isoliert das Lexem –, beim

Erstvorkommen wird eine Erklärung in Klammer, als Apposition, oft zusätzlich mit einer ebenfalls distanzierenden Formel wie *tak nazывaemyj*, oder als Fussnote hinzugefügt, oder umgekehrt das Jargon-Lexem nach einem neutralen Ausdruck erstmals in einer Klammer eingeführt. Erst später im Text werden zumindest häufige Ausdrücke wie z.B. *dochodjaga* von einer Mehrheit der Autoren unmarkiert verwendet.

Einige Adverbiale, bestehend aus einer Präposition (z.B. *za* oder *s*) und den Nomina *zona*, *volja*, selten auch *materik*, die die Orientierung der Inhaftierten reflektieren, legen es nahe, in gewissen Fällen von „lager-deiktischen“ Verwendungen zu sprechen.

Ein grosser Teil der sehr verschiedenen Phänomene, die anhand der Beispiele aufgezeigt wurden, lässt sich auf einen Nenner zu bringen: *Distanzierung*. Durch die graphischen Mittel wird der Gefängnis- und Lagerjargon als sprachliches Phänomen distanziert, da z.B. Anführungszeichen, Kursive oder Klammer eine Distanz zwischen Sprachbenützer und Ausdruck signalisieren können. Radikal distanziert werden die Mat-Elemente, sie werden schon gar nicht erst vollständig gedruckt, sondern durch die drei Pünktchen graphisch unterdrückt (40d). Wenn die lagerspezifischen Termini für (Homo)sexualität in den Lagererinnerungen fast gar nicht, sondern praktisch nur in der Fachliteratur erscheinen, so ist dies auch eine Distanzierung. Gewisse morphologische und semantische Mittel dienen auf dosiertere Weise zur Markierung einer gewissen Distanz: Manche Verwendungen des Suffixes *-k(a)* oder des Präfixes *pod-* (43a) können eine (skeptische, evtl. ablehnende) Distanz bzw. einen qualitativen Unterschied zwischen dem Grundbegriff und dem Lagerbegriff ausdrücken. Der Vorgang der Euphemisierung kann als Abmilderung eines negativ besetzten Inhalts begriffen werden. Und für manche Betroffenen ermöglichte sogar die Abkürzung mehr Distanz zu dem negativ konnotierten Konzept.

Zu den eingangs formulierten Fragen ist folgendes zu sagen: In die untersuchten Texte ist der Jargon nicht eingedrungen wie eine Sturmflut. Eher ist er tröpfchenweise eingesickert und wird von den Autoren unter Kontrolle gehalten; man könnte sogar sagen, er wurde bewusst und dosiert hineingeleitet, wobei das Quantum unterschiedlich ist. Oft sind sich die Autoren bewusst, dass nur das Jargon-Wort den Kern der Sache trifft. Was die Frage nach einer allfälligen Inszenierung betrifft, so kann sie für den Teilbereich Gaunerargot bejaht werden. Ein Teil der Autoren, v.a. Rozanov, Marčenko, etwas seltener Ginzburg, verwenden Argot (*blatnoj žargon*) in den Reden der *ugolovniki* und schaffen dadurch Szenen, die den Leser auf ihre Weise genauso in das Geschehen hineinversetzen wie die bei vielen Autoren – und insbesondere Solženicyŋ – häufige *obobščennaja ličnaja forma*. Ebenso wirksam eingesetzt wird der militärische Jargon, und hier sind es in erster Linie die Befehle, die in der

Erinnerung der Häftlinge als Hauptmerkmal der militärischen Rede erscheinen und stark elliptischen Charakter aufweisen.

Bibliographie

A) Quellen:

Аргументы и Факты (AiF)

Виленский, С.С. (сост.) 1989. *Доднесь тяготееет. Выпуск 1. Записки вашей современницы*, М. (Vi)

Волков, О. 1989. *Век надежд и крушений*, М. (Vo)

Галичь, А.А. 1999. *Облака плывут, облака: Песни, стихотворения*, М. (Ga)

Гинзбург, Е. 1990. *Крутой маршрут*, М. (Gi)

Дмитриев, П. 1991. «Солдат Берии». *Воспоминания лагерного охранника*, Ленинград. (Dm)

Достоевский, Ф.М. 1972. *Записки из мертвого дома*, in: *Полное собрание сочинений в тридцати томах, том 4*, Ленинград. (Do)

Достоевский, Ф.М. 1972. *Сибирская тетрадь*, in: *Полное собрание сочинений в тридцати томах, том 4*, Ленинград. (DoS)

Иванов-Разумник 2000. *Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки*, М. (IR)

Кокурин, А.И., Петров, Н.В. (сост.) 2000. *Россия. XX век. Документы. ГУЛАГ (Главное управление лагерей) 1917-1960*, М.

Ларина (Бухарина), А. 1989. *Незабываемое*, М. (La)

Литературная Газета (LG)

Лихачев, Д.С. *Соловецкие записки 1928-1930*, in: Лихачев, Д.С. 1993. *Статьи ранних лет*, Тверь. (LS)

Лихачев, Д.С. *Соловки. Записки*, in: Лихачев, Д.С. 1993. *Статьи ранних лет*, Тверь. (LSo)

Марченко, А. 1969. *Мои показания*, Paris. (Ma)

Мирек, А. 1997. *Тюремный Реквием*, М. (Mi)

Павлова, И.В. (сост.) 1994. *Возвращение памяти. Историко-публицистический альманах*, Новосибирск. (VP)

Розанов, М. 1951. *Завоеватели белых пятен*, Limburg. (Ro)

Солженицын, А. 1963. *Один день Ивана Денисовича*, Paris, 1987. (SoID)

Солженицын, А. 1991. *Архипелаг ГУЛАГ, т. 1-3*, М. (So I, II, III)

Старшинов, Н. (ред.-сост.) 1996. *Песни неволи*, Москва-Минск. (PN)

Тимофеев, Л. 1990. *Я особо опасный преступник. Одно уголовное дело*, Минск. (Ti)

- Чехов, А.П. 1987. *Остров Сахалин*, в: *Сочинения в тридцати томах, том 14/15*, М. (OS)
- Шаламов, В. 1998. *Очерки преступного мира*, in: *Собрание сочинений, том 2*, М. (Š)
- Herling-Grudziński, G. 1965. *Inny świat - Zapiski sowieckie*, Paryż.

B) Literatur

- Bäcklund, A. 1940. *Die unverbierenden Verkürzungen der heutigen russischen Sprache*, Uppsala.
- Comrie, B., Stone, G., Polinsky, M. 1996. *The Russian Language in the Twentieth Century*, Oxford.
- Ermen, I. 1993. *Der obszöne Wortschatz im Russischen*, München.
- Galler, M., Marquess, H. 1972. *Soviet Prison Camp Speech. A Survivor's Glossary*, Madison.
- Galler, M. 1977. *A Survivor's Glossary Supplement*, Madison.
- Galler, M. 1994. *Soviet Camp Speech*, Jerusalem.
- Jachnow, H. 1995. „Der Tod und die Sprache. Beobachtungen zu sprachlichen Ersatzstrategien mit Hilfe von Phraseologismen und Stereotypen bei der Kommunikation über Sterben und Tod“, Weiss, D. (ed.) 1975. *Slavistische Linguistik 1995*, München, 175-195.
- Kurt, S. 1999. *Erlebte Rede aus linguistischer Sicht: der Ausdruck der Temporalität im Französischen und Russischen*, Bern.
- Leeuwen-Turnovcová, J. van 1996. „Subkulturelle Existenz, Ambulanz und Argotisierung. Teil I: Zur Frage der sprachlichen Solidarisierung von ambulanten bzw. kasernierten Randgruppen“, Freidhof, G., Kusse, H., Schindler, F. (eds.) 1996. *Slavische Sprachwissenschaft und Interdisziplinarität Nr. 2*, München, 187-213.
- Marszk, D. 1999. „Substandard“, Jachnow, H. (ed.) 1999. *Handbuch der sprachwissenschaftlichen Russistik und ihrer Grenzdisziplinen*, Wiesbaden, 614-638.
- Mel'čuk, I. 1996. *Cours de morphologie générale, vol. 3*, Montréal.
- Mielke, Tomas M. 1995. *Der homosexuelle Wortschatz im Russischen. Einvernehmliche und Lagersexualität zwischen Männern*, München.
- Raecke, J. 1999. „Wortbildung“, Jachnow, H. (ed.) 1999. *Handbuch der sprachwissenschaftlichen Russistik und ihrer Grenzdisziplinen*, Wiesbaden, 150-181.
- Rossi, J. 1989. *The Gulag Handbook*, New York.
- Rossi, J. 2000. *Qu'elle était belle cette utopie! Chroniques du Goulag*, Paris.
- Timroth, W. v. 1983. *Russische und sowjetische Soziolinguistik und tabuisierte Varietäten des Russischen*, München.

