BAND 40 1997

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTION

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

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Renata von Maydell
Julia Kursell

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. 49/89/2180 2373, Fax 49/89/2180 6263

EIGENTÜMER UND VERLEGER

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

DRUCK

B. Zeuner, Buch- und Offsetdruck
Peter-Müller Str. 43
D-80997 München

ISSN 0258-6819

Inhalt

Literaturwissenschaft

Sprachwissenschaft

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 5–37

Viktoria Bergmann

HOW TO DO THINGS WITH *STUDENT'S* WORDS
Parabolische Strukturen in A.P. Čechovs *Student* und eine Konfrontation mit John R. Searles Sprechakttheorie

1. Deutung entlang einer Sinnlinie

Jetzt, über hundert Jahre nach ihrem ersten Erscheinen (damals noch unter dem Titel "Am Abend"[1]) läßt sich die Erzählung "Student" als Gleichnis der Geschichte ihrer Deutungen lesen. Geradezu schicksalhaft wiederholt sich in ihnen die Frage: "Warum weint Vasilisa" (vgl. Amsenga und Bedaux 1984, 310f.; Wächter 1990, 301; Schmid 1992, 128ff.), wenn sie nicht schon durch die Deutung des Studenten selbst bereits als zutreffend beantwortet angesehen wird,[2] und ebenso schicksalhaft schnappt mit der Zentrierung dieser Frage eine 'Interpretationsfalle' zu, indem sich der Leser mit ihr an dem Ort positioniert, von dem aus der Student seine Deutung vornimmt. Er steht - und dies kann als Aufstellung jener 'Interpretationsfalle' charakterisiert werden - einer für Čechovs Prosa typischen Text-Situation gegenüber, in der (wie P. Struwe in bezug auf die Personendarstellung in den "Mužiki" klagt) mehr über Körperbewegungen als über die Bewegungen der Gemüter erzählt werde (vgl. Auzinger 1960, 238, Anm.11). Nach der Beschreibung Z. Papernyjs ist die Stileigenschaft der Erzählkunst Čechovs die unverbundene Zusammenstellung zweier Szenen, zweier Bilder, zweier Sätze, um mit diesem "unsichtbaren" künstlerischen Mittel seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen (vgl. Papernyj 1960, zitiert nach Auzinger 1960, 234). Das hier angedeutete Erzähl- bzw. Darstellungsverfahren, das (ausgehend von dem von Čechov in Umlauf gebrachten Wort "не досказать" (vgl. Čechov, Brief an Leont'ev-Ščeglov, 22. Januar 1888)) unter dem Begriff des "Nicht-zu-Ende-sprechens" gefaßt wurde (Auzinger 1969, 233-244), hat eine spezifische Rezeption der Erzählungen Čechovs hervorgebracht.

In einem Brief, in dem Čechov auf den wiederholten Vorwurf Bezug nimmt, daß es seinen Erzählungen an Parteinahme und wertender Beurteilung mangele, schreibt er zu seiner Darstellungsweise und ihrer Rezeption:

> Ich glaube nicht, daß Schriftsteller solche Fragen wie Pessimismus, Gott usw. klären sollten. Sache des Schriftstellers ist es darzustellen, wer, wie und unter welchen Umständen über Gott oder den Pessimis-

> mus gesprochen oder gedacht hat. Der Künstler soll nicht Richter seiner Personen sein, sondern nur ein leidenschaftsloser Zeuge. [...] beurteilen werden es die Geschworenen, d.h. die Leser. (Čechov, Brief an Suvorin, 30. Mai 1888).

Die von Čechov lediglich prognostizierte Haltung des Lesers wird in den Formulierungen H. Auzingers zum Postulat eines Programms, in dem die Aufgabe des Lesers als durch die Erzählung angeleitete Komplettierung ihrer Aussage bestimmt wird: Čechov *verweise* "auf den gedanklichen Kern seiner Erzählungen nur mit verhüllten Andeutungen, die der Leser selbst enträtseln und zu Ende denken muß" (Auzinger 1960, 237). Zunächst ausgehend von der "Sinnerwartung" des Lesers, "der die Erzählung mit der vorgängigen Annahme ihrer Sinnhaftigkeit liest" (Schmid 1992, 32), bestimmt W. Schmid die Erzählung über ein Modell, das ihr die Korrelation von Sinnhaftigkeit, Sinneinheit und Ganzheit als ihre Grundlage zuweist. Das für die Erzählung Gewählte suggeriere dessen

> Sinnrelevanz [...], seine Teilhabe an der Sinneinheit der Erzählung, d.h. seine Fähigkeit, das zu erzählende Ereignis, die Veränderung einer Ausgangssituation, zur Anschauung zu bringen und zum Ausdruck jenes Sinnes beizutragen, der in der Kausalität des Ereignisses begründet liegt. (ders., 32).

Als "sinnhaftes Ganzes" könne die Geschichte über die Logik ihrer Selektivität erfahren werden, deren Erschließung mit dem Nachzeichnen einer sich in der Wahl der Geschehensmomente andeutenden Sinnlinie[3] einhergehe. Die Sinnlinie, die mit der Erzählung angedeutet gegeben sei, bilde den *in absentia* zur Geschichte gehörenden Hintergrund, vor dem das "Gewählte seine Identität und seine Sinnfunktion" erst erhalte (ders., 32f.). In einer Verschiebung des Sinn-Anspruchs, nämlich von der Sinnerwartung des Lesers hin zum 'Sinn-Versprechen' des Textes, wird der Text als "*aufzuhebende* Negation" (ders., 33) deklariert, dessen Forderung an den Leser die "Reaktivierung des Nicht-Gewählten" sei, die Schließung der Lücken in der angedeuteten Sinnlinie.

Nicht dem, was sich aus der Verweigerung einer Aussage-Richtung grundsätzlich für das Aus-Machen von Aussagerichtungen ergeben könnte, gilt das Hauptinteresse, sondern der in der Verweigerung vermeintlich implizierten Aufforderung, dem Verweigerten doch auf die Spur zu kommen in den Andeutungen, die "suggestiv zum Erkennen [führen]" (Auzinger 1960, 242f.), also der Enthüllung des "gedanklichen Kerns" und der Sinn-Orientierung des Erzählten. Indem der Erzählung über diesen Umweg doch eine Aussage, eine Wertung, ein Urteil 'entnommen' wird, wird - eben indirekt - die darstellende Rede des Schriftstellers in den Diskurs der 'Rechtsprechung' überführt: die "Geschworenen, d.h. die Leser beurteilen" nach Maßgabe einer richterlichen Frage, die das Urteil mit der Wahl und Zusammenstellung der Indizien souffliert. Die über die Gerichtsmetaphorik

(nach)vollzogene Differenz des Status von einerseits darstellender und andererseits urteilender Rede ist damit ebenso verdrängt wie das spezifische Verfahren der Erzähl(er)text-Rede, das in Čechovs Brief als versuchte Aufhebung der Positionierung einer 'Urteil-setzenden-(Autor)Instanz' angedeutet ist.

Der Diskurssprung vom Erzähl(er)text zu dessen Interpretation(en) soll als metapoetisches Thema der Erzählung "Student" untersucht werden. Genauer: es wird um die Fragen gehen, wie der Leser/der Student mit einem sogenannten "Nicht-zu-Ende-gesprochenen" Text in seiner Deutung verfährt, und wie sich die Darstellungsweise eines richtungslosen Textes zur Deutung, die in eine Richtung auslegt, stellt.

Die Erzählung "Student" nachträglich als Gleichnis vorliegender Deutungen zu lesen, setzt mit einer Zweiteilung der Erzählung an: Der erste Teil würde demnach mit den letzten Worten des Erzählertextes zu der Situation am Lagerfeuer enden, unmittelbar bevor der Student seinen Weg fortsetzt, der zweite Teil mit den Überlegungen des Studenten zu der erlebten/erzählten Situation beginnen, deren Deutung in einer von ihm als Glück empfundenen Erkenntnis gipfelt. Kritische Anmerkungen zur studentischen Deutung und die daraus sich legitimierenden neuen Anläufe, das Verhalten der beiden Witwen plausibler mit dem Kontext zu verknüpfen, lassen erkennen, daß nicht die kausal-logisch bestimmte Produktivität der Sinnerwartung des Studenten als problematisch aufgefaßt wird, sondern seine konkrete Realisierung, das Produkt seiner Re-Konstruktion. Der Student habe mit der Beziehungssetzung zwischen erzählter Petrusgeschichte und dem Verhalten der beiden Frauen "zwar durchaus recht", er könne aber "nicht im geringsten erkennen, in welchem konkreten Sinne seine Erzählung Vasilisa betrifft" (Schmid 1992, 130f.). An den Erkenntnissen, die der Student im/als Zeichen von "Wahrheit und Schönheit" sieht, wird demnach nicht die grundsätzliche Möglichkeit eines Zusammenhänge herstellenden Wissens um die Beweggründe der Frauen als fragwürdig exponiert, sondern die konkretisierte Sinnlinienschließung. "Wir wissen nicht, warum Vasilisa weint und Luker'ja stummen trägen Schmerz empfindet", bleibt Markierung der Lücke, die zur Er-Füllung ausgeschrieben scheint, wenn die Frage, die bereits die studentische Interpretation geleitet hat: "Warum weint Vasilisa", erneut richtungsweisend wird. Antworten darauf können ja nur im Rahmen des durch den Modus der Frage festgeschriebenen Musters von Ursache und Wirkung gegeben werden und bleiben damit der Systematik des studentischen Diskurses verpflichtet. Die in der Frageweise übernommene kausal-logische Orientierung also, mit der die Übernahme der (Voraus)Setzung einhergeht, daß das Verhalten der beiden Frauen als "Reaktion" (vgl. u.a. Amsenga und Bedaux 1984, 307f.; Wächter 1992, 302f; Schmid 1992, 132) auf die Petrusgeschichte zu betrachten sei, die demnach die sinnstiftende Grundlage zur Erklärung der Handlungsmotivation beider Frauen bleibt, läßt den Diskurs des Studenten als Regulativ auch der sich kritisch zu seiner Deutung äußernden Ansätze

aufscheinen. Deren Kritik kann sich zwar gegen die vermeintlich nur auf "kausale Kontiguität" bauende Interpretation des Studenten richten (vgl. Wächter 1991, 309f.; Schmid 1992, 132), sein Versuch aber, die entsprechende Text-Situation 'zu-Ende-zu-sprechen', wiederholt sich, wenn - weitere Gesichtspunkte für eine folgerichtigere und damit vollständigere und sinnvollere Rekonstruktion berücksichtigend - die "[...] mit großer Suggestivität [sich abzeichnenden] wahren Motive von Mutter und Tochter [...]" (Schmid 1992, 130) explizit gemacht werden. Das dabei wirksam bleibende Vertrauen in die kausal-logische Gegebenheit der erzählten Handlungen der beiden Frauen[4] kann die erkenntnislogische Rolle dieser (eben schon für den Studenten gültigen) grundlegenden Voraussetzung, nämlich die Plausibilität stiftende Prägung von Wahrnehmungsweisen, die das Wahrgenommene in die Funktion setzen, sinnversprechende Andeutungen zu sein, nicht problematisieren. So unfraglich gültig, wie Wahrnehmungsweisen nur sein können, wenn sie nicht als das der Erkenntnis Voraus-Gesetzte erscheinen, ist dem Studenten auch das aus dem Wahrgenommenen Erkannte, zu dem auch die in der Metapher der Kette mechanistisch gefaßte Ursache-Wirkungs-Relation gehört. Gerade dieser Erkenntnis, die die Struktur der Sinn-Erwartung und, verbunden damit, der Sinn-Konstituierung herausstellt - und zwar als Zugang zu "Wahrheit und Schönheit" -, nicht mit Skepsis zu begegnen, kann die skeptische Wendung der Erzählung "Student" gegenüber der Geschichte ihrer Deutungen bewirken, ihre 'Interpretationsfalle' zuschnappen lassen.

Die fragmentarische Gestaltung der beiden Witwen als Artikulation einer grundlegenden Skepsis nicht zu verdrängen, sie also nicht a priori als Verweis auf die fehlenden Teile einer sinnvollen, d.h. folgerichtigen Geschichte anzusehen, setzt mit einer Lektüre an, die der Warum-Frage den Entschluß des Künstlers entgegenstellt sieht, mit seinen Erzählungen "zu erklären, daß er nichts von dem begreift, was er sieht" (Čechov, Brief an Suvorin, 30. Mai 1888)[5] - eine Reformulierung der aus demselben Brief stammenden Urteils-Verweigerung. Dieser Entschluß muß, um der Auffassung tatsächlich hinderlich werden zu können, die Darstellungs-Funktion der beiden Witwen bestünde darin, Hinweise auf das 'Zu-Erkennende' zu geben, einen Rede- und Darstellungsmodus hervorbringen, der die Wirksamkeit der Verweigerung betreibt.

Nicht die Lücke als Versteck des Nicht-Gesagten, aber doch Intendierten, soll also Gegenstand dieses Aufsatzes sein, vielmehr sollen in ihm die im Text auszumachenden "Sprechakte"[6] untersucht, die durch sie angezeigten Statusunterschiede der Rede sowie die Konstellation der unterschiedenen Sprechakte/Redemodi im Text der Erzählung "Student" beschrieben werden. Da die spezifische Konstellation die Interaktion der Sprechakte bewirkt, soll zunächst die Grundstruktur der Konstellationen charakterisiert werden, und zwar über den Benjaminschen Begriff der Parabel.

Betrachtet man mit W. Benjamin Čechovs Verfahren der Fragmentierung des Erzählten/des Erzählens als "[...] Vorkehrungen gegen die Auslegung seiner Texte [...]" (Benjamin 1980, 422)[7] (daß also über sie im Sinne eines Wissens nichts zu begreifen wäre), ist mit diesem Verfahren eine entscheidende Sinnfunktion bereits erschöpft. Gedacht ist hier an jene Sinnfunktion, die aus dem "[...] Eingeständnis der Unfaßbarkeit, des Fragmentarischen, der Unbegreifbarkeit der Welt [eine Schreibgrundlage werden]" läßt (Hielscher 1987, 57), deren Struktur mit W. Benjamins Bild für die Ambiguität des Wortes *entfalten* über das Problem ihrer Deutung beschrieben werden kann:

> [...] der Roman sei nichts als die entfaltete Parabel. Das Wort "entfaltet" ist aber doppelsinnig. Entfaltet sich die Knospe zur Blüte, so entfaltet sich das aus Papier gekniffte Boot [...] zum glatten Blatt. Und diese zweite Art "Entfaltung" ist der Parabel eigentlich angemessen, des Lesers Vergnügen, sie zu glätten, daß ihre Bedeutung auf der flachen Hand liegt. Kafkas Parabeln entfalten sich aber im ersten Sinne; nämlich wie die Knospe zur Blüte wird. Darum ist ihr Produkt der Dichtung ähnlich. (Benjamin 1980, 420)

Der Begriff der Parabel, dessen Bedeutungsmöglichkeiten W. Benjamin in dieser Metaphorik anspielt (die selbst eine kleine Parabel im ersten Sinne darstellt), wird die Überlegungen zu Čechovs Erzählung und Erzählweise weitgehend strukturieren. Denn als Parabel im ersten Sinne läßt sich auch der Text "Student" lesen. Genauer gefaßt: "Student" kann als Fragmentierung der parabolischen Figur[8] gelesen werden, deren binäre Grundstruktur - Vermittlung einer "höheren und allgemeineren Bedeutung" (Hegel 1992, 501) durch das in parabolischer Absicht zur Anschauung eines Begriffs Erzählte - (auf)gebrochen wird, indem sich im parabolischen Text keine Verkörperung der Lehre als "der Sinn, die Einsicht, das Hohe" (Goethe 1990, 171) zu verstehen gibt: die Parabel entsagt der Lehre.

Sofern sich im Text und durch den Text keine andere Zielrichtung feststellen läßt, als die schlüssige, d.h. schließende Konstellation von Textfragmenten zu verweigern oder zu stören, bewirkt ein solcher im ersten Sinne parabolischer Text auch eine "Entstellung"[9] seiner traditionell verfahrenden Deutungsansätze, die versuchen, die Funktion der "tiefere[n] und vollkommenere[n] Erkenntnis" (Schopenhauer 1988, 479) des Textes zu vertreten.

Entgegen dem Versuch also, das Fragment als Fokussierung eines Bruchstücks aufzufassen, das dann eine gesteigerte "Durchdringung"[10] vermitteln könne, und mit einem anderen Ziel als dem eines "konkreten Ganzen", das über den Weg der Zusammenstellung der bruchstückhaften Teile zu erreichen sei, entgegen also einer "Ausfaltung" der Erzählung als "Roman-Miniatur" (vgl. Wächter 1992, 15f.), soll vielmehr in Betracht gezogen werden, in welcher Weise sich die Textteile der Erzählung der Fügung zu einer Sinneinheit, einem Ganzen gerade widersetzen.

2. Die parabolische An-Ordnung der Deutung des Studenten

Die Erzählung "Student" als Gleichnis der Geschichte ihrer Deutungen zu lesen und den Text als Andeutung der binären Struktur der parabolischen Grundfigur aufzufassen, ist durch die spezifische Aktivität des Titelhelden - seine Zusammenstellung des Erlebten, Erzählten, Gedachten - angeregt.

In dem für die moderne Prosa üblicher gewordenen Begriff der Parabel klingt das griechische Verb *para-bàllein* mit, mit dem die Konstruktion der Betrachtungen des Studenten zu charakterisieren ist: *nebeneinandergeworfen* werden Natur- und Geschichtsentwurf,[11] verglichen wird das eigene Sichwärmen am Feuer mit dem des Apostels Petrus in jener Nacht, derer am Karfreitag gedacht wird: "[...] - точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, - сказал студент, протягивая руки."; "Петр [...] грелся, как вот я теперь.", in eine vergleichende Beziehung werden die Tränen Vasilisas mit denen des Petrus gebracht: "[...] если она заплакала, то [...] потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра."[12] Ebenso wird mit dem Gesichtsausdruck der Tochter verfahren - und es beginnt sich durch die Konstruktion der Vergleichbarkeit abzuzeichnen, daß in den Reflexionen des Titelhelden eine parabolische Grundstruktur wirksam ist. Der in den Überlegungen des Studenten unter dem Begriff der Verlegenheit scheinbar rekapitulierte Gesichtsausdruck der Tochter: "дочь смутилась" (378), kann nämlich als der Effekt einer Designation, die sich einem parabolisch orientierten Verfahren des Vergleichens beugt, angesehen werden. So, wie Vasilisas Weinen dem Studenten lediglich vor dem Hintergrund seiner erzählten Petrusgeschichte bedeutsam erscheint, nämlich als Zeichen ihrer Anteilnahme, so muß auch das Verhalten Luker'jas unter dem Zeichen der dem Apostel an-empfundenen Verlegenheit bedeutungsvoll werden.[13]

Die bedeutungsstrukturierende und -hierarchisierende Rolle der erzählten Petrusgeschichte ist ablesbar daran, mit welcher Wirksamkeit der Text dieser Erzählung in die Erinnerung des Studenten an die beiden Frauen eingreift; in dieser Erinnerung drückt sich die den Hintergrund der Überlegungen bildende Petrusgeschichte buchstäblich durch, bis sie sich partiell als Weinen und Verlegenheit auf den Gesichtern der Witwen wieder abzuzeichnen beginnt.

Der dieser Erinnerung eingeschriebenen Bewegung: Petrus wird durch die beiden Frauen partiell rekonstruiert, korrespondiert eine weitere Bewegung, deren Effekte für die Interpretation des Studenten entscheidend sein werden: Es wird eine zentripetale Relationierung vollzogen - die Petrusgeschichte als die eine Seite der Relation, die als Zentrum gesetzt wird - aus der sich sowohl die Begriffe "правда и красота" ergeben, als auch der Eindruck der Sinnerfülltheit des Lebens: "[...] и жизнь казалась ему [...] полной высокого смысла". Durch den Modus der Relationsbildung also ist nahegelegt, die durch den Studenten

erzählte Petrusgeschichte als die Seite der parabolischen Grundfigur aufzufassen, deren 'Wahrheit' und 'höhere und allgemeinere Bedeutung' sich auf der anderen Seite, in einem parabolisch fungierenden 'Text' darstellt: in den Gesichtern und Gesten der beiden Frauen.

Daß die Verwendung des Wortes "verlegen" schon einen interpretativen Eingriff in den zugrunde gelegten biblischen Text darstellt, da es in keinem der Evangelien vorkommt,[14] verstärkt einerseits den Eindruck, daß sowohl die Petrusfigur als auch die beiden Frauen der deutenden Bearbeitung durch den Studenten unterliegen, und verschiebt andererseits das Bedeutungszentrum insofern, als hier nicht der biblische Text die sinnstiftende Funktion für die Bedeutung der Witwen ausfüllt; diese Funktion hat sich der Student angeeignet, indem er seine Bearbeitung des biblischen Textes zur Grundlage der Be-Deutung seiner Erinnerung macht. An den als Reaktion auf das Erzählte gedeuteten Verhaltensweisen der beiden Witwen betrachtet der Student diese Wahrheit als ihm zur Anschauung gelangte, als die Erkenntnis,

> [...] что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, [...] продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; [...].

Bedeutungsvoll wird die Erinnerung an die Situation am Feuer also, sofern der Identifizierung des Verhaltens der Witwen die Identifizierung mit Teilen des Textes der Petrusgeschichte zugrunde gelegt ist, an dem Verhalten der beiden Frauen sich demnach das identifizieren läßt, was aus der Perspektive des Studenten die "Wahrheit und Schönheit" der Petrusgeschichte ausmacht. Der in besonderer Weise durch den Studenten angedeutete Sinn der Petrusgeschichte, der unter den Chiffren Weinen und Verlegenheit kursiert, entwickelt also seine zentrierende Kraft, indem er in der studentischen Rede an den beiden Witwen exemplarisch wieder zur Darstellung gebracht wird[15] - in der hier vorgeschlagenen Terminologie und dem traditionellen Begriff der Parabel folgend: die studentische Darstellung ist auf das Wesentliche, also das Zentrum bezogen, auf die 'Lehre'.

3. Die Sprechakte in der Petrusgeschichte - Das Sinnzentrum

Im folgenden soll die Petrusgeschichte ausgehend von einer zentralen These Th. Wächters und unter Anwendung von John R. Searles Sprechakttheorie untersucht werden. Ihre Funktion, durch den Studenten gesetztes Bedeutungszentrum zu sein, wird sich aufgrund der in ihr angelegten, einander widersprechenden und/oder einander bedingenden Sprechakte als grundsätzlich problematisch herausstellen.

a) Identität als Sinn - Eine Deutung

Der Begründungszusammenhang, in den Th. Wächter die bislang ausführlichste Lektüre der Petrusgeschichte gestellt hat, evoziert - wie zu zeigen sein wird - die mit ihrer Zentralsetzung zusammenhängende Problematik, indem ihre 'bedeutende' Funktion aufgriffen und ausgedehnt wird. Für Th. Wächter ergibt sich aus seiner These, "daß die Geschichte vom Studenten und den beiden Witwen der vom Studenten erzählten Geschichte ähnlich sei" (Wächter 1992, 295), daß der Darstellung dieses Ähnlichkeitsverhältnisses die genaue Erfassung der Petrusgeschiche vorausgehen müsse. Über die Perspektive des Studenten einerseits hinausgehend, indem dessen Rolle ebenfalls reflektiert wird, bleibt andererseits die Perspektive der Deutung in der Ausarbeitung dieser weiteren Ähnlichkeitsrelation vom Aussagegehalt der Petrusgeschichte bestimmt, von der Frage nämlich, ob dieser Aussagegehalt in der Geschichte von dem Studenten und den beiden Witwen wieder zur Darstellung gebracht werde. Hierbei scheint der besondere Status des biblischen Textes und dessen historisches Früher die hierarchische Position(ierung) der 'Parabel' Petrusgeschichte zu garantieren, deren Aussage es zu rekonstruieren gilt als die 'Lehre', die in der Situation mit den beiden Witwen zur Anschauung gebracht sei.

In Frage gestellt werden soll also im folgenden, ob die Petrusgeschichte tatsächlich - als parabolisch vermittelte Lehre - die der traditionellen parabolischen Grundfigur entsprechende Position in "Student" einnehmen kann, das heißt, ob sich die Geschichte vom Studenten und den beiden Witwen tatsächlich als ihre parabolisch zu lesende Wiederholung gibt.

Es wurde im zweiten Kapitel gezeigt, wie sich dem Studenten "Wahrheit und Schönheit" als das "Wesentliche im menschlichen Leben" durch seine zentrierende Relationierung des Erlebten zu dem von ihm Erzählten hin als sich an den Frauen abzeichnend darstellt - durch die Identifizierung der Frauen mit dem von ihm Erzählten. Um die Thematisierung des Problems der Identität geht es auch in der Petrusgeschichte nach Th. Wächters Deutung: Petrus verleugne oder verrate nicht Jesus, sondern vielmehr verleugne er, "jenen zu kennen", "auch deren einer zu sein", und damit seine "Identität" (vgl. ders., 297). Dem Krähen des Hahns komme die Funktion zu, an die Voraussage Jesu zu erinnern, um über eben diese Erinnerung sich der verleugneten Identität wieder bewußt zu werden: "Die Voraussage ist die Falle, in die Petrus gehen muß, um zu sich selbst zu kommen." (ders., 298).

Während Th. Wächter die Konfiguration des 'Sich-Erinnerns' und 'Vergessens' über das Aufzeigen von Äquivalenzen im Sinne eines 'Sich-Bewußtwerdens' sowohl für die Deutung des Verhaltens der Frauen als auch für die des Studenten als Möglichkeit zur Beantwortung der Frage nach deren Identität, d.h. Selbstbegegnung auffaßt - "[die beiden Witwen kommen] zur Erinnerung, zur

Besinnung ihrer selbst wie Petrus [...]" (ders., 304), demgegenüber "[wird] der Hahn für den Studenten nocheinmal krähen müssen [...]" (ders., 310) -, soll hier die Petrusgeschichte unter einem anderen Aspekt des Themas Identität: dem ihrer grundsätzlichen Problematik, noch einmal gelesen werden.

b) Zwei Sprechakttypen und ihre Identifikationen

Problematisch wird das Thema Identität darin, daß - so die These - sich die Frage nach Identität in den Evangelien, und auch in deren freier Nacherzählung durch den Studenten, in einer aporetischen Struktur erschöpft. Die aporetische Struktur entsteht in dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Sprechakte und dem Autoritätsgefälle, das a priori durch die Sprecher: Jesus und Petrus, gegeben ist und sich im "Typ" ihres jeweiligen "Sprechakts"[16] widerspiegelt.

Durch die Orientierung an Searles Sprechakttheorie wird es möglich sein, Identität und Identifizierung als einen Konstitutionsakt zu beschreiben, der sich in folgenden Relationen vollzieht: die Identität des Subjekts steht in Relation mit seinen jeweiligen Sprechakten, für deren vollständigen Vollzug ein entscheidendes Kriterium wiederum die Identifizierung von Objekten/Personen ist, also der durch Sprache vermittelte und zu vermittelnde Weltbezug; Gegenstand einer solchen Identifizierung innerhalb eines Sprechakts kann aber auch ein anderer Sprechakt sein, der wiederum die Identität des ihn vollziehenden Subjekts (mit)bestimmt. Diese Relationen sollen in bezug auf die Sprecher bzw. Sprechakte sowohl in der Petrusgeschichte als auch in der Erzählung "Student" entfaltet werden. Die Analyse der Beziehungen zwischen erzähltem Bibeltext und der Reflexion des Studenten auf die Erzählsituation am Feuer wiederum setzt auf die strukturelle Wiederholbarkeit von Sprechakttypen, die den Status der interpretierenden Sprechakte des Studenten mit dem Status der Sprechakte innerhalb der Petrusgeschichte vergleichbar machen wird.[17]

In der in "Student" erzählten Petrusgeschichte läßt sich nach Searles "Taxonomie illokutionärer Akte" (Searle 1990, 17ff.)[18] die Aussage Petri: "«С тобою я готов и в темницу и на смерть»", als Versprechen auffassen und fiele damit unter die Definition der "Kommissive": "Die illokutionäre Absicht eines Kommissivs ist es, *den Sprecher auf einen zukünftigen Lauf der Dinge zu verpflichten.*" (zitiert nach: Schlieben-Lange 1979, 41; vgl. Searle 1990, 33). Es soll die Anpassung, d.h. die Herstellung einer Entsprechung der Welt an das Gesagte angekündigt sein. Die Rede Jesu hingegen wäre mit Searle unter dem Begriff der "Deklaration" zu fassen - eines Sprechakttyps, dessen besondere Eigenschaft darin bestehe, daß die Ausrichtungsfunktion von Wort und Welt aufgehoben sei durch das 'In-eins-Fallen' von Wort und Welt:

> Das definierende Merkmal dieser Klasse besteht darin, daß der erfolgreiche Vollzug eines ihrer Elemente eine Korrespondenz von

> propositionalem Gehalt und Realität zustande bringt; der erfolgreiche Vollzug *garantiert*, daß der propositionale Gehalt der Welt *entspricht*. (Searle 1990, 36; Hervorhebungen V.B.)

Das Problem der exakten Erfassung dieses Sprechakttyps resultiert aus den dem linearen Charakter der geäußerten Sprache verpflichteten Aussagemodalitäten: die weltschaffende Funktion des deklarativen Sprechakts muß nämlich auf der Darstellungsebene notwendig das Wort *vor* die durch dieses Wort geschaffene Welt setzen. Möglicherweise handelt es sich hierbei um mehr als nur um das Darstellungsproblem der gleichzeitigen Hervorbringung von Wort und Welt; mehr in dem Sinne, daß die kleine Verzögerung zwischen Wort und im Wort geschaffener Welt auf der Darstellungsebene ein (von Searle allerdings nicht betrachtetes) Phänomen dokumentiert, das sich als notwendige Beglaubigung einer andernfalls für sich allein stehenden, d.h. unrepräsentierten Handlung bezeichnen ließe. In einem solchen - ja wiederum sprechhandelnden - Bezeugen, daß propositionaler Gehalt und Realität einander entsprechen, besteht erst der erfolgreiche Vollzug eines Deklarativs. Ein klassisches Beispiel dafür, re-präsentierend jene Korrespondenz herzustellen ist, wenn "[...] z.B. Gott sagt: «Es werde Licht ...»" (Searle 1990, 124f.), mit: "Und es ward Licht", bestätigt wird.[19] Der Zusammenfall von Wort und Welt hat also eher folgende Struktur: das Wort schafft Welt, deren Schaffung, um tatsächlich als solche gelten zu können, wiederum durch das Wort bestätigt werden muß.

Bevor untersucht wird, in welches Verhältnis die beiden eben skizzierten Sprechakttypen in der vom Studenten erzählten Petrusgeschichte treten - ob sie sich durchkreuzen oder einander beglaubigen -, soll die Verbindung des Sprechakts mit der Identität(sproblematik) der Sprechhandelnden noch kurz näher betrachtet werden werden.

In dem Maße, in dem das Subjekt über den Vollzug eines Sprechakts seine Sprecherposition, d.h. die eigene Identität in der Bestimmung seines Weltverhältnisses behaupten muß, in dem Maße besteht die Notwendigkeit der Realisierung des propositionalen Gehalts - denn erst eine vollständig vollzogene Referenz, d.h. die Um-Setzung des "Axioms der Identität/ Identifikation",[20] ermöglicht die Rede von einem vermittels der Sprache über die Welt (und damit implizit auch über die Sprache) verfügenden Subjekt. Sofern also für die Identität des Sprechers das Gelingen seines Weltbezugs vermittels vollständig vollzogener bzw. nachvollzogener Sprechakte relevant ist, insofern muß ein ein mißlungener Sprechakt Konsequenzen für die Identität des sprechenden Subjekts haben.[21]

Die in Searles Sprechakttheorie hergestellte ideale Konstruktion,[22] deren implizite Grundannahme zu sein scheint, daß dem vollständig vollzogenen Akt des Identifizierens immanent sei, über die Bezeichnung eines Gegenstands dessen Identität ausmachen zu können, findet sich am ehesten verwirklicht in der schon zitierten sogenannten "[...] übernatürlichen Deklaration: wenn z.B. Gott sagt: «Es

werde Licht ...»". Die durch das Wort geschöpfte Welt 'spricht' von ihrem Schöpfer. Damit diese Relation von erzeugendem Wort und dadurch gezeugter Welt überhaupt als Identitätsbeziehung hervortreten, d.h. als vollzogen gelten kann, bedarf es - so die analytische Fortsetzung dieses Konstrukts - eines Zeugen, der mit seinem repräsentativen Sprechakt (z.B. "Es ward Licht") beglaubigt, daß eine sogenannte Realität geschaffen wurde, die jetzt als Realität seiende Repräsentation des göttlichen Deklarativs gültig (gemacht) ist.

c) Die Konstellation zweier Sprechakte – Identitätsherstellungen

Welche identitätsstiftenden Funktionen lassen sich jetzt an dem deklarativen Sprechakt in seinem Verhältnis zu dem anderen, als Kommissiv klassifizierten Sprechakt aufzeigen?

Um als göttliche Rede gelten zu können, unterstehen die voraussagenden Worte Jesu den für die Deklaration festgelegten Bedingungen. Die zeitliche Verzögerung, derer es zur Herstellung des Gesagten als Realität bedarf, ist der Freiraum, in dem sich die Frage nach der Identität des Gesagten mit dem vorausgesagten Referenten, und damit auch die Frage nach der Identität des sprechenden Subjekts (her)stellt - die Frage also zunächst einmal nach der Identität Jesu. Die Beantwortung dieser Frage obliegt Petrus, und damit befindet er sich - dessen Identität an seinen eigenen, kommissiven Sprechakt gebunden ist - in eben der Aporie, in der die eigene Identität gegen diejenige eines Gottes steht.[23] Gemessen an der einem Gott eignenden Sprecherposition und der von dort ergehenden Deklaration ist das Versprechen Petri zum Scheitern verurteilt, noch bevor der Hahn kräht, d.h. also in dem Moment der Voraussage selbst, zu deren deklarativer Macht hier in besonderer Weise auch die Einbeziehung des Aufschubs ihrer dem göttlichen Sprecher gewissen Erfüllung gehört. Für Petrus wird das bedeuten, das seinem Sprechakt gegenteilige Wort-Welt-Verhältnis herstellen zu müssen.

Für die Figur der göttlichen, d.h. im Searleschen Sinne idealen Identität Jesu bedarf es also - zumindest aus der Perspektive des versicherungsbedürftigen Menschen - ebenso der dreimaligen Verleugnung Petri, Jesus zu kennen, wie auch des Krähens des Hahns. Diese Handlungen kommen in die Funktion, den vollständigen Vollzug eines deklarativen Sprechakts und damit die Autorität des Sprechers zu bezeugen.

Während sich also die Handlungen Petri als notwendige Vervollständigung des deklarativen Sprechakts Jesu lesen lassen - der andernfalls ein anderer Sprechakttyp gewesen wäre, über den nach der Theorie Searles das Urteil ergehen müßte, er sei nicht wahr -, und damit eine identitätsstiftende Funktion erfüllen, läßt sich von der autoritativen Sprecherposition einer göttlichen Instanz aus, die in Jesus verkörpert, d.h. repräsentiert ist, noch eine weitere Figur der Identitätsherstellung ausmachen: diejenige nämlich, die mit der Rede eines autorähnlichen Subjekts

geleistet wird. Indem Jesus die (deklarative) Voraussage für Petrus macht, legt er dessen Identität fest, und indem Petrus den Text der Voraussage in Handlung - die als Realität die repräsentative Wiederholung des Deklarativs ist - umsetzt, erlangt er seine ihm bestimmte Identität. Dann wäre das Weinen Petri jedoch nicht die Verzweiflung um die von Th. Wächter bezeichnete Erkenntnis, "[...] daß es außerhalb der eigenen Identität kein Leben geben kann", und vor Petrus stünde auch nicht die Aufgabe, "zu sich selbst zurückfinden [zu sollen]" (Wächter 1992, 297). Es wäre dann eher eine Verzweiflung, die mit der gewonnenen Identität zusammenfällt, über die Petrus mit seinem an Jesus gerichteten Versprechen offenbar im Irrtum gewesen war.

d) Die Autorität des Deklarativs - Der auktoriale Sinnstifter

Die 'wahre Identität' Petri auf der wahr(gemacht)en Aussage Jesu beruhen zu lassen - in der Diktion der Bibel: das Wort des Herrn erfüllen - bringt Identität und Autorität in eine Konfiguration, in der das sogenannte Eigene der Identität nicht länger (nur) dem Subjekt eignet. Vielmehr entlehnt sich diese Identität einer Zuschreibungstechnik - in der Petrusgeschichte der (deklarativen) Vor-Aussage Jesu, in der das Subjekt vollständig das Objekt einer fremden Rede wird: hier derjenigen eines Gottes.

Die Identität der Quasi-Autorposition wiederum behauptet sich in dem Verfahren der objektivierenden Zuschreibung von Identität, nämlich der diktierenden Deklaration, in der die Voraussage (das 'Urteil') und ihre Erfüllung (sein 'Vollzug') logisch eins sind, und zeitlich betrachtet mit der schon erwähnten Verzögerung in eins fallen werden. In bezug auf diesen Gestus der Identifizierung kann aber eher gesagt werden, daß ihm - durch die kleine Verzögerung bei der 'Um-Setzung' des identitätsstiftenden Wortes bemerkbar - gehorcht wird. Allein der Status fiktionaler Rede würde der Autor-Instanz ermöglichen, die Differenz von Identität und zugeschriebener Identität (Identifizierung) als bemerkbare, d.h. zeitliche Verzögerung zu löschen, indem in ihr der bezeichnete Gegenstand mit seiner Bezeichnung logisch *und* zeitlich zusammenfällt, d.h. *eins ist*, der Gegenstand vor der fiktiven Rede über ihn schlichtweg gar nicht existierte. (Diese Differenz wird allerdings umgehend eingeführt durch jeden diese Rede zum Gegenstand wählenden Diskurs).

Die Entfaltung und Zuspitzung des Problems der Identität hat jetzt zu einem Aspekt geführt, der die Autor-Position betrifft. Th. Wächter bezeichnet die Voraussage Jesu als "[...] im Gestus des absoluten Wissens um das Künftige [gemachte] [...]" (ders., 298) und charakterisiert damit den Status auktorialer Rede, der sich als spezifisches Bedeutungszentrum des Textes manifestiert eben in der Konfiguration der Vorhersage und ihrer Erfüllung. Im göttlichen 'Selbst-Bewußt-Sein' ist diese Sprecherposition am weitesten ausgeschöpft in der Artikulation der

eigenen Geschichte und insbesondere ihres Endes, das die Propheten vorgeschrieben haben: "Aber das alles ist geschehen, dass erfüllet würden die Schriften der Propheten." (Mt. 26,56) "Denn ich sage euch: Es muss noch das auch vollendet werden an mir, das geschrieben stehet [...] Denn was von mir geschrieben ist, das hat ein Ende." (Lk, 22,37).[24] Der Versuch Petri hingegen, zum Autor seiner Geschichte zu werden, scheitert in der ihm nicht gelingenden Vervollkommnung seines kommissiven Sprechakts: seinem Wort setzt sich die Welt nicht in eine Beziehung der Identität.

4. Die Sprechakte des Studenten - Die Sinnkonstruktion

In welcher Weise können nun die für die Petrusgeschichte entfalteten Aspekte in Relation zu den Sprechakten des Studenten gesetzt werden? Welchen Status hat die deutende und Erkenntnis signalisierende Rede des Titelhelden? Was bedeutet also die an der Petrusgeschichte aufgezeigte Verknüpfung von autoritativer/auktorialer Rede (Deklarativ) mit Herstellung von Identität einerseits und Mißlingen der identifizierenden Funktion eines Sprechakts andererseits für die durch den Studenten vorgenommene Interpretation der Verhaltensweisen der beiden Witwen?

a) Die Identifikation der 'diskursiven Repräsentative'

Es wird zunächst um die Klassifikation der sich auf die Frauen beziehenden Sprechakte des Studenten gehen, um deren identifizierende Funktion und damit um das Problem der Referenz.

Nach Searles "Taxonomie illokutionärer Akte" fiele die durch den Studenten vorgenommene Deutung der Situation am Lagerfeuer unter die Kategorie der "Repräsentative".[25] Der illokutionäre Witz dieser Klasse ist die Festlegung des Sprechers darauf, daß etwas der Fall ist, und die Ausrichtung ist durch den Bezug des Wortes auf die Welt bestimmt. Es werden also Aussagen über existierende Gegenstände/Personen gemacht, die zwar in der Dimension wahr/falsch beurteilt werden könnten, deren Grundlage aber sei, daß *geglaubt* wird, daß die zum Ausdruck gebrachte Proposition wahr ist.

Ein Vergleich der repräsentativen Äußerungen des Studenten auf der einen Seite: "[...] Василиса заплакала и ее дочь смутилась [...]", mit Auszügen der im 'Erzählerbericht' gegebenen Repräsentativen[26] zu den beiden Witwen auf der anderen Seite, macht die Differenz der beiden Darstellungen schon an der Oberfläche deutlich. So heißt es im Erzählerbericht z.B.:

> Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, [...] и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и

выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль.

Im Rahmen dieses Vergleichs kann, bezogen auf die Aussagen des Studenten, von (um-)deutender Reduktion und expliziter Relationierung des Erlebten mit dem von ihm Erzählten gesprochen werden. Unterschiede dieser Art festzustellen soll nun aber nicht zur Bestimmung von Merkmalen dienen, vermittels derer sich die studentische Interpretation sowohl als unvollständig und fehlerhaft als auch - vor dem Hintergrund der Informationen, die der Erzählerbericht gibt - als auffüllbar bzw. korrigierbar erweisen ließe. Vielmehr soll über die Differenz zweier Texte, d.h. über die Differenz des jeweiligen propositionalen Gehalts zweier Repräsentative mit demselben Referenten, die Frage nach dem identifizierenden Wort-Welt-Bezug als grundsätzliches Problem in der Erzählung "Student" weiter entfaltet werden.

Es soll im folgenden also dargestellt werden, in welcher Weise in den Sprechakten des Titelhelden, mit denen er sich die Situation am Feuer zu vermitteln versucht, die beiden Witwen identifiziert werden, welche Rolle dabei der Petrusgeschichte zukommt und welche Funktion den beiden Frauen.

Für die Untersuchung der interpretierenden repräsentativen Sprechakte des Studenten soll an den Begriff der Parabel erinnert werden, deren binäre Struktur traditionell in der beispielhaften Darstellung und Veranschaulichung einer "[...] höhere[n] und allgemeinere[n] Bedeutung [...]" (Hegel 1992, 501) bestehe. Die grundsätzliche Erkenntnis von "Wahrheit und Schönheit", diese finale 'tiefe Sinnerfüllung' beruht, wie im zweiten Kapitel bereits angedeutet, auf dem studentischen Verfahren der Projektion des einen Textes auf den anderen, der einen Handlung auf eine andere Handlung, wobei diese spezifische An-Ordnung unter dem Vorzeichen der Identifizierung bzw. der Identitätsstiftung steht, für die das Bild des weinenden und verlegenen Petrus beispielgebend wird. Die Differenz zu den Repräsentativen des Erzählertextes wird damit auch positiv bestimmbar: in der Ausrichtung des Erlebten an der Petrusgeschichte gewinnen die Verhaltensweisen der beiden Witwen für den Studenten Eigenschaften, die ihm insbesondere Vasilisa bedeutsam, d.h. sinnvoll erscheinen lassen.

Daß sich am Text der Petrusgeschichte und seiner Verknüpfung mit dem am Feuer Erlebten die Determiniertheit der retrospektiven Designation, die über die beiden Frauen kommt, aufzeigen läßt, ändert zunächst nichts an der grundsätzlichen Klassifikation der Sprechakte des Studenten als Repräsentative. Denjenigen Repräsentativen, die insbesondere durch die Satzstruktur 'если ..., то ...' geprägt sind, kommt nach Searle allerdings die klassifikatorische Erweiterung zu, "[...] die Äußerung zum Diskurs in Beziehung zu setzen." (Searle 1990, 23), nämlich als Folgerung. Als "diskursive Repräsentative" stehen diese Feststellungen aber - selbst wenn weder ihre Aufrichtigkeit noch ihr Wahrheitsgehalt unmittelbar in Frage gestellt werden - in jedem Fall im Spannungsfeld der bereits

dargelegten Vielschichtigkeit und Uneindeutigkeit des Diskurses, aus dem für das Verhalten der Frauen geschlußfolgert wird.

b) Die Funktion der "Wahrheit" - Ihr Begründungszirkel ...

Die identifizierenden Funktionen der Repräsentative sind in diesem Bezugsfeld in besonderem Maße fragwürdig, wenn nämlich der Wahrheitswert des diskursiven Repräsentativs durch den Glauben des Sprechers, daß die gefolgerte Proposition wahr sei, zur *Setzung* dessen gerät, was als "Wahrheit und Schönheit und das Wesentliche des menschlichen Lebens überhaupt" buchstäblich über die Köpfe der beiden Witwen hinweg als tatsächlich wahr beschlossen, d.h. 'zu-Endegesprochen' wird. Die studentische Erkenntnis der Wahrheit als Klimax seiner Schlußfolgerungen läßt - aus der Perspektive des Studenten entworfen - dem Glauben, daß die Propositionen der Repräsentative in bezug auf die Frauen wahr seien, auch gleich das bestätigende Urteil zukommen: sie sind wahr.

Die sich hier andeutende Struktur der Bestätigung erscheint logisch kränklich für den 'außenstehenden' Leser - es läßt sich ja leicht der Finger auf den wunden Punkt dieser zirkelschlüssigen Begründung legen, innerhalb derer der erkannten Wahrheit die Position des 'unparteiischen Richters' zugespielt ist, der das eben noch Gefolgerte zugleich als 'richtiges Zeugnis' der (die Untersuchung abschließenden) Wahrheit (an)erkennt, d.h. das Zeugnis als Wahrheit deklariert . Daß die 'Wahrheits-Begründung' effektiv ist, zeigt sich darin, daß die beiden Frauen durch den Studenten und insbesondere für ihn vollständig (d.h. wahr) identifiziert worden sind vermittels der ihnen zugestellten Prädikationen: Weinen und Verlegenheit, und daß dem Studenten demzufolge Zweifel an dem vollständigen Vollzug seiner diskursiven Repräsentative hinsichtlich deren referentieller und prädikativer Funktionen gar nicht entstehen können, da ja sein offenbarer Glaube an die Richtigkeit seiner Schlußfolgerungen ihnen den Status einer *erkannten* Wahrheit verleiht. Diese re-präsentiert er (sich) lediglich vermittels jener, diese Wahrheit rekonstruierenden, diskursiven Sprechakte.

Die Klimax der studentischen Schlußfolgerungen besteht 'von außen' betrachtet also darin, daß der bezogene Diskurs, nämlich die Petrusgeschichte bzw. der in ihr dargestellte Petrus, als 'Prädikationsspender' für den repräsentativen Sprechakt fungiert, der die beiden Frauen als Referenz ausgibt. Über die sowohl Petrus als auch den Witwen zugestellte und damit an ihnen wiederholte Prädikation: Weinen und Verlegenheit, kann sich die Erkenntnis einer Wahrheit behaupten, die augenscheinlich auf der Löschung der Differenz zwischen 'jemanden identifizieren mit ...' und 'jemanden identifizieren als ...' beruht. Durch die offenkundige Identifikation der Frauen mit der Petrusfigur wird in der Logik der Searleschen Sprechakttheorie fraglich, ob die Frauen überhaupt in den Sprechakten des Studenten identifiziert werden. Damit nämlich eine Identifikation stattfindet,

müsse vermittels einer Äußerung eine bestimmte Referenz erfolgreich vollzogen werden, wobei für den Erfolg u.a. folgende Bedingung notwendig zu erfüllen sei: "[...] dem Zuhörer muß durch die Äußerung des betreffenden Ausdrucks eine Beschreibung mitgeteilt werden, die einem und nur einem Gegenstand zukommt; [...]" (Searle 1992, 125).[27] Es kann also gefolgert werden, daß die Frauen nicht identifiziert werden, da sie nicht über Prädikate beschrieben sind, die sie allererst von einem anderen Referenten, nämlich der Petrusfigur, unterscheiden.

c) ... und der Durchbruch zu ihrer Anschaulichkeit - Die Funktion der Witwen

Der effektive Witz des illokutionären Akts des Studenten besteht aber ja gerade - so die These - in der Anschaulichkeit der Wahrheit, Schönheit und Sinnfülle, die sich der Student durch die retrospektive Identifikation der Frauen als deren Identifikation mit der Petrusfigur gesichert hat. Denn welche Funktion haben die Frauen jetzt aufgrund des Effekts der beschriebenen Differenzlöschung, genauer: in welcher Weise werden sie durch den Studenten im Vollziehen seines diskursiven Repräsentativs funktionalisiert?

Durch die Identifikation der beiden Witwen mit dem sowohl Petrus als nun auch sie beschreibenden propositionalen Gehalt, nämlich den Prädikationen Weinen und Verlegenheit, ist aus der Sicht des Studenten offenbar folgendes gewonnen: ein Referent (die beiden Witwen), dessen Existenz als in einer gerade eben erst vergangenen Gegenwart seiend behauptet werden kann, und der zugleich die gegenwärtige Existenz der Wahrheit und Schönheit behaupten hilft, die für den Studenten a priori in der Petrusgeschichte gegeben zu sein scheint. Der Titelheld stellt also in seinem Denken über die Handlungen der Witwen diese vermittels der prädizierten Referenz seines Sprechakts in der Weise als Referent her, daß es ihm möglich wird, sich sicher zu wähnen, das 'Wesentliche' der von ihm erzählten Geschichte zugleich auch in der Wirklichkeit statthabend *gesehen* zu haben - nämlich in dem von ihm prädizierten Handeln der Frauen.

Mit der Anschaulichkeit von Wahrheit und Schönheit, wie sie durch die diskursiven Repräsentative in dem als Wiederholung betrachteten Handeln der Frauen inauguriert wird, sind die Witwen durch den Studenten in die Funktion der 'Zeugenschaft' berufen. Denn indem eine eigenständige, d.h. von anderen unterschiedene Existenz der Witwen in deren identifikatorischen Erfassung, die mittels der vom Titelhelden erzählten Petrusgeschichte erfolgt, eskamotiert wird - ebenfalls mittels der Erzählung der Petrusgeschichte -, können sie augenscheinlich als Referenten imaginiert werden, die stellvertretend die damalige Wahrheit und Schönheit in der Gegenwart wiederholen.[28] Als Re-Präsentationen, die über die Identifikation mit dem Zu-Repräsentierenden zustande gekommen sind, erfüllen sie sowohl eine konservierende Funktion als auch die Aufgabe, die

'ursprüngliche' Wahrheit und Schönheit in ihrer Vor-Bild-Stellung allererst zu konstituieren und zu bestätigen. Sofern also dem Verhalten der beiden Frauen die dem Verhalten Petri identische Bedeutung oktroyiert ist - und das erwirkt sich der Student über die identische Prädikation[29] - taugen sie als Bürgen, Zeugnisse und Stellvertreter jener Wahrheit und Schönheit, "[...] направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника [...] и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; [...]".

d) Die Rede des parteiischen Augenzeugen - Der Paraboliker

In dem bislang entfalteten Erkenntnis-Vorgang, in dessen Verlauf in diskursiven Repräsentativen den referierten und prädizierten Personen Rollen zugeschrieben werden, die einer binären Grundordnung von Vor-Bild und Reproduktion bzw. Repräsentation unterworfen sind, nimmt der Sprecher, also der Student, eine besondere Position ein. Er ist derjenige, der - indem er in Gedanken die diskursiven Repräsentative vollzieht - eine parabolische Ordnung herstellt, und der an den dabei entstehenden parabolisch fungierenden Repräsentationen zum 'Augenzeugen' seiner durch den propositionalen Akt imaginierten Referenten wird: der beiden mit Petrus identifizierten Witwen. Die Augenzeugenschaft einer imaginären, aber mit der Referenz *gesetzten* Bedeutung der Handlungen Vasilisas und Luker'jas kann als Grundlage der metaphorischen Übersetzung des Erkenntnisvorgangs - nämlich der parabolischen Verknüpfung - bezeichnet werden, der für den Studenten zugleich auch die Erkenntnis selbst darstellt - nämlich die Verbundenheit der Gegenwart mit dem sinnvollen, die Wahrheit und Schönheit begründenden biblischen Text. In der Anschaulichkeit der metaphorischen Fassung spricht sich der Student explizit die Position desjenigen zu, der außenstehend den Überblick hat:

> Прошлое, - думал он, - связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он *видал* оба конца этой цепи: *дотронулся* до одного конца, как *дрогнул* другой.[30] (Hervorhebungen V.B.).

Zu Beginn seines Erkenntnisbemühens waren die Frauen beim Feuer, als er sich umsah, nicht mehr zu sehen/nicht zu erkennen, nur noch das Feuer/Licht selbst, das der Ausgangspunkt seiner parallelisierenden Verknüpfungen war. Der abschließenden Übersicht, die der Student in seiner metaphorisch gefaßten Erkenntniskonstruktion gewonnen glaubt, mangelt es aber nicht nur an Sicht auf die beiden Frauen als sogenanntem 'anderen Ende'; es mangelt ihr auch an einem Aspekt, unter dem er die Petrusgeschichte als das 'eine Ende der Kette' versteht (in welchem Zusammenhang stehen Wahrheit und Schönheit mit Weinen und

Verlegenheit?), und es ermangelt dieser Übersicht vor allem der Kenntnisnahme des eigenen Standpunkts. Dieser ist ja, wie bereits angedeutet, in der metaphorischen Wendung des Geschichtsmodells außerhalb der modellierten Geschichte gesetzt, wodurch dem Studenten seine eigene Rolle *in* der Geschichte - die des Augenzeugen (imaginärer Referenten) nämlich - offenkundig unsichtbar bleibt. Dem Löschen der eigenen, in die Geschichte (an deren Gestaltung er nicht unbeteiligt ist) involvierten Position, korrespondiert das Imaginieren der Rolle eines, der höherstehend die ganze Geschichte zu kennen vermeinen kann, weil er sie (u.a. durch das Eskamotieren der Frauen) zur Gänze 'übersieht'.[31]

Dem in der Metapher implizierten Wissen um die ganze Geschichte entspricht strukturell das Wissen Jesu um die Geschichte: "Aber das ist alles geschehen, dass erfüllet würden die Schriften der Propheten." (Mt 26,56); "Es muss auch das noch vollendet werden an mir, das geschrieben steht." (Lk 22,37). Die unübersehbare Differenz hier, die explizite Selbst-Einbeziehung des göttlichen Sprechers als Handelnden in die entworfene Geschichte einerseits, und der 'blinde Fleck' andererseits, zu dem sich der Student in der Perspektivierung seines Geschichtsentwurfs wird, wird zwar dem Studenten die Frage nach der Konstitution seiner Identität, d.h. seiner Sprecher-Rolle nicht aufwerfen können; sie kann aber dem 'außenstehenden' Leser dazu verhelfen, über die Untersuchung der diese differierenden Perspektiven vertretenden Sprechakte eine weitere Parabel in "Student" auszumachen. In ihr wäre der göttliche deklarative Sprechakt und seine hier behauptete Wiederholung durch den Studenten verknüpft, wobei die Wiederholung durch die Differenz der Perspektive in bezug auf das Vor-Bild: die beispielhafte, nämlich göttliche Deklaration, 'entstellt' ist.

e) Die Autorität der repräsentativen Deklaration - Eine Parabel

Es ist notwendig, sich an dieser Stelle zu erinnern, daß der Student zu seiner Erkenntnis von Wahrheit und Schönheit über die parabolische An-Ordnung kommt, in der er den biblischen Text als Bedeutungsfundament und die Handlungen der Frauen als Re-Präsentationen dieser zugrunde gelegten Bedeutung faßt. Denn *innerhalb* dieses in ihm sich schließenden binären Systems tendiert der Wort-auf-Welt beziehende diskursive Repräsentativ dazu, zu einer sogenannten "repräsentativen Deklaration" (Searle 1990, 39) zu werden. Zu dem bloßen Glauben, "daß etwas der Fall ist" (ders., 31), komme hinzu, daß diesem Glauben der Status verliehen ist, *Fakten zu schaffen*. Der Richter kann, so ein Beispiel Searles, jemanden nach dem Gesetz und kraft seiner spezifischen, d.h. institutionellen Autorität schuldig sprechen. Der Schuldig-Gesprochene *ist* dann schuldig, auch wenn möglicherweise ein Irrtum vorliegt, und die Prädikation Schuldig zunächst wie bei einem nur repräsentativen Sprechakt in der Dimension, die wahr/falsch umfaßt, verhandelt wurde.

Von der Autorität eines solchen Sprechakttyps wird der Titelheld, so die These, obgleich er der Sprecher ist, bestimmt. In seinem Glauben an die Erkenntnis von Wahrheit und Schönheit sind - das zeigt der Begriff Wahrheit an - die Prädikationen aus der Beurteilungs-Dimension von wahr und falsch bereits herausgenommen und zu Schönheit und kausaler Sinnfülle verurteilt/deklariert. Also wird der deklarative Teil der zunächst diskursiven Repräsentative zwar vollzogen, allerdings nicht erfolgreich, denn es setzt sich dem Wort des Studenten keine Welt in eine Beziehung der Identität, außer die für sein Selbstbewußtsein entscheidende Welt seiner parabolisierenden Imagination. Damit identifiziert der studentische Sprechakt nichts anderes als die Imagination des Sprechers, d.h. vermittelt: den Studenten in seiner sich der Imagination hingebenden und darin (scheinbar) alles überschauenden Sprecher-Rolle.

Der im Vollziehen des deklarativ repräsentativen Sprechakts eingenommenen Sprecher-Position, die sich der formalen Möglichkeit verdankt, (scheinbar) eine repräsentative Deklaration zustande zu bringen und sich darüber - im Gestus des Vollziehens dieses Sprechakttyps - als Autorität implizit ausrufen zu können, ist in "Student" die 'Sprech-Handlungsvollmacht' in mehreren Hinsichten entzogen. Die mit dem Gestus des Sprechakts implizierte Sprecher-Autorität wird ja durch die Konstellation mit dem zitierten biblischen Text durchkreuzt, indem ihm bei der Konstruktion der parabolischen An-Ordnung 'gehorcht' wird. Als Erzähler der Petrusgeschichte bringt der Student nicht nur einen Text zur Sprache, in dem die volle, einen Gott auszeichnende Autorität des deklarativen Wortes typologisiert zu sein scheint bis hin zum gleichsam 'auktorialen Erleben' der eigenen Geschichte einschließlich des eigenen Endes; es ist ebenfalls der erzählte Text, der dem Studenten die Hand führt bei seinem Versuch, selbst auktorial der Geschichte gegenüberzutreten, die er, einer traditionellen parabolischen Ordnung folgend, geknüpft hat als repräsentative Wiederholung dessen, was geschrieben steht. Die Prädikationen, mit denen der Student die beiden Witwen überschreibt, sind ihm ja durch den von ihm erzählten biblischen Text souffliert und dienen - in der bereits dargelegten Funktionalisierung - der anschaulichen Wiederholung der alles bestimmenden Wahrheit. Daß es über die Deutung des Handelns der Frauen zu einer tatsächlichen Wiederholung von Weinen und Verlegenheit gekommen ist, nämlich in der Rede des Studenten, zeigt an, daß der Text der erzählten Petrusgeschichte, die durch den Studenten als 'Quasi-Vorhersage' positioniert worden ist, jene Autorität ausübt, die in der Rede des Studenten effektiv ist (und von der der Sprecher meinen kann, sie zu besitzen). Die Positionierung des biblischen Textes als Vor-Schrift ist damit die Handlung, über die sich der Student - in einer nicht unkritisch inszenierten Wendung - als Stellvertreter, d.h. 'Diener'[32] der Kirche zu verstehen gibt: jener Institution, die ihre Vertreter, d.h. Repräsentanten auch autorisiert, den biblischen Text als wahr und beispielgebend

zu verkünden und auszulegen - und ausgelegt wurde der Text buchstäblich über die beiden Witwen.

f) Das Schweigen der glücklichen Erkenntnis - 'Nicht-zu-Ende-sprechen'

Die Wirkung, die die hervorgerufene Erkenntnis von Wahrheit und Schönheit hat, zu der der Student in der durch seinen Sprechakt inaugurierten Welt und der daran orientierten Welt-Schau kommt, schafft am Ende eine 'Realität', die - nach der Beschreibung der Erzählertextes - ausschließlich den Studenten betrifft, indem sie sich seiner geradezu bemächtigt. Bezeichnenderweise soll es sich hier um die (unhintergehbare) Realität eines Gefühls und nicht die eines (wahren) Wissens handeln:

> [...] и *чувство* молодости, здоровья, силы, - ему было только двадцать два года, - и *невыразимо* сладкое *ожидание* счастья, *неведомого, тайнственного* счастья, *овладевали* им мало-помалу, и жизнь *казалось* ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла. (Hervohebungen V.B.)

Daß die Beschreibung des Gefühls, das auch als Effekt sowohl der Aussparung des Rollenbewußtseins als auch der Setzung der schein-auktorialen Position des Studenten in dem von ihm kausal-hierarchisch modellierten Geschichtsentwurf verstanden werden kann, dem Erzählertext zufällt, markiert die letzte Wendung der studentischen parabolischen Textproduktion in der Erzählung "Student". Der Student scheint an diesem 'Ende' der Erzählung nicht nur sprachlos zu sein, *weil* der Erzähler das Wort ergreift, sondern vor allem sprachlos, weil er sich über die vorausgegangenen Sprechakte in eine unübersichtliche Position gebracht hat - die des übermächtigen Gefühls, das seine Identität, d.h. das Zentrum der Sinnstiftung seiner parabolischen Deutung jetzt bestimmt. In diesem Gefühl läßt sich - möglicherweise - kein souveräner, Wort-Welt-Verhältnis herstellender Sprechakt (mehr) ausführen, dessen prädizierter Referent er ja selbst sein müßte im Auskunftgeben darüber, was ihn bewegt. Der Selbst-Objektivierung im Gefühl nicht mächtig, kann der Student zu seiner Freude vielleicht nur schweigen, *so daß* der Erzähler das Wort für ihn ergreifen muß. Der erzählt an diesem 'Ende' von "Student", daß der Student ganz am Anfang ankommt, nämlich bei der Erwartung, die im wesentlichen durch Eigenschaften prädiziert ist, die der Erfüllung allen Raum lassen - "unausdrückbar, unbekannt, unerklärlich, geheimnisvoll" wären damit Platzhalter eines nicht vollstreckten und nicht zu (er)schließenden Sinns.

5. Die 'diskreten' Sprechakte des Erzählerberichts

Den im vierten Kapitel untersuchten Sprechakten, die das im wesentlichen aus der Deutung des Studenten bestehende eine Ende von "Student" bilden, d.h. den Versuch, das Verhalten der beiden Witwen 'zu-Ende-zu-sprechen', stehen die Sprechakte eines Erzählerberichts gegenüber, der jetzt als das andere Ende der Erzählung, d.h. als der "Nicht-zu-Ende-gesprochene" Text beschrieben werden soll.

Die Sprechakte des Erzählers wurden bereits als ebenfalls zu den Repräsentativen gehörend eingeführt, die sich, verglichen mit denen des Studenten, hinsichtlich des propositionalen Gehalts von ihnen unterscheiden, obgleich sie denselben Referenten, also die beiden Witwen, referieren. Während im vorangegangenen Kapitel über diese Differenz in erster Linie verdeutlicht werden sollte, daß sich der identifizierende Wort-Welt-Bezug als grundsätzliches Problem in "Student" über die Identitätsfrage in der Petrusgeschichte hinaus entfalten läßt, wobei sich (bezogen auf die 'zu-Ende-sprechen-wollenden', parabolisch orientierten Repräsentative des Studenten) als Problem die Löschung der Differenz zwischen identifizieren *mit* und identifizieren *als* herausstellen ließ, sollen jetzt die Repräsentative des Erzählers auf ihre identifizierende Funktion hin untersucht werden. Wie wird der Referent (die Witwen) im propositionalen Akt des Erzählerberichts repräsentiert und damit konstituiert, und in welcher Weise positioniert sich der Erzähler vermittels seiner Sprechakte, d.h. in welches Verhältnis setzt er sich und seine Rede zu den beiden Frauen.

a) Die Diskretion - Der andere Augenzeuge

Die grundsätzlich andere Anschauung/Betrachtungsweise der beiden Frauen, die - wie gezeigt werden soll - mit den repräsentativen Sprechakten des Erzählers artikuliert ist, verdankt ihre Andersartigkeit nicht etwa dem Vorteil eines auktorialen Über-, Ein- und Durchblicks, sie situiert sich vielmehr als 'Para-Perspekive' neben der des Studenten,[33] als der 'leidenschaftslose' Bericht eines weiteren Zeugen, der vor dem Darstellungsproblem steht, mit der Identifikation der beiden Witwen nicht zugleich ein Urteil auszusprechen.

Im Unterschied zu dem parabolischen Identifizierungs-Verfahren, das durch den Studenten betrieben wird, fällt auf, daß im Erzählertext die Petrusgeschichte als diskursiver Bezugsrahmen für das Verhalten der beiden Frauen nicht aufgegriffen ist. Weder ist die dem Erzählen der Petrusgeschichte nachfolgende Passage, in der das Verhalten der beiden Witwen beschrieben ist, durch eine kausale Konjunktion eingeleitet,[34] noch wiederholen sich in der dargebotenen Beschreibung die Verben "заплакать" und "смутиться", die der Student von der Petrusgeschichte ausgehend für die beiden Frauen geltend machen wird, noch

ist gar explizit ein identifikatorischer Bedeutungszusammenhang zwischen den Handlungen der beiden Witwen mit den Handlungen in der Petrusgeschichte hergestellt. Indem in diesen Hinsichten der Strukturierung einer parabolischen An-Ordnung entsagt wird, wird der Leer-Raum geschaffen, in dem sich über eine Interpretation, die eine kausale Ordnung herstellt bzw. voraussetzt, die parabolische Produktivität des Studenten als zur Erzählung gehörende 'Sekundärliteratur' ausbreiten und organisieren kann. Mit dieser 'Diskretion'[35] in der Darstellung ist auch der Leer-Raum offengehalten, in den sich die weiteren Deutungen des Verhaltens der Witwen - über die Diskursdifferenz zwischen Erzählung einerseits und 'Sekundärliteratur' andererseits hinweg - in den Text von "Student" einfügen können. Diese Entsagung des Erzählertextes ist allerdings nicht bloßes Schweigen, das ohne 'diskrete Widerrede' die identifizierende Beschreibung des Verhaltens der beiden Frauen der studentischen Rede überließe, sie ersteht vielmehr selbst als repräsentativer Sprechakt, der die Darstellung eines - sprechakttheoretisch betrachtet - paradoxen Verhältnisses zu dem in ihm prädizierten Referenten hinsichtlich dessen Identifikation/Identifizierbarkeit einschließt.

Im Erzählertext heißt es:

> Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она *заслонила* рукавом *лицо от огня*, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и *выражение* у нее стало тяжёлым, напряженным, как у человека, каторый *сдерживает сильную боль*. (Hevorhebungen V.B.)

Das Prädizieren der beiden Witwen, deren repräsentierte stumme Gesten als Merkmale zu ihrer (laut Searle prinzipiell möglichen) Identifikation aufgefaßt werden können, versagt gerade - so die These - die identifizierende Objektivierung der beiden Frauen, d.h. ihre deutende Aneignung und Funktionalisierung durch die Rede des Sprecher-Subjekts. Zum einen werden die Prädikationen durch die spezifische Nuancierung der Intensität des illokutionären Witzes[36] als ungewiß hinsichtlich ihrer Bedeutung hervorgebracht - bei Vasilisa ist der nur vermutende Status der Rede durch den Konjunktiv "как бы" indiziert, bei Luker'ja ist er durch die vergleichende Konjunktion "как"[37] angedeutet. Zum anderen sind Handlungen prädiziert, die die Referenten (die beiden Witwen also) im Vollzug ihres sich der identifizierenden Verfügbarkeit Entziehens repräsentieren. Den prädizierten Handlungen, die in der auf die Petrusgeschichte abgestimmten Deutung des Studenten schlicht mit Weinen und Verlegenheit identifiziert, d.h. wieder-gegeben werden, und die hier in der im Erzählertext gebotenen Präzision fast wie indiskrete 'Nahaufnahmen' der beiden Frauen wirken, sind die Prädikationen "заслонить" (u.a. verdecken, unsichtbar machen,

verhüllen, verdunkeln; decken, schützen) und "сдерживать" (u.a. auf-, festhalten, zügeln; unterdrücken, zurückhalten, verbergen) zur Seite gestellt. In den sogenannten identifizierenden Beschreibungen der Gegenstände dieser Repräsentative ist also die Möglichkeit der Identifikation - im Sinne der Feststellung einer Handlungsbedeutung/Bedeutungsfunktion - zugleich als durch die identifizierten Gegenstände verwehrt dargestellt.

Die Grenzen der identifizierenden Repräsentation in dieser paradoxen Wendung im Repräsentativ mitzugestalten über eine Referenz, die den Referenten im Akt seines 'Sich-Entziehens'/seiner Unverfügbarkeit entwirft, wäre somit auch der Entwurf eines Sprecher-Subjekts, das die Beschränktheit seiner Position in besonderer Weise artikuliert. Aktiv abgewiesen in der Beschauung von 'Symptomen', und zwar durch die Handlung des Objekts der Rede, also zunächst durch die stumme Geste Vasilisas, die ihr Gesicht ("лицо")[38] verdeckt, steht an diesem Ende der Erzählung nicht die (Be)Deutung der Tränen im Zentrum, sondern die Vermutung eines indiskreten Blicks, als dessen Effekt Vasilisas Handlung als mögliche Geste der Scham dann doch auch im Erzählertext gedeutet wird.

Mit dem Vergleich, der im Erzählertext für Luker'ja gefunden wird - dem 'letzten Wort' also zu den beiden Frauen vor der im traditionellen Sinne parabolisch verfahrenden Deutung des Studenten -, klingt an der Oberfläche die Tendenz zur Relationierung einer sonst nicht in Zusammenhang stehenden, d.h. unerklärten Handlung an: "[...] как у человека, который сдерживает сильную боль.". Die für die binäre Struktur des Vergleichs übliche Funktion der Relationierung jedoch - über die Beziehungs-Setzung einer zunächst individuellen Äußerung zu einer allgemeiner gefaßten Handlungsbedeutung eine begründende Perspektive *für* und damit einen begründenden Einblick *in* eine ansonsten 'diskrete' Äußerung gewinnen zu können - wird durch den grundlegenden Teil der in diesem Vergleich angedeuteten parabolischen Struktur gestört. Denn Luker'ja ist durch die Relationierung aus der Rolle exemplarischen, d.h. anschaulichen Leidens, in die sie durch das verallgemeinernde "[...] как у человека, который [...]" hineingestellt erscheint, zugleich herausgenommen, indem ihr Ausdruck/ihre Äußerung ("выражение") als an einen Menschen erinnernd repräsentiert wird, der mit seiner Äußerung zu verstehen gibt, daß er nichts zu verstehen geben will.

Mit diesen Gesten der 'Ent-dar-stellung' wären die beiden Frauen auch einer weiteren Parabel entzogen, die Th. Wächter als die durch den Studenten nicht erkannte "[...] Entsprechung des offenkundigen Leidens der Frauen zum vorher gedachten Leid der Menschheit [...]" (Wächter 1992, 309) (an)deutet.[39] Das Allgemeine "des menschlichen Leidens" sei, so Th. Wächter, vom Studenten verdrängt, indem dieser das Erscheinen der vom Fluß zurückkehrenden Arbeiter nicht als das "gegenwärtige Ende der Kette namens «Petrusgeschichte»" (ders., 308f.) bemerke, es nicht als "konkreten und realen [Vorschein] der allgemein gedachten Realität" (ders., 307) in seine Deutung einschließe. Dabei sei im Text

von "Student" die Realität des anderen Endes der Petrusgeschichte lexikalisch in der Wiederaufnahme der Bezeichnung "работники", die der Student in seiner Version der Petrusgeschichte gebraucht, und ihrer Verknüpfung mit dem Verb "дрожать" angezeigt: "[...] и свет от костра *дрожал* на нем." (Hervorhebung V.B.).

Die Funktion des Lichts/Feuers, die für den Studenten den Einstieg in seine parabolisch organisierte Anschauung der beiden Witwen bedeutete, wird an diesem Ende der Erzählung aber als Medium der Betrachtung eher (und in mehrfacher Hinsicht) gebrochen, als daß ein anderes Zu-Erkennendes in ihm erschiene. Der Geste Vasilisas, mit der die Abwehr des Lichts und der Betrachtung ins Licht gestellt ist, kontrastiert nur vordergründig die Beschreibung des im Feuerschein sichtbar werdenden, ersten vom Fluß zurückkehrenden Arbeiters. Nicht aber der Arbeiter wird mit den letzten Worten des Erzählertextes an diesem Ende von "Student" Zentrum der identifizierenden Beschreibung, sondern eine Funktion des Feuers selbst, das auf ihm zitterte. Die Wendung an diesem Ende der Erzählung, das Medium des Sehens in den Blick zu stellen und gleichsam den Arbeiter hinter der Prädikation dieses Mediums zu verbergen, läßt die 'Be-Deutung' des Arbeiters buchstäblich davon abhängen, in welchem Maße die Prädikation des Feuers/Lichts: zittern, auf ihn übertragen wird. Die Technik des Erzählertextes also, das Objekt einer Identifikation durch das Medium der Betrachtung verborgen - d.h. hier durch das Prädizieren des Mediums selbst - ins Bild zu setzen, wirft die Betrachtung auf ihre Bedingtheit (hier: durch das Licht) zurück. Daß in dieser 'diskreten' Repräsentation des Arbeiters eine gewisse Verlockung zu seiner Deutung verborgen liegt, die in Interpretationen von "Student" eben als das Lesen einer anderen Parabel offenbar wird, läßt die immer wieder fragwürdige Funktion des Feuers/Lichts in "Student" - nämlich als Wendemarke in den parabolischen Diskurs - wirken (wenn auch 'diskret'). Dann wären mit dem Licht ("свет") weniger die Figuren, die in ihm erscheinen, zu erkennen gegeben, als vielmehr die 'parabolische Kippe einer Erkenntnisweise', die figuriert wäre im Erkennen eines Gegenstands als eine Parabel dessen, was ihn als diesen bedeutsam erkannten Gegenstand hervorgebracht hat: seine Betrachtung und Deutung in einem parabolischen Lichte ('в параболическом свете'). Die im Lichte der Erzählerrede ('в свете речи рассказчика') gegebenen Figuren bleiben 'diskret'.

b) Die 'diskrete Parabel' - Das Studium

Die (diskreten) Widerstände, die nach der bisherigen Lektüre im Erzählertext gegen eine erkenntnisfunktionale Auslegung der in ihm repräsentierten Handlungen der Witwen aufscheinen, könnten nun ihrerseits in die Versuchung führen, diese Widerständigkeit selbst zur lehrhaften Essenz der Parabel "Student" zu

erklären. Anstelle der Konstruktion einer diskurskritischen Aussage, zu der sich die 'diskreten' Sprechakte des Erzählertextes mit Searle gar als Intention des Erzählers paraphrasieren ließen,[40] soll mit der Widerständigkeit der 'diskreten Repräsentation' in "Student": der stummen, d.h. gestischen Abwehr einer Identifizierung als identifizierendes Merkmal der Frauen, noch einmal an W. Benjamins Beschreibung der Gleichnisse Kafkas erinnert werden.

> Besitzen wir die Lehre aber, die von Kafkas Gleichnissen begleitet und in den Gesten K.'s und den Gebärden seiner Tiere erläutert wird? Sie ist nicht da; wir können höchstens sagen, daß dies und jenes auf sie anspielt. ... wir können aber ebensowohl sagen: sie als ihr *Vorläufer vorbereitet.* (Benjamin 1980, 420, Hervohebungen, V.B.).

Die Hierarchie der parabolischen Darstellung: Re-präsentation einer allgemeineren Wahrheit sein zu sollen, wäre demnach außer Kraft gesetzt, wenn die Parabel nicht auf die Lehre *schließen* läßt, sondern sie als ihr "Vorläufer vorbereitet". Den referierten Gesten der Frauen im repräsentativen Sprechakt des Erzählertextes eignet eine solche parabolische Struktur: ohne selbst die Bedeutung der Gesten, geschweige denn eine allgemeinere Wahrheit beizutragen, wird die Repräsentation dieser Gesten noch in "Student" selbst zum Vorläufer einer Deutung. In den Überlegungen des Studenten und den nachfolgenden Deutungen artikuliert sich - angespornt von der 'diskreten Parabel' des Erzählertextes und gleichsam auf der Rückseite der verwehrten Einsicht (заслонить; сдерживать) - eine unbestreitbare 'Lust' («studium»)[41] an der Konstruktion/Entdeckung einer Erkenntnis. Die Erkenntnisse und die damit formulierten oder implizierten 'Lehren' können aber - und das wäre die subversive Dynamik der 'diskreten' Parabel, d.h. eine mögliche Lesart des 'Nicht-zu-Ende-Sprechens' - die Hierarchie der parabolischen Grundstruktur nicht mehr ins Werk setzen, da ihnen der Text, dem sie sich zugrunde legen wollen, schon ohne 'Lehre' vorausgeeilt ist. Innerhab dieser in "Student" sich aus-schweigenden Struktur treibt - eine andere, schon zitierte Formulierung W. Benjamins wiederaufnehmend - die verwehrte Einsicht 'Blüten' zu 'Lehren': sie treibt die 'Lust' («studium») zu einer Lektüre hervor, in der sich die 'Parteilichkeit' («studium») des die Lektüre führenden Diskurses Bahn bricht.[42] Die Diskurse der Interpretationen könnten also als die 'Blüten' angesehen werden, zu denen der Erzählertext verführt, indem er selbst als keinem autoritativen Diskurs verpflichtet erscheint, der (s)eine 'Lehre' grundieren und formieren könnte; die 'diskreten' Sprechakte könnten dementsprechend als 'Knospe' gedeutet werden, deren erwartete 'Blüte' Vortrieb der Interpretationen wäre, die wiederum diese 'Blüten' in ihrem Diskurs vorstellen als entfaltete Erkenntnis der Knospe.