- Unbegaun, B.-O. 1947. „Les argots slaves des camps de concentration“, *Mélanges 1945, V, études linguistiques, publications de la faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, fascicule 108*, Paris, 179-193.
- Weiss, D. 1988. „Kurica ne ptica, (a) baba ne čelovek“, Raecke, J. (ed.) 1988. *Slavistische Linguistik 1987*, München, 413-441.
- Weiss, D. 1993. „Die Faszination der Leere“, *Zeitschrift für slavische Philologie, LIII, 1*, 48-82.
- Weiss, D. 1997. „Russisch человек: Versuch eines referentiellen Porträts“, Kosta, P., Mann, E. (eds.) 1997. *Slavistische Linguistik 1996*, München, 309-365.
- Weiss, D. 2001. „Zwischen Pluralisierung und Brutalisierung – die Nöte des heutigen Russisch“, Stammerjohann, H. 2001. *Hochsprachen in Europa*, Freiburg im Breisgau, 185-209.
- Weiss, D. 2002. „Uniting the Communist system: the making of Polish „new-speak“ and its relation to the Russian original“, to appear in: Ureland, St. (ed.), *EuroLinguistics: Contact Typology, Convergence/Divergence and the Rise of New Languages and Nations in Europe. Papers given at the 2nd Symposium on EuroLinguistics in Pushkin/Russia, 10-16 Sept. 1999*, Tübingen.
- Алексеева, Д.И. (отв. ред.) 1983. *Словарь сокращений русского языка*.
- Балдаев, Д.С., Белко, В.К., Исупов, И.М. 1992. *Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона*, М.
- Быков, В. 1992. *Русская феня. Словарь современного интержаргона асоциальных элементов*, München.
- Вежбицкая, А. 1999. *Семантические универсалии и описание языков*, М.
- Грачев, М.А. 1995. „К вопросу о функциях арга“, *Wiener Slavistischer Almanach 35*, 297-309.
- Грачев, М.А. 1997. *Русское арга*, Нижний Новгород.
- Гуров, А., Рябинин, В. (сост.). 1992. *Империя страха – правители преступного мира*, М.
- Елистратов, В.С. 1995. *Арга и культура*, М.
- Елистратов, В.С. 2000. *Словарь русского арга*, М.
- Ермакова, О.П., Земская, Е.А., Розина, Р.И. 1999. *Слова, с которыми мы все встречались. Тольковый словарь русского общего жаргона*, М.
- Ермакова, О.П. 2000. „Семантические процессы в лексике“, Земская, Е.А. (отв. ред.) 2000, 32-65.
- Земская, Е.А. (отв. ред.) 2000. *Русский язык конца XX столетия*, М.
- Земская, Е.А. 1992. *Словообразование как деятельность*, М.
- Карцевский, С.И. 1923. *Язык, война и революция*, Берлин.

- Кошелев, А.Д. 1991. „К эксплицитному описанию концепта *свобода*“, Аругюнова, Н.Д. (отв. ред.) 1991. *Логический анализ языка. Культурные концепты*, М., 61-64.
- Кромбах, Т. 1994. „Жаргон гомосексуалистов“, *Русистика* 1994, № 1-2, 124-132.
- Крысин, Л.П. 2000а. „Русский литературный язык на рубеже веков“, *Русская речь*, 1/2000, 28-40.
- Крысин, Л.П. 2000б. „Эвфемизмы в современной русской речи“, Земская, Е.А. (отв. ред.) 2000, 384-408.
- Мокиенко, В.М., Никитина, Т.Г. 1998. *Толковый словарь языка совдепии*, Санкт-Петербург.
- Шведова, Н.Ю. (отв. ред.) 1970. *Грамматика современного литературного языка*, М.

Nikola Benčić, *Književnost Gradišćanskih Hrvata od XVI. stoljeća do 1921.*, Zagreb 1998, 360 S. (Društvo hrvatskih književnika i Hrvatski PEN). - *Književnost Gradišćanskih Hrvata od 1921. do danas*, Zagreb 2000, IX, 346 S. (Prinosi za povijest književnosti u Hrvata, 8: Autori i djela).

Die Burgenländer Kroaten sind im Laufe des 16. und 17. Jhs. aus ihren ehemaligen Wohnsitzen in Kroatien und Westbosnien im Zuge der Türkenkriege nach Westungarn und Niederösterreich sowie nach Südmähren eingewandert. Da Kroatien in Personalunion mit Ungarn verbunden war, konnten ungarische Magnaten ihre kroatischen Untertanen in die durch Kriege und Seuchen verwüsteten und verödeten Landstriche des westlichen Königreichs Ungarn aufnehmen. Nach den neuen Grenzziehungen nach dem Ersten Weltkrieg fanden sich diese Kroaten auf das Burgenland, Niederösterreich, Westungarn, die Slowakei und Mähren verteilt. Heute ist es üblich, alle diese Kroaten unter dem Terminus Burgenländer Kroaten zusammenzufassen.

In dem Buch *Die Literatur der Burgenländer Kroaten vom 16. Jh. bis 1921* fasst Bencsics seine Forschungsergebnisse dieses Zeitraums zusammen.

Nach einer kurzen Einleitung zur Besiedlung des umrissenen Raumes (5-8) kommt der Autor auf die Rolle der Literatur zu sprechen. Die Rolle der Literatur einer nationalen Minderheit (Volksgruppe) ist mit andern Augen zu betrachten als die Literatur des Hauptzweiges des betreffenden Volkes. Dies hat dazu geführt, dass die Literatur der Burgenländer Kroaten bisher entweder überhaupt ignoriert oder mit den Maßstäben der kroatischen Nationalliteratur gesehen wurde. Künstlerischer Wert wurde ihr vielfach abgesprochen.

Für die ältere Periode ist es angebracht, eher von Schrifttum als von Literatur zu sprechen. Die räumliche Entfernung und Isolierung vom Mutterland und die Umgebung durch deutsches, ungarisches, slowakisches und tschechisches Volkstum und die relativ geringe Zahl der Auswanderer, die im Laufe der Jahrhunderte relativ immer kleiner wurde, haben es mit sich gebracht, dass die kulturelle Tätigkeit der Burgenländer Kroaten bis heute eine funktionell andere ist, als das Schrifttum und die Literatur des kroatischen Volkes, trotz der Verbindungen der Volksgruppe mit dem Mutterland, die nach der Auswanderung nie abgerissen ist. Die Kultur der Burgenländer Kroaten konnte sich auf diese Weise nie in die gesamt-kroatische Kultur und Literatur integrieren. Diese Tatsachen werden bei Bencsics zum erstenmal so deutlich ausgesprochen (9-10).

Wie nicht anders zu erwarten, sind die Anfänge des Schrifttums mit der Tätigkeit der kroatischen Priesterschaft verbunden. Die ersten schriftlichen Zeugnisse finden sich im Klingebacher Missale von 1568 in glagolitischer und kyrillischer Schrift (11-16).

Das 16. Jh. ist die Zeit des Protestantismus, doch hat dieser bei den Kroaten nicht Fuß fassen können. Trotzdem ist die neue Religion nicht spurlos an den Kroaten vorübergegangen, da sie vielfach als Minderheit in deutschen und ungarischen protestantischen Gemeinden siedelten. Versuche protestantischer Bekehrung hat es gegeben. Bencsics beschreibt die zwei Persönlichkeiten der protestantischen Tradition, Stipan Konzul aus Istrien, der seine Postille (Regensburg 1568) aus Urach in Württemberg nach Eisenstadt mitbrachte, das erste Buch, das den Burgenländer Kroaten gewidmet war. (Über Konzul hat Bencsics einen eigenen Aufsatz geschrieben, in Buzetski zbornik 17, 1992, 5-10). Die

zweite Persönlichkeit ist Grgur Mekinić Pythiräus, dessen zwei Liederbücher 1609 und 1611 die ersten auf dem Boden Westungarns gedruckten kroatischen Bücher sind. Diese episodenhafte protestantische Tradition wird von Bencsics richtig eingeordnet: Sie hatte keine bleibende Auswirkung (19-34).