Die Prädikationen "заслонить" und "сдерживать" mögen andeuten, was den Diskurswechsel von der 'diskreten Parabel' zur parabolischen Interpretation

anspornt und wie die Auslegung des Studenten 'Partei nehmend' für eine 'Lehre', d.h. für einen autoritativen Diskurs, funktioniert: die Petrusgeschichte ist - vom Standpunkt eines Studenten der geistlichen Akademie ('в свете студента духовной академии') - grundlegender, d.h. zugrunde zulegender Text, dessen allgemeingültige Wahrheit und Schönheit damit steht und fällt, daß 'jemandes Bild verdrängt' wird ('заслонить чей-нибудь образ'), um - im Sinne eines vollständig vollzogenen Kommissivs - das Wort, daß der Student mit der Petrusgeschichte (wieder)gibt, zu halten ('сдержать данное слово').

Anmerkungen

1 Čechov, A. P. 1894, "Večerom", *Russkie Vedomosti*, Nr.104, 15, April, 2.

2 Jacobson identifiziert ungebrochen das Weinen Vasilisas mit dem des Petrus in der durch den Studenten erzählten Geschichte (ders. 1960, 98) und kommt darüber zu einer Typologie, die der Petrusgeschichte die Rolle eines idealen, als Vorbild fungierenden Textes zuweist, dessen Wiederholung "Wahrheit und Schönheit" garantiere: "Jede Handlung, die in Übereinstimmung mit diesem Ideal ausgeführt wird, d.h. nicht gegen das Ideal verstößt, ist somit «schön»." (ders., 101).

3 Die Ebenenunterscheidungen des Modells "Geschehen - Geschichte" und der Begriff "Sinnlinie" ist orientiert an Georg Simmels Begriffsapparat zur Beschreibung der *historiographischen* Erfassung des unendlichen Weltgeschehens. (vgl. Schmid 1992, Fußnote 5 und 6; ders. 1982 und 1984).
Selbst unter Voraussetzung einer sogenannten realistischen Erzählweise erscheint es mir problematisch, im Modus einer historiographischen Rekonstruktion das "Nicht-Erzählte" überhaupt als rekonstruierbares Geschehen aufzufassen. Das hieße vermittelt, einer fiktiven, textgeschöpften Erzählung selbst den Status einer lückenhaften Rekonstruktion zuzuschreiben.

4 Amsenga und Bedaux deuten die Tränen Vasilisas als Reaktion auf die durch die erzählte Geschichte ausgelöste Erinnerung an ihre eigene Passivität gegenüber dem Geschlagenwordensein der Tochter. (Amsenga und Bedaux 1984, 311).
Wächter kennzeichnet das als Reaktion betrachtete Verhalten beider Frauen als "wirkliche, in bewußter Erinnerung gegebene (zweite Antwort)" auf die Vermutung des Studenten, daß sie sich an die "zwölf Evangelien" erinnern werden: "Zur Erinnerung, zur Besinnung ihrer selbst kommen die beiden Witwen wie Petrus, der Jesus "ohne Besinnung" liebte und sich erst am Ende bewußt wird, wieviel dem Liebenden unter Umständen abverlangt wird."(Wächter 1992, 304).
Schmid korrigiert die "nicht ganz [falsche], aber an der konkreten Wirklichkeit der Frauen [vorbeigehende]" studentische Einschätzung der Tränen Vasilisas: "Vasilisa [...] ist in Ivans Erzählung eine schmerzhafte Erkenntnis bereitet

worden. [...] Vasilisa ist nicht an dem interessiert, was in der Seele des Apostels vor sich ging, sondern an dem Äquivalent von Petri Seelenregung in ihrer eigenen Seele. Ihr Interesse gilt der eigenen [...] Geschichte. Die hat ihr der Student [...] mit der biblischen Geschichte vor Augen geführt." (Schmid 1992, 131).

5 Die An-Erkenntnis der Unmöglichkeit eines Wissen-Könnens als "Wissen [...] und einen großen Schritt vorwärts" zu bezeichnen, wird in ihrer kritischen Dimension in einem Brief an Leont'ev-Ščeglov vom 9. Juni 1888 deutlich, mit dem auf dessen Vorwurf, der Schriftsteller als Psychologe habe nicht das Recht zu behaupten, daß er nichts verstehe, geantwortet wird: "[...] es ist nicht Sache des Psychologen, den Anschein zu erwecken, daß er begreife, was niemand begreift. Wir wollen keine Scharlatane sein und geradeheraus verkünden, daß man nichts auf dieser Welt begreift/ ergründet."

6 Die Sprechakttheorie John R. Searles wird in Kapitel 3ff. als Möglichkeit zur Beschreibung von Redemodi in Anspruch genommen. Der Vorteil dieses Ansatzes besteht darin, daß die Ebenen-Unterscheidung: Autor - Erzähler - Helden-/Personenrede, ausgesetzt werden kann - eben durch die Untersuchung von Sprechakten, die alle theoretisch den gleichen Gesetzmäßigkeiten unterliegen und somit auf einer nicht a priori hierarchisierten Ebene vergleichbar werden. Der Nachteil ist die angebrachte Skepsis gegenüber den grundsätzlichen Voraussetzungen, die Searle mit der Festlegung der Prinzipien für Sprechakte trifft. Die kritische Distanz zu der mit dem gewählten Ansatz aufgerufenen Sprechakttheorie kann sich hier nur in Andeutungen bemerkbar machen. Daß zuweilen Searles Theorie - konsequent angewendet - grundsätzlich in ihrem Gegenstandsbezug problematisch, von Anwendung überhaupt überfordert wirkt, wäre folglich der deutlichste Ausdruck der Kritik, der in diesem Aufsatz gegeben werden kann.

7 Mit dieser Formulierung versuchte Benjamin, die Bewahrung der Texte Kafkas in erster Linie vor religions-philosophischer und psychoanalytischer Vereinnahmung anzuzeigen. Die Weigerung Čechovs, einem - wie auch immer ausgerichteten - ideologischen Diskurs das Wort zu reden, hat sich - so ist zu zeigen - ebenfalls in 'Vorkehrungen' niedergeschlagen.

8 Zur Grundfigur der Parabel, ihrer Geschichte und den Forschungsansätzen vgl. T. Elm 1991, 7ff.

9 Zur Fragmentierung und dem Bild der 'Entstellung' in Relation zu einer schlüssig konstruierenden Deutung, vgl. Benjamin 1980, v.a. 431ff. und 677ff. Die Deutung des Studenten wird als eine Praxis der Einziehung von Textfragmenten in einen traditionell verfahrenden parabolischen Diskurs aufgezeigt werden, wenn es konkret um seine Interpretation der Situation am Feuer geht. (vgl. Kapitel 4, Die Sprechakte des Studenten).

10 Die Aufgabe und damit verknüpft die Problemstellung angesichts eines fragmentarischen Textes, die Th. Wächter über den Begriff der Durchdringung an

den Leser heranträgt, korrespondiert der an die Texte Čechovs herangetragenen Frage nach dem als 'Ereignis' zu bezeichnenden sogenannten 'prozrenie' der Figuren. Zum Begriff des 'prozrenie' (das Sehend- Werden; die Fähigkeit, in das Wesen einer Sache einzudringen) und dessen Verknüpfung mit der Frage nach dem sogenannten Ereignis in Čechovs Erzählungen vgl. Schmid 1992, 104ff.

[11] Gemeint (aber aus Platzgründen nicht in die Analyse einbezogen) sind die anfänglichen Überlegungen des Studenten, in denen Naturwahrnehmungen und historische Betrachtungen parallelisiert werden.

[12] Seitenangaben werden anbetracht der Kürze der Erzählung "Student" nicht notiert.

[13] Schmid betont in seiner kritischen Replik auf die Deutung des Studenten, daß er die Differenz des Verhaltens der Frauen zu dem des Apostels nicht berücksichtigt habe, und also die "Ausgangsprämissen nicht ganz korrekt" seien. (Schmid 1992, 129).
Wächter legt in diesem Punkt den Akzent nicht auf den Aspekt der Differenz, sondern deutet die wörtlichen Wiederholungen aus der Petrusgeschichte in den Reflexionen des Studenten als eine Äquivalenz, die seine unbewußte Realisierung eines offensichtlich ähnlichen Phänotyps des Verhaltens widerspiegele. (vgl. Wächter 1992, S.301).

[14] Zum biblischen/liturgischen Text und seinen Veränderungen durch die Erzählung des Studenten vgl. Wächter 1992, 296ff.

[15] Vgl. Hegel 1992, 501. "Die Parabel [nimmt] Begebenheiten aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens [auf], dem sie eine höhere und allgemeinere Bedeutung mit dem Zweck unterlegt, diese Bedeutung durch jenen, für sich betrachtet, alltäglichen Vorfall verständlich und anschaulich zu machen."

[16] Die Einteilung in "Sprechakt-Typen" ist angeleitet durch die von Searle in "Eine Taxonomie illokutionärer Akte" getroffenen Unterscheidungen. (vgl. ders., 1990, S.17-50).

[17] Dem Status der Sprechakte des Studenten ist der Status der interpretierenden Sprechakte der Sekundärliteratur verwandt, sofern es in ihnen ebenfalls um die Kennzeichnung, d.h. Identifizierung der beiden Frauen, der Situation am Feuer und deren Beziehung zur Petrusgeschichte geht. Statt des Ebenenwechsels der Rede entsteht eher eine Konkurrenzsituation strukturell gleichartiger Sprechakte.

[18] Um die Anknüpfung an die sogenannte pragmatisch Lingustik leichter verständlich zu machen, soll die Bedeutung einiger Termini Searles (in der gebotenen Kürze) zusammengefaßt werden: Im *propositionalen Akt* wird der Gegenstand bezeichnet und die Aussage über ihn gemacht. Der *propositionale Gehalt* eines Sprechakts bezieht sich dementsprechend auf die dem Subjekt a

priori gegebene, gegenständliche Welt, die es im Sprechakt einem anderen Subjekt zu vermitteln gilt; im *Idealfall* verläuft diese Vermittlung als *Identifizierung* eines Gegenstands/einer Person. Der *illokutionäre Witz* eines Äußerungsaktes, der *illokutionäre Akt* also, bestimmt die Ausrichtung/den Modus der Identifizierung - als Frage, Feststellung, Versprechen usw.

[19] Der Deklaration liegt im Unterschied zum Typ der Direktive eine göttliche oder/und institutionelle Autorität zugrunde, die die Identität von propositionalem Gehalt und Welt deshalb herstellen kann, weil sie nicht an das "Axiom der Existenz" gebunden ist, nach dem der propositionale Akt laut Searles Theorie sonst stets ausgerichtet werden muß. Der referierte und prädizierte Gegenstand muß - und dies gilt bei Searle als Voraussetzung für das Gelingen, d.h. die Vollständigkeit eines Sprechakts - existieren. (vgl. Searle 1992, 121ff).

[20] Axiom der Identität besagt: "Wenn ein Prädikat einem Objekt zukommt, so kommt es allem zu, was mit dem Objekt identisch ist, [...]" (ders., 121). Das Axiom der Identifikation lautet: "Wenn ein Sprecher auf einen Gegenstand verweist, dann identifiziert er diesen Gegenstand abgesondert von allen anderen Gegenständen für den Zuhörer (und für sich selbst, V.B.) [...]" (ders., 125).

[21] Die hier angedeutete Bedrohung der Identität des sprechenden Subjekts durch deren Abhängigkeit von dem Gelingen seiner Sprechakte wird in Searles Theorie weitestgehend durch Idealität schaffende axiomatische Voraussetzungen ausgegrenzt, insbesondere durch das zentrale "Prinzip der Ausdrückbarkeit", mit dem festgelegt wird, daß es grundsätzlich möglich sei, genau das zu sagen, was gemeint sei. (vgl. Searle 1992, 32ff.).

[22] Zu der "Konstruktion idealisierter Modelle" als einem an präzisen Wissenschaften orientierten Verfahren vgl. Searle 1992, 87.

[23] Daß dieser Aporie auch die Möglichkeit eingeschrieben ist, gegen das göttliche Wort zu handeln, ist die Macht, durch die jede in der Deklaration figurierte Autorität von unten her bedroht ist.

[24] Das Leben Jesu erscheint so selbst Teil der Figur eines zu bezeugenden göttlichen Plans zu sein, dessen Erfüllung die Identität Jesu bestimmt.

[25] Vgl. Searle 1990, 31f. Im angegebenen Text verwendet Searle den Begriff "Assertive" für die vormals als "Repräsentative" bezeichnete Klasse. Ich bleibe hier bei dem Begriff "Repräsentative". (vgl. Searle 1973).

[26] Der Erzählerbericht hat im Zusammenhang dieser Untersuchung zunächst nur die Funktion, ein (selbst nicht absolut zu setzendes) Bezugssystem zur Bestimmung der relativen Realität bzw. Wahrheit der repräsentativen Sprechakte des Studenten zu bilden, ohne daß hierbei zugleich seine eigenen Aussageweisen näher beschrieben würden. Dies wird Thema des 5. Kapitels sein.

[27] Zur Darlegung der in ontologischer Tradition argumentierenden Verklammerung der Axiome der Identität und der Existenz vgl. Searle 1992, 121.

[28] Dem 'Zum-Verschwinden-Bringen' der Frauen in der Rede des Studenten korrespondiert ihr tatsächliches Verschwinden aus seinem Gesichtsfeld: "Он оглянулся. Одиноко огонь спокойно мигал в темноте, и возле него уже не было видно людей."
Aufschlußreich sind hier das Wort видный, das Sichtbarkeit und Bedeutsamkeit (im Sinne von Wichtigkeit) zusammenfaßt, in bezug auf die (augenscheinlich) abwesenden Menschen, und das Verb мигать, das neben flimmern/flackern auch die Bedeutungen blinzeln oder, aktiv addressiert, (bedeutungsvoll) zuzwinkern hat. Dem Feuer, das ja Ausgangspunkt der Relationierung der Petrusgeschichte mit der Gegenwart war, kommt in der Inszenierung des gestisch vollzogenen Rückblicks des Studenten damit auch eine quasi aktive Rolle zu - fast die eines in der Betrachtung Verbündeten, der allerdings in seiner Handlung мигать die Ambivalenzen von Sichtbarkeit, Beleuchten und Blick reflektiert.
Die sich hierin andeutende Reflexion der Problematik des Sehens ist bereits Vorgriff auf eine Redeweise, die den Erzählertext ausmacht. (vgl. 5. Kapitel).

[29] Die Proposition bezieht mit den wiederholten Prädikationen die Wiederholung der semantischen Dimension mit ein, die in der buchstäblichen Wiederholung gesichert zu sein scheint. Weinen und Verlegenheit *bedeuten* beide Male dasselbe: nämlich die Regentschaft von Wahrheit und Schönheit.

[30] Das Verb дрогнуть hat auch die übertragene Bedeutung: in Verwirrung geraten; dem Druck nicht standhalten; zurückzuweichen beginnen.

[31] Der Aspekt des Sehens bzw. Erkennens wird in der Untersuchung der Sprechakte des Erzählertextes wieder relevant werden.

[32] Die Funktion, in der Verkündung des Wortes Diener der Institution der Kirche zu sein (deren deklarative Macht in fast allen ihren rituellen Handlungen eine Rolle spielt), übernimmt der Student, indem er in Anlehnung an die "zwölf Evangelien" die Petrusgeschichte erzählt. Sein Auftreten als служитель культа gegenüber den beiden Witwen, denen er den служба in Auszügen wiederholt, ist also (voreilige) Anmaßung und Unterwerfung zugleich.

[33] Die Zuordnung der hier als Erzählertext gefaßten Passage ist umstritten. So faßt Wächter diesen Textabschnitt zunächst als *neben* den Überlegungen des Studenten stehend auf, und nicht, wie z.B. Schmid, als Darstellung der Vermutungen und Beobachtungen des Studenten selbst. (vgl. Wächter 1992, 302f.; Schmid 1992, 130). Bei Wächter erscheint allerdings seine erste Auffassung revidiert, wenn es später heißt, daß es die Wahrnehmung des Studenten sei, aus dessen Sicht erzählt werde, wie die beiden Frauen auf die Petrusgeschichte reagieren. (vgl. Wächter 1992, 307).

[34] Das gilt auch für die Erwähnung des Verhaltens Luker'jas *während* des Erzählens der Petrusgeschichte.

[35] 'Diskret' bedeutet sowohl 'nicht in Zusammenhang stehend; gesondert; unterschieden' als auch - in der französischen Weiterführung des lat. Begriffs - 'verschwiegen; zurückhaltend; geheimnisvoll'.
Im weiteren Verlauf dieses Kapitels wird aufgefächert werden, in welchen Zusammenhängen der Begriff der 'Diskretion' mit der Darstellungsweise des Erzählertextes steht, und warum er nicht mehr im Rahmen der Searleschen Sprechakttypologie definierbar ist.

[36] Die unterschiedliche Intensität von Sprechakten eines Typs ist in diesem Fall das unterschiedliche Maß in der Festlegung darauf, daß das Wort auf die Welt zutrifft.

[37] Der Vergleich, der hier hergestellt ist, markiert weniger die Gleich-Setzung der einen Seite mit der anderen, wie sie immer wieder in der Rede des Studenten über die variierende Formel 'точно такой же ...' vollzogen wird, als vielmehr eine versuchte Annäherung, womit dem idealen Anspruch der Identifizierung des Repräsentativs: nämlich die Referenz als die Identität des referierten Gegenstands behaupten, d.h. setzen zu können, das Wort genommen wäre.

[38] "Лицо" deutet die besondere Funktion an, die dem Gesicht traditionell für die Identifizierung/Identität einer Person (лицо) zugestanden ist: die eine Person von anderen Personen unterscheidenden Züge (лицо) werden zu Kennzeichen eines individuellen Charakters (лицо).

[39] Auch Schmid wertet die Deutung des Studenten als Versäumnis, die 'andere Parabel' der Geschichte zu lesen, die das in den Reaktionen der Witwen sichtbare konkrete Leiden in der Welt zu erkennen gebe. (vgl. Schmid 1992, 134).

[40] An der Sprechakttheorie orientierte Vorschläge für den Umgang mit solchen Fällen, in denen Satzbedeutung und Äußerungsbedeutung divergieren, werden in den Kapiteln "Indirekte Sprechakte" und "Metapher" gegeben. Das Problem bestehe in beiden Fällen in der Störung des sogenannten Prinzips der Ausdrückbarkeit: es wird etwas anderes gesagt, als gemeint sei, und das Problem sei zu lösen, indem das Gemeinte kontextuell ermittelt und als 'eigentliche Intention' geäußert werde. Die Problematik dieses Verfahrens liegt in der Abhängigkeit der sogenannten Intention von dem, was als Kontext geltend gemacht wird. (vgl. Searle 1990).

[41] Die mit dem Klammerzusatz angeführten Begriffe sind Bedeutungskomponenten des lat. Begriffs «studium». Weitere sind: Begierde; Vorliebe; Lieblingsbeschäftigung; wissenschaftliche Beschäftigung; Werke der Literatur.

[42] Eine Ahnung um die Lust der Deutung eines Partei nehmenden Diskurses mag der Erzählung zu ihrer prophetischen Titeländerung von zunächst "Am Abend" zu "Student" verholfen haben.

Literatur

Amsenga, B.J./ Bedaux, V.A.A. 1984. "Personendarstellung in Čechovs Erzählung "Student"", R. Grübel (Hg.). *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij Rasskaz. Uetrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung des 19. und 20. Jahrhunderts. (Studies in Slavic Literature and Poetics 6)*, Amsterdam, 281-314.

Auzinger, H. 1960. "Čechov und das Nicht-zu-Ende-sprechen", *Die Welt der Slaven*, V, 1960, 233-244.

Benjamin, W. 1980. *Gesammelte Schriften, 10 Bde.*, Frankfurt a.M, Bd.II.2.

Čechov, A.P. 1974-1982. *Polnoe Sobranie sočenenij i pisem v tridcati tomach*, Moskva.

Elm, T. 1991. *Die moderne Parabel. Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte*, München.

Goethe, J.W. 1990. *Gesammelte Werke, 22 Bde.*, (Berliner Ausgabe), Berlin, Bd.11.

Hegel, G.W.F. 1992. *Werke, 20 Bde.*, (Auf Grundlage der Werke von 1832-1845), Frankfurt a.M. Bd.13.

Hielscher, K. 1987. *Tschechov*, (Artemis Einführungen Bd.34), Zürich/ München.

Jacobsson, G. 1960. "Die Novelle «Der Student». Versuch einer Analyse", T. Eekmann (Hg.), *Anton Čechov 1860-1960*. Leiden. 93-102.

Papernyj, Z. 1960. "Čelovek stanet lučše", *Literaturnaja Gazeta*, 12, 28.I.1960.

Schlieben-Lange, B. 1979. *Linguistische Pragmatik*, Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz.

Schmid, W. 1992. *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov - Babel' - Zamjatin*, Frankfurt a.M./ Bern/ New York/ Paris: (Slavische Literaturen 2).

Schmid, W. 1984. "Der semiotische Status der narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation der Erzählung'", K. Oehler (Hg.), *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der*

Deutschen Gesellschaft für Semiotik in Hamburg 1981, Tübingen, Bd.2, 477-486.

Schmid, W. 1982. "Die narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation der Erzählung'", *Wiener Slawistischer Almanach*, 9, 1982, 83-110.

Schopenhauer, A. 1988. *Arthur Schopenhauers Werke, 5 Bde.*, (Haffmanns-Ausgabe), Zürich, Bd.5.

Searle, J. R. 1992. *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*, Frankfurt a.M.

Searle, J. R. 1990. *Ausdruck und Bedeutung*, Frankfurt a.M.

Wächter, T. 1992. *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs*, Frankfurt a.M./ Bern/ New York/ Paris: (Slavische Literaturen 1).

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 39–50

Валерий Гречко

ЗАУМЬ И ГЛОССОЛАЛИЯ

Хотя заумь является прежде всего литературным феноменом, в то же время она, как и любой другой литературный текст, может рассматриваться и как одно из проявлений речевой деятельности. Рассмотрение заумн в этой перспективе представляет интерес потому, что в основе заумных текстов лежит весьма своеобразный тип вербальной активности. Если большинство литературных текстов используют в качестве основы какой-либо естественный язык, и таким образом он выступает для них в качестве общего нейтрального фона, над которым затем надстраиваются специфические для каждого литературного текста вторичные структуры, то в основе заумных текстов лежит тип вербальной активности, который Samarin (1969) называет *pseudo-language* и который характеризуется тем, что в нем "there is no semological structure with which the phonological structure is correlated" (71).[1] Рассмотрение заумн в этом контексте позволяет, с одной стороны, говорить о ее особом месте среди литературных текстов, а с другой, наметить точки соприкосновения заумн с типами речевой активности, лежащими вне сферы литературы.

Наиболее близким заумн внелитературным проявлением речевой активности, также опирающимся на pseudo-language, является глоссолалия. Слово *глоссолалия* образовано сложением греческих слов *glossa* (язык) и *lalia* (от *laleo* – говорить), иногда употребляется синонимичная ему калька с греческого – языкоговорение. Несмотря на то, что упоминания глоссолалии можно найти в Деяниях Апостолов,[2] в настоящее время эта практика оставлена официальной христианской церковью и применяется лишь в различных сектах. Однако схожие феномены широко представлены в самых различных культурах и эпохах – от Дельфийской Пифии античной Греции, суфийских дервишей в мусульманских странах до традиции шаманизма, широким поясом охватывающей страны Евразии от Скандинавии до Кореи.

Все эти явления характеризуются общностью функции: они служат для коммуникации человека со сверхъестественными силами. Средства, употребляемые для ее осуществления, являются вербальными – в том смысле, что порождаемые "высказывания" состоят из членораздельных

звуков, в основе которых лежит фонетическая система какого-либо естественного языка. Однако на этом сходство глоссолалии с обычной речью заканчивается. Как отмечают Jakobson; Waugh (1979), использование звуковой системы здесь коренным образом отличается от принятого в естественном языке: в глоссолалии используются "speech sounds totally deprivated of a sense-discriminative role throughout an entire pronouncement, but nonetheless destined for a certain kind of communication" (211). Таким образом здесь парадоксально соединяется стремление к коммуникации и одновременное отсутствие привычного для естественного языка механизма передачи значений, при котором фонемы формируются в единицы более высокого уровня (слова) и связываются с объектами внешнего мира.

Это отрицание характерного для естественного языка механизма связи означающего и означаемого, стремление к коммуникации без помощи конвенциональных знаков-слов сближает глоссолалию с заумью. Не случайно поэты-футуристы проявляли к глоссолалии и схожим явлениям повышенный интерес.[3] Во многих своих манифестах и теоретических статьях они опираются на необычные формы речи с религиозной и мистической функцией (наряду с глоссолалией сюда можно отнести заклинания и заговоры) как на пример того, что изменение стандартного языка приводит к усиленному коммуникативному воздействию, оправдывая тем самым свою практику словотворчества.[4] Таким образом, глоссолалия служила для футуристов своего рода историческим прецедентом, где в религиозной сфере уже на протяжении веков применяется форма коммуникации, которую они стремились теперь ввести в сферу литературы.

Наряду с тем, что формы религиозной речи выступали в роли своего рода идеологического обоснования для развиваемой футуристами концепции поэтического языка, они оказывали также и непосредственное влияние на их творчество. Здесь можно указать как на случаи прямого заимствования поэтами-футуристами материала народных заговоров, заклинаний, так и на общность структурных особенностей некоторых их поэтических произведений и глоссолалии.

Любопытный случай прямой цитации магических формул мы находим в драматическом фрагменте Хлебникова *Ночь в Галиции*. По свидетельству Якобсона, в декабре 1913 г. он пришел к Хлебникову со "специально подготовленным собранием выписок из разных сборников заклинаний – заумные и полузаумные" (цит. по: Янгфельдт 1991: 249). Одним из основных источников этих выписок служил сборник И.П. Сахарова, содержащий, среди прочего, собрание народных заговоров и заклинаний (*Сказания русского народа*, СПб. 1841). "Хлебников стал немедленно все это рассматривать и вскоре использовал эти выписки в поэме *Ночь в Галиции*" (Янгфельдт 1991: 249–250). То ли с целью пародирования, то ли для оправдания

употребляемой им зауми, Хлебников прибегает здесь к своеобразному смещению временной и причинно-следственной последовательности, заставляя русалок в своем стихотворении читать из сборника Сахарова:

Русалки (держат в руке учебник Сахарова и поют по нему):
.....

Руахадо, рындо, рындо.
Шоно, шоно, шоно.
Пинцо, пинцо, пинцо.
Пац, пац, пац.
(II: 200–201)

Особо близкие отношения с глоссолалией обнаруживает "язык богов" Хлебникова. Наиболее яркие примеры этого типа заумного дискурса мы встречаем в *Ка* (IV: 47–70) и в одноактовой пьесе *Боги* (V: 259–267), которая полностью построена на использовании этого языка (часть этой пьесы позднее была включена в *Зангези*). О родстве с глоссолалией свидетельствуют не только значительные структурные общности, но и само название "язык богов", реферирующие к сфере религиозно-мистического дискурса. Этот тип зауми во многом отличается от других приемов, применяемых Хлебниковым. Прежде всего, употребляемые здесь заумные словообразования в наименьшей степени поддаются семантическому толкованию. Если большинство неологизмов Хлебникова сохраняют некоторую связь со словами естественного языка, или хотя бы содержат распознаваемые грамматические морфемы, что дает почву для их интерпретации, то это едва ли возможно в случае "языка богов", где новообразования обладают лишь фонетическим значением и практически полностью лишены референциальных связей. Обычно в тех случаях, где заумные неологизмы Хлебникова с трудом поддаются расшифровке, он снабжает их разъяснениями в виде глоссариев: так, системы "звездного языка" и звукописи становятся вполне интеллигибельными благодаря "переводам" с заумного языка, которые можно найти в теоретических статьях Хлебникова или в его стихотворных текстах. Очевидно, что Хлебников не только сам рассматривал свои произведения как несущие определенный смысл, но и был серьезно озабочен тем, чтобы этот смысл дошел до читателя. В этом можно видеть еще одно свидетельство многократно отмечавшегося исследователями внимания Хлебникова к семантике: "Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле" (Тынянов 1928: 25).

В отличие от этого, фрагменты, написанные на "языке богов", не только лишены связей с семантикой естественного языка, но и не содержат

ключей к своей расшифровке. Очевидно, что для поэта здесь речь идет о значении, которое принципиально не может быть выражено с помощью словесных символов, усвоено при посредстве сознания. По мысли Хлебникова, это влияние непонятного слова непосредственно на подсознательные слои психики является чертой, объединяющей заумь и религиозно-мистические формы речи: "Если различать в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств, прямой клич к сумеркам души..." (V: 225). Непонятность, принципиальная невозможность постичь смысл высказываний характеризует и отношение участников религиозной практики к глоссолалии, см. типичные ответы на просьбу объяснить смысл того или иного слова: "не твоего ума", "не от своего ума" (Jakobson; Waugh 1979: 213).

Однако эта непонятность не означает отсутствие смысла или коммуникативного намерения. Интересной особенностью употребления Хлебниковым "языка богов" является то, что он используется исключительно в диалогических фрагментах (в качестве участников этих диалогов выступают, однако, не люди, а боги), что ясно маркирует его коммуникативную направленность. Таким образом, употребление "языка богов" в некотором смысле мотивируется тем, что на нем говорят персонажи, не говорящие на человеческом языке, однако подчеркивается, что это все же язык, на котором они ведут коммуникацию.[5]

Несмотря на то, что в "языке богов" не удается проследить связей со смыслонесущими элементами естественного языка, в результате чего соответствующие стихотворные фрагменты первоначально производят впечатление бессистемности, они не являются просто случайно построенными сериями звуков, а имеют ряд хорошо различимых структурных закономерностей. Рассмотрим в качестве примера реплику Велеса из *Зангези*:

Велес: Бруву ру ру ру ру!
Пице цане сэ сэ сэ!
Бруву руру ру-ру-ру!
Сици, лици ци-ци-ци!
Пенчь, панчь, пеньчь!
(III: 320)

Во-первых, отметим, что данный фрагмент организован метрически: первые четыре строки написаны хореем. Несколько отличается от них пятая заключительная строка, в которой все слоги ударны, однако и ее можно считать вариантом хорейного размера: три ударных слога произносятся с явственными паузами после каждого из них, что в структурном отношении эквивалентно отсутствующим безударным слогам.[6] Наличие

восклицательного знака, заключающего каждую строку, указывает на то, что реплика Велеса состоит из нескольких фраз равной длины (величиной в одну строку). В первых четырех строках строение слогов исключительно единообразно – все слоги открыты и за небольшим исключением имеют вид CV, а вторая половина каждой строки содержит повторение одного и того же слога. Заключительная строка и в этом отношении составляет исключение – здесь слоги закрыты и заканчиваются на кластер согласных *-нчь*.

Как отмечает Vroon (1982), эти особенности организации стихотворного текста, где Хлебников использует свой "язык богов", удивительным образом совпадают с лингвистическими признаками глоссолалии. Прежде всего нужно отметить, что результаты исследований глоссолалии в различных религиозных группах позволили выявить ряд общих особенностей этой формы речи, которые являются кросс-культурными и независимыми от естественного языка, который используется данной группой. Так Goodman, после проведенных обширных полевых исследований, констатирует: "In summary, we can say that while both the ordinary-language and the glossolalia utterance represent an audio signal, the glossolalia utterance exhibits important agreements across seven cultural settings and with the background of four different languages" (1972: 121). Таким образом, наряду с чертами, обусловленными влиянием субстрата конкретного естественного языка (который, очевидно, в наибольшей степени сказывается в фонетическом составе глоссолалии, использующем набор фонем данного языка), выделяется ряд черт, независимых от конкретного языка, которые позволяют говорить о глоссолалии вообще, а не об ориентированной на определенный язык.

Выделенные Goodman общие черты касаются в основном просодической структуры глоссолалических высказываний. Она констатирует абсолютное преобладание открытых слогов типа CV, наличие акцентной системы ударений с хореическим ритмом, деление высказываний на фразы одинаковой дилны (Ibid.: 121–122). В дополнение к этим просодическим чертам Коновалов, которого можно назвать пионером научного исследования глоссолалии,[7] указывает, что отличительным принципом построения глоссолалических высказываний являются звуковые повторения, которые в психиатрической литературе носят название *вербигерация* – повторение тех же самых фраз или звуков (см. Ivask 1976: 102).

Сходные просодические и структурные особенности прослеживаются еще в одном виде текстов, которые в настоящее время не воспринимаются как религиозно-мистические, но вероятно генетически к ним восходят. Здесь имеются в виду детские считалки, точнее их определенная часть, где также используется нереференциальный *pseudo-language*. В разных куль-

турах они обнаруживают те же просодические и структурные признаки, что и перечисленные особенности глоссолалии. Так, Лекомцева на материале латышских считалок также констатирует, что "удельный вес слогов вида CV значительно превышает вес слогов других типов" (1987: 97). Следующий пример обнаруживает также и звуковые повторения, и хореический метр с весьма характерной редукцией безударных слогов и заменой их паузами в заключительной строке, что в записи Лекомцевой выражено через запятые:

Anna vanna tatanija
Sija vija komanija,
Zala raka tika taka
A, ve, van.

(Ibid.: 96)

Пример детской считалки из другой культурной и языковой традиции, обнаруживает те же характеристики:

Inty, ninty tibbety fig
Deema dima doma nig
Howchy powchy domi nowday
hom tom tout
.....

(Abrahams, 1969: 254, цит. по: Kirshenblatt-Gimblett 1976: 92–93)

Эта разительная общность структуры является лишним доводом в пользу гипотезы, согласно которой тот тип считалок, в которых используется нереференциальная речь, ведет свое происхождение от заклинаний и других форм религиозно-мистической речи.[8] Очевидно, в результате христианизации и общей рационализации форм поведения в современной культуре подобные типы речевой деятельности подверглись давлению и были вытеснены на периферию, в область детской речи, однако потеряв свою функцию, им удалось сохранить свои структурные особенности.[9]

Кроме этих просодических и структурных особенностей хочется остановиться еще на одной черте глоссолалических форм речи, которая на этот раз касается фонетического состава употребляемых высказываний. Jakobson; Waugh (1979: 213–214) дают развернутую характеристику этому явлению:

> The "strange tongue" ... of the ecstatic prophecies revealed not only salient, tangible uniformities, but also curious similarities with the abstruse vocables of children's "game preludes" and of charms, in particular ... clusters such as *n* + *t* or *d*, alone or followed by *r*. We can

> also compare the Khlysty texts of the eighteenth century with the American Pentecostal glossolalia of our time. In the prayer of a Presbyterian minister which consists of 28 "sentences" or "breath-groups" (Samarin 1972: 77f.), we observe 40 *ndr* and 30 *ntr* clusters, plus 11 *nd* and *nt*... This international inclination toward combinations of *n* with *d* or *t*, which perhaps can be interpreted as prenasalized stops..., is astonoshing indeed.

Этой фонетической особенности глоссолалии и сходных форм речи также можно найти разительные параллели в творчестве Хлебникова. В другой своей работе Якобсон останавливается на следующей непонятной, но ясно ощутимой особенности звукового состава хлебниковских стихов:

> Сопоставление аффрикаты *ч* с основными согласными нашло себе обширное место в творческих опытах Хлебникова... Особенно обильны схожими стыками согласных заумные строки Хлебникова. Именно таков звуковой состав речей, влагаемых автором сверхповести *Зангези* в уста разноплеменных богов. Так, Велесу приписана реплика „пе*нч*ь, па*нч*ь, пе*ньч*ь", а Эроту – „э*мч*ь, а*мч*ь, у*мч*ь! ду*мч*и, да*мч*и, до*мч*и". Боги летят, восклицая: „ю*нч*и, э*нч*и, ук!" [Ш, 320 и 339] (Jakobson 1981: 574).

Хотя Якобсон и не ставит в соответствие отмеченную им повышенную частотность комбинаций *н/м+ч* в заумных стихах Хлебникова и *н+т/д* в глоссолалии, по всей видимости будет оправданным провести здесь параллели и рассматривать эти комбинации как различные проявления стоящей за ними инвариантной структуры. В самом деле, во всех этих случаях речь идет о сочетании носового согласного (*н* и *м*) и следующего за ним переднеязычного смычного (*т*, *д*) или весьма близкой к ним по фонетическим характеристикам аффрикаты (*ч*). Таким образом, хлебниковская заумь обнаруживает связь с глоссолалией и в отношении некоторых фонетических характеристик.

Подведем некоторые итоги. Анализ лингвистической структуры глоссолалии и других форм речевой деятельности религиозно-мистического характера показывает, что она имеет ряд общих черт с заумными поэтическими произведениями, в частности, с "языком богов" Хлебникова. Наиболее характерную общность, которая, так сказать, видна невооруженным глазом, можно определить негативно по отношению к естественному языку: обе эти формы речевого поведения отрицают существующий языковой код и используют вместо него *pseudo-language* (Samarin 1969: 71), фонетические последовательности, не соотносящиеся со смыслонесущими элементами естественного языка и не обладающие референциальным значением. Наряду с этим образцы глоссолалии, относящиеся к различным эпохам и культурам, а также генетически к ним восходящие формы дет-

ской речи (считалки) и некоторые заумные тексты обнаруживают ряд параллелей в том, что касается их просодических, фонетических и структурных особенностей:

– подавляющее большинство слогов являются открытыми и имеют вид CV

– звуковые последовательности организованы ритмически с преобладанием хорея

– звуковые последовательности делятся на фразы одинаковой длины

– наличие частых повторений слогов или целых фраз

– повышенная частотность комбинаций согласных *н/м+д/т/ч*.

Выделить указанные особенности оказывается проще, чем дать им объяснение. Прежде всего удивление вызывает значительная общность глоссолалии в различных культурных окружениях. Можно высказать предположение, что причина этого факта каким-то образом связана с тем измененным состоянием сознания, который обычно является условием порождения глоссолалических высказываний. Характерной чертой измененных состояний сознания является полное или частичное отключение контроля сознания, которое в значительной степени зависимо от каждого конкретного языка и культуры, и активное влияние на поведение находящегося в этом состоянии человека более глубоких, субкортикальных отделов мозга, деятельность которых во многом определяется психофизиологическими универсалиями, одинаковыми для всех людей. К схожей гипотезе приходит Goodman после проведенных ею обширных полевых исследований глоссолалии: "In some manner, the glossolalist switches off cortical control. Then, with considerable effort, at least initially, he establishes a connection between his speech center and some subcortical structure, which then proceeds to drive the former. Thereupon the vocalization behavior becomes an audible manifestation of the rhythmical discharges of this subcortical structure"(1972: 124).

Если отвлечься от тех функций, которые выполняет глоссолалия в употребляющей ее культуре (они определяются в основном религиозными представлениями данной группы) и обратиться к ее психофизиологическому воздействию, то важнейшая функция речевого поведения при глоссолалии по всей видимости будет состоять во введении и поддержании человека в измененном состоянии сознания. Вероятно, не будет ошибкой искать именно в функциональном назначении глоссолалии объяснение особенностям ее структуры. Из психофизиологии известно, что одним из важнейших средств торможения кортикальных отделов мозга и снижения сознательного контроля являются ритмические раздражители. При внимательном рассмотрении отмеченных выше характеристик глоссолалических высказываний оказывается, что все они так или иначе направлены на оказание ритмических воздействий. Так, хорейный размер представляет

собою ритмическое чередование ударений по наиболее простому образцу: напряжение-расслабление. Такой простой ритмический рисунок представляется и наиболее эффективным в плане оказания вводящего в измененное состояние воздействия (он также имеет свои соответствия и в сфере физиологии – работа сердца и т.д.). Частным случаем ритмически повторяющегося напряжения/расслабления можно считать и открытые слоги типа CV: за напряжением органов артикуляции, произносящих консонант, следует их расслабление при произнесении гласного звука. Частые повторы определенных слогов и фраз также являются одним из средств оказания ритмического воздействия – Jakobson и Waugh отмечают их гипнотическое воздействие (1979: 214). В отношении сочетаний согласных *нт*, *нч* и т.д. также можно высказать предположение, что их частое употребление обусловлено артикуляционными особенностями – непрерывный сонорный носовой звук обрывается смычкой, опять же образуя ритмический такт из двух разнородных элементов. Интересно отметить, что тот же ритмический рисунок, основанный на контрастных артикуляционных свойствах соседствующих звуков, прослеживается и в священном буддийском слоге *ом*, который широко употребляется во вводящих гипнотическое состояние мантрах. Таким образом, особенности глоссолалических форм речи могут быть объяснены исходя из их функции: их структурные особенности максимально подчинены цели оказания ритмического воздействия.

Другой интересный момент, ждущий своего объяснения – многочисленные соответствия глоссолалии и зауми, в особенности "языка богов" Хлебникова. Подчеркнем, что здесь идет речь не об использовании Хлебниковым имеющихся глоссолалических образцов, а о генерировании им новых текстов, которые, однако, обладают схожей структурой. Как уже отмечалось, глоссолалия обычно продуцируется в особом психическом состоянии. Напрашивается мысль о том, что Хлебников в моменты творчества мог вызывать в себе это состояние, при помощи автоиндукции или пользуясь определенными внешними воздействиями. В пользу этой гипотезы высказывается Vroon (1982), который, ссылаясь на такие произведения, как *Утес из будущего* (IV: 296–99) и *Курильщик ширы* (V: 34–35) утверждает, что "there is some evidence that Xlebnikov developed a fondness for cannabis around this period" (592). Другим интересным свидетельством вхождения Хлебниковым в особое состояние в момент творчества, где он, кстати, останавливается на воздействии комбинации согласных *нч*, является его описание, данное в *Свояси*:

> Во время написания заумные слова умирающего Эхнатена "манч, манч!" из "Ка" вызывали почти боль; я не мог их читать,

видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто. Отчего – я сам не знаю (II: 9).[10]

Таким образом можно предположить, что значительная общность структурных особенностей между различными формами глоссолалии и некоторыми образцами заумной поэзии оказывается обусловлен тем измененным состоянием сознания, в котором находится порождающий подобные тексты субъект.[11]

Примечания

1 По отношению к подобным текстам Лекомцева (1987) использует выражение "тексты с неопределенно выраженной семантикой".

2 И исполнились все Духа Святаго, и начали говорить на других языках (Деяния Святых Апостолов 2:4); ...и они стали говорить *иными* языками и пророчествовать (19:6).

3 В России начала века практика глоссолалии была в основном известна по деятельности хлыстов – мистической секты, возникшей в России в XVII в., широко применявшей глоссолалию (радения) в своей религиозной практике. В своем интересе к хлыстам футуристы не были исключением: на рубеже веков ими увлекалась значительная часть русской художественной интеллигенции. В частности, прямое влияние хлыстов прослеживается у Бальмонта (*Зеленый ветроград*), Андрея Белого (*Серебряный голубь*) и др., а Зинаида Гиппиус и Николай Клюев даже сами входили в хлыстовскую общину (см. Ivask 1976).

4 Так, Крученых уже в 1913 г. указывает на сходство зауми с глоссолалией, цитируя заумные распевы сектанта Шишкова (Марков 1967: 67). Хлебников прямо утверждает тождество между языком заговоров и заклинаний и заумью: "...заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти „шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу“ – суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и является как бы заумным языком в народном слове... То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным" (V: 225, 235). Сходство языка заумной поэзии и глоссолалии не раз отмечалось и в теоретических работах формалистов (Шкловский 1919: 22–23; Якубинский 1986: 195).

5 Лекомцева, анализируя употребление текстов с неопределенной семантикой, отмечает, что в подобных случаях "составляющие текста с неопределенной семантикой превращаются с прагматической точки зрения в синонимы перформативов: „Кари, мала, тафа, сафа, ...“ прагматически

эквивалентно высказыванию „я говорю не на русском языке“ (1987: 101).

6 См. данные, приводимые в этой связи Vroon: "Native speakers of Russian (four informants) and English (four informants) were asked to read the above passages. Punctuation and stress markings were deleted to avoid contamination from these sources. All the informants read line 5 ... with an exaggerated pause between the 'words'" (1982: 584).

7 Вышедшая в 1908 г. книга Д.Г. Коновалова "Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве" служила одним из основных источников сведений о глоссолалии для футуристов и формалистов (примеры заумных распевов, которые приводят Крученых и Шкловский, по большой части заимствованы из нее). Книга Коновалова до сих пор остается одной из немногих серьезных работ по данному вопросу.

8 См. Bolton (1969). На "близкое родство детских песенок с образцами языкоговорения сектантов" указывает также Шкловский (1919: 24).

9 Сохранению основных структурных характеристик способствует повышенная устойчивость и малая подверженность вариациям, которые свойственны образцам глоссолалической речи: "Glossolalia is not productive. Once an audio signal has been internalized, it becomes stereotyped... there is little variation of sound patterns within a group arising around a particular guide" (Goodman 1972: 123).

10 Jakobson в этой связи вспоминает также "мигающий свет ... старшего и схожего звукового облика, каковым был пушкинский, по-своему заумный, смертоносный анчар" (1981: 575).

11 В этой связи интерес может представлять гипотеза о послойном строении языка, согласно которой в языке в латентном состоянии продолжают существовать определенные структуры, характерные для предшествующих этапов филогенетического развития. При углублении измененного состояния сознания эти архаические пласты становятся более явными и определяют характер речевого поведения субъекта: "Поскольку в условиях измененных состояний сознания высвобождаются и доступны наблюдению глубокие филогенетически древние уровни мозга, можно сделать предположение о соответствиях этому процессу и в языке" (Спивак 1985: 53).

Литература

Коновалов, Д. 1980. *Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве*, Сергиев Посад.

Лекомцева, М. 1987. "Особенности текста с неопределенно выраженной семантикой", *Труды по знаковым системам*, XXI, Тарту, 94–103.

Марков, В. (ред.) 1967. *Манифесты и программы русских футуристов*, Мюнхен.

Спивак, Д. 1985. "Лингвистика измененных состояний сознания: проблемы и перспективы", *Вопросы языкознания*, 1, 50–57.

Тынянов, Ю. 1928. "О Хлебникове", В. Хлебников, *Собрание произведений*, тт. I–V, Ленинград [репр. Мюнхен 1968], 17–30.

Хлебников, В. 1928–33. *Собрание произведений*, тт. I–V, Ленинград [репр. Мюнхен 1968].

Шкловский, В. 1919. "О поэзии и заумной языке", *Поэтика. Сборник по теории поэтического языка*, вып. 3, Петроград, 13–26.

Якубинский, Л. 1986. "Откуда берутся стихи", *Избранные работы*, Москва, 194–196.

Янгфельдт, Б. 1991. "Роман Якобсон, заумь и дада", Л. Магаротто и др. (ред.) *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*, Берн, 247–254.

Abrahams, R. (Ed.) 1969. *Jump-Rope Rhymes. A Dictionary*, Austin.

Bolton, H. 1969. *The Counting-Out Rhymes of Children: Their Antiquity, Origin and Wide Distribution*, Detroit.

Goodman, F. 1972. *Speaking in Tongues. A Cross-Cultural Study of Glossolalia*, Chicago.

Ivask, G. 1976. "Russian Modernist Poets and the Mystic Sectarians", G. Gibian; H. Tjalsma (Eds.) *Russian Modernism Culture and the Avant-Garde, 1900–1930*, Ithaca, 85–106.

Jakobson, R. 1981. *Selected Writings, III*, The Hague.

Jakobson, R., Waugh, L. 1979. *The Sound Shape of Language*, Bloomington.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (Ed.) 1976. *Speech Play*, Philadelphia.

Samarin, W. 1969. "Forms and Functions of Nonsense Language", *Linguistics*, 50, 70–74.

Samarin, W. 1972. *Tongues of Men and Angels*, New York.

Vroon, R. 1982. "Four Analogous of Xlebnikov's Language of Gods", P. Steiner, M. Červenka, R. Vroon (Eds.) *The Structure of the Literary Process*, Amsterdam, 581–597.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 51–57

Вячеслав Десятов

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПСИХОДРАМА МАКСИМА ГОРЬКОГО "ВОСКРЕСШИЙ СЫН"

В 1903 году Антон Чехов написал: "Будет время, когда произведения Горького забудут, но он сам едва ли будет забыт даже через тысячу лет".[1]

60 лет назад, в 1936 году, т.е. в год смерти Горького, Вл. Ходасевич опубликовал свой мемуарный о нем очерк, – вероятно, лучшее, что было когда-либо написано о Горьком. Ходасевич, вспоминая раннюю басню Горького "О чиже, который лгал, и о дятле, любителе истины", полагал, что одной из определяющих черт личности ее автора была ненависть к правде и преклонение перед иллюзией, ложью, мечтой. Развивая эту мысль, Ходасевич, в частности, рассказал о стремлении Горького театрализовать жизнь и приводил пример подобной театрализации. "Такой 'театр для себя', – писал Ходасевич, – был в его душе, я знаю несколько пьес, которые он на этом театре разыграл. Из них расскажу одну – зато самую разительную, в которой создание счастливой иллюзии доведено до полной жестокости.

В первые года советской власти, живя в Петербурге, Горький поддерживал отношения с многими членами императорской фамилии. И вот однажды он вызвал к себе кн. Палей, вдову великого князя Павла Александровича, и объявил ей, что ее сын, молодой стихотворец кн. Палей, не расстрелян, а жив и находится в Екатеринославе, откуда только что прислал письмо и стихи. Нетрудно себе представить изумление и радость матери. [...] Через несколько времени кн. Палей, конечно, узнала, что все-таки он убит, и таким образом утешительный обман Горького стал для нее источником возобновившегося страдания: известие о смерти сына Горький заставил ее пережить дважды. [...]

Спустя несколько месяцев он сам себя выдал. Уехав во Фрейбург, он написал мне в одном из писем: "Оказывается, поэт Палей жив и я имел некоторое право вводить в заблуждение граф. (sic!) Палей (sic!). Посылаю вам только что полученные стихи оного поэта, кажется, они плохи".

Прочитав стихи, совершенно корявые, и наведя некоторые справки, я понял все: и тогда, в Петербурге, и теперь, за границей, Горький получил письмо и стихи от пролетарского поэта Палея, по происхождению

рабочего. Лично его Горький мог не знать или не помнить. Но ни по содержанию, ни по форме, ни по орфографии, ни даже по почерку стихи этого Палея ни в коем случае невозможно было принять за стихи великокняжеского сына. Писем я не видел, но несомненно, что они еще менее могли дать повод к добросовестному заблуждению. Горький нарочно ввел себя в заблуждение, а затерял письмо и стихи не только от княгини Палей, но прежде всего и главным образом от себя, потому что ему пришло в голову разыграть дьявольскую трагикомедию с утешением несчастной матери."[2]

Ходасевич употребляет здесь выражение "театр для себя", не уточняя его происхождения. "Театр для себя" – название главного трехтомного сочинения известного режиссера, драматурга и теоретика театра Николая Евреинова. Опубликованное в Санкт-Петербурге в 1915–17 годах, оно отразило понимание автором жизни как непрерывной театральной игры. В 1920 году Евреинов написал пьесу "Самое главное", которая иллюстрировала разрабатываемую им "театротерапию". Здесь следует заметить, что слово "психодрама" употребляется нами не в точном смысле, который вкладывали в этот термин Ж.Л. Морено и позднейшая западная традиция "театральной" психотерапии.[3] Понятие "психодрама" вполне могло бы возникнуть уже в контексте идей театротерапии Евреинова, во многом предвосхитивших эту западную традицию, но имевших, в отличие от нее, более отчетливо выраженный утопическо-тоталитарный характер. Пьеса "Самое главное", поставленная в 1921 году в Петрограде, в ближайшие годы обошла, под названием "Комедия счастья", сцены многих театров мира. "Герой ее по имени Параклет, что значит 'советник, помощник, утешитель' [...] нанимает актеров и диктует им мизансцены, в которых те играют в любовь с принимающими все за чистую монету несчастными – робкой девушкой, неврастеничным юношей, старой девой... Жуткие последствия такого названного вмешательства в чужие жизни остаются недоигранными и, похоже, недодуманными."[4] Помимо реализации политических и экономических целей социализма, "мы должны еще что-то предпринять",[5] – считает главный герой пьесы. То есть должны осчастливить людей средствами "театротерапии". По воспоминанию Ю. Анненкова, Евреинов формулировал сущность своей пьесы вопросом: "Сказать умирающему, что все поправимо и что он выживает, есть ли это лицемерие или акт доброты, благодеяние?"[6] Очевидна перекличка этой проблематики с вопросами, которые ставил Горький в пьесе "На дне" (вспомним, например, сцену утешения Лукой умирающей Анны). "Основной вопрос, который я хотел поставить, это – что лучше: истина или сострадание?"[7] – пояснил Горький задачу своей пьесы.

Но "утешительное" сообщение Горького княгине Палей следовало скорее всего понимать не в прямом смысле, а в иносказательном, символическом. В повести Горького "Мать" Павел Власов, "воскресая" к новой жизни (сознательной пролетарской борьбе),[8] возрождает для нее и свою мать, набожную Ниловну, символизирующую старую, традиционную Россию. После ареста сына Ниловна, глядя на его товарищей, думает: "Дети! Родные мои..."[9] В Евангелии от Иоанна так рассказывается о предсмертной встрече Христа со своей матерью: "Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе" (Ин. 19, 26–27). Сын человеческий утверждает новые – духовные – братские и материнско-сыновние отношения, отрицая прежнее, "кровное" родство. В этом смысле взгляды Иисуса близки утопизму Платона, который столь же мало дорожил кровными узами и в Государстве которого дети, став общими, воспитываются вместе, не зная своих родителей.[10] На последних страницах повести Горького мать говорит: "Ведь это – как новый бог родится людям! Все – для всех, все – для всего! Так понимаю я всех вас. Воистину, все вы – родные, все – дети одной матери – правды!"[11] Но если "правда – бог свободного человека", то это крайне редко грустная и тяжелая правда: если она и "горькая", то уж никак не "бубновская" (не та, которую выражает в пьесе "На дне" Бубнов). Гораздо чаще это совсем другая, так сказать, нас возвышающая правда, относящаяся к действительности примерно так же, как у символистов к реальному относилось "реальнейшее". От правдивого к "правдивейшему" – вот путь подлинного соцреализма (где под "правдивейшей" реальностью подразумеваются ростки коммунистического будущего). Княгиня Палей, олицетворение старой России, очевидно, должна была, по мысли Горького, усыновить представителя мессианского пролетариата (в которого перевоплотился, воскреснув, ее сын) и сама возродиться, благодаря ему, к новой жизни. Этот подтекст горьковской "психодрамы" представляется наиболее вероятным. Повесть "Мать" по первоначальному замыслу писателя должна была стать первой частью дилогии. Вторая часть должна была называться "Сын". Поскольку замысел этот не был осуществлен, рассматриваемую "психодраму" и можно считать второй частью предлагавшейся дилогии. Допустима еще одна, дополнительная интерпретация горьковского поступка, впрочем, близкая по смыслу первой. Даже если пролетарский поэт Палей – не княжеский сын, избежавший расстрела (или расстрелянный, но воскресший), то во всяком случае – это его "брат", до революции оскорбленный и униженный. "Брат", быть может, еще и потому, что "вина" образованных классов перед народом с самого начала осмыслялась в России как вина во многом сексуальная. Так она

понимается уже в "Бедной Лизе" и в "Путешествии из Петербурга в Москву" – произведениях, с которых началась новая русская проза. Во время революции и гражданской "братоубийственной" войны проклятый сын (бастард?), "проклятьем заклейменный" анфан террибль, Каин-пролетариат мстит своему благополучному брату Авелю[12] (в нашем случае – князю Палей). И эта странная мессианская месть Христа-Каина[13] должна быть признана справедливой и закономерной. В таком, бодлеризированно-марксистском, прочтении горьковской психодрамы княгине Палей (Еве, России) предлагалось, признав и простив свое "дурное дитя" – Каина, стереть печать проклятия с чела братоубийцы, которое после этого должно было просиять ликом Спасителя.

Не будучи литературным произведением, горьковская психодрама не только была увековечена в очерке Вл. Ходасевича, но и вошла в мировую литературу на правах одного из подтекстов набоковского романа "Bend sinister" (вариант перевода названия – "Под знаком незаконнорожденных"). Набоков, как известно, высоко ценил поэзию и критику Ходасевича. В образе Горького, каким его рисует Ходасевич, Набокову многое должно было показаться близким: симпатичным либо карикатурно-пародийным. Например, любовь Горького ко "лжи" (ср. с набоковским императивом: "Как Родине, будь вымыслу верна"), горьковская слабость к шарлатанам, фокусникам, фальшивомонетчикам (см. хотя бы набоковский рассказ "Королек"), переклички горьковского стремления "театрализовать" жизнь с идеями Евреинова, чье значительное влияние испытал Набоков (он даже исполнил роль самого Евреинова в шуточной пьесе, защищая основную идею автора "Комедии счастья"[14]).

Роман "Bend sinister" вполне можно определить как "комедию несчастья". Это одно из самых "металитературных" произведений Набокова; не будет преувеличением сказать, что "Bend sinister", как и "Дар", – роман о русской литературе (и во многом именно поэтому – роман о тоталитаризме). О Горьком в этом романе напоминает несколько эпизодов. Судя по ним, отношение Набокова к Горькому было двойственным. Главного героя романа знаменитого философа Адама Круга преследует правитель тоталитарного государства, стараясь принудить к сотрудничеству. Взяв с собой сына Давида, Круг уезжает на дачу к своему приятелю Максимову. Максимов пытается объяснить Кругу, что ему нужно срочно бежать за границу и вызывается в этом помочь.

После прихода к власти большевиков в России было два знаменитых "Максима", способных укрыть или защитить человека от преследований: Горький, спасший жизнь и здоровье десяткам людей, и лично знакомый Набокову хозяин Коктебеля Максимилиан Волошин. Однако в своем Максимове Набоков настойчиво подчеркивает ограниченность, что делает

основным прототипом этого героя – Горького. Любимая Набоковым шахматная тема возникает в романе единственный раз – именно в разговоре Круга и Максимова, вызывая в памяти настоящую фамилию Горького – Пешков. Максимов вызывается познакомить Круга с неким Туроком ("туркой", ладьей), с помощью которого Круг сумел бы совершить свою "рокировку" за границу. Могли также иметь значение для Набокова названия наиболее известных на Западе произведений Горького, например, пьесы "На дне" ("на дне", "под водой" происходит все действие набоковского романа) и рассказа "Голубая жизнь", впервые опубликованного по-итальянски под заглавием "La vita azurra" (президента университета в книге Набокова зовут Азуреус, его имя тоже работает на создание сложной системы "водяных знаков" романа).

Тоталитарное государство в конце концов находит способ сломить волю Адама Круга. Когда арестовывают его сына Давида, Круг согласен на все при условии, что ему вернут ребенка. Но сына Адама Круга в результате недоразумения убивают, сохранив жизнь другому ребенку – сыну однофамильца Круга. Этого мальчика с торжеством предъявляют Адаму (подобно тому, как Горький пытался предъявить однофамильца несчастной матери):

> – Это не мой ребенок, – сказал Круг.
> – Ваш папа все шутит, все шутит, – добродушно поведал ребенку Кол.
> – Мне нужен мой ребенок. Это чей-то еще.
> – Что такое? – резко спросил Кол. – Не ваш ребенок? Глупости, милейший. Протрите глаза.
> Один из дородных мужчин [...] вытащил документ и вручил его Колу. В документе значилось ясно: Арвид Круг, сын профессора Мартина Круга, прежнего вице-президента Академии медицинских наук.
> – Повязка, возможно, отчасти изменила его, – поспешно произнес Кол, и нотка отчаяния втерлась в его говорок. – И потом, конечно, мальчики так быстро растут [...] Совершенно ли вы уверены, – продолжал расспрашивать он Круга, – совершенно ли вы уверены, что этот парнишка – не ваш сынок? Философы, сами знаете, такие рассеянные. И освещение тут не так чтобы знатное [...][15]

Когда, наконец, Круга приводят к его собственному, уже мертвому сыну Давиду, тело ребенка раскрашено и наряжено так, чтобы создать иллюзию жизни:

> Золотисто-пурпурный тюрбан, обвитый вокруг головы, украшал убитого мальчика; умело раскрашенное, припудренное

> лицо; сиреневое одеяло, исключительно ровное, доставало до подбородка. Что-то вроде пушистой игрушечной собачонки изящно лежало в изножье кровати. Прежде, чем выскочить из палаты, Круг сшиб ее с одеяла, отчего эта тварь страдальчески взрыкнула и клацнула челюстями, едва не вцепившись ему в ладонь.[16]

Таким образом, набоковский герой (как, вероятно, и княгиня Палей, – тут их обоих можно сравнить с горьковским дятлом, "любителем истины") не оценил затраченных на него эстетических усилий и "испортил песню" – точнее тот жестокий романс, на который рано или поздно обречен сбиваться любой утопически настроенный "чиж".

Примечания

1 А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах*. Письма. Т.11, М., 1982, 164.

2 Вл. Ходасевич, *Колеблемый треножник*, М., 1991, 367, 369.

3 П. Пави, "Психодрама", *Словарь театра*, М., 1991, 268.

4 А. Эткинд, *Эрос невозможного. История психоанализа в России*, СПб., 1993, 154.

5 *Там же*.

6 Ю. Анненков, *Дневник моих встреч. Цикл трагедий*, Т. 2, М., 1991, 130.

7 И.И. Вайнберг, "Горький", *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь*, Т.1, М., 1992, 650.

8 Первый же русский критик повести увидел в горьковском пролетариате воскресшего Христа (*Там же*, 652).

9 М. Горький, *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25-ти томах*, Т.8, М., 1970. 288.

10 Платон, *Собрание сочинений в 4-х томах*, Т.3, М., 1994, 327.

11 М. Горький, *Указанное издание*, 339. Именно идея "братства" (в которое должно перерасти "товарищество") была одной из самых вдохновительных идей революции для русских художников. "Товарищи! Мы станем – братья!" – восклицает Блок в "Скифах".

[12] В России, особенно в демократических кругах, было широко известно стихотворение Водлера "Авель и Каин" в переводах С. Андреевского, Д. Минаева ("Искра", 1870), Н. Курочкина, В. Брюсова, Эллиса и др. (Последний даже, по словам Андрея Белого, страстно ивповедовал "бодлеризированный марксизм").

[13] В утопическом финале поэмы "Война и мир" Маяковский сам удивлялся своей фантазии: "Земля, / откуда любовь такая нам? / Представь – / под деревом / видели с Каином / играющего в шашки Христа" (В.В. Маяковский, *Избранные сочинения в двух томах*, Т.2, М., 1982, 79).

[14] И. Толстой, "Набоков и его театральное наследие", В. Набоков, *Пьесы*, М., 1990, 22–23.

[15] В. Набоков, *Bend sinister* (Перевод с английского С. Ильина), СПБ., 1993, 464, 465.

[16] *Там же*, 472.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 59–87

Александр Жолковский

"Я БЕСПОРЯДКОВ НЕ НАРУШАЮ": ЗОЩЕНКО И ВЛАСТЬ

1. К постановке проблемы

Цитата, вынесенная в заголовок, взята из первой же книги писателя, "Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова" (1922):

> [П]редседатель Рюха... ко мне подходит. – Ты что же это, говорит, нарушаешь тут беспорядки?... – [Я] ему тихоньким образом внедряю: – Я, говорю, беспорядков не нарушаю. Ни отнюдь. Но, говорю, как же так если это мое добришко, так имею же право руками трогать? ("Чертовинк"; 1: 48 [1]).

Этот идиотический, казалось бы, оксюморон эффектно удвоен проведением сначала в допрашивающе-утвердительном, а затем в подобострастно-отрицающем ключе и прочно замотивирован: по сюжету – семейной и имущественной тяжбой (вернувшийся с войны солдат находит своих жену и дом принадлежащими другому и лезет драться), а стилистически – неграмотностью рассказчика. Главное же, он эмблематичен как для самой советской ситуации с ее институализованным беззаконием, так и для глубоко амбивалентного взгляда на нее Михаила Зощенко.

Обсуждение этой темы можно было бы повести по пути реконструкции фактических взаимоотношений Зощенко с советской властью. Их история строилась бы вокруг нескольких характерных сюжетов. Первый, наиболее привычный, это, конечно, критика, а затем и травля Зощенко враждебной диктатурой, причем идеологические нападки на творческую продукцию писателя переплетаются с преследованиями и арестами его близких, друзей и литературных единомышленников. Вот основные вехи этого сюжета:

> **1922**: статья Воронского с требованием большей идеологической определенности в позиции писателя. **1924**: изгнание жены Зощенко из Университета за дворянское происхождение. **1927**: критика повести "О чем пел соловей" в "Известиях"; арест брата жены Зощенко по обвинению в шпионаже. **1928**: разгон редакции "Пушки", арест Войнова. **1930**: запрещение пьесы

"Уважаемый товарищ"; попытки уплотнения Зощенко ЖАКТом. **1931**: арест Стенича. **1933**: арест матери жены Зощенко. **1933-1934**: цензурные проблемы с "Возвращенной молодостью" (ВМ). **1936**: Критика "Голубой книги" (ГК) в "Правде". **1937**: арест брата Зощенко и его жены; повторный арест Стенича. **1943**: остановка публикации "Перед восходом солнца" (ПВС); постановление ЦК с выделением ПВС как политически вредной книги; критика ПВС Союзом Писателей. **1944**: выселение Зощенко из гостиницы "Москва"; политическое осуждение ПВС в журнале "Большевик"; вызов в Ленинградское управление госбезопасности для объяснений о ПВС. **1946**: постановление ЦК, доклад Жданова, исключение из Союза Писателей, лишение продуктовой карточки. **1949**: запрещение комедии "Здесь вам будет весело". **1954**: травля после встречи с английскими студентами.

Параллельный сюжет – лояльные реакции Зощенко на эти гонения, в основном всякого рода "хлопоты" и письма в писательские и советские инстанции и к их влиятельным членам, в 20-е годы часто с успехом, с середины 30-х почти безуспешно:

1927: нерешительные сначала хлопоты Зощенко за брата жены, обращение в обком партии. **1928**: письмо в обком в защиту Войнова. **1930**: письмо Горькому с просьбой о защите от уплотнения. **1931**: письмо Никулину в защиту Стенича. **1933**: хлопоты за мать жены; помощь Горького против цензурных придирок к ВМ. **1940**: письмо в защиту Стенича в Верховный Суд. **1943**: письмо Сталину в защиту ПВС. **1944**: письмо Щербакову о том же; отстаивание своих позиций в Управлении ГБ. **1946**: письма Сталину и Жданову с объяснениями в ответ на постановление ЦК. **1947**: посылка"партизанских рассказов" Поскребышеву; возвращение Зощенко продовольственной карточки; публикация Симоновым по указанию Сталина партизанских рассказов в "Новом мире". **1949**: письмо Фадееву с вопросом "что делать, чтобы не быть лишним человеком в государстве?" **1950**: посылка Маленкову комедии "Здесь вам будет весело". **1953**: заявление о восстановлении в Союзе Писателей; письма по этому поводу ряду писателей; **1956**: письмо ряда писателей в ЦК о восстановлении доброго имени Зощенко.

Особенно интересны, конечно, более крайние реакции: с одной стороны, собственная причастность писателя к власти, а с другой, более редкие, ибо рискованные, проявления открытого несогласия. При этом именно причастность к власти, психологически восходящая к командному опыту Зощенко в годы Первой мировой войны, позволяет ему добиваться успехов в хлопотах. Вот эта "коллаборационистская" биография Зощенко:

1917: комендантство на Петроградском почтамте (при Временном правительстве). **1919**: работа старшим милиционером угрозыска. **1927**: робость при знакомстве с Луначарским. **1933**: поездка в составе бригады писателей на лагерную стройку Беломорканала. **1934**: публикация "Истории перековки" в книге "Канал им. Сталина"; членство в правлении Союза Писателей; приглашение от редакции "Известий" (и лично Бухарина) переехать в Москву. **1936**(?): информация от "милиционера" (т. е. агента ГПУ), с которым живет жена Зощенко, о подготовке массовых арестов. **1937**: выступление на собрании писателей в связи с процессом Пятакова и Радека. **1938**: избрание в президиум Ленинградского отделения Союза Писателей. **1939**: публикация "Рассказов о Ленине". **1940**: хлопоты в роли официального лица о квартире для Ахматовой. **1941**: эвакуация из осажденного Ленинграда по инициативе обкома партии. **1943**: поездка в Москву по вызову ЦК.

Что же касается несогласия Зощенко с властью, то оно старательно подавляется, внешне и внутренне, но иногда прорывается наружу в виде твердости в письмах советским руководителям и показаниях органам безопасности, а иногда и в виде публичных жестов недвусмысленного вызова.

1918: написание фельетона "Я очень не люблю вас, мой властелин". **1919**: уверенный отпор администраторам в Студии Чуковского. **1922**: публикация шуточной аполитичной автобиографии "О себе, идеологии и еще кое о чем" – вызывающий ответ на идеологические претензии Воронского. **1954**: отказ в беседе с английскими студентами принять ждановские формулировки и, значит, признать себя "подонком"; отпор официальным хулителям во главе с Друзиным на писательском собрании.

Дальнейшая разработка этих историтеских сюжетов состояла бы в их обогащении новыми архивными данными о Зощенко и соответственном уточнении его попутнической позиции. Оставляя эту задачу специалистам документального профиля,[2] я пойду другим, не менее профессиональным, путем – обращусь не к жизни, а к творчеству писателя, не отказываясь, впрочем, от привлечения по мере надобности и биографических параллелей. Речь пойдет об отношении Зощенко к власти – власти вообще и советской в частности – как оно преломилось в его поэтическом мире.

В ряде статей я предложил пересмотреть принятое прочтение Зощенко как разоблачителя некоего малокультурного "мещанско-советского" дискурса и увидеть в его текстах амбивалентную мифологизацию его собственной сложной личности, изображенной и проанализированной в ПВС; условно назовем этого полувымышленного персонажа МЗ.[3] В свете ПВС знаменитый "зощенковский персонаж" из комических рассказов и фелье-

тонов предстает тоже плотью от плоти своего времени, но в ином измерении, роднящем Зощенко не столько с социальными сатириками типа Пантелеймона Романова или Ильфа и Петрова, сколько с писателями экзистенциального склада, например, Кафкой.

Зощенковский взгляд на мир характеризуется "страхом перед непрочностью жизни", "жаждой покоя и порядка" и "недоверчивыми поисками защиты от опасностей". Ненадежность жизни определяет ненадежность повествовательной манеры (unreliable narrative) – сказа, полного иронии и автоиронии, альтернативных предположений, языковых провалов и пр. Многообразными вариациями на эти установки и являются "типично зощенковские" мотивы. Нас, естественно, будут интересовать те из них, которые имеют более или менее прямое отношение к "власти".

О релевантности для писателя этой проблематики говорит уже само обилие у него текстов на соответствующие сюжеты – политические, уголовные и смешанные. Отношение Зощенко к власти в целом амбивалентно, восходя, согласно ПВС, к страху его автобиографического героя перед родительскими фигурами (отцом, матерью, дедушками и бабушками) и потребности в их покровительстве; отсюда его выбор непроницаемо-двусмысленной человеческой и повествовательной маски как средства мимикрирующей адаптации.[4] Набор типичных оборонительных установок (в ПВС и других текстах) включает: разработку проверочных и превентивных мер, возведение защитных барьеров, бросание вызова власти, прибегание под сень порядка, поиски и признание собственной вины, подавление/исправление собственных нерациональных стремлений ("ошибок") и приятие минимального удовлетворения ("мертвенного покоя/порядка") как разумного компромисса с действительностью.[5]

Основные градации в зощенковской трактовке власти – это две крайние (pro и contra) и промежуточная (ambi). Градации тонкие, ибо открытая антисоветчина не допускалась, а амбивалентность вообще была присуща Зощенко.

2. Contra

Начнем с ожидаемых от сатирика "антиавторитарных" мотивов, то есть, говоря в терминах зощенковских инвариантов, отождествления (советской) власти с опасностями, подстерегающими героя, и ответного противостояния им.

Корни такого умонастроения восходят к ранним впечатлениям МЗ-ребенка. В ПВС есть ряд эпизодов подавленно-обиженной или вызывающе-воинственной реакции МЗ на унижение, претерпеваемое от начальствен-

ных фигур, сначала в дореволюционном детстве, а затем и в советское время:

> от высокопоставленного чиновника, от которого зависела пенсия за рано умершего отца (3: 590-591); от учителя, в которого МЗ в ответ на издевательство угрожает плюнуть (3: 549-550); от другого учителя, поставившего МЗ единицу и написавшего "Чепуха" на сочинении о Тургеневе, из-за чего МЗ пытается покончить с собой (3: 467); от редактора толстого журнала, который отвергает рассказы МЗ, гордо уверенного, однако, в своей правоте (3: 507).

В комических рассказах на власть может возлагаться и непосредственная ответственность за "непрочность жизни". Такова, например, философская трактовка переменчивости советского пантеона вождей вследствие политических репрессий:

> Пассажиры парохода "Товарищ Пенкин", услышав, что "расписание сейчас неточное", спешат вернуться на борт. Раньше времени пароход не уходит, но оказывается переименованным по идеологическим причинам. Это повторяется трижды, каждый раз вызывая тревогу у гуляющих по берегу пассажиров, пока, наконец, пароходу не присваивается имя Короленко. "[М]ожно не сомневаться, что это наименование так при нем и осталось. На вечные времена. Тем более, что Короленко умер. А [репрессированный] Пенкин был жив, и в этом была основная его неудача, доведшая его до переименования... [Н]еудача заключается... в том, что люди бывают как бы живы... С одной стороны, нам как будто бы иной раз выгодно быть неживыми. А с другой стороны, так сказать, покорно вас благодарю... Так что тут, так сказать, с двух сторон теснят человека неприятности" (ГК; "Происшествие на Волге"; 3: 358-360).

Чаще, однако, тема репрессий и связанного с ними "беспокойства" дается на более скромном – некремлевском – уровне:[6]

> Заадминистрировавшийся председатель сельсовета вынужден вернуть имущество, конфискованное им у граждан в связи с поимкой и арестом якобы "международного" почтового голубя. "В общем... беспокойства у него было много". Тем временем голубь улетает, и "мы теперь имеем небольшую душевную тревогу, как бы он... не наделал... снова каких-нибудь происшествий" ("Усердие не по разуму"; 2: 378-381).

Типичная коллизия вне политической сферы – невнимание власти к интересам индивида, проявляющееся в том или ином нарушении его интере-

сов и неприкосновенности. В виде грубой физической силы власть предстает, например, в рассказе "Закорючка" (1: 410-412) с его образом голой руки, высовывающейся из окошка проходной, и в "Страданиях молодого Вертера", где на героя-рассказчика налагается цепкая "клешня" дружинника. Этот упор на "руку" соответствует как зощенковской фобии руки, описанной в ПВС, так и традиционной символике власти.[7]

В другом характерном сюжете роль устрашающего орудия власти берет на себя еще один "больной предмет" зощенковской психики – "вода".

> При виде поливальной машины рассказчик, "конечно, прижался к ограде", понимая, что поливальщик "вряд ли... уважит ходьбу двух отдельных людей", а другой пешеход "пошел напролом... и был облит, так сказать, охлажден в своем оптимизме" ("На улице"; 1991: 491-493).

Человеку приходится беспокоиться, проявлять бдительность и спасаться на свой страх и риск, ибо власть не только не выполняет своей главной роли – гаранта порядка, но и, напротив, выступает в качестве источника опасности.

То же – в рассказе о задержке с открытием пригородной кассы, где развивается излюбленная Зощенко мысль о "взаимодействии колесьев" как метафоре "правильного функционирования", воплощающего идеальный порядок.[8]

> "Возьмите для примера военное дело. Там у них все согласовано. Во всем полное взаимодействие всех частей. Каждая мелочь совпадает, и каждая часть одновременно работает, как колесья одной машины. Самолеты бомбят. Танки наступают. Пехота движется. Машины подвозят горючее. Кухни варят обед. Кассы продают билеты. Врачи перевязывают. Техники чинят. И так далее".
> [Я] на работу не запоздал, потому что я имею хорошую привычку выходить с запасом времени. В этом смысле у меня нет полной согласованности со всеми остальными колесьями транспорта, и благодаря этому я выигрываю" ("Все важно в этом мире"; 2: 452-454).

Тема "(не)правильного взаимодействия с властью" представлена и в знаменитой истории с галошей, которую потерять именно в трамвае вроде бы "святое дело" (инвариантный мотив "[якобы] гарантированный покой"[9]), но, во-первых, мешает бюрократическая волокита, а во-вторых, другая галоша теряется уже не в трамвае (ГК, "Мелкий случай из личной жизни"; 3: 371-373); и в трагикомических перипетиях вызова похоронной

колесницы для засыпающего летаргическим сном, а затем и по-настоящему умирающего старичка (ГК, "Рассказ о беспокойном старике"; 3: 385-389).

Тенденция начальства к нарушению территориальных и личных границ человека доходит до того, что оно залезает ему непосредственно в рот.

> Комячейка требует, чтобы рабочий выломал только что вставленные золотые зубы и отдал их в фонд безработных ("Социальная грусть"; 1: 500-501)).

> Страховка оплачивает протезирование при выпадении не менее восьми зубов подряд, и герой нарочно выковыривает здоровые зубы ("Зубное дело"; 1: 402-403).

Особую сферу вторжения власти на территорию индивида являет секс. Формы такого вторжения могут быть как более или менее символическими, так и достаточно прямыми.

> Символическая кастрация подчиненного начальником в результате выигрыша в биллиард принимает форму добровольно-принудительного обстригания усов ("Веселая игра"; 2: 305-308).

> Рассказчик приходит домой, но его передовая жена и ее сослуживец не открывают ему. Слабый здоровьем герой не может драться, милиция отказывается помочь, но через полчаса его впускают, и оказывается, что там сидят сослуживцы – у них было заседание, а кроме того, "над вами подшутили. Охота нам было знать, что это мужья в таких случаях теперь делают ("Муж"; 1: 315-316).

> "Передовой" герой пытается не реагировать на то, что у жены допоздна сидит сослуживец, но в конце концов грубо вышвыривает его ("Новый человек"; 1: 154-155).