Die Hinwendung zum Katholizismus war bei der Volksgruppe von entscheidender Bedeutung für ihren Fortbestand. Durch die katholische Religion konnten sich die Burgenländer Kroaten mit den Kroaten in Kroatien identifizieren. Die Burgenländer Kroaten bildeten sich in den Jesuitenschulen und -universitäten in Graz, Tyrnau und Wien aus. Bencsics kann dies mit Literatur in deutscher, ungarischer, lateinischer und kroatischer Sprache belegen. Die bisher geläufigen Angaben über das kroatische Schrifttum der älteren Zeit, die in dem Standardwerk von Lászlo Hadrovics *Schrifttum und Sprache der Burgenländischen Kroaten im 18. und 19. Jahrhundert* (Wien und Budapest 1974) angeführt sind, werden durch eigene Archivstudien eindrucksvoll ergänzt. Wichtig ist die Feststellung, dass die kulturelle Tätigkeit der Burgenländer Kroaten nicht nur Schrifttum in kroatischer, sondern auch in lateinischer, ungarischer und deutscher Sprache umfasst (44). Damit wird dieser „pannonischen“ Kultur ein eigener, vielsprachiger Stempel aufgedrückt. (Die lateinische Tradition hat übrigens bis Anfang des 20. Jhs. gedauert, als der bedeutendste Dichter Mate Mersich Miloradić seine wissenschaftlichen Werke in lateinischer Sprache verfasste; diese Seite seines Schaffens ist bis heute noch nicht gewürdigt worden.)

Mit dem Beginn des 18. Jhs. erblüht die fromme Literatur bei den Kroaten, ermöglicht durch die Zurückdrängung der Türken nach 1683 (Belagerung Wiens) und die damals beginnende Tätigkeit der Franziskaner. Das Schrifttum des 18. Jhs. beginnt mit dem *Kroatischen Evangelium* 1732, mit dem der Grundstein für die Entwicklung der kroatischen Schriftsprache des Burgenlandes gelegt wurde. Erwähnung finden auch die handschriftlichen Texte jener Zeit (43-66).

Besonders wird bei Bencsics auf die Verbindungen zu Kroatien hingewiesen. Ein Beispiel dafür ist der Jesuit Juraj Mulih, der weder in Kroatien noch im Burgenland entsprechend gewürdigt worden ist. Er wirkte als Missionar unter den Kroaten des Burgenlandes (67-73).

Weiters war die Tätigkeit der Franziskaner Bogović, Palković und Šostarić von Bedeutung (77-88), dazu kam Eberhard Kragel (89-95). Die erste Schulfibel 1806 stammt von Johannes Karner, der bisher in der Literatur ebenfalls kaum beachtet worden ist (97-104). Die Autoren sind weiterhin ausschließlich Geistliche.

Zur Zeit der Aufklärung entstehen die ersten Schulbücher. Hier spielte Jozef Ficko, von dem auch eine Reihe von Büchern frommen Inhalts stammt, die Vorreiterrolle (um 1830) (113-123). Man hat vermutet, dass die zahlreichen Kajkavismen in seinen Werken der Tatsache, das Ficko Slowene war, zugeschrieben werden können, doch haben neuere Forschungen gezeigt, dass kajkavische religiöse Literatur bei den Kroaten Westungarns durchaus in Gebrauch stand.

Juristische Gebrauchsliteratur ist bei den Burgenländer Kroaten schon ziemlich alt; sie ist seit dem Ende des 16. Jhs. belegt (125-140).

Die Dichtung hat am längsten auf sich warten lassen, nämlich bis zum Beginn des 19. Jhs., als sich die Lehrerschaft in die kulturellen Strömungen einzuschalten begann. Erst nach den Maria Theresianischen und Josefinschen Reformen waren die Voraussetzungen für die Entstehung eines geordneten Schulwesens und die Ausbildung der Lehrer gegeben. Die Inhalte der Dichtung sind einfach, meist Gelegenheitsdichtung, in einfacher Sprache ohne künstlerische Ansprüche (141-162). Bencsics führt eine Reihe von Namen und Werken dieses Genres an, die bisher kaum bekannt waren.

Auf dem Gebiet der Volksliteratur sind die Verbindungen zur alten Heimat besser zu belegen. Die Formen und Inhalte der epischen und lyrischen Dichtung wie auch der Prosa zeigen diese Verbindungen auf. Während die epische Dichtung bei den Burgenländer Kroaten nur spärlich erhalten ist (als Bauern hatten sie nicht den Sinn dafür), ist es den Sammlern des 19. Jhs., allen voran Fran Kurelac (*Jačke* 1871), zu danken, dass diese Tradition heute noch bekannt ist. Eine Besonderheit ist die Totenklage (*spračanje, javkanje*), die sich bis in die jüngste Zeit in Stinatz erhalten hat (163-212).

Für die Erneuerung des Volkslebens in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. bis zum Ersten Weltkrieg spielten die Lehrer Glavanić, Naković, Borenić u. a. eine wichtige Rolle (Liederbücher, Kalender, Schulbücher) (213-265).

In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. trat bei den Kroaten die Sprachenfrage in den Vordergrund. In den ersten Jahrhunderten war das Burgenländisch-Kroatische hauptsächlich gesprochene Sprache.

Die Illyrische Bewegung in Kroatien mit ihrer sprachlichen Reform ging auch bei den Burgenländer Kroaten nicht spurlos vorüber. Es kam zum Konflikt zwischen der eigenen Schriftsprache auf čakavischer Basis und der normierten štokavischen Schriftsprache (269).

Einer der Proponenten der reformierten kroatischen Schriftsprache war der Raaber Bischof Fabian Hauszer, der mit seinem *Wörterbuch* von 1858 die Lehrerschaft mit der kroatischen Schriftsprache vertraut machen wollte. Daneben war es vor allem Glavanić, der die neue Orthographie einführte. Die Diskussion um die Schriftsprache wird bei Bencsics anschaulich und kompetent beschrieben; er hat sich auch schon früher mit diesem Thema auseinandergesetzt. Die Einführung der kroatischen Standardsprache gelang auch später nicht. Die Grundlage der heutigen Schriftsprache der Burgenländer Kroaten ist in ihrem Schrifttum begründet, besonders durch die Sprache Miloradić', die vorbildhaft wurde (267-273). (Bencsics hat Mersich Miloradić mehrere Arbeiten gewidmet, beginnend mit seiner Dissertation *Mate Meršić Miloradić, Das Leben eines burgenländisch-kroatischen Dichters*, 1963).

Von Bedeutung für die Kulturgeschichte waren ferner Persönlichkeiten wie Mate Karall und File Sedenik, die um die Jahrhundertwende tätig waren (275-298).

Mate Mersich Miloradić betrachtete zu Beginn des 20. Jhs. die Herausgabe einer Zeitung als absolut nötig, was 1910 mit *Naše novine* verwirklicht wurde. Das letzte Kapitel des Buches ist der literarischen Tätigkeit des aus Frankenu gebürtigen Miloradić gewidmet. Seine klare Sprache wurde zum Vorbild. Daneben machte er auch Übersetzungen religiöser Literatur und schrieb wissenschaftliche Werke, eine kleine Grammatik in kroatischer, und naturwissenschaftliche Arbeiten in lateinischer Sprache.

Das Buch ist mit einer reichhaltigen Bibliographie versehen (343-347), mit einem Namenindex (349-353) und einem Index der Ortschaften, mit dessen Hilfe kroatische, deutsche und ungarische Namensformen identifiziert werden können (354-357).

Der zweite Band (über die Literatur von 1921 bis heute) beginnt mit dem einschneidenden politischen Umbruch von 1921, der Schaffung des österreichischen Bundeslandes Burgenland. Die kroatische Intelligenz (unter der Führung des Pfarrers Martin Mersich sen.) wollte bei Ungarn bleiben, während die Industriearbeiter den Anschluss an Österreich befürworteten. (Es gaben bei der Volksabstimmung schließlich nicht die Kroaten den Ausschlag, sondern die deutschsprachige Bevölkerung.)

Die veränderten politischen Verhältnisse einschließlich dem Entstehen der verschiedenen kroatischen Organisationen und Periodik werden kurz, doch klar dargestellt, versehen auch mit den nötigen Texten (1-8).

Die Literatur bewegt sich nun in andere Richtungen als bisher: Die religiöse Literatur geht zurück, es breitet sich das Prosaschaffen auf Kosten der Dichtkunst aus (Kurzgeschichten, Skizzen, Anekdoten), es kommt dazu als neues Genre das Theater. Was weiterhin fehlt, ist der Roman und die Literaturkritik. Ansätze dazu entwickeln sich erst in letzter Zeit.

Insgesamt hat das literarische Schaffen bis heute seine Funktion bewahrt: Es ist weniger die ästhetische Funktion, als die Funktion der Literatur als Mittel zur Bewahrung des kroatischen Volkstums (11).