Мотивы в первом случае "игры", а во втором "розыгрыша" отчасти смягчают ситуацию (отметим, кстати, в рассказе "Муж" инвариантный мотив "проверки"), третий же интересен, с одной стороны, переводом вторжения на идеологические рельсы, а с другой – оказанием прямого отпора. Обращу также внимание на естественное совмещение "властной" темы с "гостевой", а значит, и "родительской".[10]

Кстати, обеим "адюльтерно-гостевым" коллизиям находятся интересные биографические параллели – роман жены писателя с "милиционером"[11] и ее любовь к приему гостей,[12] а также один романтический эпизод из жизни Зощенко, многообразно сплетенный с надзором ГПУ:

> Договорившись связаться с женщиной тайно от ее мужа и любовника через почту до востребования, МЗ сам посылает себе письмо, "чтобы проверить почтовых работников Ялты", рассудив, что если вместе с письмом от женщины будет два конверта, то служащая наверняка не пропустит их. Письмо попадает в руки перлюстраторов, о чем Зощенко узнает лишь через много лет, причем тоже в ходе адюльтера с женой некого работника органов.[13]

Идеалом Зощенко являются герои, сознательно преодолевающие страх и проявляющие "удивительную смелость" перед лицом силы, власти, даже смерти. Таковы в ГК:

> протопоп Аввакум (3: 417); свергнутый и неправедно судимый фельдмаршал Миних (3: 417-418); герой гражданской войны Подтелков, произносящий дерзкую речь перед казнью (3: 406); римлянин Муций Сцевола (3: 413-414); и его современный аналог – хилый, но волевой студент, побивающий силача-водолаза (3: 428-431).

Изощренно двусмысленная "проверка смелости" (совмещение мотивов "смелость" и "испытание") происходит в рассказе "Испытание героев":

> Некий местный комиссар инсценирует реставрацию старого режима, и лишь один из совслужей смело противостоит власти, правда, не реальной власти красных, а воображаемой – белых. Рассказчик, вторя герою, заключает: "Я имею скромное мнение, что Николай Антонович был настоящий мужественный герой. А если вы с этим не согласны, то я все равно своего мнения не изменю" (2: 228-229).

Пример вызова, бросаемого власти на художественном фронте, – рассказ о монтере, отказывающемся "освещать производство", ибо там ценится только тенор (читай – Лев Толстой, Блок, "большая" литература и т. п.). Сам Зощенко, подобно монтеру, тоже в одних случаях "затаивает грубость", а в других дает ей отчаянный выход – вспомним примеры из ПВС в начале данного раздела и отпор самого Зощенко проработчикам во главе с Друзиным в 1954 году.[14]

3. Ambi

Перейдем к "амбивалентно-эзоповской трактовке власти". Частый мотив – желательность порядка, но сомнительность его российской, в част-

ности, дореволюционной реализации. Например – ссылки на старорежимное самодурство и общую неспособность россиян к организации:

> Он иронически подшучивал, говоря, что в нашем любезном отечестве всегда почему-то было затруднительно жить и эта трудность и по сие время остается (ВМ; 3: 56).

> "Европейская аккуратность, чистота... Порядок. Едешь будто по германской территории... [Д]исциплина. Русскому человеку невозможно без дисциплины... Только русский человек дисциплину неправильно понимает"; следуют примеры нелепого следования дисциплине в России до и после революции ("Дисциплина"; 1: 126-128).

Критика официальной советской идеологии может одвусмысливаться путем вкладывания в уста отрицательных персонажей:

> Что касается взглядов, то он, знаете, не вождь и не член правительства, и, стало быть, он не намерен забивать свою голову лишними взглядами (ВМ; 3: 37).

Эта речь негодяя Кашкина из ВМ в защиту свободы мнений перекликется с вызывающими положениями сказово-полемической автобиографии Зощенко 1922 года:

> С точки зрения людей партийных я беспринципный человек... я не коммунист, не эс-эр, не монархист, я просто русский. И к тому же – политически безнравственный... В какой партии Гучков? А черт его знает, в какой он партии... не знаю и знать не хочу, а если узнаю, то Пушкина буду любить по-прежнему... (1991: 578).

В ГК сомнения в преимуществах социализма излагаются от лица отрицательного"буржуазного философа":

> Богатство, капитал дает человеку по крайней мере уверенность... А тут где независимость я буду искать? Тут вы меня суете в лапы к людям. У них искать независимость?... [К]акое-нибудь свирепое начальство... меня в бараний рог согнет... [М]не пятьдесят три года. А в эти годы, господа, я должен быть богат... Меня уже принимают с поправкой на мое состояние. А у меня, господа, отнюдь не меньше желаний... (3: 443-444).

Далее "философ" заговаривает о роли денег в приобретении сексуального внимания – à la Ф.П. Карамазов. Но еще в ВМ те же соображения развивал ошибающийся, но в целом близкий автору профессор Волосатов:

> Да, вот, он за капиталистический мир... Нет, он вообще против капитализма... Но он против равенства. Он за социализм с деньгами... [О]н видит более сложные вещи. Ну, хотя бы старость и уродство, ничем не компенсированные. "Ну, это уже свинство, – сердилась Лида. – ... Значит, ты хочешь, чтобы старики были бы богатые и имели возможность покупать в жены молодых женщин".
> После ряда перипетий, в которых за омоложением с помощью физкультуры следует неудачная женитьба на молоденькой соседке, привлеченной деньгами профессора ("Она была рождена для капиталистического строя. Ей нужны были коляски и автомобили... девчонки со шляпными коробками..."), последний вынужден заявить, что "он идет за... новый мир, в котором все человеческие чувства будут подлинные... а не покупные" (ВМ; 3: 42, 48-49, 38, 77).

Да и вообще "деньги" потому занимают такое место в текстах Зощенко (и даже образуют заголовок одного из пяти разделов ГК), что кажутся верным, – а оказываются ненадежным – "гарантом" покоя и благополучия.

Страх оказаться "сунутым в лапы к людям" (опять "рука") постоянно занимает героев Зощенко. Иногда – как страх высших властей, осторожно объясняемый действиями рядовых граждан и связанный с фобией гостей:

> Разговорившись о политике, гости решают позвонить в Кремль, несмотря на ужас хозяйки ("Я не позволю в моей квартире с вождями разговаривать"), а вскоре раздается грозный ответный звонок; все в страхе расходятся. "Оказывается, один из гостей... побежал в аптеку и оттуда позвонил, с тем чтобы разыграть всю компанию (ГК, "Интересный случай в гостях"; 3: 316-319).

Обертонами обоего рода – "кремлевскими"[15] и "гостевыми" – последний сюжет перекликается с рассуждениями рассказчика одной из сентиментальных повестей, мечтающего об идеальном разрешении гостевого вопроса:

> [Е]сли б автора спросили: "Чего ты хочешь?..."... Ну, чтобы люди в гости стали ходить, что ли, так, для приятного душевного общения, не имея при этом никаких задних мыслей и расчетов...

> Вот один милый дом. Гости туда шляются. Днюют и ночуют... И кофе со сливками жрут. И за молодой хозяйкой почтительно ухаживают и ручки ей лобызают. И вот, конечно, арестовывают хозяина-инженера. Жена хворает и чуть, конечно, с голоду не околевает. И ни одна сволочь не заявляется. И никто ручки не лобызает. И вообще пугаются, как бы это бывшее знакомство не кинуло на них тень.
> Но вот инженера освободили... И все снова завертелось. Хотя инженер стал грустный и к гостям не всегда выходил, а если и выходил, то глядел на них с некоторым испугом и удивлением ("Сирень цветет"; 2: 147-149).

Узнаваемые советские ситуации накладываются здесь не только на "гостевой" топос Зощенко, но и на факты его жизни: с одной стороны его хлопоты за арестованного родственника, а с другой, его уклонение от контактов с шумными гостями на половине жены.[16] Амбивалентность же примера состоит в том, что вина старательно возлагается все-таки не на власти, а на самих гостей.

Двойственность по отношениию к власти может проявляться и в прямом расщеплении ее на вышестоящую и нижестоящую инстанции, из которых лишь вторая оказывается виновной в том или ином злоупотреблении.

> Получив от сына перевод, герой напивается, гордится, что "мужик в такой силе после революции"; проверяя свою власть, он все больше распоясывается, его арестовывают, и он констатирует, что "[в]рут, черти" ("Фома неверный"; 1: 218-221).

> Сторож магазина сидит между двух запертных дверей – защищенный таким образом и от воров, и от соблазна украсть самому ("Ночное происшествие"; 2: 450-452).

Здесь характерны также мотивы в первом случае "недоверия" и "проверки", а во втором – любви к запиранию дверей, возведению барьеров и т. п., знакомой по ПВС.[17]

Преступность сторожей и вообще должностных лиц (в "Ночном происшествии" лишь превентивно подозреваемая) – готовый предмет для амбивалентного расслоения властей. В рассказе из ГК "Интересная кража в кооперативе" (и пьесе "Неудачный день") сторож сознается в мелком воровстве и разоблачает еще более преступное начальство; зато милиция выступает в роли бесспорного арбитра справедливости, без какой-либо амбивалентной примеси.

Аналогичные сюжеты – в рассказах "Спец" и "Собачий нюх".

> Пытаясь скрыть растрату, управдом приглашает профессионального вора, чтобы тот связал и вроде как ограбил его, но тот начинает и действительно прихватывать кое-какие ценности; управдом поднимает крик, и милиция накрывает обоих (1: 308-310).

> Следователь оказывается также и преступником, обкрадывающим свою собаку-ищейку; таким образом он замыкает собой круг криминальных разоблачений всех остальных персонажей (1: 181-182).

В последнем случае праведная роль у милиции как будто отнимается и передается собаке, но опять-таки милицейской.[18]

В области секса готовым предметом для разработки двусмысленных взаимоотеошений с властью служит проблема алиментов.

> Ухажер берет у девушки расписку об отказе "в случае чего" от финансовых претензий. "Я, говорит, уже много лет присматриваюсь к нашей стране и знаю, чего боюсь... Я, говорит, находясь с такой распиской, буду, говорит, еще более с вами любезен, а то, говорит, сейчас, когда каждое действие предусматривает уголовный кодекс, я нахожусь как скованный и... буду... беспокоиться за свои действия". Однако в дальнейшем суд приговаривает его уплате алиментов (ГК, "Последний рассказ под названием «Коварство и любовь»"; 3: 270-272).

Амбивалентность этой ситуации состоит в том, что подавление либидо властью предстает то ли как этически и юридически целесообразное сдерживание, то ли как насильственная кастрация. Действительно, фраза о "скованности" непосредственно перекликается с зощенковской критикой в ПВС подавления фрейдовского "Оно" – подавления, объявленного неправильным методом самоконтроля:

> Есть и еще довод [будто]... заторможенность есть в некотором роде норма... Ибо счастье человечества не в свободной воле и не в свободном разуме. Счастье – в тех тисках, которые ограничивают людей в их желаниях (3: 690).

Однако и правильные, более органичные методы, предлагаемые Зощенко в ВМ и ПВС, мало отличаются от подобных "тисков", демонстрируя подлинную – а не сугубо риторическую, эзоповскую – амбивалентность писателя.

Вне фрейдистских категорий борьба с начальством за женщину амбивалентно представлена в рассказе "Метафизика":

> Рядовой совслужащий мысленно отстаивает перед начальником-коммунистом право ухаживать за машинисткой дворянского происхождения, но оказывается, что тот сам с успехом ухаживает за ней (1: 113-115).

Биографической параллелью к этому сюжету может служить дворянское происхождение и упомянутая выше дискриминация жены Зощенко по этому признаку.[19]

В оригинальном повороте двойственное отношение к советской власти предстает в мотиве "чудесной сохранности" чего-то, принадлежащего прошлым временам, – как правило, мнимой.[20] В системе зощенковских мотивов это вариация на тему "гарантированного покоя" – амбивалентного ответа на "непрочность жизни"; в биографическом плане – реакция на пережитый писателем исторический "беспорядок" – революцию. Наиболее красноречивый пример – тот, где "сохранившийся" персонаж оказывается сумасшедшим, который воображает себя помещиком.

> Он говорит: "У нас жилищного кризиса не наблюдается. Тем более, мы проживаем у себя в усадьбе, в поместье... У меня девять комнат, не считая, безусловно, людских, сараев, уборных и так далее"... "Что же, говорю, вас не выселили в революцию, или это есть совхоз?" – "Нет, говорит, это есть мое родовое имение, особняк... Кругом у меня фонтаны брызжут. Симфонические оркестры поминутно вальсы играют... Я, между прочим, помещик". - "То есть, говорю... бывший помещик? То есть, говорю, пролетарская революция смела же вашу категорию". – "А вот... я... сумел сохраниться через всю вашу революцию, и, говорит, я плевал на всех – живу как бог. И нет мне дела до ваших, подумаешь, социальных революций" (ГК, "Мелкий случай из личной жизни"; 3: 435-436).

В реальности подобная "сохранность" была возможна лишь в недолгую пору нэпа.

> В то время... в Крыму процветали крошечные частные пансиончики... [П]риезжим предлагали особый семейный уют, дворянскую обстановку... [Э]ти старушки... пройдя сквозь революцию... сумели сохранить свой собственный домик в Ялте... Это были две... так сказать, полномочные представительницы старого, погибшего мира... [Но з]наменитое землетрясение в Ялте разрушило их виллу "Тишина"... "Конечно, я понимаю, что революция тут не при чем... Только иронически можно было назвать так, как мы назвали, нашу виллу ("Тишина"; 2: 296-304).[21]

Даже в ГК, постоянно разоблачая ценности и нравы буржуазного строя, рассказчик предусматривает сохранение некоторых его очагов, хотя бы как ностальгических курьезов:

> [С]тарый мир... рассыплется в прах и в тартарары. Разве что ради курьеза где-нибудь останется что-нибудь такое вроде Монте-Карло, куда специально будут приезжать любители вспомнить о прошлой жизни (3: 528).

Чаще всего о "сохранности" мечтают старорежимные типы или советские приспособленцы. Например, изгоняемый из партии пьяница и развратник, осуждение которого, однако, носит амбивалентный характер, напоминающий сексуальное подавление в ряде примеров, приведенных выше.

> Что меня вычистили, я никакого горя не имею... И то нельзя, и это не так, и жену не поколоти... Профессия моя хороша при всех режимах. Так что я плевал на вас всех, вместе взятых (ГК, "Рассказ о человеке, которого вычистили из партии"; 3: 382).[22]

Совершенно, казалось бы, растленный тип использован здесь для эзоповского высказывания мыслей, дорогих его автору – тоже "профессионалу", надеющемуся сохраниться с помощью своего беспартийного искусства. Действительно, целый ряд более или менее прямых высказываний писателя и сходных пассажей из его художественных текстов свидетельствует о том же стремлении укрыться от перемен в некой башне слоновой кости. В автобиографии 1922 года есть знаменательная фраза: "Этакая, скажут, невинность сохранилась после трех революций" (1991: 578). Собеседнику-литературоведу Зощенко признается в спасительном

> ощущении профессионализма, которое служит мне защитной доской, – она отделяет бушующие вокруг человеческие страсти от меня самого, от моего слишком уязвимого тела (Эвентов 1995: 363).

"Автор" повести "О чем пел соловей" предвидит возражения критиков:

> Это, скажут, товарищ, не пример – собственная ваша фигура... Ваша, скажут, персона несозвучна эпохе и вообще случайно дожила до теперешних дней... [С]уществование ваше ни на чем не обосновано (2: 107).

А в аналогичном пассаже в "Мишеле Синягине" воображается средневековый феодал, который

> [и]дет на прогулку, и даже на морде... никакой паники не написано... Надо сказать, если б автор жил в ту эпоху [в беспокойном XVI веке], его бы силой из дому не выкурили бы. Так бы всю жизнь и прожил бы взаперти, вплоть до нашего времени (2: 180-181).

В последнем примере отметим, кстати, метафорическое желание "просидеть взаперти", характерное для МЗ с его комплексом "закрывания дверей", подробно расмотренным им в ПВС и постоянно всплывающим в комических рассказах, например, в упомянутом "Ночном происшествии".

4. Pro

Особый интерес представляют, конечно, мотивы, выражающие "приятие власти". В свете ПВС такая установка естественно вытекает из потребности в гарантиях порядка на фоне непрочности бытия.

> Человек вдруг задумывается о том, что "не только его женитьба, но, может... и вообще... все на свете непрочно... нету какой-то твердости... на земле нет одного строгого, твердого закона... [Раньше] многие поколения... воспитывались на том, что бог существует... Или наука... [Но оказывается] все неверно" ("Страшная ночь"; 2: 97).

Единственной надеждой является твердый порядок.

Но можно и, наоборот, усмотреть в ссылках на детские травмы и другие личные слабости мистицифированную апологию советской власти. На такое прочтение наталкивает характерный пассаж из "Мишеля Синягина":

> Некоторые нытики способны будут все невзгоды приписать только революции... Очень, знаете, странно, но тут дело не только в революции.... [В]о все времена возможна и вероятна такая жизнь... Бывший учитель чистописания... любил говорить: "Меня, говорит, не революция подпилила. Если б и не было революции, я бы все равно спился, или бы проворовался, или бы меня на войне подстрелили, или бы морду свернули на сторону" (2: 181-182).

Недаром Зощенко неоднократно подчеркивал безоговорочность сделанного им выбора в пользу "новой жизни", а одну из ранних вещей даже посвятил садо-мазохистскому восприятию большевистской диктатуры как твердой руки, держащей ницшевский хлыст.[23]

Часто "приятие" формулируется без восторга, в духе почти "мертвенного" согласия на минимум приспособления к новым порядкам, которые, к

тому же, оказываются даже не "новыми" в циничном свете глубинной неизменности человеческого общества.

> Он поглядел, что к чему... И видит, что революция, хотя и многое изменила, но не настолько, чтобы поддаться панике ("Сирень цветет"; 2: 151).

> Даже революция, сначала крайне смутившая Бориса Ивановича, после оказалась простой и ясной в своей твердой установке на определенные, отличные и вполне реальные идеи ("Страшная ночь"; 2: 94).

В других случаях приспособление рекомендуется как отчасти вынужденная, но разумная мера, соответствущая общим научным – "дарвиновским" – положениям о приспособлении к окружающей среде. Таковы два рассказа о том, как бытовые хлопоты возвращают хилого интеллигента к жизни:

> Болезненный интеллигент, готовый "нырнуть хотя бы в ту же речку Фонтанку", сталкивается с реальными трудностями: уплотнением, ограблением, переломом руки. Он начинает добывать справки о болезни, ходить на массаж руки и т. п., чем и вылечивается от меланхолии ("Не все потеряно"; 1: 422-426).

> Разочарованный художник "захворал... ослаб... душевно"; врач подтверждает, что он умирает, но жена требует, чтобы он сначала заработал себе на похороны и ей "вперед на два месяца". На улице ему неожиданно подают милостыню, он начинает прилично этим зарабатывать, постепенно поправляется и возвращается к своей основной профессии (ГК, "Рассказ о том, как жена не разрешила мужу умереть; 3: 201-206).

В прямую противоположность амбивалентным обоснованиям права на любые взгляды, отстаиваемого в рамках "антисоветской" позиции, при установке на "приятие власти" утверждается, хотя и с иронической ухмылкой, что:

> Какая жизнь идет – в той [человек] и прелестно живет... В этом смысле жизнь имеет очень строгие законы, и не всякий может поперек пути ложиться и иметь разногласия ("Мишель Синягин"; 2: 181).

Впрочем, некоторые подобные соображения сохраняют отчасти амбивалентное звучание благодаря тому, что вкладываются в уста сомнительным персонажам вроде "буржуазного философа" из ГК. Последний, кстати,

пророчествует, что и в советской стране все вернется на круги своя, – применяя характерную формулу о стаптывании башмака по ноге, которая кочует у Зощенко от отрицательного философа к персонажам, более близким автору.

> А кроме того, – холодно добавляет [буржуазный философ], – ... человеческие свойства неизменны. Все равно обувь стопчется по ноге... Какой другой мир?... Люди есть люди... и тут башмак стопчется по ноге (ГК; 3: 398, 445).

> Пусть [прошлый] мир [был] несправедливый... но я предпочитаю видеть богатых и нищих вместо тех сцен, какие мы видим. Новый мир – это грубый мужицкий мир... Что же касается справедливости, то я... предполагаю, что башмак стопчется по ноге (ПВС; 3: 592; слова сестры бывшей возлюбленной МЗ).

> Разные святые слова... а сами сколько прекрасного народу сожгли на своих поповских кострах. Ради, так сказать, чистоты христианского учения. Вот уж, можно сказать, башмак стоптался по ноге (3: 282; "автор" ГК об инквизиции[24]).

Важность не морального, а научного – "без-ошибочного" – подхода специально подчеркивается Зощенко, работая в конечном счете на приятие советской реальности.

> Не нравственные мотивы и не страх наказания за свои младенческие "влечения", иного характера страх – страх к предметам, в условном значении которых младенец ошибся, – вот что имеет место (ПВС; 3: 646).

> На 36-м году жизни Наполеон делает первую грубейшую ошибку. Он впервые выказывает страх (то есть, попросту, слабость нервов) перед Бурбонами – арестовывает... герцога Энгиенского и расстреливает его... Фуше остроумно сказал: "Это было больше, чем преступление, – это была ошибка" (ВМ; 3: 92-93).

И уже в безусловно просоветском ключе социализму приписывается полное соответствие излюбленным зощенковским идеалам "гарантированного покоя":

> А поскольку у нас перемена курса – наше будущее нас, естественно, не волнует... [У] всех теперь возникла полная уверенность, что все [это]... окончательно уйдет и превратится в прах (ГК; 3: 328, 356).

Пример благодетельности власти, от которой могло бы ожидаться суровое вмешательство, – рассказ "Водная феерия", где источником опасности является вода, залившая гостиничный номер.

> Администрация говорит: "Да вы напрасно горячитесь... Мы, кажется, с вас убытков не требуем..." Инженер... говорит, показывая на ванну: "Видите ли... при научно правильном расчете вода не имеет права выйти за пределы краев. Но тут мы выказали некоторую слабость, и дырка... не успела поглотить текущую жидкость... Мы исправим. Это технические неполадки, которым не место в нашей славной современности. Так что мы просим у вас извинения за причиненное беспокойство... Подайте заявление – мы возместим убытки" (2: 255-258).

Налицо "пронаучное" и "просоветское" обращение "антисоветской" ситуации с поливальной машиной из рассказа "На улице", рассмотренного выше.

Опасения вмешательства со стороны властей вообще часто оборачиваются благополучным обнаружением его благодетельной справедливости.

> Герой рвется в ресторан, говоря, что его рабочая одежда – не основание не впускать его, а узнав наутро в милиции, что его выперли и задержали как пьяного, радуется торжеству справедливости ("Рабочий костюм"; 1: 302-303).

Отчасти сходна ситуация в рассказе "Не надо иметь родственников":

> Встретив в городе своего племянника в лице трамвайного кондуктора, деревенский дядя отказывается платить ему за проезд: "Сядь я на другой номер... заплатил бы... С родного дядю? Ты не махай руками". Племянник ссаживает его (1: 239-241).

Правда, дядя не признает своей вины, но мораль рассказа явно такова, что племянник правильно учит дядю культуре. А в детском рассказе "Золотые слова" (1978: 310-316) папа "справедливо" принимает сторону неприятного начальника против собственных детей.

Как всегда, этим комическим сюжетам отыскиваются параллели в ПВС.

> Получив в школе единицу, МЗ реагирует так: "Я говорю:... "Если будут ставить единицы за все, чего я еще не знаю, то я много нахватаю единиц". – "Это стихотворение было задано"... Ах, оно было задано?... В таком случае это недоразумение. Мне становится легко на душе, что это недоразумение (3: 541).

Эта жажда "справедливости", пусть суровой, является, как было сказано, оборотной стороной "страхов" по поводу полной непредсказуемо-

сти существования. Мысли о непрочности человеческого организма, материи ("товар и тот распадаться начал" – "Царские сапоги"; 1: 377-379) и вообще жизни, в которой "смешно и глупо располагаться, как в своем доме" (ГК; 3: 397), Зощенко развивает постоянно. Иногда – с большей, иногда – с меньшей иронической отчужденностью: в ВМ – от имени двусмысленного рассказчика, в ГК – от имени "буржуазного философа", в ПВС – практически от собственного имени. Таким образом, готовность одержимого страхами неврастеника укрыться под сень "порядка" имеет как общеэкзистенциальные обертоны (отсюда пресловутый морализм Зощенко), так и более актуальные, "просоветские", "коллаборационистские".

На сексуальном фронте теперь в положительном свете предстает власть партийного мужа над более отсталой женой: возникает уравнение "партия, власть = культура". Таковы два рассказа на тему о повышении образовательного уровня неграмотной жены партийца:

> Темная жена ответственного работника согласна, что он вправе бросить ее за темноту и необразованность, но, чтобы удержать его, она решает выучить "дроби" и обращается за этим к фельдшеру, который говорит, что "[м]едицины это не касается", и направляет ее к учителю ("Пациентка"; 1: 235-237).

> Неграмотная жена советского начальника находит у мужа надушенное письмо, подозревает измену. Научившись читать, она убеждается, что письмо – от его заботливой сослуживицы, настаивающей на ликвидации безграмотности жены (ГК, "Рассказ о письме и о неграмотной женщине; 3: 247-250).

Целую главу приятия власти образуют истории с милицией (где Зощенко как никак некоторое время работал). Начинаясь с инвариантных "необоснованных подозрений", они кончаются идиллическим изображением милиции как гаранта и воплощения порядка;

> Публика высказывает различные догадки о преступлении, совершенном гражданкой, которую ведет под руку милиционер, пока не выясняется, что тот просто прогуливается со знакомой ("Уличное происшествие"; 1: 303-304).

Интересное совмещение "милицейского комплекса" с инвариантным мотивом "научной аномалии" (закономерного нарушения научной картины мирового порядка) – "Научное явление".

> Публика недоумевает, почему всех электричество дергает, а милицонера – нет. Оказывается, что дело в его галошах: "Рези-

> на же не имеет права пропущать энергию"... Милиционер... скинул свои калоши... Тут у лужи его и дернуло!... Народ стал спокойно расходиться... А милиционер... пошел стоять на свой перекресток (1: 409).

Все это – и свойства резины, и свойства электричества, и стояние на своем месте (перекрестке) – типичные проявления излюбленного Зощенко "порядка", научного и социального.

Милиция выступает у Зощенко и в культуртрегерской роли, например, в расскзе о вздорном провинциальном папаше, которого перевоспитывает милицейская отдача чести гражданам, возводимая к традициям бывших баронов ("Огни большого города"; 1936; 2: 277-280). Налицо почти точное обращение ситуации в "Страданиях молодого Вертера" (1933; ГК; 3: 364-368), где рассказчик мечтает зажить "как фон-бароны", а его хватают "клешней" и собираются "волочить в милицию".[25]

Любопытная коллизия – в рассказе "На дне":

> Бандиты окончательно спаивают уже клюкнувшего в ресторане гражданина, а затем на улице бьют, раздевают и обирают его. Воров вскоре задерживают, а устыженную жертву долго ищут, наконец находят и... опознают с помощью преступников (2: 252-255).

Жертва оказывается хуже преступников, наглядно демонстрируя зощенковский прицип"я сам виноват" (подробно проиллюстрированный в ПВС) и общую благодетельность власти.

Ряд сюжетов исключает даже и момент сомнений в справедливости милиции:

> У героя в трамвае крадут часы, ему советуют обратиться в угрозыск, он всячески отказывается, но вынужден идти; там его и "заметают" за прошлые преступления ("Часы"; 1: 332-333).

> Человек взявший примерить покупаемые с рук сапоги и долго не возвращавшийся, "уж хотел [их] в милицию нести, чтобы невольно не оказаться вором" ("Сапоги"; 1991: 483-485).

Полная мера милицейской справедливости выявляется по контрасту с преступностью и аморальностью настоящих классовых врагов.

> Нэпмана вызывают в ГПУ – как выясняется, всего лишь свидетелем, но тем временем родственники, сидевшие за его столом и "жр[авшие его] продукты без устали", предполагают "высшую меру" и по дешевке распродают все его имущество ("Спешное дело; 1991: 278-280).[26]

Здесь отчасти узнается более амбивалентный сюжет с гостями, отворачивающимися от ошибочно арестованного (см. выше), но на этот раз нет сомнений в преступности нэпмана, который пока наказан подлым поведением родственников, но в дальнейшем не уйдет и от государственного правосудия.

Подобное принятие стороны ГПУ против нэпманов – не изолированный случай у Зощенко. Так, развязкой одного рассказа на сексуальные темы ("Последний рассказ под названием «Счастливый путь»" в ГК; 3: 214-219) служит ссылка нэпманши, призванная вернуть ее к реальности и заставить примириться с таким партнером, которого привлекут не ее деньги, а ее личные качества. Это опять-таки просоветская версия знакомых проблем, например, – занимавших профессора Волосатова, только теперь автор сам, так сказать, сует героиню в лапы к людям.

Крайний случай авторского самоотождествления с властью являют осуждающие рассказы об эмигрантах и "бывших", к которым Зощенко, несомненно, испытывал очень болезненную личную и символическую близость.

> Виновником поджога оказывается гостивший у жильцов родственник, он же – родственник бывшего владельца, надеявшийся после пожара добраться до зарытых драгоценностей ("Загадочное преступление"; 1991: 451-454).

Но есть и более сложные случаи:

> Обнищавший богач сжигает после революции свой дом, чтобы он не достался мужикам ("Последний барин"; 1991: 168-176).

> Интурист-эмигрант посещает местность, где у него была дача и романы с дачницами, и счастлив узнать, что она сгорела и, значит, никому не досталась ("Дача Петра Свинцова"; 1991: 438-440).

> Бывший сенатор прикидывается простым мужиком и разочарован, когда рассказчик отказывает ему в статусе опасного человека, разыскиваемого властями ("Сенатор"; 1: 132-136).

В этих "просоветских" трансформациях мотива "чудесной сохранности" (иной раз причудливых – когда "сохранность" объекта достигается путем уничтожения) заметен автобиографический элемент. В ПВС несколько раз проходит тема визитов МЗ в места его дореволюционной жизни, воспоминаний о сгоревших и разгромленных домах, детских и юношеских романах, эмигрировавших возлюбленных, самоотождествлении с нищими и

т. п.[27] А языковая маска бывшего сенатора очень важна для понимания сказовой маски самого Зощенко, особенно в свете остро переживавшейся им идентификации с другим опустившимся "бывшим" – поэтом-декадентом Т[иняков]ым, собиравшим милостыню на улицах Ленинграда.

5. Медицина как власть

Милиция, партия, профсоюз, комячейка, административные органы – не единственные воплощения власти в зощенковском мире. Роль символических родительских и властных фигур играют также всевозможные кондуктора, буфетчики, банщики и другие мелкие начальники. Особое место среди них занимают медицинские работники.[28]

Болезненный интерес к "медицинской" тематике определяется такими центральными зощенковскими инвариантами, как ипохондрические страхи по поводу физического и психического здоровья, вера в спасительную силу разума и науки, в частности медицины, и недоверчивая охрана границ собственной личности, откуда боязнь врачей и соответственно установка на самолечение. В результате, медицина часто предстает у Зощенко как источник опасности, а то и довольно прозрачная, но вполне подцензурная – эзоповская – метафора власти, предвосхищая наши сегодняшние, в духе Мишеля Фуко, представления о властной природе института медицины.

Кстати, среди множества разнообразных масок, примериваемых зощенковским автором-рассказчиком, есть и врачебная. Впервые она появляется в рассказе "Какие у меня были профессии" (1933), то есть одновременно с "медицинской" книгой ВМ:

> Рассказчик "одно время был врачом" – избранный солдатами после Февральской революции, он давал всем желающим освобождение. "Ну, напишешь ему: душевная болезнь, и с этой диетой отпускаешь... поглядеть на домашних" (2: 240-247).

Здесь примечательно полное слияние врачебной фигуры с властью, причем обе выступают во вполне благоприятном, хотя и тронутом иронией, освещении.

В роли врача-любителя, подающего советы невротикам и тем самым в каком-то смысле распоряжающегося их жизнью, выступает и автор-рассказчик ПВС. Особенно примечателен эпизод с бывшей возлюбленной, которую МЗ решает оставить, как есть, – в состоянии "мертвенного покоя" ("Пресыщение"; 3: 632-634). Однако главные усилия МЗ-врач направляет на самого себя – в соответствии с недоверием к вмешательству медицины и с глубоким убеждением, что человек сам виноват и должен помочь себе сам.

В качестве примеров для подражания МЗ избирает великих людей, доказавших способность совладать с болезнями и научно перестроить работу своего организма.

> Наполеон был умен... понимал физическую сущность вещей. В 1810 году он посетил лагерь зачумленных. Он хотел показать пример мужества и бесстрашия... "Кто способен побороть страх, тот может побороть и чуму" (ВМ; 3: 93).

Это типичный случай "удивительной смелости" и в результате – победы над болезнью и смертью.

Аналогичная власть над собственной жизнью приписывалась Гете, которым Зощенко не переставал восхищаться (в частности, в "Комментариях" к ВМ):

> Гете... стремился к точности и порядку.. [О]н не имел в молодости здоровья... Он не мог переносить даже малейшего шума... Он боролся со своим нездоровьем... чрезвычайно настойчиво и обдуманно... Он приходил в казармы, где бьют в барабан, и подолгу заставлял себя слушать этот шум. Иной раз он, будучи штатским человеком, шагал вместе с воинскими частями, заставлял себя маршировать под барабанный бой... Он стал посещать больницы, следил за операциями и этим необычным способом укрепил свои нервы..
>
> [Эккерман:] "Вы говорите о смерти, как будто она зависит от нашего произвола?" – [Гете:] "Да... я часто позволяю себе так думать... Я неминуемо заразился бы гнилой горячкой [, поранив палец], если б не устранил от себя болезнь твердой волей... Вести беспорядочную жизнь доступно каждому", – писал Гете. И, будучи министром, говорил: "Лучше несправедливость, чем беспорядок" (3: 99-100).[29]

Эта сочувственная цитата из великого писателя, естествоиспытателя, мастера самолечения и министра, являвшего для Зощенко образец гармоничного симбиоза человеческой личности с медициной и властью, должна была в тысяча девятьсот тридцать третьем и последующих годах звучать очень и очень актуально.

* * *

Подытожим сказанное. Самый характер детских травм Зощенко – боязнь родительских фигур и страхи по поводу нарушения границ его личной сферы – не только мотивирует богатство его архетипического

репертуара, но и заранее делает его идеальным писателем на глубоко "советскую" тему авторитарного подавления личности, всего частного, privacy, и т. д. Рано сложившееся ощущение ненадежности существования получает сильнейшее подкрепление в годы ревлюции, ознаменовавшей гибель всего привычного уклада жизни. Чтобы восстановить потерянное душевное равновесие, Зощенко старается принять справедливость нового порядка (ибо всякий порядок для него лучше ненадежного хаоса) и посильно, в роли благонамеренного сатирика, способствовать его поддержанию и совершенствованию. Однако "порядок" не оправдывает этих надежд, а напротив, подтверждает худшие опасения, превосходя в своей фантасмагорической реальности самые смелые художественные упражнения на параноическую тему "недоверия".

Общий баланс в художественной трактовке взаимоотношений Зощенко с властью предстает более или менее амбивалентным, с уклонами в обе крайности – про- и анти-советскую. Таким рисуется союз личного и общественного в литературной физиономии Зощенко. Выразитель собственной "душевной" проблематики[30] оказывается и зеркалом своей исторической эпохи, но не только и не столько как сатирик-бытописатель советских нравов, сколько как поэт страха, недоверия и амбивалентной любви к порядку.

Примечания

1 Дальнейшие ссылки на это издание ограничиваются указанием тома и страницы.

2 Основные на сегодня источники биографических данных о Зощенко это работы Долинского, Бабиченко, Скэттон и Томашевского; на них (в первую очередь, на Томашевском 1994: 340-365) и основаны намеченные четыре "сюжета"; сводный обзор личной жизни Зощенко см. в Жолковский 1996в: 139-140.

3 См. мои работы; о ПВС см. Мазинг-Делич, Мэй, Хэнсон.

4 О властной тематике в ПВС и детских рассказах Зощенко см. Хэнсон; о властных аспектах авторской маски в ПВС см. Мэй.

5 Об этих и связанных с ними мотивах см. Жолковский 1996а,б, 1997в.

6 Собственно, уже и Пенкин ("какой-то, кажется, работник водного транспорта") – фамилия условная и явно не кремлевского масштаба.

7 О "руке" см. Мазинг-Делич, Жолковский 1995а,в; о "Страданиях молодого Вертера" – Жолковский 1997б.

[8] О "правильном функционировании" см. Жолковский 1996б, 1997б.

[9] Об этом мотиве см. Жолковский 1996б: 389.

[10] О "гостевом" топосе у Зощенко в связи с его боязнью родителей, воров, нищих и представителей власти см. Жолковский 1996а, 1997в.

[11] Эта информация основана на устных свидетельствах людей, знавших Зощенко.

[12] См. Авдашева: 452; о проблематичной "совместной жизни врозь" Зощенко с его женой свидетельствует ряд мемуаристов и он сам в ПВС см. Жолковский 1996в).

[13] Эта история была записана со слов Зощенко, в частности, Чуковским (1994: 269; см. также Чудакова: 177-178), Гитович (278-279), Леонтьевой (545-547).

[14] О "Монтере" см. Жолковский 1996а, 1997а; эпизод с Друзиным описан, в частности Граниным (483-497).

[15] В ранних вариантах рассказа (впервые появившегося в 1927 году под названием "Неприятная история") звонившие требовали к телефону Троцкого; см., например, Зощенко 1933: 126-128.

[16] См. примечание 12; о хлопотах за брата жены см., в частности, Долинский: 46-47.

[17] См. Жолковский 1996а, 1997в.

[18] Тем самым предвещается ситуация "Приключений обезьяны" (1991: 563-568), где, согласно Жданову, Зощенко "наделяет обезьяну ролью высшего судьи... и заставляет ее читать нечто вроде морали советским людям" (Жданов 1978: 10).

[19] В. В. Зощенко "вычистили" из университета из-за социального происхождения (Слонимская: 141).

[20] См. Жолковский 1996б.

[21] Ялтинское землетрясение 1927 года как метафора "непрочности жизни" находится в центре рассказа "Землетрясение" (1: 441-444), герой которого благодаря своему алкоголизму практически не замечает происхождения катастрофы, являя еще один оригинальный вариант "чудесной сохранности". Само же землетрясение, особенно в свете сказанного героиней "Тишины", естественно прочитывается как метафора революции.

[22] Этот сюжет лег также в основу многострадальной пьесы "Уважаемый товарищ".

[23] См. "Чудесная дерзость" (Зощенко и Зощенко: 48-49). См. по этому поводу также соображения публикатора, В. фон Вирен (там же: 13), и Гроуза (354).

[24] Есть устные свидетельства, что Зощенко любил употреблять это выражение и в частной жизни. Аналогичным образом, отданная "буржуазному философу" мысль, что "смешно и глупо располагаться в жизни, как в своем доме, где вам вечно предстоит жить" (3: 397), есть и в собственных зощенковских записях: "Мы живем очень коротко. И, может быть, не дело так располагаться в жизни – так всерьез" (Томашевский 1994: 129). И далее – тоже в полном согласии с "буржуазным философом": "Надо открыть клубы, публичные дома, ввести (ограниченную) собственность".

[25] О соотношении этих двух рассказов и роли в них мотива "руки" см. Жолковский 1995а: 270, 276-277.

[26] См. также пьесу "Преступление и наказание".

[27] См. 3: 568, 576-77, 490-92, 516. Примечательна текстуальная перекличка между одним таким ностальгическим визитом, по ходу которого дворник говорит МЗ: "А тут ваших дробили – красота!" (3: 491), и эпизодом из ГК, где строитель смертоносного потолка для матери Нерона заверяет своего августейшего заказчика: "Потолок сделаем – просто красота!" (3: 286).

[28] Подробнее об этом см. Жолковский 1998.

[29] Соответствующие максимы Гете (за помощь в поиске которых признателен Свену Спикеру) гласят (в моем переводе): "Лучше, чтобы случались несправедливости, чем чтобы они устранялись несправедливым способом" (2. 81.1; Гете 1993: 217); "Лучше чтобы по отношению к тебе была совершена несправедливость, чем чтобы мир был лишен закона, поэтому каждый должен подчиняться закону" (2.87.1; Гете 1993: 225). Впрочем, Зощенко мог иметь в виду и слова Гете, записанные Эккерманом 27 апреля 1825 г.: "Я ненавижу всякий насильственный переворот, так как при этом столько же уничтожается хорошего, сколько выигрывается" (Эккерман: 664).

[30] О "душевных" мотивах у Зощенко см. Жолковский 1995б.

Литература

Авдашева, Н. 1995. "Принял на себя", *Воспоминания о Михаиле Зощенко.* Спб., 450-454.

Бабиченко, Д. ред. 1992. "Михаил Зощенко: «Буду стоять на своих позициях»", *Исторический архив*, 1992 (1), 132-143.

Гёте 1993 – J. W. Goethe. "Spruche in Prosa", *Sämtliche Werke. 40 Bände*, Bd.13, Frankfurt am Main.

Гитович, С. 1995. "Из воспоминаний", *Воспоминания о Михаиле Зощенко*, Спб., 274-288.

Гранин, Д. 1995. "Мимолетное явление", *Воспоминания о Михаиле Зощенко*, Спб., 483-504.

Гроуз 1995 – R. Grose. "Zoshchenko und Nietzsche's Philosophy: Lessons in Misogyny, Sex and Self-Overcoming", *The Russian Review* 54 (3), 352-364.

Долинский, М. 1991. "Документы. Материалы к биографической хронике", *Зощенко*, 1991, 32-144.

Жданов, А. 1978 [1946]. "Доклад. т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», *Bilingual edition. Royal Oak* (Mich.), Strathcona.

Жолковский, А. 1995а. "Рука ближнего и ее место в поэтике Зощенко", *Новое литературное обозрение* 15, 262-286.

Жолковский, А. 1995б. "К реинтерпретации поэтики Михаила Зощенко («Энциклопедия страха» и идейная структура рассказа «Душевная простота»)", *Известия АН. Серия литературы и языка* 54 (5), 50-60.

Жолковский, А. 1995в. "Eccola! (К донжуанской теме у Зощенко)", *Инвенции*, Москва, 57-71.

Жолковский, А. 1996а. "Зощенко из XXI века, или Поэтика недоверия", *Звезда* ,1996 (5), 190-204.

Жолковский, А. 1996б. "Food, Fear, Feigning, and Flight in Zoshchenko's "Foreigners", *Russian Literature* 40 (3), 385-404.

Жолковский, А. 1996в. "Зубной врач, корыстная молочница, интеллигентный монтер и их автор: крепковатый брак в мире Зощенко", *Литературное обозрение,* 259-260 (5/6), 128-144.

Жолковский, А. 1996г. "Еда у Зощенко", *Новое литературное обозрение* 15, 258-273.

Жолковский, А. 1997а. "«Монтер» Зощенко, или сложный театральный механизм", *Тыняновский сборник. Шестые тыняновские чтения*, Сост. Е. А. Тоддес, М. О. Чудакова. Рига (в печати).

Жолковский, А. 1997б. "Вертер на колесьях", *Лотмановский сборник* 2. Сост. Е. В. Пермяков. Москва, 377–392.

Жолковский, А. 1997в. "Невидимые миру страхи: Зощенко-юморист в сумеречном свете «Перед восходом солнца»", *Мир Михаила Зощенко*, М. (в печати).

Жолковский, А. 1998. "Зощенко: Медицина и власть", *Revue d'Etudes Slaves* (в печати).

Зощенко, М. 1933. Рассказы. Париж: Иллюстрированная Россия (кн. 43, Приложение за 1933 год).

Зощенко, М. 1978. *Избранное в двух томах*. Том 1. Рассказы и фельетоны. Повести, Л.

Зощенко, М. 1987. *Собрание сочинений в трех томах*, Л.

Зощенко, М. 1991. *Уважаемые граждане. Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные комедии*. Подг. М. З. Долинский. М.

Зощенко, М., Зощенко В. Б/д. *Неизданный Зощенко*. Ред. и предисл. В. фон Вирен. Ann Arbor.

Леонтьева, Г. 1995. "Ненаписанная новелла", *Воспоминания о Михаиле Зощенко*, Спб., 541-552.

Мазинг-Делич 1980 – Irene Masing-Delic. "Biology, Reason and Literature in Zoshchenko's «Pered vosxodom solnca»", *Russian Literature* 8, 77-101.

Мэй 1996 – Rachel May, "Superego as Literary Subtext: Story and Structure in Mikhail Zoshchenko's «Before Sunrise»", *Slavic Review* 55 (1), 106-124.

Скэттон 1993 – Linda Scatton, *Mikhail Zoshchenko: Evolution of a Writer*, Cambridge University Press.

Слонимский, И. 1995. "Что я помню о Зощенко", *Воспоминания о Михаиле Зощенко*, Спб., 139-153.

Томашевский, Ю. В. (сост.) 1994. *Лицо и маска Михаила Зощенко*, М., Олимп-ПППП.

Томашевский, Ю. В. (сост.) 1995. *Воспоминания о Михаиле Зощенко*, Спб.

Хэнсон 1989 – Krista Hanson. "Kto vinovat? Guilt and Rebellion in Zoshchenko's Accounts of Childhood", *Russian Literature and Psychoanalysis*. Ed. D. Rancour-Laferriere. Amsterdam & Philadelphia, 285-302.

Чудакова, М. О. 1979. *Поэтика Михаила Зощенко*, М.

Чуковский, К. И. 1994. *Дневник 1930-1969*, М.

Эвентов, И. 1995. "Встречи, беседы", *Воспоминания о Михаиле Зощенко*, Спб., 361-371.

Эккерман И. П. 1934. *Разговоры с Гете в последние годы его жизни*. Пер. и прим. Е. Т. Рудневой. М.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 89–91

А.И. Куляпин

"НЕИЗЛЕЧИМАЯ ДУША", "КАРАЮЩАЯ РУКА" И "ВЕЛИКАЯ ОПЕРАЦИЯ" (М.Зощенко и Е. Замятин)

Отношение Зощенко к Замятину в начале 20-х гг. в целом вполне укладывается в рамки тыняновской концепции литератруной эволюции, которая, по мнению ученого, совершается, главным образом, путем "применения старых форм в новой функции". Ранний Зощенко "явно отправляется" от Замятина, используя его "технику художественной прозы". Значительно частое обращение начинающего писателя к пародии. К. Чуковский справедливо называет тогдашние пародии Зощенко на Евгения Замятина, Виктора Шкловского и других "учебными эксерсисами в области литературной стилистики".

В 30-е гг. ситуация радикально меняется за счет того, что, во-первых, наиболее актуальным среди произведений Замятина становится роман "Мы" (а не сказовые вещи), и, во-вторых, Зощенко постепенно все больше отходит от игровых форм пародирования, предпочитая серьезную научную, философскую полемику. Следы скрытого диалога с Замятиным обнаруживаются, в частности, в примечаниях VI, X и XII к повести "Возвращенная молодость" (1933).

В романе "Мы" среди немногих исторических лиц, названных больше одного раза, – Кант. Немецкий философ упомянут в эпизодах 3 и 7, причем оба раза он противопоставлен гению регламентации Тэйлору как мыслитель, не сумевший "построить систему научной этики, т.е. основанной на вычитании, сложении, делении, умножении". По Зощенко, напротив, Кант "приравнял свой организм почти к хронометру", "вся его жизнь была размерена, вычислена", "похожа на работу машины". Кант подобно замятинским нумерам строжайшим образом подчиняет ритм своей жизни своеобразной "Часовой Скрижали":

> Ровно в десять часов он ложился в постель, ровно в пять он вставал. И в продолжение 30 лет он ни разу не встал не вовремя. Ровно в семь часов он выходил на прогулку. Жители Кенигсберга проверяли по нем свои часы.

Ср.:

> Каждое утро... в один и тот же час и в одну и ту же минуту, – мы, миллионы, встаем, как один. В один и тот же час, единомиллионно, начинаем работу – единомиллионно кончаем... В одну и ту же секунду выходим на прогулку ... отходим ко сну.

Зощенко признает что "опыт Канта удался", но оценивает его в целом все же негативно:

> Автор не считает идеалом такую жизнь, похожую на работу машины.

В унисон с антиутопическим пафосом Замятина звучат еще несколько тезисов из научного раздела повести "Возвращенная молодость". Логике замятинского Единого Государства:

> Желания – мучительны... И ясно: счастье – когда уже никаких желаний, нет ни одного...

явно противостоит зощенковское:

> Смысл жизни не в том, чтобы удовлетворить свои желания, а в том, чтобы иметь их.

И, наконец, упомянутый В.П. Полонским в споре с автором повести опыт, при котором "у животного вырезают мозг, и тем не менее оно продолжает жить", перекликается с Великой Операцией (запись 31 романа "Мы"), поскольку итог и в том и в другом случае – машинизация живого, полное уничтожение желаний и фантазии.

В 40-е гг. диалог с Замятиным по-прежнему сохраняет для Зощенко значимость, не случайно его имя появляется на страницах повести "Перед восходом солнца" (1943). Автор романа "Мы" выступает в эпизоде "Дом искусств" (сцена знакомства с Блоком) в роли посредника между автобиографическим героем-повествователем и культурой "серебряного века". Поскольку мучительное размежевание с декадентством составляет один из важнейших аспектов повести, неудивительно, что антиутопия Замятина также вписывается Зощенко в контекст литературы и философии "серебряного века". Это обстоятельство во многом определяет накал полемики.

В самом общем виде сюжетные схемы повести "Перед восходом солнца" и романа "Мы" совпадают – герой-рассказчик тщательно фиксирует на бумаге этапы своего движения от болезни к "абсолютному" психическому здоровью. Странное, на первый взгляд, сближение Д-503 и автобио-

графического героя Зощенко вполне оправданно. Болезнь обоих – следствие активизации инфантильных комплексов, бессознательного, архетипического – во многом спровоцирована контактом со сферой декадентской культуры. Симптомом невроза становятся сновидения героев. Показательны текстуальные переклички двух произведений. "Мы":

> Ясно: болен. Раньше я никогда не видел снов. ... Сны – это серьезная психическая болезнь (Запись 7).
> Удивительно: неужели нельзя придумать никакого средства, чтобы излечить эту сноболезнь или сделать ее разумной, – может быть, даже полезной (Запись 21).

"Перед восходом солнца":

> Я раньше не видел снов... Теперь же они появились, едва я смыкал глаза. ... Это были кошмары, ужасные видения, от которых я в страхе просыпался. ... Неужели ничего разумного не лежало за этим?

В конечном счете Зощенко приходит к мысли о необходимости "контроля сознания над низшими силами". Близкая формула есть в романе "Мы". У Замятина пространственная модель мира практически тождественна структуре психики героя, поэтому "очищенный от низшего мира город" соответствует вытеснению, а последующий взрыв Стены и борьба Единого Государства с силами хаоса, "изменившими разуму нумерами" зеркально отражает процесс "возвращения вытесненного" и "вторичное вытеснение" Д-503. "Мы" заканчивается "оптимистической" верой в победу Единого Государства, "потому что разум должен победить". Эпилог повести Зощенко завершается так же:

> Не дело, чтобы низшие силы одерживали верх. Должен побеждать разум.

Очистительный психоанализ приводит писателя к победе над болезнью, но цена этой победы, безусловно, чрезмерно высока.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 93–111

Thomas Lahusen

SAYING NO TO ROMANCE? SOVIET READERS RESPOND TO THEIR AUTHOR[1]

"During the Stalin era every cook was told to produce culture as well. But in practice, only a few specially designated top chefs were given recipes for stardom," writes Svetlana Boym in *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*.[2] The example provided is not taken from culinary art but from cinema – Grigorii Aleksandrov's 1939 musical comedy *Volga Volga*. According to Boym, Aleksandrov's version of socialist realism is interesting for something that transcends the genre itself: "For students of graphomania, the most interesting feature of this film is that its own authorship seems to echo the drama and mystery of authorship that it tells," meaning the political erasure of the film's original scriptwriter Nikolai Erdman. Despite her nostalgia (mediated by irony) for the Soviet common places of the past, Boym distinguishes very clearly between "graphomania" and "healthy writing," "mediocre Socialist Realism" and an "exemplary Soviet comedy of the thirties," although the boundaries, as she admits, are often blurred. At the end of her book, Boym imagines a "collective sanatorium," organized for the nostalgic citizens and expatriates of the former USSR. "In that post-modern Alpine resort, life will be free from 'inauthentic' conventions of Western civility," and, as far as cuisine is concerned, "as a dietary supplement and a relief from healthy food, the eternal mashed potatoes will be served, together with 'Mikoyan cutlets' invented in Stalin's time, complete with the generic rosy 'fruit drink'."

Belonging to those utopian nostalgics who were born in the inauthentic conditions of Western civility and who were never served Mikoyan cutlets, I started to search for the cuisine of the people who lived in Stalin's most uncivilian times. I had to go a long way and here is what I found, far from Moscow: a play, written by two inmates of the Press Sector of the Cultural and Educational Department of the Corrective Labor Camp of the Baikal Amur Mainline, city of Svobodnyi, in 1935. "The Merry Cooks" is a "hellish" musical farce, where the parasites, refusers, wreckers, and other negative elements, who were sent to "Camp Freedom" to serve various sentences of "social protection," are literally fried by the chefs of the camp, as shows the following quote:

Перчику, лучку, картошки кусочек,
Горсточку соли и ложку крупы ...
В печку готов и готовы супы!
Я - повар, ты - повар, он - повар, тот - повар,
Все мы, ребятки - "во" повара! ...
Стоит раз дунуть - блюдо готово!
Всякое блюдо берем на-ура!
...
Вот вам, пожалуйста, лодырей пара,
Все на фаланге их знают у нас.
Около кухни, в бараке, на нарах
Можете их увидать всякий раз!
Вот он стоит, симулянт всем знакомый -
С перчиком, с лучком прожарим его!...
Охает, стонет и ходит к лекпому,
Трассы не любит он больше всего.
Слушай, отказчик! Ты - враг нашей стройки!
Так здесь прожарим, что будешь не рад!
Сдачи путей нам указаны сроки ...
Если не хочешь работать, - назад![3]

As far as I know, the authors of the play, B. Puretskii and A. Mulenko, never reached stardom. Possibly, they were "fried" together with the "responsible editor" of the issue, whose name is crossed out – in the copy I saw – to the point that the pencil made a hole in the paper. But the recipe of stardom was undoubtedly given to one of the authors of another comedy, published in the same *Bulletin-Repertoire of the Press Sector of the Cultural and Educational Department*. "An Alien Calendar" is a slapstick comedy on the theme of "reforging" (*perekovka*): "Antonov the first," a typical "refuser" and "trickster" believes that his liberation is imminent on the basis of something he read in the wall newspaper of the camp; the misunderstanding (in which only he believes) is resolved by the arrival of the positive shock-worker "Antonov the second," who decides to stay on the construction site as a free-laborer, to the great satisfaction of the commander-educator and his Stakhanovite comrades. Like Antonov the Second, the author of the play, Vasilii Azhaev, a twenty-year-old prisoner sentenced for "counter revolutionary agitation" in January 1935, stayed on the construction site as a free-laborer after his release in 1937, ahead of schedule. His commander-educator and Stakhanovite comrades gave him the recipe for stardom: eight years of "free labor" in various camps of the Far East, as – according to Azhaev's own words – "head of inspection, organizer, administrator, investigator, 'on special assignments,' including cultural and educational work," and a course by correspondence at the Gorky Institute of Literature. During the years of the campaigns against "antipatriotic" elements and struggle against "rootless cosmopolitanism," Azhaev became one of the top

chefs of Soviet literature. The icing of the cake was a Stalin Prize (first class), received in 1949 for the publication of his production novel *Far from Moscow*. Not unlike what happened with the scriptwriter of *Volga Volga*, authorship was "erased," reality was "varnished," or better (to remain within the realm of confectionery) *glazed* over. The institution that had disclosed the secret of the recipe was of course one of the first asked to taste the product, which was officially endorsed during a readers' conference, organized at the Dzerzhinskii Club of the MGB and MVD (the Ministry of the State Security and the Ministry of the Interior) on 3 February 1949: the MGB/ MVD gracefully accepted its "own" Stalin Prize in literature.[4] The masses liked it too, and it became a feast. There is no doubt that *Far from Moscow* was read by the people. Here is a reader's letter to the author of 9 November 1949:

> Вы знаете, что "Далеко от Москвы" полюбили; но вы не знаете, что эту книгу разрывали на листки в рабочих поселках Донбасса (книга была одна, а читать хотели все сразу). Из нее переписывали целые страницы, люди разных профессий.
> ... Мне довелось видеть эту книгу в доме врача. На книге было написано: "эта книга лучшее лекарство от многих болезний". О книге говорили на партийных активах и рабочих собраниях. Ее сравнивали с Историей партии. Она стала любимой книгой народа. "Далеко от Москвы" нет в книжных магазинах, даже нет на латышском языке.[5]

Is *Far from Moscow* an example of Soviet "popular culture"? Recently, the Stalinist thirties (and forties, to a lesser extent) have become popular. Scholars have discovered "Hollywood in Moscow"; excerpts from *How the Steel Was Tempered*, *The Stalin White Sea-Baltic Canal*, or *Cavalier of the "Gold Star"* are now published together with Marshak's tale for children *Mister Twister*, songs by Lebedev-Kumach and Dunaevskii, "purge poems" of 1937, anecdotes, and even a recipe of "gasoline cutlets," cooked at the North Pole by Soviet explorers (from I.T. Spririn's radio sketch of 1938). These examples are all taken from the 1995 anthology *Mass Culture in Soviet Russia*, edited by James von Geldern and Richard Stites.[6] Like the latter's *Russian Popular Culture*, published three years before,[7] the collection seeks to avoid both Frankfurt School elitism and traditional Sovietology. It shows that Soviet culture under Stalin was not limited to Akhmatova, Mandelstam, Pasternak, and other great dissident writers. The editors argue that socialist realism was not always gray and uniform, and that it had even some virtues: despite triteness and cliché, it "steered Soviet culture toward the mass audience" and "made culture accessible to most citizens."[8] At the same time, "any success needed consumer collaboration." It seems to me that such focus on the "consumer," the "mass audience," who "craved entertainment," is not unproblematic. Rescuing Soviet popular songs, films, urban

folk tales, and anecdotes from oblivion is most valuable, but to equate the culture of the Soviet masses with "entertainment genres" can be seen as a new type of colonization: market economy and democratic values for the present, "popular culture" for the past. Also, I wonder whether the use here of the very concept of "popular culture," which is after all a very recent and localized construct, does not run the risk of introducing a kind of reverse elitism. "Good" mass culture seems to be perceived by the editors of *Mass Culture in Soviet Russia* as "counterculture": "interesting" socialist realism of the early thirties has it roots in the avant-garde. When Soviet culture becomes finally "frozen into a conflictless and actionless tranquillity" during the years following World War II, it "finds no resonance within the mass public." According to Stites and von Geldern, there were only a few popular alternatives, a couple of Tarzan or cowboy films – Nazi booty recycled during the era of Soviet "film hunger." They perceive the real alternatives, or "parallels" to Stalinist culture in society's margins: the culture of prison camps, and the *Stilyagi*, who "listened to American jazz, flaunted Western wardrobe, and spoke in a willfully un-Soviet slang." These were the "pioneers of the 'unofficial' culture that would drag Soviet society out of stasis."[9]

How can we explain the resonance of *Far from Moscow* within the mass public? Was it the author's "erasure," Gulag counterculture, or something else, that the masses perceived? Azhaev's private archive contains several stenographic accounts of readers' conferences and many hundreds of letters, written to the author. I propose to listen to some of them, just to give these participants and letter writers a chance to define their own alternative version of "mass" or "popular culture," at a time when – to cite von Geldern and Stites again – "the myth of the 'new Soviet man' excluded sex (though not love), ambition, concern for one's own welfare, even individual struggle."[10]

Clearly, readers' letters cannot always be taken at face value: they belong to a certain tradition, probably more alive in Russia than elsewhere, and related to the very status of the writer in Russian society. In the late forties, the reception of literature was institutionalized according to a highly organized ritual, called "readers' conferences." As far as *Far from Moscow* was concerned, the organization of its readership was launched right after the publication of the novel in the July, August, and September 1948 issues of *Novyi mir*. According to a list established by the writer himself, twenty-four "conferences and discussions" were organized between 12 October and 31 December 1948, starting with the Central House of Literati (*Tsentral'nyi dom literatorov*) in Moscow and ending with a middle school in Gzhatsk (Region of Novosibirsk). The next year brought many more. Azhaev's typed list ends on 30 March 1949, with another sixty-five added by hand, the last of which took place in the Higher School of the Ministry of the State Security (MGB). Obviously, the author couldn't catch up. After the novel was awarded a Stalin Prize in April 1949,

meetings and conferences mushroomed throughout the country. They seem to have abated somewhat at the end of 1949. The last two readers' conferences that I found documented in Azhaev's archive were organized in 1951 and 1953, the first in a regional bank in Gor'kii, the second by the mobile library of a factory.

Most of the readers' statements reflect the ideology of the moment and offer few surprises, responding to a scenario planned well in advance. For example, conference No.76 on Azhaev's list, which took place on 24 March 1949 in the Sovetskii district library of Moscow, was organized according to a plan provided five weeks earlier, listing the following items:

> 1. Укомплектовать библиотеку максимально возможным количеством экземпляров книги В. Ажаева "Далеко от Москвы".
> 2. Составить плакат-объявление в 3-х экземплярах.
> 3. Составить примерные темы для обсуждения романа.
> 4. Оформить рекомендательный список, папку-материала, критические статьи из газет и журналов.
> 5. Подготовить к выступлениям по конференции не менее 15 читателей.
> 6. К 1 марта уточнить темы обсуждения для каждого выступающего читателя на конференции.
> 7. Организоавать сбор читательских отзывов о книге В. Ажаева "Далеко от Москвы" и выпустить посвященный ей бюллетень.
> 8. Составить текст пригласительного билета и отпечатать 300 билетов.
> 9. Пригласить на конференцию читателей автора книги В. Ажаева.
> 10. Обобщить материал конференции, провести среди участников конференции сбор отзывов впечатлений и пожеланий.
> 11. Оформить альбом, посвященный конференции читателей по обсуждению романа В. Ажаева "Далеко от Москвы".[11]

A few months later, the plan itself "went public" in an article entitled "Chitatel'skie konferentsii" (Readers' Conferences), published in the July issue of *Novyi mir* and signed by N. Kovalev, "Party Organizer of the Central Committee of the VKP(b) in the Stalin Automobile Factory" (in Moscow).[12] After a general introduction, the lengthy, inevitable quotation from Lenin's "Party Organization and Party Literature," the demonstration of the superiority of Soviet belles lettres over all others, of the free and democratic character of this literature, "read not by the 'top ten thousand', bored and suffering from obesity," but by "millions and tens of millions of laborers," the institution itself is presented through the example of the "Palace of Culture" of the Stalin Automobile Factory in Moscow, or simply ZIS, for *zavod imeni Stalina* (Stalin Factory). In the "Small Hall" and "Lecture Room" of the Palace, recent discussions were held on a series of literary works, among others Azhaev's *Far*

from Moscow. Then follows a detailed description of the conditions under which the conference will take place, containing the same elements that we already saw itemized in the plan of the Sovetskii district library, plus a few details that are worth mentioning:

> И вот наступает день читательской конференции. Страстные читатели художественной литературы (а таких на нашем заводе много) не задерживаются в цехах и отделах, а стараются пораньше попасть домой, чтобы успеть понарядней приодеться, лишний раз заглянуть в книгу, перечесть наиболее понравившиеся места, подготовить заметки к выступлению. Кое-кому, вероятно, нужно отменить назначенную встречу или провести ее до начала конференции, справиться с домашними делами и так далее...
>
> Но вот постепенно заполняется Малый зал или помещение Лектория. Малым залом он называется не потому, что действительно мал, а потому, что во Дворце культуры есть и Большой зал, еще более вместительный. В Малом зале на читательской конференции обычно присутствует до пятисот человек. В Лектории - просторном помещении со скамейками, расставленными амфитеатром, как в студенческой аудитории, - триста - триста пятьдесят. Участники конференции заполняют все места, все проходы.[13]

According to Kovalev, the readers' conferences "represent the last link of a long chain of tremendous work, provided by the Party organizations and the Party committee of the factory in the propaganda of ideas contained in the works of literature."[14] As a result, literature is explicitly deprived of any autonomy. Kovalev writes: "Our readers, in contrast to some backward critics, compare the books to life, and not to some kind of literary genre. One can understand the worker Borisoglebskaia when she speaks angrily of these aesthetes who see in the heroes of V. Azhaev's novel not living people but only schemes." And he quotes her words: "These aesthetes don't know the living people, they are detached from them, but we know them well, we are ourselves similar to V. Azhaev's heroes, every day we meet Beridze and Kovshov in our factory."[15] (Beridze and Kovshov are two of the main characters of the novel).

It is interesting to compare Kovalev's article to the original stenographic account. Both the article and the report reproduce a speech given by a certain "comrade Muromtsev," foreman of the Motor No. 2 division of the Stalin factory, during a discussion of Azhaev's *Far from Moscow* on 22 April 1949. Going beyond copy editing an "oral" text for publication, the editors of *Novyi mir* literally "make sense" of the at times incoherent sentences of comrade Muromtsev's speech. The still formless material of the foreman's performance is elevated into the well-formed ideal of state language and thought. At the same

time, something gets lost in the operation: the flow of Muromtsev's original discourse, with verbal islands of the "Big Other" alternating with words and phrases from his own world, a world that focuses on the "construction site." This is precisely what makes these stenographic accounts so interesting: even if the "line" of the day is reflected in the readers' interventions like in a mirror, with many citations of Lenin, Stalin, Zhdanov, and Gor'kii, this does not prevent them from "reading in" their real-life concerns, using their own formulations, their own language and style, in accordance with their position in the social field, their geographic or class origin, their gender, and other parameters.

Let us take the very first and most official readers' conference organized at the *Tsentral'nyi dom literatorov* in Moscow on 12 October 1948: as the stenographic account shows, some interventions explicitly addressed the issue of "popular culture." "Azhaev is good every time he writes about the production process," said one reader. "But when he treats such problems as love and the personal feelings of the heroes, he falls to the level of very low-quality belles lettres."[16] Aleksei Kovshov's conduct in love "sounds hypocritical," stated the critic Anatolii Tarasenkov, who also touched upon the problem of rewriting history by pointing out some of the novel's "historical inaccuracies": the fact that the characters use personal radios, which were confiscated during the very first days of the war, and that Stalin is characterized as "commander in chief," a title assumed "only later." All this shows that Azhaev "violated the artistic truth of the image."[17] Comrade Akshinskii, who came from the Far East and was an "auditor of the Higher Party School attached to the Central Committee," expressed institutional and regional concerns. Akshinskii regretted that Azhaev had failed to attach enough importance to the role of the Party and to "the transformations by which the Nivkh, Nanai and other small peoples of the North joined the great Soviet family."[18] For the writer Aleksandr Chakovskii, on the contrary, the publication of *Far from Moscow* represented the "triumph of the communist world view" and "served as an example for the Stakhanovite movement."[19]

The response of the "Stakhanovites" to Azhaev's novel can be deduced from the stenographic account of a readers' conference organized among the Builders of the Zaporozh'e Industrial Complex "Zaporozhstroi" on 22 October 1948.[20] The typed transcript reveals the intervention of a pen, probably belonging to the one who "prepared" the readers' interventions (and the author's response) for publication in the newspaper of the construction site. Some passages or words (such as names of local bosses) are crossed out, others are underlined, or queried in the margin. The transcript also contains critical comments or editorial remarks, such as: "to be kept," "to be corrected, but very slightly [*nado popravit', no ochen' miagko*]," "and what about the conclusion?," and so on. Finally, each page is numbered and initialed by the typist, whose name is spelled out at the end of each reader's text.

Most of the readers praise the novel and point out only minor "inaccuracies." But Ivan Vikent'evich Sobolevskii, the Party organizer of Zaporozhstroi has a lot to say against Azhaev's novel.[21] He is the alter ego not only of N. Kovalev, the *partorg* of the Stalin automobile factory who made it to the most central pages of the press with his article on "Readers' Conferences" in *Novyi mir*, but also of Zalkind, the Party organizer in *Far from Moscow*. Comparing the two construction sites – his own and the one depicted in the novel – Sobolevskii wonders about the conditions that led to the catastrophic situation depicted at the beginning of the book, when almost everybody wanted to leave the shores of the river Adun, discouraged by the inefficiency of the (former) leadership which had brought the project almost to a standstill. He raises questions about Azhaev's Party leaders, where they were at that time and why the Party organizer Zalkind allowed the situation to degenerate. At the Zaporozh'e construction site – says Sobolevskii – it was enough for the Party leaders and the builders to intervene, and most problems were solved. Sobolevskii gives very concrete examples from the year 1946, when Zaporozhstroi missed its first government deadlines. After a successful struggle headed by the Party organization, both the director of the construction, Nazarenko, and the main engineer, Komissarov (both names are crossed out by the "editorial pen"), were "dismissed with great noise [*sniaty s treskom*]," including the "recovery of unauthorized expenditures [*s nachetom*] and reprimands." They had been more interested in their personal affairs than in the construction: Nazarenko "had brought back a radio from Germany and was busy building his own house." As for Komissarov, he "liked to drink." Therefore, argues Sobolevskii, those who were responsible for slowing down the construction in *Far from Moscow* "should have been depicted as saboteurs, counter-revolutionaries, or as members of some underground organization." Following comrade Zhdanov's directives on the need to organize "socialist competition," the Stakhanovites of Zaporozhstroi made the construction a success. The characters in Azhaev's novel, however, failed to follow these principles: although the book depicts the enthusiasm of the leaders, it neglects the participation of the workers themselves. Sobolevskii frankly dislikes the communications mechanic Tania Vasil'chenko (a pretty Komsomol shockworker, whose job was to rig up a temporary telephone line stretching from tree to tree through the taiga). He demonstrates that "there are no such people in reality": she takes too many liberties with the leaders; she even uses *ty* (the second-person singular) and other familiarities in addressing the *partorg* and other leaders. We also see her in the editorial office of the newspaper of the construction site, where she starts to rummage through the papers. In life, she would have been thrown out of the office immediately. Commenting on the negative character Kondrin (a wrecker who ends up by being discovered and shot), Sobolevskii notes some disturbing inconsistencies: at the end of the novel, Zalkind discloses Kondrin's identity – he was the son of a kulak. "For whom did

he work before?" asks Sobolevskii. "Where did he come from?" "How can it be that he is first a dangerous wrecker, but then turns out to be a pitiful coward?" "The novel takes place in the Far East, i.e. in the border zone. It would have been correct to link Kondrin's activities to the very real presence of Japanese spies. All this would have served to educate the reader to be more vigilant."

In these comments Sobolevskii effectively reconstructs one of the subplots of the novel, related, as we already know, to "prison camp culture," a subplot that had been "erased" by the author and various editors when *Far from Moscow* was written and rewritten. Sobolevskii admits that "it would be unjust to say that the novel is not interesting"; for the problems "are well posed, and in practical terms correct." But instead of showing the builders themselves, Azhaev showed only the leadership: "We have to attract to our construction effort the carpenter, the bricklayer, the plasterer, the electric welder, the gas welder, so that they will see their heroes in the novel and will imitate them. When they showed *Chapaev* in the movie theaters, the next day the militia had to disperse the population, who started to riot: some were playing Chapaev, others the machine-gunner, the fights spilled over into one street after another ... (laughter)."[22] Sobolevskii concludes by encouraging Azhaev to correct his novel and to add "more fighters, more Matrosovs."[23]

Some participants agreed with Sobolevskii that there were too many leaders in Azhaev's novel and not enough real builders. "Where are the carpenters, the concrete workers, the fitters, the boiler-makers, etc.?" "Azhaev knows the construction only superficially."[24] Others disagreed, some quite strongly: "One should not forget the fact that the construction in the novel took place during the war, that the heroes of 1941 did not build like those of 1947."[25] "Azhaev showed the collective and the initiative of the masses correctly," said comrade Usyskina, and rose to the defense of Tania Vasil'chenko and explained her "liberties" by recalling the fact that Zalkind and her father "had been partisans in the same detachment [during the civil war]."[26] What Usyskina is "reading in" here, referring to a passage from the novel, is one of the important myths of the Stalin period: ties created by the Revolution are stronger than kinship, Zalkind is "more than a father" to Tania Vasil'chenko. Mark Ivanovich Nedushko, "former head of Stal'montazh" who was also a welding specialist, noted that "the whole pipeline (the main "hero" of Azhaev's novel) seems to have been built by one welder, Umara Magomet." And he shared with the participants his own experiences: "In order to build 34 km of pipeline in Leningrad, eighty welders were needed, and for the Astrakhan - Saratov pipeline, four hundred." He asked the visitors from Moscow and from *Literaturnaia gazeta* "to take a hard look at our construction, which is a great source for great novels."[27]

The conference ended with Azhaev's response. He explained how difficult it had been to write his first novel and said that "it is easier to write a chronicle than to give the generalized plan that I imagined." He would take the

stenographic account with him and return to it "more than once." His last words (before expressing his gratitude to the Builders of Zaporozhstroi) were addressed to the Party organizer:

> Я мог бы пополемизировать в частности с товарищем Соболевским. Я с большим интересом ждал его выступления, мне говорили о нем в Москве много интересного, но по совести говоря я его выступлением разочарован, оно оказалось ниже возможностей товарища Соболевского, может быть у него было мало времени. Он меня призывал исправить книгу, но это вещь не легкая. Это можно бы сделать на основании очень серьезной, квалифицированной критики, предъявленной к роману.[28]

An editorial comment in the margin reads: "This here is not so good [*vot eto uzhe nekhorosho*]." The stenographic transcript of the conference was published a week after the conference as an editorial on the second page of *Stroitel'* (The Builder), the newspaper of the Zaporozh'e construction site.[29]

Many of Azhaev's readers responded individually to *Far from Moscow*. As of now, I have only been able to read some 200 out of the 1,500 letters that I found in Azhaev's archive. Most of them were written between 1949 and 1952. A provisional "sociology" of the sample yields the following results: the letters were written by slightly more men than women; they came predominantly from the provinces of the RSFSR and republics of the USSR, only a few were sent from Moscow or Leningrad; many were written on simple notebook paper or pages torn from accounting and other official "books." Their writers were mainly students, soldiers, workers, novice or would-be authors, or members of local editorial boards. Very few came from collective farmers or other inhabitants of the countryside. Some of them were written by acquaintances and friends, including former colleagues of the corrective labor camp of the Lower-Amur in Komsomol'sk, who recognized themselves among the heroes of the novel; one suggested to the author to come back and see the progress of forced labor in "peaceful conditions"; another, a former prisoner of the Nizhne-Amurlag, asked for money. Many letters were produced at a school desk or in a workers' club as a result of a "discussion," on assignment by a teacher, or at the suggestion of the director of a reading room or of the Party organizer. Most of them retell the plot, repeat the "correct" commentary, and congratulate the author on his Stalin Prize. At times, whole essays and notebooks of interpretation were attached, and some letters were written in verse. Here is an example:

Я уже стара, мне трудно в возрасте
таком

Начать писать на книги отзывы
стихом

И прозой я писать толково не умею
Скажу слов несколько о Вашей книге,
как сумею!

Во-первых, хочется мне Вам сказать,
что если б так, как Вы, могли писатели писать
Читатель мог бы думать - Вы не сочиняли
Вы просто точка в точку - жизнь
пересказали ...[30]

Others expressed in prose a truly endless pleasure of text:

> Я домашняя хозяйка состою читателем М. Вишерской железнодорожной библиотеки с двумя классами образования... Я перечитала книг столько, что сама часто не могу вспомнить... Многие книги читала по два раза, читала и иностранных классиков. Но Вашу книгу несмотря на то, что мне 46 лет читать хочется без конца.[31]

A student of the Tomsk Artillery School compares *Far from Moscow* to *A Thousand and One Nights*:

> Ведь только по догадкам, да по словам героя романа, инженера Беридзе, который высказал свои предположения рабочим об окончании стройки, можно догадываться об окончании стройки. Здесь получилось, как в сказках "Тысяча и одна ночь", где сказка обрывалась на самом интересном месте и приходилось ожидать следующей ночи, так же самое и здесь оборвалось на самом ответственном моменте и приходится ожидать, когда же наступит следующая "ночь".[32]

The sender of the last letter shows us precisely what made *Far from Moscow* a "hit" in the late 1940s, something that writers of "popular culture" have been using, from Scheherezade to the authors of the serial *The Rich also Cry* (*Bogatye tozhe plachut*), an open-endedness of the story that leaves a space for the reader's self. Defending "her author" against criticism voiced in the press, one letter writer states that

> Ваш роман имеет свой особенный (ажаевский) колорит. Пусть Вас не огорчают все эти умненькие кривлянья литературных импотентов, о них забудут, а роман Ваш останется.[33]

Far from Moscow is also open-ended in terms of plot. The last page of the novel shows the young engineer Aleksei Kovshov boarding a plane, which will take him from the city of Rubezhansk to Moscow. In the capital he will report to the authorities on the completion of the task – a pipeline built along the shores of the "mighty river Adun," from the city of Konchelan on Taisin Island to the oil refinery of Novinsk. The production theme is tied to a "tragic" love story: Aleksei leaves behind Zhenia, a sexy young woman who loves him tenderly. But he was strong enough to resist, uniting duty to marital faithfulness. In Moscow, he will not only meet with the highest officials of the Soviet state, but also with his wife Zina, a partisan hero of the Great Patriotic War, who miraculously escaped from behind the German lines.