Die Themen der Prosa haben sich geändert. Die 20-er Jahre sind die Jahre der Wirtschaftskrise, der Abwanderung in die Städte, der Auswanderung nach Amerika. So tritt nun als Hauptthema der Antagonismus Land - Stadt (Bewahrung des Kroatentums gegen Assimilation) auf. In der Sprache selbst und ihrem Stil zeigen sich Fortschritte. Der bedeutendste Schriftsteller aus der Zeit der Ersten Republik ist Ignac Horvat, der auch später noch, bis in die 70-er Jahre, lebte und schrieb. Charakteristisch ist, dass Horvat und viele andere Kulturschaffende noch immer Pfarrer waren, und auch ihre Themen vielfach noch immer mit der Religion verbunden sind.

Bencsics beschreibt der Reihe nach die wichtigsten Dichter und Schriftsteller: Ivan Blažević (19-37), Ignac Horvat (65-78), Petar Jandrišević (79-86), aber auch einige weniger bekannte wie Dometar Lemperg, Tome Bedenik, Jožef Pajrić, Pepi Radostić, Ivan Jagšić (38-64) mit Textproben aus ihren Werken. Jandrišević schreibt burgenländisch-štokavisch, auch Horvat zum Teil. (Dennoch haben diese Versuche die čakavische Grundlage der Schriftsprache nicht verändert.)

Im Kapitel über das Volkstheater (87-91) beschreibt Bencsics kurz seine Anfänge bei den Burgenländer Kroaten. Sie mögen auf die kirchlichen Spiele (Passionsspiele) zurückgehen, wobei auch das Wiener Hanswursttheater und Nestroy nicht vergessen werden sollen.

Die Zeit des Nationalsozialismus (94-99) brachte eine beschleunigte Assimilation, die Aufhebung des Kroatischunterrichtes, die Einstellung der kroatischen Periodik ab 1942 und andere schwere Nachteile für die Kroaten.

Unter der „Generation auf der Brücke“ (104-178) versteht man die Dichter und Schriftsteller, die eine Brücke zwischen Miloradić und der neuen Zeit, zwischen der traditionellen kroatischen Sprache und der kroatischen Standard-

sprache bildeten oder bilden wollten. Die wichtigsten von ihnen sind Augustin Blazović, Feri Sučić, Anton Leopold, Adalbert Schreiner, Milo Vašak u. a. Der letztgenannte gehört den Mährischen Kroaten, die heute als Gruppe nicht mehr bestehen, an (er schreibt auch in diesem Dialekt). In dieser Generation, die teils auch noch heute schriftstellerisch tätig ist, finden wir die ersten Romane (z.B. den autobiographischen Roman von Schreiner *Škok konjiča* „Rösselsprung“ aus dem Zweiten Weltkrieg.)

Im Kapitel „Volksschriftsteller“ (179-202) erwähnt Bencsics Autoren, die in ihrer engeren Heimat Ansehen erreicht haben, in ihrem engeren Idiom schreiben.

Eine besondere Stellung nimmt Franz Probst ein, der derselben Generation angehört. Er war Mitglied der sozialistischen Bürgermeisterkonferenz der kroatischen Gemeinden, die offen für die Assimilation der Kroaten eingetreten ist; in den letzten Jahren seines Lebens hat er freilich seine Ansicht geändert. Er muss eigens erwähnt werden als Essayist, Kritiker und Literaturwissenschaftler.

Die „verlorene Generation“ (211-233) umfasst diejenigen Burgenländer Kroaten, die sich nach 1955 in Wien um den Kroatischen Akademikerklub sammelten. Hier gab es lebhafte Diskussionen um die Kulturpolitik, um die Sprache, die Literatur, die Periodik, die Lage der Minderheit usw. Die hier erwähnten Personen wie Vladimir Vuković, Ewald Pichler, Ivo Sučić u.a. sind auch heute noch in der kroatischen Intelligenz tätig.

„Falken und Nachtigallen“ (*Ptići i slavuji*, so der Titel einer Lyrikanthologie) (234-301) wird die jüngere Generation genannt, die ebenfalls zu einem guten Teil aus dem Akademikerklub kommt, aber auch Kroaten aus Ungarn und der Slowakei umfasst. Es handelt sich um Personen, die die Rolle der Literatur viel stärker darin sehen, die Minderheit am Leben zu erhalten, als die Generationen vorher. Sie orientieren die Zeitschrift *Glas* („Stimme“) um und liefern hauptsächlich gesellschaftspolitische Themen. In die Lyrik führen sie moderne, experimentelle Formen ein. Einer von ihnen ist Peter Tyran, der heute Redakteur der Wochenzeitung *Hrvatske novine* ist.

Im Kapitel über „Das Fehlen einer Literaturkritik“ (296-301) betont Bencsics, dass sich eine Literaturkritik wegen der Kleinheit der kroatischen Volksgruppe nicht entwickeln konnte, da praktisch jeder jeden kennt. Dazu lässt der Zweck der Literatur (Schreiben zum Nutzen der Volksgruppe) eine Kritik nicht aufkommen.

Ein kurzes Kapitel über „Journalistik und publizistische Tätigkeit“ (302-309) zählt die Versuche auf, Zeitschriften für die kroatische Bevölkerung (seit 1891) und später Zeitungen herauszugeben.

Ganz kurz wird das Echo der kroatischen Literatur in der österreichischen Öffentlichkeit behandelt (310-311); es ist fast nicht vorhanden. Ähnlich wird über die burgenländischkroatische Literatur in der Öffentlichkeit Kroatiens abgehandelt (312-323). Hier geht es aber auch um die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Burgenländer Kroaten.

Am Schluss befasst sich Bencsics mit der Sprachenfrage im 20. Jh. (324-328). Hier beschreibt er anschaulich die Für und Wider der Annäherung an die kroatische Standardsprache und die sprachlichen Strömungen der letzten Jahre.

Die beiden Bände sind wissenschaftlich fundiert, kulturwissenschaftlich ausgerichtet; man erkennt deutlich, dass Schrifttum und Literatur nicht (oder

weniger) nach ästhetischen Kriterien zu beurteilen sind als nach ihrer kulturellen Funktion. Nach jedem Kapitel findet der Leser auch Auszüge aus den Primärtexten, die den Text gut illustrieren. Es wird nicht nur die Primär- und Sekundärliteratur verarbeitet, sondern es werden auch bisher unbekannte Materialien aus Archiven und privaten Quellen beigebracht. Wie der erste ist auch der zweite Band mit einem Namenindex und einem Ortsverzeichnis versehen.

Gerhard Neweklowsky (Universität Wien)

Nino Nodia, *Das Fremde und das Eigene. Hugo von Hofmannsthal und die russische Kultur*, Frankfurt am Main et al.: Peter Lang 1999, 212 S. (=Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1705).

In der Vorrede der ursprünglich als Münchner germanistische Dissertation vorgelegten Studie umreißt Nodia die Bedeutung des Begriffs des Fremden für Hugo von Hofmannsthal, der (anders als etwa Rilke) niemals selbst in Rußland gewesen ist oder russisch konnte und von daher in seiner Erfahrung der russischen Kultur auf verschriftlichte Zeugnisse ohne die Möglichkeit einer Korrektur des daraus gewonnenen Bildes durch eigenes Erleben angewiesen war. Dieses Bild lag laut Verf. innerhalb des westeuropäischen Rußland-Stereotyps. Das erste Kapitel der Studie ist dem Gegensatz zwischen Eigenem und Fremdem gewidmet, wobei Nodia hier vor allem auf die Auswirkung der fremden Kultur auf den Kunsttext (Verf. greift hier auf die Terminologie F. Ph. Ingolds zurück) der rezipierenden Instanz abzielt. Die Auseinandersetzung Hofmannsthals mit russischer Kultur wird vor dem Hintergrund zeitgenössischer Rußland-Bilder (Pannwitz, Spengler) präsentiert, die von einer fundamentalen Fremdheit Rußlands ausgehen. Verf. verweist auf die künstlerische Produktivität des Fremden, das eine neue, ungewohnte Sichtweise offeriert, wobei der (mit Verweis auf Šklovskij gesetzte) Begriff der „Verfremdung“ in bezug auf Hofmannsthals produktive Rezeption von Turgenjews Prosagedichten hier nicht wirklich zutreffend erscheint.