Many readers wanted to know about the "next night" and many responded with their own stories: some didn't go much further than the "line" of the day, and their responses reflected the "myth of the new Soviet man." Others told more about themselves, and here I found out that to read *Far from Moscow* could be a matter of life and death:

> Драгоценный Василий Николаевич!
> Какая я счастливая, могу смотреть на живого и услышу составителя интересного романа "Далеко от Москвы". Такая интересная мысль у меня появилась в голове, когда Вы только вышли на сцену. В какой мере он /роман/ мне понравился, судите сами. В 1949 году мне предстояла сложная большая операция. Я не надеялась перенести этой операции, и все-же я дала согласие на ее. Но я призналась врачам, что я не хочу умереть не дочитав книги "Далеко от Москвы" и они перенесли день операции до того дня, когда я прочла книгу. Честно говорю, что это было. Я это никогда не забуду. И врачи после операции мне говорили, что у них не было в практике того случая, чтобы они пошли на уступок больному да еще когда так срочно нужно лечить да по такой причине. Они поняли, что это нужно.[34]

Some other letter writers seem to have sensed the "drama and mystery of authorship" that is inscribed in *Far from Moscow*. The following letter, sent from the Udmurtsk Autonomous Soviet Socialist Republic, informed "comrade Azhaev" of the friendship that its author had felt for books and their creators since his childhood. But the real grounds for his message were more serious:

> Мне никогда не были чужды мероприятия проводимые в жизнь нашим государством, я никогда не сомневался в правильности их, но вот неожиданно случилось так, что я очутился за бортом жизни нашего государства. Более того я уже однажды был преступником перед государством, находился в заключении, освободился досрочно за хорошую работу, но после этого не только не стал лучше, но наоборот, при огромном желании быть честным боицом коммунизма, превратился в заблудшую овцу, которая никак не может выбраться с дремучего леса, чтобы придти к своему делу... Почему я не знаю, где хорошо где плохо? Вобщем у меня есть хорошее и плохое но отсортировать его я не могу один. Оно перепуталось и привело меня к тому, что даже обрадовался когда мне сказали, что меня арестуют. Неужели другим путем я не могу найти свое место в жизни?[35]

According to the author of this letter, *Far from Moscow* shows that its creator knows "what fills the human soul" and how to "sort things out." He would like to tell him everything, from the beginning of life to the present moment.

However, what predominantly filled the human soul after reading *Far from Moscow*, was the unfinished love story. Some readers thought that the author should have allowed the love of Zhenia and Aleksei a chance to blossom on the shores of the river Adun. But the majority of them rejoiced, anticipating the return of the faithful husband to his wife Zina. Many women, especially, appreciated the second type of resolution, where family values prevail over romance. And here, at times, the stories told by the readers responded to each other, creating a new plot and continuing the author's novel:

> Дорогой товарищ! Мой любимый писатель!
> Горячо прошу Вас откликнуться на мое большое личное горе. Ваше мнение, Ваше доброе слово могли бы сыграть огромную роль в моей жизни. Вопросы, с которыми я обращаюсь к Вам, сложны. Но мне кажется, разрешение их все-таки возможно. А это так необходимо! Я и мой муж вот уже пять лет живем в разлуке. Причина только одна: мой муж, глубоко уважая меня как человека, не может полюбить. Живет он одинокой жизнью, тяжело, так же, как и я, переживая это непостижимое нам двоим недоразумение.
> Все эти годы я глубоко любила и страдала, сознавая свое бессилие укрепить нашу семью. Но я верила, что горячая, преданная любовь со временем одержит победу и заставит сердце любимого человека пробудиться. Ведь мы же равные во всем и в первую очередь в труде! У нас прекрасная дочка! Но пока это не произошло.
> 1. Скажите, возможно ли наше соединение при наличие любви только со стороны жены?

2. Может ли наша дочь сыграть решающую роль при разрешении этого вопроса?

3. Может ли советский человек воспитать у себя чувство любви к другому, сознавая жизненную необходимость этого?

4. Как бы поступил в таком случае настоящий советский человек?

Я верю, что Вы не останетесь безучастны к судьбе трех простых советских людей. Ваш ответ может открыть нам глаза на очень многое, может воссоединить нашу семью.

Как бы мы были тогда счастливы! Для этого так много возможностей, кроме одной.

Очень и очень прошу Вас ответить.

С приветом

Анна Гаврилова.[36]

Уважаемый товарищ Ажаев!

С чувством глубочайшей признательности к Вам пишу я это письмо.

Мне хочется от всего сердца поблагодарить Вас за такую чудесную книгу как "Далеко от Москвы". Это - замечательная книга и цельностью образов и удивительно подробным описанием работ по строительству нефтепровода и описанием подвигов строителей его и многим другим.

Но для меня лично эта книга имеет неоценимое значение.

Вы простите меня, возможно излишнюю навязчивость, но мне хочется объяснить Вам, за что именно я благодарна Вам.

Я студентка. У меня есть семья - муж и дочка двух с половиною лет. Я даже могла похвастать особой слаженностью нашей семьи, особенно пониманием, так необходимым между мужем и женой.

И мне и моему мужу по 25 лет и наша маленькая семья была далеко не на прочной основе построена, возможно, как большинство сейчас ранних браков.

Мы часто спорили с мужем, часто не находя ничего общего между собой, во взглядях, интересах, мы стремились на время разъехаться и ... расставались на 2-3-4 месяца При встрече все снова было хорошо, но проходило несколько месяцев, год и мы снова мечтали о разлуке. Можно подумать, что мы не любили друг друга. Нет, это не так. Когда мы были в разлуке, мы стремились к скорой встрече и были рады, когда она наступала. Мы не понимали себя...

Случилось так, что во время моих зимних каникул муж был здесь, в Москве и вот, тут-то, а не далеко от нее, мы оба прочитали Вашу книгу "Далеко от Москвы".

Вы не можете себе представить, как перевернула она, эта книга, все наши отношения. Как мы оба поняли, как дороги друг другу, как увидели, каким святым должно быть чувство к

жене, к мужу, на примере Алексея Ковшова, какая чудесная семья у Залкинда! Какие есть сильные, стойкие люди!

Особенно сильное впечатление на нас произвел Батманов. Этот строгий к другим и себе, способный магически действовать лишь взглядом на подчиненных ему людей, человек.

Этот необъятный кругозор, способный охватить буквально все уголки стройки.

Он - восхитителен просто.

Мы с мужем оба прочитали эту книгу еще раз, уже он - будучи в Астрахани, а я здесь. И надо сказать, фраза Батманова - "Разве я могу сказать, что по-настоящему ценил семью! Честно признаюсь: я как бы не замечал ее! ...не дорожил я по-настоящему своей семьей и любовью, слишком поздно научился дорожить" - особенно ценна. Вот именно за то, что Ваша книга дала возможность нам с мужем понять вот это - ценность семьи и дорожить ею, сделать счастливым и нас и нашу дочь - мне хочется от всей души поблагодарить Вас, товарищ Ажаев.

С глубоким уважением к Вам Элла Иванова.[37]

How to appreciate these letters is of course a matter of taste, and this goes for all the others as well. Some are too sweet, some are too salty, and some are bitter as wormwood, but they were all cooked in the communal kitchen of Soviet "popular culture" during Stalin's time. According to Svetlana Boym, this communal kitchen "hardly resembles the dream of the utopian architects: to be a place of women's liberation from the daily chores." Women have to bear most of the communal interactions and negotiations, the world of the communal kitchen is "matriarchal by necessity and not by choice." And it is a place that exemplifies the kind of communality to be avoided": the communal appartment is a "domestic Nagorno-Karabakh," as says one of her recently interviewed communal appartment residents. The "socialist idyll" of the utopian house-commune has been transformed into a "social farce." For Boym, "any utopia is a u-chronia; in other words, it assumes a certain atemporality, a cessation of the time-flow and an immobility of life. What an architectural utopia does not take into account is history and narratives about inhabiting places."[38] What the author of *Common Places* seems to forget here is the dynamic and "positive" side of the concept of utopia, the "principle of hope" that it has preserved through centuries, since Thomas More invented his "island," and certainly up to the Stalinist 1940s. As Frank and Fritzie Manuel remind us in their *Utopian Thought in the Western World*, "the spirit of neologism possessed the future saint" from the very beginning: "He combined the Greek *ou*, used to express a general negative and transliterated into Latin *u*, with the Greek *topos*, place or region, to build Utopia. In the playful printed matter prefixed to the body of the book the poet laureate of

the island, in a brief self-congratulatory poem written in the Utopian tongue, claimed that his country deserved to be called 'Eutopia' with an *eu*, which in Greek connoted a broad spectrum of positive attributes from good through ideal, prosperous, and perfect."[39] From the "hybrid" vantage point of those who inhabit a "post-modern Alpine resort," organized for the "nostalgic citizens and expatriates of the former USSR," it might be entertaining to see the communal appartment (and kitchen) of the late 1940s as a "social farce." But the narratives of those who inhabited these very places, who lived in the communal appartments of the demographically and psychologically depleted Soviet Union after the Great Patriotic War (and other wars from which many didn't come back), tell another story. From what these people write to "their author," we understand that there was no other choice than to try and *change* the "immobility of life," to "sort things out," to find out how "sacred" should be the feeling of a husband toward his wife, or to find out what would be the conduct of an "authentic Soviet person." In this context, "entertainment" and the very concept of "popular culture" have to be treated with circumspection. If we don't want to produce yet another architectural utopia, a new mythology of everyday life in Russia, it is *this* history and *these* narratives about inhabiting places that must be taken into account.

Notes

1 This article is the revised version of a paper, presented at the 28th Convention of the American Association for the Advancement of Slavic Studies in Boston (November, 1996). Some parts of it will appear in Thomas Lahusen, *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia* (Ithaca, N.Y., 1997). I would like to thank Carol A. Flath for help with the translation of some of the Russian citations.

2 Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge, Mass., 1994), 200.

3 B. Puretskii, A. Mulenko, "Veselye povara," *Repertuarnyi biulleten' sektora pechati kul'turno-vospitatel'nogo otd.* No. 6 (Svobodnyi, May 1935), 2-5.

4 MGB i MVD (Klub im. Dzherzinskogo) - 3 fevralia 1949 goda. Stenographic transcript. (Private archive of V.N. Azhaev).

5 Name of sender illeg. (Private archive of V.N. Azhaev).

6 *Mass Culture in Soviet Russia: Tales, Poems, Songs, Movies, Plays, and Folklore, 1917-1953*, ed. James von Geldern and Richard Stites (Bloomington, 1995).

[7] Richard Stites, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900* (New York, 1992).

[8] Von Geldern and Stites, *Mass Culture in Soviet Russia*, xvii-xviii.

[9] Ibid. xxiv-xxv.

[10] Ibid. xxv.

[11] "Provedeniia konferentsii chitatelei po obsuzhdeniiu romana Vasiliia AZHAEVA 'Daleko ot Moskvy'. Sostavlen 15 fevraliia 1949 g." (Private archive of V.N. Azhaev).

[12] N. Kovalev. Partorg TsK VKP (b) na avtozavode imeni Stalina, "Chitatel'skie konferentsii," *Novyi mir*, No. 7 (1949): 206-219. For a presentation of Kovalev's article (and his abridged version in the Soviet magazine "for export" *La littérature soviétique*), see Antoine Baudin, Leonid Heller, and Thomas Lahusen, "Le réalisme socialiste de l'ère Jdanov. Compte rendu d'une enquête en cours," *Etudes de lettres* (Lausanne), 4 (1988): 69-103.

[13] N. Kovalev, Chitatel'skie konferentsii, 208.

[14] Ibid., 209.

[15] Ibid., 216.

[16] "Tsentral'nyi dom literatorov. Stenogramma zasedaniia sektsii prozy Soiuza Sovetskikh Pisatelei SSSR, posviashchennogo obsuzhdeniiu romana Azhaeva 'Daleko ot Moskvy.' 12 oktiabria 1948 goda. gor. Moskva," 32. (Private archive of V.N. Azhaev).

[17] Ibid., 5-8. Tarasenkov was one of the central figures of the struggle against "cosmopolitanism." See A. Tarasenkov, "Kosmopolity ot literaturovedeniia," *Novyi mir*, No. 2 (1948): 124-137.

[18] "Tsentral'nyi dom literatorov. Stenogramma zasedaniia, 31.

[19] Ibid., 41. Aleksandr Borisovich Chakovskii, author of the "Leningrad trilogy" (1944-47) and of the four-volume *Blokada* (1968-73). Secretary of the Union of Soviet Writers since 1962. *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia*, vol. 8, 428.

[20] "Stenogramma konferentsii v Zaporozh'i." (Private archive of V.N. Azhaev).

[21] Ibid., 22-29. All the following quotes of Sobolevskii refer to these pages.

[22] Reference to the film *Chapaev* by the Vasil'ev brothers (1934). The film emphasized the "class nature" of the civil war and the organizing and leading

role of the Party during the struggle. It became the first experiment with state sponsored film for the masses, as marked by the lead story in *Pravda* of 21 November 1934: "The Whole Country is Watching *Chapaev*": "[*Chapaev*] is being reproduced in hundreds of copies for the sound screen. Silent versions will also be made so that *Chapaev* will be shown in every corner of our immense country: in the towns and villages, the collective farms and settlements, in barracks, clubs and squares." See *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, ed. Richard Taylor and Ian Christie (Cambridge, 1988), 334-335.

[23] Aleksandr Matveevich Matrosov (1924-1943), much celebrated martyr of the Great Patriotic War.

[24] Stenogramma konferentsii v Zaporozh'i, 30.

[25] Ibid., 33.

[26] Ibid., 36, 37.

[27] Ibid., 41-43.

[28] Ibid., 58.

[29] Stroitel' (gazeta Zaporozhstroia) No. 183 (10. 2. 1948).

[30] P. Koksharova, letter to V.N. Azhaev, 10. 12. 1949. (Private archive of V.N. Azhaev).

[31] M. Vishera, letter to V.N. Azhaev, Novgorodskaia obl., 1. 16. 1951. (Private archive of V.N. Azhaev).

[32] V.K. Konkin, letter to V.N. Azhaev, Tomsk, 6. 24. 1950. (Private archive of V.N. Azhaev).

[33] M.V Prokhorova, letter to V.N. Azhaev, Moscow, 7.18.1950. (Private archive of V.N. Azhaev).

[34] Prokhorova, letter to V.N. Azhaev, Kurovskii kombinat, n.d. Obviously not the same sender than her namesake from Moscow. (Private archive of V.N. Azhaev).

[35] Iu. Novikov, letter to V.N. Azhaev, Sarapul, Udmurtskaia ASSR, 11.28.1950. (Private archive of V.N. Azhaev).

[36] Anna Gavrilova, letter to V.N. Azhaev, Serpukhov, 6.4.1952. (Private archive of V. N. Azhaev).

[37] Ivanova Ella Valentinovna, letter to V.N. Azhaev, Moscow, 6.4.1950. (Private archive of V.N. Azhaev).

[38] Svetlana Boym, *Common Places*, 130, 147.

[39] Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World* (Cambridge, Mass., 1979), 1.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 113–137

Максим Д. Шраер

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ НА СМЕРТЬ АХМАТОВОЙ: ДИАЛОГИ, ЧАСТНЫЕ КОДЫ И МИФ ОБ АХМАТОВСКИХ СИРОТАХ

В статье сравниваются два стихотворения, связанных с одним и тем же событием, – смертью А.А. Ахматовой 5 марта 1966 года.[1] Первое из них, „Траурные октавы" Дмитрия Бобышева, было сочинено в 1971 году и вошло в состав изданного в Париже первого сборника поэта „Зияния" (1979).[2] Второе, написанное Иосифом Бродским год спустя после бобышевского, было названо „Похороны Бобо" и включено в его четвёртый русскоязычный сборник, „Часть речи" (1977). Тексты обоих стихотворений приводятся в приложении.

В 1960 году Бродский присоединился к литературной группе молодых ленинградских поэтов, существовавшей с 1956 года в составе ЛИТО при Дворце Культуры Промкооперации и объединявшей Илью Авербаха, Дмитрия Бобышева, Анатолия Наймана, Евгения Рейна и Давида Шраера-Петрова.[3] После распада группы (1961) Бобышев и Бродский, также как и Найман и Рейн, перекочевали в круг А.А. Ахматовой и оставались тесно связанными с великим поэтом вплоть до её смерти в 1966 году. На многие годы Бобышев и Бродский попали под мощное влияние поэзии и личности Ахматовой.

Мемуарный роман Давида Шраера-Петрова „Друзья и тени" (1989) продолжает оставаться самым существенным из опубликованных источников информации об истории первоначальной „группы пяти поэтов" в составе ЛИТО Промкооперации („Промки"). В дальнейшем первоначальной группой будет именоваться костяк в составе Авербаха, Бобышева, Наймана, Рейна и Шраера-Петрова – поэтов, воспринимавших себя самостоятельным литературным целым в рамках значительно более обширного ленинградского ЛИТО Промкооперации, в разное время включавшего также Василия Аксёнова, Сергея Вольфа, Михаила Ерёмина, Александра Кушнера, Геннадия Угренинова и др. Истории „Промки" ещё предстоит быть написанной; на сегодняшний день она существует в виде разобщённых мемуаров, писем и дневников, главным образом ещё не(до)опубликованных, а также свидетельств различных „актёров" ленинградской литературной сцены конца пятидесятых-начала шестидесятых годов. Повествование Анатолия Наймана о годах литсекретарства у Ахматовой, „Рассказы о Анне Ахматовой" (1989), не содержит

даже упоминания не только о покойном Авербахе – поэте и кинорежиссёре – и о живущем теперь в США прозаике и поэте Шраере-Петрове, но и о трансформации первоначальной группы в 1961 году. Более того, в своих „рассказах" Найман не упоминает ни разу о ЛИТО Промкооперации, своей поэтической alma mater, и таким образом прямо идентифицирует свою поэтическую группу с именем и влиянием Ахматовой, тем самым стирая историко-временные и эстетические водоразделы между первоначальной группой пяти поэтов в составе ЛИТО Промкооперации и гораздо более поздним образованием, так называемой группой „ахматовских сирот". Последняя образовалась около 1961-1962 годов и включала четырёх поэтов, Бобышева, Бродского, Наймана, и Рейна. Часть мемуаров Наймана искажённо описывает события конца 50х - начала 60х, в особенности временные рамки воспоминаемых событий. Однако, трезвый анализ этих „мемуарных" документов эпохи позволяет восстановить более точный ход событий. Найман отчасти противоречит своим же собственным утверждениям. Так, например, Найман пишет следующее о своей литературной группе: „Бобышев и Рейн в 1953 году [...] поступили в Ленинградский технологический институт и оказались на одном факультете [...]. Тогда же в тот же институт поступил я, но сошёлся с ними только через год. Ещё года через три [заметьте временну́ю неоднозначность – М.Д.Ш.], когда мы уже прочно дружили и в представлении посторонних, а поэтому – вынужденно – и в своём собственом составили литературную группу, к нам присоединился Бродский, он был немного моложе нас [...]. Как группу воспринимала нас и Ахматова [...]".[4] Серия простых подсчётов приводит к следующим результатам: 1953+1=1954 – год, когда Найман познакомился с Бобышевым и Рейном; 1954+3=1957; годы 1957-1958 были как раз временем наивысшей активности „Промки", к которой Бродский в то время присоединиться не мог никак. Данные Наймана противоречат свидетельству самого Бродского в интервью, данном Валентине Полухиной и вошедшем в её англоязычную монографию о Бродском: „В 1957 [Бродский родился в 1940 году и на четыре года моложе Бобышева, Наймана, Рейна и Шраера-Петрова– М.Д.Ш.] он записался в геологическую экспедицию: «Я испытывал некоторый интерес к геологии – это давало мне возможность более свободно путешествовать. Я побывал во многих частях Империи. Я повидал многие земли. Потом, постепенно, я стал писать». Как-то раз, в Якутске, Бродский наткнулся на тоненький сборник стихотворений Баратынского в книжной лавке: «По прочтении этой книги, мне стало ясно, что мне нечего делать в Якутске, и в экспедиции, что я не знаю и не понимаю ничего, что я понимаю лишь одну поэзию»".[5] Опять же, Бродский никак не мог „присоединиться" к группе, в которую входил Найман, т.е. в „Промку" около 1957 года („года через три" в тексте у Наймана). В интервью, данном Полухиной уже после выхода его воспоминаний, Найман опять избегает точных временны́х дефиниций: „...я думаю, что это было году в 58-м, наверное. Тут может быть ошибка в полгода".[6] Другие свидетели первых шагов Бродского в поэзии приводят иную, верную дату появления Бродского в литературных кругах Ленинграда, 1959-1960.[7] Бродский присоединился к первоначальной поэтической группе никак не раньше осени 1959 – зимы 1960 года, что полностью соответствует датировке Рейна, предложенной в интервью с В. Полухиной в 1990 году.[8] Начиная с

осени 1959 года и до весны 1961, Шраер-Петров служил военным врачом в Белоруссии. Отъезд Шраера-Петрова в армию – наряду с работой Авербаха в Шексне под Вологдой по окончании мединститута (1958-1960) – в значительной мере и привели к трансформации первоначальной группы. Только с 1960 года Бобышев, Бродский, Найман и Рейн начали менять свою литературную ориентацию. Их сближение с Ахматовой, губительное для дальнейших шагов Наймана в поэзии, и означавшее коренной поворот в стихотворной эстетике Бобышева и Бродского, привело к образованию группы „ахматовских сирот".[9] О степени переворота в поэтических предпочтениях молодых поэтов, начинавших с обожания Заболоцкого, Хлебникова, конструктивистов, и затем потянувшихся к более классическим формам, свидетельствуют воспоминания самого Наймана. Вот, к примеру, описание первого разговора между Бобышевым и Найманом в 1953-м или 54-м году: „В весенний солнечный день, когда я и Бобышев впервые заговорили друг с другом, мы прошли пешком по Загородному, Владимирскому, Литейному, через Неву, по Лесному, до моего дома недалеко от Ланской, беспрерывно читая стихи, и ещё час топтались у ворот, дочитывая „Февраль" Багрицкого и на выбор из „Орды" и „Браги" Тихонова".[10] Ни Авербах, ни Шраер-Петров не вошли в группу „ахматовских сирот", хотя у обоих несомнено были независимые возможности вступления в ахматовское окружение;[11] раскол первоначальной группы пяти поэтов из „Промки" оказался не только расколом в силу обстоятельств (двухгодичное отсутствие Авербаха, а потом и Шраера-Петрова, etc.), но и расколом эстетическим. На похоронах Авербаха 12 января 1986 года в Москве все члены первоначальной группы кроме Бобышева, уже эмигрировавшего в США, сошлись впервые за многие годы. Найман, Рейн и Шраер-Петров стояли вокруг гроба Авербаха, напоминая миру и самим себе о своей общей юности в поэзии и о заслуге Авербаха в создании первоначальной группы.

„Траурные октавы" Бобышева (1971) и „Похороны Бобо" Бродского (1972) образуют систему диалогических коммуникаций, направленных на разрешение вопроса о месте Ахматовой в жизни обоих поэтов, литературного поколения, к которому они принадлежат, а также русской (и мировой) поэтической традиции. В рассматриваемых стихотворениях содержатся диаметрально противоположные ответы на один и тот же главный вопрос: Кто унаследует лиру Ахматовой? Диалогический обмен мнениями, облачённый в лирические одежды и происходящий одновременно на целом ряде структурно-семантических уровней, не только привлекает исследователя своим ярковыраженным проявлением диалогизма в поэзии. Многослойный поэтический диалог между Бобышевым и Бродским, в котором Бродскому принадлежит более позднее слово – хотя отнюдь не последнее и не исчерпывающее – отсылает читателя к интереснейшему и порой виртуозно зашифрованному в них пласту информации о русской культуре последних пяти десятилетий.

„Траурные октавы" и „Похороны Бобо" – вовсе не единственные

стихотворения, написанные на смерть или в память об А.А. Ахматовой и заслуживающие внимания исследователя. Многие поэты, в том числе и бывшие члены ЛИТО Промкооперации, обращались к теме смерти Ахматовой.[12] Более того, сами Бобышев и Бродский не раз возвращались в других стихотворениях к этой скорбной дате литературной истории России. Хотя не исключено, что все стихотворения на смерть Ахматовой могут быть рассмотрены как части единого обширного *похоронного текста*, лишь сопоставление „Траурных октав" и „Похорон Бобо" позволяет обнаружить общий *похоронный (интер)текст диалога*, т.е. текстовое пространство, выстраивающееся после параллельного и сравнительного прочтения обоих стихотворений. Прочтение сложного и отчасти эзотерического диалога между двумя стихотворениями зависит прежде всего от успешной расшифровки целого ряда частных и получастных кодов (private and semi-private codes), расположенных в (интер)текстуальном пространстве межстихотворного диалога. Такая расшифровка, в свою очередь, требует глубокого сравнительного анализа метрики и строфики стихотворений, их звуко-образной структуры, а также различных путей внедрения парадигм и мифов современной культуры в тексты стихотворений.

„Траурные октавы" Бобышева состоят из восьми восьмистиший, озаглавленных следующим образом: „Голос", „Воспоминание", „Портрет", „Взгляд", „Перемены", „Все четверо", „Встреча", „Слова".[13] Каждое из восьмистиший, или октав, как их именует Бобышев, – строго говоря, неправомерно[14] – сопоставляет два разделённых общеисторическим или частно-биографическим временем события, одно из прошедшего, другое из настоящего. Так, в первом восьмистишье[15] момент прошедшего представлен чтением Ахматовой своих стихотворений для записи на грампластинку, в то время как в „настоящем" Бобышев проигрывает пластинку с записью голоса уже умершего поэта („...в разлуке с собственной гортанью, голос/ от новой муки стонет под иглой [...] но только тень от голоса со мной"). Во втором восьмистишье, „Воспоминание", наименее вещном из всех восьми, обозначены два состояния души Бобышева, одно ещё до смерти Ахматовой, в прошлом, а другое в настоящем, уже после её смерти („Тогдашний и теперешний – нас двое"). В „Портрете", третьем восьмистишье, момент прошлого представлен портретом Ахматовой в последние годы её жизни, настоящее же отведено фотографии Ахматовой – по всей видимости на конверте пластинки с записью ахматовских стихов – которую Бобышев рассматривает во время прослушивания пластинки („В памяти я этот облик сдвою/ с тем, что знал в предсмертные года"). В четвёртом восьмистишье, „Взгляд", Бобышев возвращается к похоронам Ахматовой; момент настоящего здесь пронизан особенно трагическим выражением ахматовских глаз, выкристаллизовавшемся в „настоящей"

памяти воспоминающего („С мольбой на лбу, в кладбищенском леску/ в день грузный и сырой, зимне-весенний/ она ушла от нас [...] 'Кто сподличать решит, – сказал Арсений, –/ пускай представит глаз её тоску'./ Да, этот взгляд приставить бы к виску, / когда в разладе жизнь, и нет спасенья"). В пятом восьмистишье, „Перемены", в прошедшем замерло описание замены деревянного креста на могиле Ахматовой железным и сооружения надгробия, а в настоящем – впечатление от „сегодняшнего" вида ахматовской могилы в Комарово („Холмик песчаный заснежила крупка [...] Всё погребенье мимически-жутко/ знак подаёт о добыче своей"). В шестом восьмистишье, „Все четверо", использован кинематографический приём,[16] позволяющий представить похороны Ахматовой в виде серии кадров, будто бы прокручиваемых перед глазами читателя и воссоздающих прошедшее; при этом настоящее предоставлено характеристике „сегодняшнего" состояния дружбы между четырьмя поэтами – Бродским, Найманом, Рейном, и самим Бобышевым („Закрыв глаза, я первым выпил яд./ [...] в череду утрат/ заходят Ося, Толя, Женя, Дима/ ахматовскими сиротами в ряд [...] Их дружба, как и жизнь, не обратима"). В седьмом восьмистишье, „Воспоминание", зашифрован эпизод, в котором Ахматова попросила Бобышева позволения использовать строку из его стихотворения в качестве эпиграфа к стихотворению „Пятая роза" (1963); момент настоящего – немыслимый без расшифровки частного кода, структурирующего последний эпизод, – описывает посмертную публикацию „Пятой розы", в процессе которой бобышевский эпиграф был удалён ("Она велела мне для Пятой розы/ эпиграфом свою строфу вписать [...] И вот она – она в газетной прозе!").[17] „Слова", восьмое и последнее восьмистишье „Траурных октав", противопоставляет время, когда живой голос Ахматовой ещё мог быть услышан, времени безголосья/бесстишья („Всё стихло разом в мартовские дни./ Теперь стихам звучать бы невозбранно,/ но без неё немотствуют они"). Конец восьмого восьмистишья возвращает стихотворение к его самому началу, к мотиву живого голоса Ахматовой и воспоминаний Бобышева об этом посредством обращения к грамзаписи. Таким образом, главенствующий структурный принцип всего стихотворения Бобышева и каждого отдельно взятого восьмистишья глубоко *диахроничен* и основан на временных дихотомиях.[18] В основе бобышевского структурно-поэтического замысла лежит идея *спаривания* серии моментов настоящего, сегодняшнего бытия поэта с серией моментов прошедшего, былого, как на уровне восьмистишья (часть), так и на уровне всего стихотворения (целое). Смерть Ахматовой служит контролирующим фактором в процессе отбора и организации пространственно-временных параметров стихотворения.

Восьмое восьмистишье не только завершает диахроническую цепь

бобышевского стихотворения, но и в точности повторяет рифмовку и метрику первого восьмистишья. При этом, все остальные восьмистишья отмечены единственным, не повторяющимся в других сочетанием метрики и рифмовки. В Таблице 1 описаны метр и рифмовка всех октав:

Таблица 1. Метр и рифмовка „Траурных октав" Бобышева

восьмистишье	метр	схема рифмовки
„Голос" (1)	пятистопный ямб	AbAbAbAb
„Воспоминание" (2)	пятистопный ямб	AbbAAbbA
„Портрет" (3)	пятистопный хорей	AbAbAbAb
„Взгляд" (4)	пятистопный ямб	aBBaBaaB
„Перемены" (5)	четырёхстопный дактиль	AAbAbbAb
„Все четверо" (6)	пятистопный ямб	aBBaaBBa
„Встреча" (7)	пятистопный ямб	AbbAbAAb
„Слова" (8)	пятистопный ямб	AbAbAbAb

Итак, диахронический структурный принцип стихотворения не допускает повтора метрико-рифмической комбинации ни в одном из восьмистиший за исключенем первого и последнего. Функция каждого восьмистишия – создание единственно-достоверной поэтической интонации, выражающей уникальное слияние настоящего и прошедшего.[19] В восьмом восьмистишье диахроническая цепь замыкается. В конце восьмого восьмистишья и всего стихотворения, спаренные моменты настоящего и прошедшего или идентичны таковым в первом восьмистишье, или смежны с ними во времени.

Четырёхчастное лирическое стихотворение Бродского „Похороны Бобо" перенимает сочетание рифмовки и метрической схемы шестой октавы („Все четверо") бобышевских „Траурных октав": пятистопный ямб с мужскими рифмами в нечётных стихах. Во всех двенадцати катренах Бродского повторяется та же самая рифмовка, aBaB. Относительно простая метрико-рифмовочная структура „Похорон Бобо" (в сравнении со сложным строением бобышевского стихотворения) соответствует *синхроническому принципу* стихотворения Бродского. „Похороны Бобо" передаёт читателю отчаянье Бродского после смерти Ахматовой. Хотя в тексте и прослеживается некоторая временная рамка – в третьем катрене первой части упоминается среда („кончается Среда") и в последнем катрене четвёртой части обозначен Четверг („идёт Четверг") – всё стихотворение в целом воспринимается как продлённый момент настоящего.[20] В этом один из важнейших его эффектов. Растяжение замершего настоящего достигается благодаря двум основным средствам. Прежде всего, очевидно, что благодаря идентичным рифмовке (aBaB) и метру (пятистопный ямб) каждый катрен неизбежно причастен не только самому себе, но и стихо-

вому пространству одиннадцати других катренов стихотворения. Кроме того, синхроническая огранизация стихотворения осуществляется за счёт принципа, который можно назвать *круглостью звуко-очертание-образа.*

Более 20%, или 55 из 252 слов, в „Похоронах Бобо" содержат ударные гласные „о".[21] 12 из 48 (25%) стихов заканчиваются рифмами с ударным „о": *недолой-иглой, Бобо-слабо, наперёд-наоборот, ломоносе-Росси, нож но-невозможно, херово-слово.* Образная структура стихотворения представляет собой серию метаморфоз различных округлых предметов (или их очертаний) друг в друга. *Метаморфозам круглости* на фонетическом уровне параллелен ударный *о-вокализм.* Само имя *Бобо́*, под маской которого закодирована Ахматова, содержит ударную гласную „о", интересную ещё и тем, что не только её графическое очертание, но и очертание рта при её произнесении – круглы.

Первый катрен первой части открывается словом *Бобо.* Фонетическая модель круглости задаётся самым первым словом стихотворения и поддерживается до конца: „и на пустое место ставит *слово*". В то время как в первом катрене первой части цепочка *Бобо – недолой – проколем – только* сигнализирует лишь фонетическую круглость, уже во втором катрене начинаются взаимодействия звуков, очертаний и образов. Сначала, круглое очертание гласного „о" (кодирующего персону Ахматовой начиная с первого катрена) вписывается в квадратную раму: *квадраты окон.* Затем, попытка объяснить смерть Ахматовой („Что стряслось?") сравнивается с открыванием пустой консервной банки („пустую изнутри/ открой жестянку: 'Видимо, вот это'"). Открывание жестянки (цилиндра; предмета с круглым сечением)[22] параллельно открыванию рта для произнесения круглых гласных (*вот*, ударяемое слово, сохраняет ударный о-вокализм). Таким образом, в первых катренах стихотворения, округлая пустота („пустую изнутри жестянку"; „вот это") означают результат смерти Ахматовой: отчаяние Бродского. Третий катрен первой части (как и ещё пять катренов, по два в первой и третьей частях, по одному во второй и четвёртой) открывается словами „Бобо мертва". Цепочка *Бобо – бело – ночной* приводит нас к началу второй части, первое слово в которой тоже *Бобо*; так утверждается система круглых звуко-очертание-образов в стихотворении.

Во втором стихе первого катрена (второй части) *квадраты окон* вписываются в *арок полукружья.* Фонетическая о-цепь продолжается: *Бобо – строчке – окон – такой – мороз – коль.* В третьем катрене круглость звукового образа закодированного имени Ахматовой (здесь *образ=Бобо*) всё глубже вписывается в симметрию прямых углов любимой Ахматовой и Бродским петербургской архитектуры („Твой образ будет, знаю наперёд,/ в жару и при морозе-ломоносе/ не уменьшаться, а наоборот/ в неповтори-

мой перспективе Росси"). Обращение к архитектуре, в которую вписан образ Ахматовой, отсылает к первому катрену всего стихотворения, где другой „неповторимый" памятник петербургской архитектуры, Адмиралтейство, расположен в текстуальном пространстве в непосредственной близости к словам, передающим невозможность утешения: „Чем объяснить, что утешаться нечем./ Мы не проколем бабочку иглой/ Адмиралтейства – только изувечим". Кроме того, третий катрен второй части эмблематичен с точки зрения значимой в стихотворении системы о-вокализма; в каждом стихе последнего содержится ударное „о": *наперёд – морозе – ломоносе – Росси.*

Третья часть стихотворения продолжает цепь ударных „о": *Бобо – скользкое – сегодня – оно – листок – воздух – входит – комнату – Бобо – после.* Второй катрен вводит в стихотворение новую форму круглости: *нуль.* Стоит обратить внимание на то, с какой последовательностью и методичностью стихотворение выстраивает параллельные ряды фонетико-пространственной круглости и образно-словесных выражений отчаяния/ утраты, как, например, во втором катрене третьей части: „нуль открывает перечень утратам". Здесь же, во втором катрене, круглость опять вписывается в прямоугольность: „и воздух входит в комнату квадратом". Чуть позднее, в третьем катрене, Бродский возвращается к параллельным образам круглости и пустоты, соединённым во втором катрене первой части: „И хочется уста/ слегка разжав, произнести 'не надо'".[23] Здесь рот приобретает округлое очертание при произнесении последних слов. Близость слова „пустота" к словам „не надо" кристаллизует связи между смертью Ахматовой, пустотой отчаянья и круглостью.

В четвёртой части о-вокализм представлен следующей цепью: *Бобо – тоже – Бобо – нож но – Бобо – невозможно – херово – пустое – слово.* „Бобо", на этом этапе в стихотворении уже означающее одновременно *Бобо* и *круглость*, связывается напрямую со словом *пустота*, самым „пустым" в стихотворении: „Бобо моя, ты стала/ ничем – точнее, сгустком пустоты". Отчаянье и бремя утраты, переданные во втором катрене „круглыми глазами", пересекаются прямыми линиями горизонта: „вид горизонта действует как нож". В третьем катрене, последнем в четвёртой части и во всём стихотворении, все звуко-очертание-образы округлости и пустоты сводятся воедино: „Идёт четверг. Я верю в пустоту./ В ней, как в Аду, но более херово./ И новый Дант склоняется к листу/ и на пустое место ставит слово".

Итак, стержнем синхронической структуры „Похорон Бобо" является цепь метаморфоз звуков, очертаний и образов круглости. Первая часть стихотворения устанавливает связи между круглостью и отчаяньем, вызванным смертью Ахматовой, а также наделяет данную комбинацию

дополнительной пространственно-эмоциональной характеристикой – пустотой. Продолжая начатое в первой части, вторая часть активно вписывает круглость в прямые углы и линии петербургской архитектуры. В третьей части слияние различных форм круглости и пустоты охватывает уже почти все структурно-семантические уровни текста, причём третий катрен третьей части и второй катрен первой части чрезвычайно близки по (на)строению. Как уже говорилось, в четвёртой части метаморфозы круглости/пустоты завершаются. В целом, стихотворение Бродского передаёт читателю следующую цепь ассоциаций, основанных на принципе звуко-очертание-образной круглости и испытавших на себе влияние дополнительного пространственного параметра, пустоты: *Бобо – мертва – утешаться нечем – квадраты – окон – что стряслось? – пустую изнутри... жестянку – Бобо – мертва – Бобо – мертва – грусть – квадраты – окон – прощай – Бобо – Бобо – образ – в перспективе Росси – Бобо – мертва – нуль – без Бобо – воздух – квадратом – Бобо – мертва – уста – пустота – мертва – Бобо – сгустком пустоты – Бобо – мертва – Бобо – круглые глаза – вид горизонта – Бобо – невозможно – пустоту – херово – листу – слово.* Последний катрен стихотворения вписывает *слово* в пространство листа бумаги, плоскость, ограниченную четырьмя перпендикулярами. Сам акт вписывания *слова* в пустое пространство теперь уже некруглой пустоты не только эту пустоту разрушает, но и сигнализирует читателю, что различные акты *круглого* и *пустого* отчаяния в „Похоронах Бобо" подошли к завершению.[24] Глубоко синхроничная организация стихотворения заключается в следующем: все вышеназванные метаморфозы звуко-очертание-образного комплекса, означающие смерть Ахматовой и её рецепцию в литературных кругах, суть метаморфозы пространства, тогда как время в стихотворении застыло и не двигается.

Возвращаясь к „Траурным октавам" Бобышева, диахроническая структура которых анализировалась выше, отметим, что переход от первого восьмистишья к последнему носит временнóй характер. Этот переход во времени осуществляется за счёт серии образных конструкций, в каждой из которых спариваются эпизоды из жизни Ахматовой (прошедшее) и их сегодняшние отражения в памяти Бобышева (настоящее). Если у Бродского с первого катрена первой части до третьего катрена четвёртой части совершается перенос авторского субъекта в пространстве, но не во времени, стихотворение Бобышева, напротив, представляет собой серию перемещений во времени, причём, первоначальный смысл стихотворения не видоизменяется с каждым новым восьмистишием, а лишь насыщается слоями воспоминаний. В свете таких существенных различий в композиции обоих стихотворений неудивительно, что первые два и последние два стиха „Похорон Бобо" обрамляет почти лишённое времени текстовое

пространство, распахивающееся в конце, чтобы сообщить ответ на вопрос о поэтическом наследнике Ахматовой:

> Бобо мертва, но шапки недолой (1). Чем объяснить, что утешаться нечем (2). [...] И новый Дант склоняется к лицу (47) и на пустое место ставит слово (48).