Hofmannsthals Rußlandbild wird dann genetisch mit dem Orientbild Goethes verknüpft, wobei Verf. anhand der Essays des österreichischen Autors zeigt, wie Hofmannsthal das Bild Rußlands im Zeichen eines imaginierten Orients mit Asien kombiniert: Rußland erscheint bei ihm als europäischer Orient,¹ der als politisch bedrohlich, aber künstlerisch produktiv wahrgenommen wird. Da das reale Rußland Nodia zufolge die Gefahr barg, die Emanationen des Eigenen zu stören, setzte sich Hofmannsthal mit dem Russischen lediglich unter ästhetischem und kulturphilosophischem Blickwinkel auseinander. Besondere Bedeutung kam dabei der Beschäftigung mit Dostoevskij zu, der in Hofmannsthals Essays mit Goethe verbunden und in einer Weise mythisiert wird, daß seine Figur als Projektionsfläche für ganz verschiedene Inhalte funktioniert. Neben Dostoevskij selber werden auch Dm. Merežkovskijs Studie zu Tolstoj und Dostoevskij sowie A. Volynskij in ihrer Bedeutung für Hofmannsthal gezeigt. Ungeachtet einiger strittiger Punkte bietet Nodia hier ein methodologisch fundiertes Gerüst für die in den weiteren Abschnitten des Buches vorgenommene Analyse von Hofmannsthals essayistischen und belletristischen Texten.

Im zweiten Kapitel der Arbeit wird das Slawische im Spannungsfeld zwischen dem Eigenen und dem Fremden präsentiert; Nodia zeigt, wie Hofmannsthal vor dem und im Ersten Weltkrieg das bis dahin stets als das Fremde wahrgenommene

¹ Hofmannsthals von Verf. nicht erwähntes Prosagedicht *Intermezzo* (1894) zeigt, daß der Begriff des „Orients“ für den Autor geographisch nicht fixiert gewesen ist; der Text ist über die Karlskirche, die Schwarzenbergbrücke und den Wienfluß eindeutig in Wien verortet, dennoch ist auch in diesem Kontext von der „orientalischen Innenseite der Häuser“ die Rede (Hofmannsthal 1979: 447).

Slawische nun im Zeichen seiner prononciert österreichischen kulturpolitischen Bestrebungen zunehmend als das Eigene betrachtet und sich seinerseits dadurch vom Deutschen absetzt. Das Österreichische mit seinem slawischen Anteil wird nun als das wahre Erbe des Deutschtums betrachtet. In einer dekonstruierenden Lektüre von Hofmannsthals essayistischen Schriften belegt Nodia den Habsburger-Mythos als Movens der Trennung von Österreichischem / Eigenem und Slawischem / Fremdem: Das Österreichische verlagert sich so auf eine Ebene des Ideellen, gleichzeitig werden die ethnischen Gruppen der Monarchie in eine Glaubensgemeinschaft integriert, in der das Nationale aufgehoben ist und Bestrebungen nach nationaler Emanzipation nicht mehr nötig sind. Anhand biographischer Dokumente zeigt Nodia Hofmannsthal dann in seiner ambivalenten Rolle als Kulturoffizier, der die eigenen Positionen in die historischen Figuren seiner propagandistischen Essays, wie z. B. *Prinz Eugen der edle Ritter* (1915) hineinprojiziert. Weitere von Verf. präsentierte Dokumente belegen Hofmannsthals Bemühungen um die „Österreichische Bibliothek“ und zeigen dessen vertieftes Verständnis für die tschechische Literatur. Dieser gesamte, um die Position Hofmannsthals der tschechischen Kultur gegenüber kreisende Abschnitt belegt Nodias genaue Quellenkenntnis, weist aber kaum mehr einen Konnex zum eigentlichen Thema des Buches (also zu Hofmannsthal und der russischen Kultur) auf, auch wenn Nodias Schlußfolgerung, wonach sich in Hofmannsthals Haltung zu Deutschland dessen Position in bezug auf das Verhältnis von Slawentum und Österreich spiegelt, überraschend originell anmutet. Strittig scheint daneben auch Nodias Festhalten an einem einheitlichen Begriff des Slawischen gerade angesichts der eigenen Argumentation, die ja das Tschechische für Hofmannsthal in zunehmendem Maße als das Eigene, das Russische hingegen als das Fremde präsentiert. Und die von Verf. zitierte Notiz aus Hofmannsthals Projekt zu einem identitätsstiftenden Band österreichischer Ehrenstätten, die zwar die böhmischen, nicht aber die polnischen Länder beinhalten sollte, da deren Geschichte laut Hofmannsthal polnische und nicht österreichische Geschichte sei und die Polen sich überdies nicht zu Österreich gehörig fühlten (67), belegt ja eindeutig, daß die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem für Hofmannsthal nicht entlang der Slavia, sondern mitten durch diese hindurch verläuft.

Zum Thema des Buches führt Kapitel III der Studie zurück, das Hofmannsthals Lektüre des „Tagebuchs eines jungen Mädchens“ von Marie Baškircev zum Inhalt hat, dem der Autor 1893 einen Essay gewidmet hat. Der Umstand, daß Hofmannsthal die Tagebücher über Frankreich rezipiert, deren Verfasserin aber in den Kontext seines Rußlandbildes gestellt hat, läßt ihn Baškircev als Verschmelzung zweier Kulturen deuten, an die er auch theoretische Überlegungen knüpft. Nodia zeichnet sowohl Hofmannsthals individuelle Auseinandersetzung mit Baškircev (z. B. in Briefen) als auch deren Aufnahme durch die kulturelle Öffentlichkeit, etwa durch Th. Lessing, nach und interpretiert die Tagebücher im Zeichen einer identifizierenden Lektüre, die es Hofmannsthal ermöglichte, eigene Charakterzüge im Umweg über die als Medium der Spiegelung fungierende Baškircev zu definieren. Der fremde Kunsttext wird für Hofmannsthal, dem eine unmittelbare Selbstbeobachtung nicht möglich ist, so zum Medium der indirekten Selbstreflexion. Diese Funktionalisierung weist Verf. in überzeugender Weise auch im Dramenfragment *Ascanio und Gioconda* nach, in dem Hofmannsthal Baškircev in die Figur der Gioconda transformiert.

Den persönlichen Kontakten Hofmannsthals zu Repräsentanten des russischen Kulturlebens ist das folgende Kapitel gewidmet, in dem Verf. vorerst auf die Korrespondenz mit Vera Komissarževskaja eingeht, die 1907 Hofmannsthals *Die Hochzeit der Sobeide* zur Aufführung brachte. Das Interesse, das der österreichische Autor Tanz und Pantomime entgegenbrachte und das in Hofmannsthals Zusammenarbeit mit dem Russischen Ballett seinen Niederschlag fand,² rückt Verf. in einen kausalen Zusammenhang mit Hofmannsthals Suche nach Möglichkeiten, Sprachskepsis mit Hilfe außersprachlicher Formen zu überwinden. Die konkreten Anregungen, die Hofmannsthal durch das Russische Ballett erfahren hat, demonstriert Nodia in detaillierter, von genauer Kenntnis der Quellen zeugender Weise am Beispiel der Oper *Die Frau ohne Schatten* und der *Josephslegende*. In Verbindung mit letzterer zeichnet Verf. auch Hofmannsthals Kontakte zu Djagilev und Nižinskij nach, der von der geplanten Choreographie der *Josephslegende* aufgrund seiner Ablehnung der Musik von Richard Strauss wieder Abstand nahm. Die zahlreichen Dokumente, die Verf. hier anführt, belegen die Intensität der Kontakte, die für Hofmannsthal über das rein Persönliche auch in den Bereich ästhetischer Reflexion hineinreichten. Auch zu diesem insgesamt sehr gelungenem Kapitel wiederum eine Anmerkung: Warum Verf. der Meinung ist, Hofmannsthals Bekanntschaft mit dem jungen ukrainischen Lyriker Ivan Krušel' nyc'kyj könne nur bedingt zu seinen Kontakten mit der russischen Kulturszene gezählt werden (117), bleibt unklar. Darüber hinaus kam Krušel' nyc'kyj nicht erst 1936 um, wie von Nodia behauptet (ibid.); er wurde als nicht einmal Dreißigjähriger am 14. 12. 1934 gemeinsam mit O. Vlyz'ko, Dm. Fal'kivs'kyj und H. Kosynka erschossen.

Kapitel V behandelt schließlich die Impulse, die vom Werk Dostoevskijs auf Hofmannsthal ausgegangen sind. Nodia vermerkt hier die besondere Wertschätzung, die Hofmannsthal diesem russischen Autor entgegengebracht hat, und hebt den kombinatorischen Umgang mit Dostoevskijs Hypotext (Verf. greift hier auf die Terminologie von Gérard Genette zurück) hervor, der aufgrund der Montage-technik Hofmannsthals in seinen Relationen zum Hypertext kaum mehr eindeutig zu identifizieren ist. Konsequenterweise spricht Verf. in dieser Hinsicht auch von „motivisch-stilistischen Kontaminationen“ (143) im Hypertext und weist ebendiese in Hofmannsthals *Frau ohne Schatten* (1919) nach. Dabei zeigt sich, daß in den Vorarbeiten und Notizen zu diesem Märchen noch direkte Referenzen in Richtung Dostoevskij zu finden sind, die in der Endfassung dann aber fehlen, und daß Hofmannsthal bestimmte Charakterzüge bzw. verbale Äußerungen von Figuren aus den Romanen *Brat'ja Karamazovy* bzw. *Idiot* sowie aus der Erzählung *Chozjajka* übernimmt, diese aber neu konfiguriert und dann in geänderter Konstellation seinem eigenen literarischen Personal zuschreibt, so daß die Verknüpfungspunkte mit dem jeweiligen Ausgangstext nicht mehr klar nachvollziehbar sind. Im Gegensatz dazu präsentiert Nodia im Anschluß daran Dostoevskijs *Selo Stepančikovo i ego obitateli* als klar markierten Hypotext für Hofmannsthals Lustspiel *Der Unbestechliche* (1923) und zieht die intertextuelle Linie noch weiter zu Molières *Tartuffe* zurück, der von Hofmannsthal laut Verf. praktisch ausschließlich via Dostoevskij rezipiert wurde. Sind die Figuren in der

² Zu den Verbindungen Hofmannsthals mit dem Russischen Ballett vgl. zuletzt Bolterauer 1999/2000 (ebendort unter Anm. 24 und 30 weitere Literatur zu dieser Frage, die von Nodia nicht berücksichtigt wurde).

Frau ohne Schatten mosaikartig konstruiert, so hat die Hauptfigur Theodor im *Unbestechlichen* einen vom Hypotext bestimmten Kern, um den herum ergänzende Charakterzüge (in diesem Fall aus den „Brüdern Karamazov“ entlehnt) angeordnet sind. In einer genauen intertextuellen Lektüre von Hofmannsthals Text weist Nodia auch hier die inhaltlichen wie stilistischen Transformationen nach, die sich im Zuge der Überlagerung von Hypo- und Hypertext ergeben. Auch wenn die methodologische Stringenz dieser Passagen der Studie nichts zu wünschen übrig läßt, sei doch die Frage erlaubt, ob nicht ein Rekurrenieren auf Renate Lachmanns grundlegende Studie *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* (Frankfurt am Main 1990), die sich u. a. auch mit Dostoevskij auseinandersetzt, den Ansatz Genettes in produktiver Weise hätte ergänzen können.

Den Abschluß des Bandes bilden ein Schlußwort, in dem Hofmannsthals Interesse an Rußland als Ausformung eines europäischen Konservatismus gedeutet wird, der Europa um keinen Preis aufgeben will, sowie zwei Anhänge. Der erste von ihnen listet alphabetisch nach Autoren gegliedert Hofmannsthals russische Lektüre auf (freilich ohne jede Erläuterung, was darunter genau zu verstehen ist) und bietet daran anschließend eine Aufstellung der Slavica in seiner Bibliothek; so wie zuvor schon bei Ivan Krusel'nyc'kyj zu beobachten war, geht Nodia auch hier inkonsequent vor, wenn sie einen Auswahlband von Gedichten Ševčenkos unter die russischen Bände reiht (191). Der zweite Anhang verzeichnet die Erwähnungen russischer Schriftsteller in Hofmannsthals Essays, er wird von einer gegliederten Bibliographie gefolgt, die lediglich durch folgende Positionen zu ergänzen wäre: Pawlowa 1971 (zur russischen Hofmannsthal-Rezeption),³ Hofman 1981 (zur tschechischen Hofmannsthal-Rezeption) und – nachdem Nodia auch Hermann Bahrs Beschäftigung mit tschechischer Literatur erwähnt – Jähnichen 1969. Ein Register sucht man leider vergeblich, auch ist die äußere Form des Buches unbefriedigend; im Band finden sich zahlreiche Rechtschreib- und Grammatikfehler und Ungenauigkeiten in der Zeichen- und Abstandsetzung,⁴ besonders die Anhänge und die Bibliographie sind aufgrund der extremen Fehlerdichte teilweise nur bedingt verwendbar.⁵

Nino Nodia präsentiert in ihrer Studie zwei Extrempositionen intertextueller Verknüpfungen: auf der einen Seite eine ‚offene‘, an der Oberfläche des Hyper-

³ Nach Drucklegung des Bandes sind weiters noch erschienen: Smirnova 1999/2000 bzw. Žerebin 1999/2000.

⁴ Vgl. pars pro toto die Schreibung slawischer Begriffe und Namen. Was das Russische betrifft, so bemüht sich Verf. um eine wissenschaftliche Transliterationsweise, die aber nur sehr bedingt durchgehalten wird, vgl. etwa: Solovjev (19), Gorkij (34), Nižinskij (128) / Nijinskij (137), Jegor Iljič (174), Alexandrovič (198), Tyn'janov (212). Beispiele dafür bieten daneben auch das Serbische: Karageorgewič (89), bzw. das Ukrainische: Kruschelnizkij (117). In bezug auf das Tschechische liefert sich Nodia einen tapferen, letztlich aber vergeblichen Kampf mit den Sonderzeichen der tschechischen Orthographie, vgl.: Nemcovà (75), Kolar (76), Havlíček (76), Palacky (76), Chelčinský (76), Vhrlický (80) / Vrchlycky (195), Brežina (195). Daß sich Verf. angesichts all dessen in ihrer Darstellung konsequent für die offensichtlich als besonders wissenschaftlich angesehene Schreibweise ‚tschisch‘ entschieden hat, mag als unfreiwillig komischer Kommentar erscheinen.

⁵ Vgl. z. B.: Nietzsche [recte Nietzsche (188)], Petersburger leben (191), Bergengrüen [Bergengruen (192)], Savdek [Saudek (194)], Emil [erg. Saudek] u. Franz Werfel (194), Debussy [Debussy (209)], in Wien [im Wien (209)], Ein Aufklärungswerk für deutschen [für die Deutschen (211)].

textes ablesbare Intertextualität wie im Falle von Hofmannsthals Essay zu den Tagebüchern der Marie Baškirceva, auf der anderen Seite eine nicht explizit markierte ‚verdeckte‘ Intertextualität, die am Beispiel des Märchens *Die Frau ohne Schatten* und der entsprechenden Hypotexte aus dem Werk Dostoevskijs veranschaulicht wird. Freilich hat Verf. selbst diese beiden Gegenpole nicht als systematisierendes Ordnungsprinzip für die verschiedenen Formen der Intertextualität verstanden, so wie man in der Studie überhaupt eine Begründung für die Auswahl der untersuchten Aspekte von Hofmannsthals Verbindung zur russischen Kultur vermißt. Von daher haftet der Darstellung auch ein gewisses Moment der Beliebigkeit an, und Mathias Mayer moniert am Ende seiner Rezension von Nodias Studie zurecht das Fehlen von Abschnitten zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit den Klassikern der russischen Literatur (Mayer 2000, 202). Ergänzend daher noch einige Hinweise in dieser Richtung, die pars pro toto belegen sollen, was von Nodia alles nicht berücksichtigt wurde und deshalb eine Aufgabe zukünftiger Forschung bleibt.

Daß Verf. die in der Sekundärliteratur immer wieder angerissenen,⁶ aber nie tiefergehend analysierten Verbindungen zwischen den Prosagedichten Turgenevs und Hofmannsthals (die sich durch eine kommentierende Notiz Hofmannsthals auch positivistisch belegen lassen) nicht genauer untersucht hat, ist um so unverständlicher und bedauerlicher, als diese in Kapitel I der Studie eigens erwähnt werden (24).⁷ Zu Dostoevskij wären etwa die offenen Verweise in Richtung des Raskol'nikov in Hofmannsthals *Die Wege und die Begegnungen* (1907) zu nennen, die daneben auch dazu geeignet sind, Nodias apodiktisch gehaltene Feststellung: „Es fehlt im Schaffen Hofmannsthals jede durch die Herkunft, den Namen oder eine sonstige Markierung gekennzeichnete Anknüpfung der Figuren – und auch Stoffe – an die russische Literatur oder Rußland“ (184), zu falsifizieren. Ähnliches gilt auch in bezug auf Tolstoj und die Erwähnung seiner *Anna Karenina* in Hofmannsthals *Age of Innocence* aus dem Jahre 1891; der Umstand, daß Nodia diesen Text im Anhang ihrer Studie unter die Essays reiht (198), ändert nichts an der Tatsache, daß es sich hier laut Kommentar der Werkausgabe um „drei Fragmente einer psychologischen Novelle“ handelt (Hofmannsthal 1979, 665). In Richtung Čechov (von dem sich ebenfalls Bücher in Hofmannsthals Bibliothek finden) sei schließlich auf die Titelgleichheit von Čechovs Erzählung *Dama s sobačkoj* und dem Abschnitt „Die Dame mit dem Hündchen“ aus dem *Andreas*-Fragment von Hofmannsthal verwiesen. All diese Ansätze wären dazu geeignet gewesen, Nodias Urteil, wonach „die Produktivität der russischen Kultur für Hofmannsthals Schaffen primär von der Integrierung der aus der russischen Literatur rezipierten Motive und einzelner Erzählverfahren“ herrührt (113), zusätzlich zu untermauern.

Auch abseits intertextueller Verbindungen zu Texten der russischen Literatur gibt es eine Reihe noch offener Fragen, die Hofmannsthals schöpferische Biographie betreffen. Als diesbezügliches Beispiel kann etwa das Pseudonym Loris erwähnt werden, das Mathias Mayer ohne nähere Angaben auf einen russischen General namens Loris Melikov zurückführt (Mayer 1993, 3) und das belegt, daß das Russische von Anfang seiner literarischen Karriere an für Hofmannsthal von

⁶ Vgl. z. B. Hofmannsthal 1979, 672, Nienhaus 1986: 142f. sowie Mayer 1993, 19.

⁷ Zu weiteren Hinweisen auf Parallelen zwischen den Texten Turgenevs und Hofmannsthals vgl. Schulz 1995, 165.

Relevanz gewesen ist, oder auch die Zeitschrift *Apollon*, die in den Nummern 1-3 (1909) und 4-7 (1910) mit Peter Altenberg, Arthur Schnitzler, Felix Salten, Hermann Bahr und eben Hofmannsthal eigentlich die gesamte Wiener Moderne als österreichische Mitarbeiter anführte.⁸

Es gibt also noch zahlreiche weitere offene Fragen zu Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der russischen Kultur. Nino Nodia hat mit der vorgelegten, in ihrer Methodologie wie in der konkreten Arbeit am literarischen Text über weite Strecken hin überzeugenden Studie lediglich einen bestimmten Ausschnitt dieser umfassenden Problematik thematisiert, damit aber einen vielversprechenden ersten Schritt gesetzt.

Literatur

- Bolterauer, A. 1999/2000. „Hofmannsthals Tanzästhetik – am Beispiel seiner Auseinandersetzung mit Ruth St. Denis und den Ballets Russes“, *Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen*. Hrsg. v. A.W. Belobratow, St. Petersburg, 295-306.
- Hofman, A. 1981. „Hugo von Hofmannsthal und die Tschechen“, *Hofmannsthal-Forschungen* 6, Wien, 235-291.
- Hofmannsthal, H. v. 1979. *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Frankfurt am Main.
- Jähnichen, M. 1969. „Hermann Bahr und die Tschechen“, *Slawisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur*, Hrsg. v. W. Krauss u. a., Berlin-Ost, 363-377.
- Mayer, M. 1993. *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart / Weimar.
- Mayer, M. 2000. [Rezension zu:] „Nino Nodia, Das Fremde und das Eigene“, *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 59, 198-202.
- Nienhaus, S. 1986. *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende. Altenberg – Hofmannsthal – Polgar*, Berlin / New York.
- Pawlowa, N. 1971. „Hofmannsthals dramatisches Werk in Rußland“, *Hofmannsthal-Forschungen*, 1, Basel, 69-83.
- Schulz, Ch. 1995. „Von der Macht des Gesanges und dem Versagen der Sprache. Erzählkonvention, Motiväquivalenz und Wirkungsästhetik in Turgenews ‚Pesn’ toržestvujuščej ljubvi““, *Ivan S. Turgenev: Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der Internationalen Fachkonferenz aus Anlaß des 175. Geburtstagstages. Bamberg, 15.-18. September 1993*, Hrsg. v. P. Thiergen, München, 147-165.

⁸ Mir persönlich ist von keinem der fünf österreichischen Autoren ein literarisches Zeugnis bekannt, das deren Mitarbeit am *Apollon* belegen würde.

Smirnova, T. 1999/2000. „Gofmanstal' i Rossia“, *Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen*, Hrsg. v. A.W. Belobratow, St. Petersburg, 207-215.

Žerebin, A. 1999/2000. „Der unheimliche Garten (Hofmannsthal und die russische Moderne)“, *Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen*, Hrsg. v. A. W. Belobratow, St. Petersburg, 684-704.

Stefan Simonek

Julie A. Buckler. *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia.* Stanford: Stanford University Press 2000, 294 S.

В последние несколько десятилетий исторические дисциплины повторили в своем движении переворот, уже произошедший в аксиологии в конце XIX – начала XX века. Тогда всеобщий мир идеальных ценностей раскололся под напором противоречивой реальности ценностных переживаний; сейчас имманентная реальность языка не устояла перед натиском социально и культурно обусловленных дискурсов. Происшедшая в историографии революция вернула культурно-исторической сцене ее реального героя – погруженного в чтение [Iser 1972], заказывающего у художника картину [Baxandall 1972] или, наконец, оглушенного политической пропагандой [Chartier 1990]. Славистику логика этого процесса затронула пока лишь в небольшой степени, и книга Джулии Баклер, посвященная опере и ее восприятию в России – один из редких примеров коммуникативной истории жанра на русском материале.

Центральной метафорой книги является „разыскательный лорнет“ [Пушкин 1831: Путешествие, IX, 2]: его стеклышко непрестанно вращается между сценой и залом, повинуясь любопытству владельца, увлеченного не столько игрой актеров на сцене, сколько социальным спектаклем в зале.¹ По этому же принципу построена и композиция первых двух глав книги *Attending Opera: A Literary Ethnography of the St. Petersburg Bolshoi Theater* и *Embodying Opera: The Prima Donna in Russia*: краткие экскурсы в историю оперных жанров, стилей и лирических героев (чаще – героинь) сопровождаются обширными комментариями об их зарождении и восприятии. Анализ начинается с оперы как таковой: ее промежуточная позиция между высоким и низким искусством, зафиксированная Шеллингом, требует наличия в обществе слоя, готового к социальному посредничеству. Именно по этой причине социальная история оперы в России, по мнению Баклер, отсчитывается с конца XVIII – начала XIX века – времени вторжения интеллигенции в социальную иерархию предшествующей эпохи. Как часто бывает в таких случаях, эстетическое обновление не поспевало за социальным, и образовавшийся разрыв был заполнен извне – операми Беллини, Доницетти и Верди. Читая главу о судьбе итальянской оперы в России („Naturalizing Opera: The Case of *La Traviata* in Russia“) – историю ее стремительного усвоения, догматизации и противоречивого взаимодействия с „национальной традицией“, трудно не обратить внимание на соответствие этого сценария заимствования двум другим культурным приобретениям русской интеллигенции – гегельянству и марксизму.

¹ Эти повороты, кстати, выделяются в романе непрестанным повторением одной и той же ритмико-синтаксической конструкции, наделяющей лорнет чертами его владельца („Разочарованный лорнет“ [Пушкин 1831, 1, IX, 11]; „И невнимательный лорнет [Пушкин 1831, 7, LI, 11]“; „И неотвязчивый лорнет“ [Пушкин 1831, 8, XVII, 4]) [Shaw 1985, 488].

Обретя свою форму – грандиозные театры, построенные в Москве и Петербурге, оперное пространство стало наполняться социальным смыслом: его внутренняя структура, отсчитываемая от сцены по горизонтали (ряды) и вертикали (ярусы), была призвана моделировать общество и даже, если верить процитированному Баклер Р. Зотову, космос мироздания. (Подобные аналогии побуждают смотреть на раззолоченные театральные ярусы как на обратную перспективу православного иконостаса, иерархически упорядочившего в начале восточного христианства хаотическую эмоциональность раннего иконопочитания [Belting 1994, 225-260]). Этот социальный космос, описанный в главе „Representing Opera: Scene and Self“, пережил в России XVIII-XIX века удвоение, знакомое нам по античным теориям катарсиса: чем сильнее опера отождествлялась с жизнью, тем интенсивнее переживали зрители и актеры свои социальные роли. Именно эта интенсивность объясняет, повидимому, и политическую накаленность театрального пространства, превратившуюся в начале века, по наблюдениям Баклер, в сцену открытых политических выступлений, и театрализацию частной жизни оперных примадонн, составлявшую, в глазах публики, неотъемлемую часть их сценических образов. (Прошло много лет, прежде чем классово-профессиональные характеристики оперных солисток русского Императорского театра затмили их индивидуально-романтические черты: Маяковский поместил Аделину Патти, знаменитую итальянскую солистку русской оперы, в ряды служащих капиталистическому идолу (американскому президенту Вильсону) – между Уолтом Уитменом и Томасом Альфа Эдисоном [Маяковский 1921, 135]).

Двусмысленность театрального пространства, столь детально разобранная в *Литературном лорнете*, была, по-видимому, знаменем времени: в то время, как русская литература только училась открывать для себя автономное существование литературной личности (Тынянов) взаимопроникновение оперы и театра носило почти органический характер. Тем интереснее представляется ранняя и сознательная эксплуатация этой двусмысленности, прослеженная Баклер: с начала XIX века дирекция Императорских театров систематически устраивала в них популярные публичные маскарады, социальная и эмоциональная амбивалентность которых столь ярко отразилась в лермонтовском *Маскараде*. Метафоры, ассоциируемые с маскарадом в русской литературе, уже знакомую трансформацию оперного зала из сцены романтических страстей в арену политической борьбы: если Пушкин еще отдает предпочтение сексуальной травестии маскарада („И из уборной выходил | Подобно ветреной Венере, | Когда, надев мужской наряд | Богиня едет в маскарад“ [Пушкин 1831, 1, XXV, 11-14]), то Минаев уже обращает внимание на дьявольность смены профессиональных масок („Бес мчится в клубный маскарад | Чтоб там, меняя свой наряд, | То появиться арлекином, | То астрологом промелькнуть“ [Минаев 1880, 39]), подготавливая смертельный политический маскарад Аبلеуховых в *Петербурге* Андрея Белого. В этом контексте убийство российского премьер министра Столыпина, происшедшее в 1911 г. во время представления *Сказки о царе Салтане* Римского-Корсакова и в присутствии императора Николая II представляется не только „наиболее знаменитым оперным спектаклем социального беспорядка“, но и кульминацией маскарадной традиции в оперных стенах:

убийца, социалист-революционер Дмитрий Богров, беспрепятственно прошел в киевскую оперу по удостоверению, выданному ему Департаментом полиции.

Взаимодействию оперы с литературой – от литературных прототипов до оперных мемуаров – посвящены в книге две последние главы – „Reading Opera: The Theater of Psychological Prose“ и „Divining Opera: Literary Tales of Operatic Heroines“. Здесь автору *Литературного лорнета* удается проследить зависимость жанровых масок оперы от субъектно-объектной структуры описывающих ее текстов: в то время как сами таланты тяготели к автобиографическим жанрам прозы, их поклонники обращались к испытанной веками панегирической традиции в поэзии. С другой стороны, сама опера нередко ревоплощалась из фона литературного повествования в его лейтмотив: Лев Толстой в *Анне Карениной* переосмыслил критику оперы как симулякра реальности, популярную в европейской культуре (Флобер), в духе русской традиции эстетического аскетизма. Так, совершив полный оборот вокруг своей оси, „разыскательный лорнет“ в конце книги оказывается вновь обращенным к сцене. Проследившая его движение, продемонстрировавшая эстетичность социального и социальность эстетичного в русской оперной культуре, можно лишь изредка наткнуться на огрехи, диссонирующие с общей выверенностью книги – неловкую формулировку (почвенник Аполлон Григорьев назван „литературным центристом“), неожиданную диспропорцию (Федору Шаляпину в книге уделено две страницы) и, наконец, отсутствие в библиографии небесполезного источника по теме ([Теляковский 1924]). В остальном внутренняя эlegantность книги соответствует внешнему изяществу, с которым издало книгу издательство Stanford University Press.

Л и т е р а т у р а

- Маяковский, В.В. 1963, [1921]. „150 000 000“, *Полное собрание сочинений*, Т. 2. Москва, 113-164.
- Минаев, Д.Д. 1880. *Демон*. Сатирическая поэма, СПб.
- Пушкин, А.С. 1937 [1831]. *Полное собрание сочинений*. Т.6. *Евгений Онегин* Москва-Ленинград, (Цитаты по этому изданию даются с указанием глав, строф и строк).
- Теляковский, В.А. 1965 [1924]. *Воспоминания*, Л. - М.
- Baxandall, M. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Styles*, Oxford.
- Belting, H. 1994. *Likeness and Presence: A History of Image Before the Era of Art*, Chicago & London.
- Chartier, R. 1990. *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris.

Iser, W. 1972. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München.

Shaw, J.T. 1985. *Pushkin: A Concordance to his Poetry*, Volume 1. A-H. Columbus.

Кирилл Постоутенко

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH - SONDERBÄNDE
HERAUSGEBER AAGE A. HANSEN-LÖVE UND TILMANN REUTHER

14. **I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY**, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, Wien 1984, 2. Auflage Wien 1986, 992 S. (vergriffen)
16. **I.A. MEL'ČUK**, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženij, Wien 1985, 509 S., € 25,56
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, Wien 1986, XLVII+315 S., € 14,57
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, Wien 1987, 421 S. (vergriffen)
21. **Zabytyj avangard**. Rossijsa – pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očeretjanskij, Wien 1988, 335 S. (vergriffen)
22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka („Putcvyc zapiski“, „Ochrannaja gramota“), Wien 1989, 316 S., € 29,65
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910–1941 gg. i 1942–1962 gg. Sost. L.A. Mnuchin, Wien 1989, 151 S. (vergriffen)
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**. Edited by John E. Malmstad, Wien 1989, 212 S., € 17,90
25. **G. NEWEKLOWSKY**, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, Wien 1989, 220 S., € 21,47
- 26.1. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I. Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, Wien 1990, 377 S., € 24,54
- 26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I. Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Žilotoj telenok, Wien 1991, 336 S., € 24,54
27. **B.M. GASPAROV**, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, Wien 1992, 396 S., € 33,23
28. **I.P. SMIRNOV**, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikke i logike istorii, Wien 1991, 296 S., € 21,47
29. **V.N. TOPOROV**, A.S. Puškin i Goldsmith, Wien 1992, 222 S., € 29,65
30. **S. EL'NICKAJA**, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, Wien 1991, 396 S., € 33,23
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, Wien 1992, 574 S., € 38,35
32. **Marina Cvetaeva**. Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, Wien 1992, 252 S., € 30,68
33. **Festschrift für V.Ju. Rozencvejg** zum 80. Geburtstag. Hg. T. Reuther, Wien 1992, 294 S., € 33,23
34. **W. KOSCHMAL**, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, Wien 1992, 218 S., € 29,65
35. **Andrej Nikolev**, Sobranie proizvedenij, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuły*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, Wien 1993, 364 S., € 30,68
36. **Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles**, Einleitende Artikel von Ju.M. Lotman, V.Ju. Rozencvejg, herausgegeben von V.Ju. Rozencvejg, Wien-Moskau 1994, 454 S., € 35,79

37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich**, (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Herausgegeben von Uwe Junghanns, Wien 1995, 295 S., € 30,68
- 38/1. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologij, Tom I, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau 1997, 406 S., € 50,11
- 38/2. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologij, Tom II, Čast' 2: Morfoložičeskie značenija, Wien-Moskau, 1998, 544 S., € 50,11
- 38/3. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologij, Tom III, Čast' 3: Morfoložičeskie sredstva, Čast' 4: Morfoložičeskie sintaktiki, Wien-Moskau, 2000, 368 S., € 50,11
- 38/4. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologij, Tom IV, Čast' 2: Morfoložičeskie znaki, Wien-Moskau, 2001, 581 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 Chlebnikova, 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 Fieguth, 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, Wien 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'EVA, N.V. GRIGOR'EV, G.E. KREJDLIN**, Slovar' jazyka russkich žestov, Wien - Moskau 2001, 256 S., € 35,79
50. **I. SANDOMIRSKAJA**, Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik. Wien 2001, 281 S., € 28,12
51. **Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß**, Hg. M. Goller, G. Witte, Wien 2001, 510 S., € 43,46
52. **Bosnien-Herzegovina. Interkultureller Synkretismus**, Hg. Nirman Moranjak-Bamburač, Wien 2001, 310 S., € 35,79
53. **Jazyk russkogo zarubež'ja**, Hg. E.A. Zemskaja, M.Ja. Glovinskaja, Wien - Moskau 2001, € 46,02
54. **Kultur. Sprache. Ökonomie**. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien, 3.–5. Dezember 1999, Hg. W. Weitlaner, Wien 2001, 512 S., € 43,46

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München**