Текстовое пространство стихотворения Бобышева замкнуто, и сложные перемещения во времени возвращают первые два стиха „Слова" (восьмое восьмистишье) к ноте безголосья/бесстишья „Голоса" (первое восьмистишье):

> Забылось, но не всё перемололось:/ огромно-голубиный и грудной,/ в разлуке с собственной гортанью, голос/ от новой муки стонет под иглой./ Не горло, но безжизненная полость/ сейчас, теперь вот ловит миг былой./ И звуковой бороздки рвётся волос,/ Но только тень от голоса со мной („Голос"). [...] Всё стихло разом в мартовские дни./ Теперь стихам звучать бы невозбранно, / но без неё немотствуют они („Слова").

Случайно ли присутствие *слова* как в названии восьмого восьмистишья у Бобышева, так и в финале стихотворения Бродского?

В начале статьи говорилось, что оба стихотворения опираются на множество частных и получастных кодов. Самые важные из них относятся к вопросам поэтического наследия Ахматовой и её литературных/ личных отношений с Бобышевым и Бродским. Сейчас будет предпринята попытка расшифровки четырёх кодов – по два на каждое стихотворение – представляющих особую важность для понимания диалога между „Траурными октавами" и „Похоронами Бобо". Заметим, что само название стихотворения Бродского уже есть частный код, скрывающий имя Ахматовой. *Бобо* употребляется в стихотворении повсеместно, хотя второй катрен четвёртой части добавляет ещё два частных кода – *Кики* и *Заза* – и тем самым ещё усложняет ситему частных кодов в стихотворении. При этом в „Похоронах Бобо" гораздо меньше частных кодов, чем в стихотворении Бобышева. Бобышев не скрывает имени Ахматовой, фигурурующего прямо в посвящении („Памяти Анны Ахматовой") и в четвёртом стихе шестого восьмистишья („ахматовскими сиротами в ряд"), а также косвенно в третьем стихе восьмого восьмистишья („И даже самое простое: 'Ханна'")[25] По-видимому, в качестве компенсации за посвящение, Бобышев включил значительное количество частных кодов в текст стихотворения.

В томе стихотворений Ахматовой, вышедшем 1979 году в серии „Библиотека поэта", стихотворение „Пятая роза" опубликовано с посвящением, шифрующим имя Дмитрия Бобышева: „Дм. Б-ву".[26] Название

ахматовского стихотворения фигурирует у Бобышева в первом стихе седьмого восьмистишья („Встреча"). Восьмистишье запечатлело два эпизода, находящихся в диахронических отношениях. Первый эпизод (прошедшее) описывает, как Ахматова попросила Бобышева дать ей строку для эпиграфа к её „Пятой розе": „Она велела мне для Пятой розы/ эпиграфом свою строку вписать[...]" Второй эпизод (настоящее) относится к газетной публикации ахматовского стихотворения без эпиграфа и имени Бобышева под ним: „И вот – она, она в газетной прозе!/ Эпиграф же – и впрямь по-альбатросьи –/ куда вдруг улетел – не разыскать". И в самом деле, „Траурные октавы" датированы 1971-м годом, что позволяет заключить, что посмертная публикация ахматовских стихотворений, в том числе и „Пятой розы", в „Литературной газете" 15 сентября 1971 года[27] послужила прямым толчком к сочинению по крайней мере седьмого восьмистишья „Траурных октав". Это, в свою очередь, служит примером того, как стихотворное пространство „Траурных октав" шифрует поступь истории (как литературной, так и политической). Название и последняя строфа „Пятой розы" (1963) отсылают к более раннему ахматовскому стихотворению, „Последняя роза" (1962). „Последняя роза" впервые была опубликована в январской книжке „Нового мира" за 1963 год под следующим эпиграфом из стихотворения Бродского „А.А. Ахматовой" (1962)[28]: „Вы напишите о нас наискосок". Автор его скрыт под инициалами И.Б.[29] В издании „Библиотеки поэта" отсутствует не только эпиграф к „Последней розе", но и его источник.[30] С эпиграфом Бобышева ситуация иная, а именно в первой газетной публикации эпиграф и имя Бобышева сняты, тогда как в книжном издании они восстановлены. Для выяснения текстуальных связей между двумя ахматовскими стихотворениями о розах, 1962 и 1963 годов, процитируем их последние катрены:

Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить,
Всё возьми, но этой розы алой
Дай мне свежесть снова ощутить.
(„Последняя роза")

И губы мы в тебе омочим
А ты мой дом благослови,
Ты как любовь была... Но, впрочем
Тут дело вовсе не в любви.
(„Пятая роза")

Просьба, высказанная в стихотворении 1962 года, была выполнена в 1963. Знаменательно, что именно Дмитрий Бобышев подарил Анне Ахматовой пять роз, одна из которых описывается в стихотворении „Пятая роза".[31] Таким образом, два ахматовских стихотворения, вступающих в диалогическую коммуникацию, образуют некий фон для диалога между стихотворениями Бобышева и Бродского. Если в „Траурных октавах" закодирована „Пятая роза" и её биографические и литературные связи с Бобышевым, „Похороны Бобо" не содержат никаких отсылок ни к

„Последней розе", ни к прочим стихотворениям Ахматовой. В свете представлений Юрия Лотмана о минус-приёме,[32] отсутствие каких бы то ни было отсылок к ахматовским текстам у Бродского может быть истолковано как значимое молчание, т.е. молчание в ответ на полновесность не только ссылок на ахматовские тексты, но и самой ахматовской ауры в стихотворении Бобышева. В диалоге между двумя стихотворениями минус-приём Бродского поддерживает синхронную и семантически-сфокусированную организацию „Похорон Бобо" – стихотворения, в котором вплоть до предпоследнего катрена система звуко-очертание-образной круглости передаёт лишь одно состояние лирического субъекта – отчаяние. Такие фактологические или биографические отступления, как отступление Бобышева об эпиграфе (в седьмом восьмистишье) или о речи Арсения Тарковского на похоронах Ахматовой (четвёртое восьмистишье), невозможны в синхроничном и моносемантичном стихотворении Бродского.

Шестое восьмистишье бобышевского стихотворения, „Все четверо", содержит имена четырёх поэтов, закодированные в тексте как уменьшительные и относящиеся, соответственно, Ося – к Иосифу Бродскому, Толя – к Анатолию Найману, Женя – к Евгению Рейну, и Дима – к самому Дмитрию Бобышеву. Стихотворение Бобышева, написанное в 1971 году, положило начало распространению одного из любопытнейших литературных мифов современной русской культуры, а именно *мифу об ахматовских сиротах* (мой термин – М.Д.Ш.). Подробное рассмотрение этого явления культурологического мифотворчества выходит за рамки настоящей статьи. Здесь же достаточно будет сказать, что „Траурные октавы", особенно их шестое и восьмое восьмистишья, представляют четырёх поэтов, имена которых завуалированы получастными кодами, прямым продолжением литературного и личного наследия Анны Ахматовой. Обратимся к тексту шестого восьмистишья:

... в череду утрат
заходят Ося, Толя, Женя, Дима
ахматовскими сиротами в ряд.
Лишь прямо, друг на друга не глядят
четыре стихотворца-побратима.
Их дружба, как и жизнь, не обратима.

Термин „ахматовские сироты" предполагает генетическую/ наследственную связь между поэзией/ персоной умершей Ахматовой и четырьмя поэтами, идущими по её стезям. Именно двусмысленность термина „ахматовские сироты" и повлияла на формирование противоречивого литературного мифа. Согласно мифу об ахматовских сиротах, все четыре поэта-

„сироты“ ведут своё начало от Ахматовой. Ахматова представляется как некий ноль отсчёта для всех четверых, хотя совершенно очевидно, как из ранних текстов самих „сирот“ периода 1956-1960, так и из их собственных высказываний в мемуарах и интервью, что все четыре поэта прошли серьёзную формальную школу задолго до знакомства с Ахматовой (об этом см. справку петитом в начале статьи). Как понять такой резкий и роковой перелом в эстетических моделях будущих ахматовских сирот? Как объяснить, что Бобышев, кумирами которого в период ЛИТО Промкооперации („Промки“) были Хлебников и Заболоцкий (известна враждебность Ахматовой к Заболоцкому!), и которые и по сей день остаются его учителями, оказался среди „ахматовских сирот“? Или же сам Бродский, ранние стихи которого пропитаны формальными достижениями конструктивистов, Слуцкого и Цветаевой, чуждыми, казалось бы, эстетике ахматовской поэзии?[33] А как быть с Рейном, который и по сей день остаётся, по крайней мере в наиболее эмблематичных своих стихах, последовательным пост-конструктивистом, реальным наследником поэтики Луговского, Сельвинского, Багрицкого?

Миф об ахматовских сиротах вытекает из обеих версий отношений между Ахматовой и четырьмя поэтами, вплетённых в текст „Траурных октав“. Смерть Ахматовой воспринимается Бобышевым как 1. громадная личная утрата для группы молодых людей, сравнимая с утратой матери; 2. утрата поэта, оставившего неизгладимый („необратимый“) след в поэзии Бродского, Наймана, Рейна и Бобышева („четыре стихотворца-побратима./ Их дружба, как и жизнь, не обратима“). Верёвочный мостик от одной версии к другой перебрасывается стихами „заходят Ося, Толя, Женя, Дима/ ахматовскими сиротами в ряд“. Последние стихи и есть тот самый локус запутанности и туманности в стихотворении, а также, по всей видимости, и *locus classicus* всего зарождающегося мифа об ахматовских сиротах. Расположенность фразы „ахматовские сироты“ в тексте стихотворения в такой непосредственной близости не только к весьма домашним формам обращения к четырём поэтам (уменьшительные формы имён, т.е. получастные коды), но и к высокостильному „четыре стихотворца“, приводит к необычайно высокой грузификации термина „ахматовские сироты“.[34] Что же такое „ахматовские сироты“? Аллегория взаимоотношений между матриархальной фигурой и молодыми людьми? Указание на существующие литературные, текстуальные связи между корпусом текстов, известном как „творения Ахматовой“ и текстами Бродского, Наймана, Рейна и Бобышева? Что же описывает слово „дружба“ в последнем стихе шестого восьмистишья, озаглавленного – неслучайно – „Все четверо“? Личная ли это дружба между четырьмя молодыми людьми или же литературное сообщество четырёх поэтов? Завершив восьмистишье весьма

двусмысленным – грамматически и синтаксически – выражением „их дружба, как и жизнь, не обратима", бобышевский текст предоставляет читателю возможность самому интерпретировать новоявленный миф. Ещё немного погодя, в последнем восьмом восьмистишье („Слова"), текст „Траурных октав" выдаёт чрезвычайно пессимистический ответ на вопрос о наследии/ наследниках ахматовской поэзии. Фраза „молодые люди" в четвёртом стихе восьмого восьмистишья связывает последнее с шестым восьмистишьем, центральном в процессе мифотворчества. Таким образом, „Теперь стихам звучать бы невозбранно, / но без неё немотствуют они" можно прочесть в четырёх различных ключах, а именно: 1. как констатирующие поэтический тупик для четырёх ахматовских сирот; 2. как свидетельствующие о поэтическом кризисе самого Бобышева после смерти Ахматовой (стихотворение написано через пять лет после её смерти); 3. как подводящие итог первому восьмистишью („Голос") с мотивом пластинки тени ахматовского голоса на ней; 4. как сочетание всех трёх вышеназванных интерпретаций. Как бы то ни было, посредством серии переходов во времени от настоящего к прошедшему, стихотворение Бобышева передаёт читателю чувство отчаяния, но при этом не номинирует литературного наследника поэзии Ахматовой.

Стихотворение Бродского „Похороны Бобо", написанное год спустя после „Траурных октав" и образующее с ними многослойную систему диалога, оспаривает ответ Бобышева на фундаментальный вопрос о наследнике Ахматовой. Дважды в течение стихотворения Бродский указывает на группу, которая, вероятно, совпадает с „ахматовскими сиротами" в стихотворении Бобышева. Обе закодированные ссылки Бродского на группу поэтов приходятся на первую половину четырёхчастного стихотворения. В первом катрене первой части: „*Мы* не проколем бабочку иглой/ Адмиралтейства – только изувечим"; во втором катрене второй части: „*Нам* за тобой последовать слабо,/ но и стоять на месте не под силу" (мой курсив, cf. *мы, нам* Бродского и *нас* Бобышева в рамках единого тематического контекста и подтекста). Уже в последней цитате заметна принципиальная разница двух позиций. „Последовать слабо" относится как к перспективе последовать за Ахматовой в её последний путь, так и к (не)возможности продолжать ахматовскую традицию. То, что речь идёт о конкретной традиции в русской поэзии, можно заключить, расшифровав частные коды в первом и третьем катренах первой части. „Иглой адмиралтейства" в стихах „Мы не проколем бабочку иглой/ Адмиралтейства, только изувечим" парафразирует пушкинское „адмиралтейская игла" из Пролога к „Медному всаднику". „Чёрная вода/ ночной реки" отсылает к мотиву дуэли Пушкина на Чёрной речке. В пользу того, что Бродский откликается на более ранние стихи Бобышева и спорит с ними, говорит раннее

стихотворение Бобышева, „Его же словами“ (1963), построенное как диалог с Пушкиным и вплетающее в свою ткань пушкинское стихотворение „На холмах Грузии лежит ночная мгла...“. Именно в бобышевском „Его же словами“ и лежит непосредственный источник „иглы адмиралтейства“ Бродского: „Пускай не схожи глинник и гранит,/ но с холодом сошлись пути тепла;/ на холмах Грузии лежит/ Адмиралтейская игла,/ НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ ЛЕЖИТ НОЧНАЯ МГЛА“ (так у Бобышева, пушкинские стихи выделены заглавными буквами--М.Д.Ш.).[35] Источник самого образа прокалывания бабочки иглой в „Похоронах Бобо“ тоже бобышевский и тоже из стихотворения „Его же словами...“: „и тонкая издалека игла,/ которая прикалывает наспех/ чужое сердце на чужих пространствах, / как мотылька, на грань его стола“; заметим, что и „как мотылька, на грань его стола“ (Бобышев) и „мы не проколем бабочку иглой“ (Бродский) – пятистопные ямбы. Несмотря на метрическую и образную близость к бобышевскому оригиналу, ответ Бродского – „мы не проколем бабочку иглой/ Адмиралтейства – только изувечим“ – отражает сомнения по поводу совместимости двух традиций, на перекрестье которых оказался Бобышев, попав под влияние Ахматовой. „Игла Адмиралтейства“ здесь означает пушкинско-ахматовкую традицию русской поэзии, в то время как прокалываемая ею „бабочка“ воплощает хлебниковско-заболоцкую традицию, с которой Бобышев начинал и которой остаётся верен во многих из своих сегодняшних стихотворений. Поэтический тупик, о котором говорится в „Траурных октавах“, вызван утратой живой связи с ахматовской поэзией после смерти Ахматовой и невозможностью гармоничного синтеза вышеназванных традиций. Спасательным кругом оказывается миф, на словах выводящий Бобышева (и других сирот) из ахматовской поэзии и маскирующий исторические и текстологические реалии взаимоотношений между Ахматовой и будущими „сиротами“.

Возвращаясь к вопросу о месте, очерченном для себя Бродским в пушкинско-ахматовской традиции, сделаем вывод, что „стоять на месте не под силу“ есть мощная альтернатива бобышевскому мотиву поэтического тупика после смерти Ахматовой. Кроме связей между Ахматовой и Пушкиным, закодированных Бродским посредством обращения к стихам Бобышева, части третья и четвёртая „Похорон Бобо“ отсылают к Данте. Вот последние два стиха третьей части: „Наверно после смерти – пустота./ И вероятнее, и хуже Ада“. Мотив „вероятности ада“ встречается ещё в одном стихотворении из „Части речи“, озаглавленном „Песнь невинности, она же – опыта“ (1972): „пустота вероятней и хуже ада“.[36] Однако, в „Похоронах Бобо“ слово „ад“ написано с заглавной буквы, как бы в ожидании расшифровки в конце четвёртой части, где вводится автор „Ада“-текста, Данте Алигьери: „Идёт четверг. Я верю в пустоту./ В ней, как в Аду, но

более херово./ И новый Дант склоняется к листу/ и на пустое место ставит слово". Ахматова прекрасно знала поэзию Данте и много думала о ней, чему свидетельством её стихотворение „Данте" (1936) с эпиграфом из песни 24 „Ада", „Il mio bel Giovanni", послужившее одним из подтекстов для „Декабря во Флоренции" Бродского (1973). Последнее построено как серия параллелей между судьбами Бродского и Данте, а также, что неизбежно при пересечении контекстов поэзии Бродского и Данте, между Ленинградом (Петербургом) и Флоренцией.[37] В свете закодированных отсылок Бродского к Пушкину, выражение „новый Дант" не только означает „единственный наследник поэтической традиции Данте", но и предполагает, что Ахматова была „старым Дантом" русской поэзии. Таким образом, субъект последних двух стихов Бродского выдвигается в единственные наследники великой традиции европейской поэзии, представленной Данте, Пушкиным и Ахматовой. В последних двух стихах „Похорон Бобо", Бродский избегает прямых указаний на самого себя или на группу ахматовских сирот. Здесь уже не только не расплывчатые *нам* или *мы*, ранее отнесённые к группе ахматовских сирот в (кон)тексте поэтического диалога между Бобышевым и Бродским, и даже не сильное *я* начала последнего катрена („я верю в пустоту"). Отвечая на бобышевское „и без неё немотствуют они", стихотворение Бродского номинирует нового Данта, который и заполнит пост-ахматовскую поэтическую „пустоту" *словом*.[38] Стал ли Бродский новым Дантом русского стиха – вопрос законный и требующий отдельной дискуссии. Но, тем не менее, если в „Траурных октавах" Бобышев выступает наследником скорби, Бродский в „Похоронах Бобо" заявляет о своём праве быть наследником поэзии.[39]

* * *

В заключение, я позволю себе подытожить ключевые моменты статьи. „Траурные октавы" Бобышева (1971) и „Похороны Бобо" Бродского (1972) создают в сознании читателя уникальный похоронный (интер)текст поэтического диалога, происходящего одновременно на многих уровнях.[40] В то время как бобышевское стихотворение состоит из восьми восьмистиший, отмеченных неповторяющейся комбинацией метрики и рифмовки (см. выше об идентичной метрико-рифмовочной схеме первого и восьмого), Бродской перенимает схему первых четырёх стихов бобышевского шестого восьмистишья (пятистопный ямб, аВаВ) и следует ей на протяжении всего стихотворения. Если стихотворение Бобышева огранизовано в соответствии с диахроническим принципом, то синхроническое начало структурирует стихотворение Бродского. Тогда как каждое бобышевское восьмистишье создаёт свою собственную поэтическую интонацию и

отдельный поэтический микрокосм, стихотворение Бродского передаёт читателю единую доминантную поэтическую интонацию вплоть до одиннадцатого, предпоследнего катрена. Каждое восьмистишье у Бобышева отмечено автономной системой образов, в то время как у Бродского все двенадцать катренов подчинены единому принципу: звуко-очертание-образность круглого отчаяния. Если стихотворению Бобышева удаётся совместить настоящее и прошедшее время в каждом акте воспоминания, стихотворение Бродского создаёт практически вневременное текстовое пространство, к концу которого отчаяние трансформируется в трансцендентальное самоосознание. Стихотворение Бобышева содержит большое количество отсылок к поэзии Ахматовой, а также подробную информацию о том, как его личная биография вписывается в ахматовскую. В тоже время, молчание Бродского можно интерпретировать как минус-приём. Наконец, „Траурные октавы" дают глубоко пессимистический ответ на вопрос о поэтическом наследии/ поэтических наследниках Ахматовой, тогда как „Похороны Бобо" номинируют продолжателя той поэтической традиции, которую Ахматова перенесла во вторую половину XX века.

Посредством целого ряда частных и получастных кодов оба стихотворения зашифровывают литературную и политическую историю России в своих текстуальных пространствах. В результате диалога между „Траурными октавами" и „Похоронами Бобо" интертекстуальные структуры бобышевского стихотворения интратекстуализируются в стихотворении Бродского. Хотя Дмитрий Бобышев и Иосиф Бродский некогда состояли в одной литературной группе и сыграли важнейшую роль в формировании мифа об ахматовских сиротах, сегодня они представляют полярные течения в современной русской поэзии.[41]

Примечания

1 Настоящая статья представляет собой расширенный русский перевод доклада, прочитанного мною на конференции Ассоциации американских славистов (AATSEEL) в секции по литературе русской эмиграции в Сан-Франциско в 1991 году.

2 „Зияния" были впервые опубликованы в сборнике „Памяти Анны Ахматовой" (Париж, 1976).

3 См. Давид Шраер-Петров. Друзья и тени. Роман с участием автора. Нью-Йорк, 1989. См. в особенности 66-134, 160-179, 210-222, 241-254, 273-283. Дворец Культуры Промкооперации был позднее переименован в Дворец Культуры Ленсовета. См. также Давид Шраер Петров, „Ведро на рояле. Рейн", *Москва златоглавая*, Балтимор, 1994, 292-310.

[4] См. *Новый мир* 1 (1989), 198-199.

[5] Valentina Polukhina, *Joseph Brodsky: A Poet for Our Time*, Cambridge, 1990, 7. Перевод цитат из английского текста и обратный перевод цитаты из интервью Бродского выполнены автором статьи.

[6] Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник. Таллинн, 1990, 127.

[7] См., к примеру, комментарий К.К. Кузьминского в томе 2В Антологии „Голубая Лагуна", *The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry*, Newtonville, MA, 1982, 303.

[8] В интервью Рейн сказал следующее о своём первом знакомстве с Бродским: „Вот как это было. Я познакомился с Бродским, если мне не изменяет память, в октябре 1959 года в квартире Славинского..."; цит. в обратном переводе автора с англ. по изд. „The Introduction of the Prosaic into Poetry", *Brodsky through the Eyes of His Contemporaries*, New York, 1992, 57. Похоже, что Найман не предполагает, что его различные высказывания противоречат друг другу. Так, к примеру, в русском варианте интервью, данного В. Полухиной 13 июля 1989 года в Ноттингеме, Найман говорит о том, что Бродского впервые прислал к нему Рейн (см. Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвящённый 50-летию Бродского. Таллинн, 1990, 128.) Если это так, то знакомство Бродского с Найманом не могло произойти раньше осени 1959 года, ибо сам Рейн не был знаком с Бродским до осени 1959 года.

[9] В мемуарном эссе „Сотое зеркало" Е. Рейн описывает, как он впервые повёз Бродского знакомиться с Ахматовой в Комарово 7 августа 1961 года, в день запуска в космос Германа Титова; см. *Звезда* 12 (1991), 193.

[10] *Новый мир* 1 (1989), 190.

[11] См., к примеру, Давид Шраер-Петров, „Белая стая над финским заливом. Ахматова", *Друзья и тени*, Нью Йорк, 1989, 160-165.

[12] См., к примеру, М.М. Кралин, ред. *Об Анне Ахматовой*, Л., 1990.

[13] Текст стихотворения Бобышева цитируется по изд. Димитрий Бобышев, *Зияния*, Париж, 1979, 56-60.

[14] На самом деле, ни одна из бобышевских „октав" октавой не является. Октавой в стихосложении называется только ottava rima, восьмистишье с рифмовкой abababcc, т.е. с тремя различными рифмами (a, b, c) в восьмистишье. Бобышевские „октавы" содержат лишь по две рифмы. Три из восьми бобышевских „октав" – „Голос", „Портрет" и „Слова", принадлежат к типу ottava siciliana, или просто siciliana, т.е. восьмистишье с рифмовкой abababab. Сицилианы довольно редки в русской поэтической традиции, хотя у одного из восьмистиший Бобышева, а

именно у третьего по порядку, озаглавленного „Портрет", имеется по крайней мере один предшественник, заметный в поэзии Серебряного века – „Май жестокой с белыми ночами..." (1908) Блока. „Портрет", вслед за блоковским стихотворением, экспериментирует с использованием пятистопного хорея в рамках сицилианы. Пользуясь случаем, автор выражает свою признательность М.Л. Гаспарову, высказавшему чрезвычайно ценные замечания по прочтении английского текста в декабре 1992 года.

[15] Для простоты обращения, восьмистишья были нами пронумерованы арабскими цифрами от одного (1) до восьми (8). Некоторые литературно-биографические сведения, могущие пригодиться исследователю „Траурных октав", приводятся Найманом в заметках к публикации траурных стихотворений всех четырёх "ахматовских сирот", написанных в разное время на смерть Ахматовой: „Траурных октав" Бобышева, „Сретенья" Бродского, „Картины в раме" Наймана и „У зимней тьмы печален рот [...]" Рейна. См. А. Найман. „Четыре стихотворения", *Литературное обозрение* 5 (1989), 110-111.

[16] Фильм о похоронах Ахматовой („Личное дело Ахматовой") был действительно снят режиссёром С. Арановичем, но вышел на экраны лишь в 1989 году. О подробностях съемки см. Евгений Рейн, „Сотое зеркало", *Знамя* 12 (1992), 188-195.

[17] См. *Литературная газета*, 15 сентября 1971, 7; в книжном издании своих мемуаров Найман приводит описание обстоятельств, при которых Ахматова взяла бобышевский эпиграф, см. Анатолий Найман, *Рассказы о Анне Ахматовой*, М., 1989, 110.

[18] Заметим, что в каждом восьмистишье диахрония поддерживается двумя важнейшими группами средств, грамматическими и метрическими. В арсенале грамматических средств противопоставление глагольных форм прошедшего времени формам настоящего или непрошедшего, например в первом восьмистишье „забылось", „перемололось" vs. „стонет", „ловит"; в третьем, –„затекла", „посмотрели" vs. „сдвою", „видеть Вас ... моя беда"; в четвёртом, – „ушла", „сказал" vs. „решит", „пускай приставит"; в пятом – „заснежила", „заменили" vs. „подаёт"; в шестом, – „выпил", „прозрела" vs. „заходят", „жизнь [...] не обратима"; в седьмом, – „велела", внёс" vs. „и вот – она"; в восьмой и последней, – „стихло" vs. „немотствуют". Другие грамматические средства включают такие знаки прошедшего и настоящего, как „сегодняшнее" (время), vs. „былое" (мгновенье), „тогдашний" vs. „теперешний" (автор), – во втором восьмистишье, etc. Метрически диахрония поддерживается регулярным чередованием двух рифм в пределах каждого восьмистишья, причём в первой, третьей и восьмой октавах рифмовка по схеме сицилианы (AbAbAbAb); здесь и в дальнейшем заглавная буква означает женскую рифму, строчная – мужскую.

[19] Под интонацией мною здесь понимается совокупность поэтического синтаксиса, метра/ритма, звуковых характеристик и семантического плана данного стиха, строфы, etc.; в настоящем сравнительном разборе стихотворений Бобышева и Бродского я ограничился анализом метрико-рифмовочных схем; сравнение роли пиррихиев и цезур в создании интонации поэтического диалога между двумя текстами ожидает будущего исследователя. Кроме того, интересны внутренние симметрии „Траурных октав", как, например, второго и седьмого, или четвёртого и шестого четверостиший.

[20] Текст стихотворения Бродского здесь и в дальнейшем цит. по след. изданию: Иосиф Бродский, *Часть речи*, Анн Арбор, 1977, 8-9.

[21] Десять предлогов, состоящие из одной согласной, и название стихотворения не фигурируют в подсчёте.

[22] Проекция жестянки с боку есть прямоугольник или квадрат, т.е. сама пустая жестянка в стихотворении являет собой округлые пустоты, вписанные в прямые углы.

[23] Хотя „о" в *не надо* безударное и теряет вокаличность ударного „о", сам процесс открытия ротового отверстия всё же продолжает цепочку образов пустоты и отчаяния в стихотворении. Наряду с использованием системы о-вокализма для обозначения круглости, „Похороны Бобо" содержат систему у-вокализма, которая в данной работе не рассматривается. Скажем только, что в тексте 37 слов с гласным „у", цепочки слов с „у" параллельны цепочкам с „о", обе цепочки смыкаются в ряде ключевых мест, как то *нуль* и *уста*.

[24] Переводчик стихотворения на английский, американский поэт Ричард Вильбур (Richard Wilbur) заслуживает высокой похвалы за то мастерство, с которым он преодолел и примирил несоответствия между английской и русской фонетическими системами, следуя при этом структурно-семантическому замыслу оригинала Бродского. Перевод Вильбура особенно интересен тем, как он передаёт звуко-очертание-образную круглость. К примеру, „Квадраты окон, арок полукружья" переведены как „O, window squares, O arches' semicircles". См. Joseph Brodsky, *A Part of Speech*, New York, 1987, 50. Междометья „о" добавлены, разумеется, чтобы компенсировать вокалическое несоответствие между русским *окон* и английским *window*.

[25] Характерно употребление имени Ханна в стихотворении. По всей вероятности, оно относится к Ханне Вульфовне Горенко, жене брата Ахматовой, жившей в Риге и часто навещавшей Ахматову. То, что „Ханна/ Здесь молодые люди к нам, взгляни..." – реальные слова живой Ахматовой, потверждают и воспоминания самого Бобышева „Ахматовские сироты", опубликованные в 1984 году. И вот как Бобышев описывает свой первый приход в гости к Ахматовой (вместе с Е. Рейном):

„Открыла дверь она сама [Ахматова – М.Д.Ш.]: – Ханна! – крикнула она в глубь квартиры. Здесь молодые люди к нам пришли.“ См. Дмитрий Бобышев. „Ахматовские сироты“, *Русская мысль* 3507, 8 марта 1984, 8. Кроме того, библейский контекст начала восьмого восьмистишья предполагает ещё по крайней мере две идентификации, а именно с Ханной, матерью пророка Самуила и с Анной (Ханной), матерью Девы Марии. Наконец, поскольку Анна – европеизированное древнееврейское имя Ханна, „Ханна“ бобышевского текста прямо указует и на саму Анну Ахматову.

[26] См. Анна Ахматова, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград, 1979, 309.

[27] См. Анна Ахматова, „Из неопубликованного“, *Литературная газета*, 15 сентября 1971, 7.

[28] См. Анна Ахматова, „Из новых стихов“, *Новый мир* 1 (1963), 64.

[29] В новомирской публикации за „Последней розой“ следуют „Два четверостишия“, причём второе из них содержит закодированные ссылки на судьбу Бродского: „О своём я уже не заплачу, / Но не видеть бы мне на земле/ Золотое клеймо неудачи/ На ещё безмятежном челе“.

[30] Разумеется, в каноническом западном издании произведений Ахматовой был опубликован как эпиграф к „Последней розе“, так и имя его автора; см. Анна Ахматова, *Сочинения*, Т. 1. Washington, 1967, 328. В том же издании „Пятая роза“ опубликована в томе 3 с посвящением, „Дм. Бву“; см. *Сочинения*, Т. 3, 100.

[31] См. комм. в изд. Анна Ахматова. *Стихотворения и поэмы*, Л., 1979. 501. Дмитрий Бобышев вспомнил об эпизоде с дарением пяти роз в мемуарах „Ахматовские сироты“: „Эти стихи [„Великолепная семёрка“ -М.Д.Ш.] я повёз Ахматовой на день рождения в писательский посёлок Комарово, где она арендовала в Литфонде дачу, так называемую „Будку“. Я подарил ей также букет из пяти отборных роз. Как свидетельствует Найман, бывший её секретарём, ‘об этих цветах говорилось, и они показывались гостям‘. Анна Андреевна вспомнила о них и в мой следующий приезд: – Четыре из них вскоре увяли, зато пятая необыкновенно хорошо расцвела и творила чудеса, чуть не летая по комнате...“; см. Дмитрий Бобышев, „Ахматовские сироты“, *Русская мысль* 3507. 8 марта 1984, 9. В книжном издании „Рассказов о Анне Ахматовой“ Найман добавил некоторое число страниц, чтобы дать свою собственную характеристику обстоятельств, при которых сочинялась „Пятая роза“: „Первоначально Ахматова предполагала объединить его [ахматовское стихотворение „Ты-верно, чей-то муж и ты любовник чей-то...“ – М.Д.Ш.] с „Последней розой“ и „Пятой розой“ в цикл „Три розы“. К каждому стихотворению был выбран эпиграф из стихов, ей посвящённых: Бродского – „Вы напишите о нас наискосок“ к „Последней“, моих – „Ваша горькая божественная речь...“ к „Ты – верно, чей-то муж...“

„Пятая" была написана по поводу букета из пяти роз, подаренного ей Бобышевым: четыре сразу завяли, пятая – „сияла, благоухала, чуть не летала". Незадолго перед тем Бобышев посвятил Ахматовой стихотворение „Великолепная семёрка" с такими строчками: „Угнать бы в вашу честь электропоезд, наполненный словарным серебром," – но считал его недостаточно „высоким" и предложил ей для эпиграфа четверостишье о розе, имевшее прежде другого адресата. А.А. дала вписать четверостишие в тетрадку, но хитрость немедленно раскусила – „Пятая роза" оказалсь без эпиграфа" (110). Наймановская характеристика эпизода с дарением Бобышевым роз заметно отличается от версии самого Бобышева в эссе „Ахматовские сироты", опубликованном на пять лет раньше: „Вскоре мы узнали, что „натворила" эта роза, – Ахматова посвятила нам по стихотворению: Бродскому – „Последнюю розу", мне – „Пятую", а Найману – „Небывшую". Наши инициалы были уже поставлены, и каждому предполагалось вписать какой-нибудь эпиграф „из себя" (9). Там же в эссе Бобышева, приводится полный текст стихотворения „Великолепная семёрка", хотя и без названия. Кроме Наймана, название приводит К.К. Кузьминский в томе 2В Антологии „Голубая Лагуна" (*The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry*, Newtonville, 1982, 180). Текст стихотворения Бобышева „Великолепная семёрка", несомненно имеющий отношение к поэтическому диалогу между „Траурными октавами" и „Похоронами Бобо", цитируется ниже: „Ещё подыщем двух – и всемером,/ диспетчера выцеливая в прорезь,/ угоним в вашу честь электропоезд,/ нагруженный печатным серебром./ О, как Вы губы стронете в ответ,/ прилаживаясь будто для свирели.../ Такой из них исходит мирный свет,/ что делаются мальчики смиренны./ И хочется тогда, корзиной роз/ роскошно отягчая мотороллер,/ у Вашего крыльца закончить кросс/ и вскрикнуть дивным голосом Тироля:/ Бог – это Бах, а царь под ним Моцáрт/ а Вам, улыбкой ангельской мерцать/ и слушая моторов юный гром,/ и видя этих роз усемеренье,/ не просится ль тогда стихотворенье/ с упоминаньем каждого добром?" (Бобышев, „Ахматовские сироты", 9) Наконец, отметим, что за полями диалогического (интер)текста „Траурных октав" и „Похорон Бобо" разворачивается микродиалог между поэтами на предмет мотива „Бог-Бах". В раннем стихотворении Бродского „Стихи под эпиграфом" читаем следущее: „В каждой музыке Бах,/ В каждом из нас Бог"; см. Иосиф Бродский. *Стихотворения и поэмы.* Washington, 1965, 23. Наконец, Бродский также вспоминал о своём участии в создании ахматовского цикла; см. „Вспоминая Ахматову: Иосиф Бродский – Соломон Волков; диалоги", М. *Независимая газета*, 1992, 40.

32 См. Юрий Лотман, *Структура художественного текста*, Providence, 1971, 122.

33 См., к примеру, интервью Бродского Томасу Венцлове: „Мне ужасно нравился в молодости Багрицкий. Ужасно также нравился – меньше, чем Рейну, например, но довольно сильно – Сельвинский"; см. "Чувство перспективы", *Страна и мир*, 3 (45), 1988, 150.

[34] Мною использован термин, бывший в обиходе теоретических публикаций группы писателей-конструктивистов (Сельвинский, Луговской, Багрицкий, Инбер, Зелинский, Квятковский и др.) в 1920-е годы и хорошо известный поэтам „Промки".

[35] Дмитрий Бобышев, *Зияния*, Париж, 1979, 105.

[36] Иосиф Бродский, *Часть речи*, Анн Арбор, 1977, 18.

[37] В 1302 году Данте был приговорён к смерти после политического переворота во Флоренции; поскольку он был в отъезде в это время, приговор сделал Данте *de facto* – изгнанником. Данте провёл оставшиеся годы в Равенне, где и умер в 1321 году. Эпиграфом к „Декабрю во Флоренции" послужила строка из ахматовского „Данте": „этот, уходя, не оглянулся".

[38] Автор осознаёт степень семантической нагруженности концепции „слово" в (интер)тексте диалога. Обсуждение концепции „голос" у Бобышева vs. „слово" у Бродского, равно как и прочих библейских аллюзий, заслуживает отдельного разговора. Здесь же упомянем, что неслучаен резкий упор Бродского на единственность „слова", последнего в стихотворении и в поэзии, в противовес множественности слов скорби в последнем восьмистишье Бобышева.

[39] Французкий исследователь Ж.-М. Бордье пишет о похоронах Ахматовой следущее: „Хорошо помню дорогу в лесу, снег, толпу и постоянно мелькавшую фигуру Иосифа Бродского, которого кое-кто уже тогда называл 'её приёмником'"; см. Жан-Марк Бордье, „Встречи с Анной Ахматовой", *Ахматовский сборник*, Т. 1. Париж, 1989, 229.

[40] В данной статье просто невозможно было коснуться всех случаев разительных диалогических коммуникаций между стихотворениями; к примеру, весьма интересен следующий обмен на предмет самоубийства и орудия самоубийста: у Бобышева, – „Да этот взгляд приставить бы к виску, / когда в разладе жизнь, и нет спасенья" и у Бродского, – „коль убьют, то пусть/ из огнестрельного оружья".

[41] Эта статья уже находилась в печати в год смерти И.А. Бродского (1940–1995).

Приложение

ТРАУРНЫЕ ОКТАВЫ

Памяти Анны Ахматовой

ГОЛОС (1)

Забылось, но не всё перемололось:
огромно-голубиный и грудной,
в разлуке с собственной гортанью, голос
от новой муки стонет под иглой.
Не горло, но безжизненная полость
сейчас, теперь вот ловит миг былой,
И звуковой бороздки рвётся волос,
но только тень от голоса со мной.

ВОСПОМИНАНИЕ (2)

Здесь время так и валит даровое…
Куда его прикажете девать,
сегодняшнее? Как добыть опять
из памяти мгновение живое?
Тогдашний и теперешний – нас двое,
и – горькая двойная благодать –
я вижу Вас, и я вплываю вспять
сквозь этих слёз в рыдание былое.

ПОРТРЕТ (3)

Затекла рука сердечной болью…
Как Вы посмотрели навсегда
из того мгновения на волю
в этот вот текучий миг, сюда!
В памяти я этот облик сдвою
с тем, что знал в позднейшие года.
Видеть Вас посмертною вдовою,
Вас не видеть – вот моя беда.

ВЗГЛЯД(4)

С мольбой на лбу, в кладбищенском леску
в день грузный и сырой, зимне-весенний
она ушла от нас к корням растений,
туда, в подпочву, к мерзлом песку,
„Кто сподличать решит, – сказал Арсений, –
пускай представит глаз её тоску".
Да, это взгляд приставить бы к виску,
когда в разладе жизнь, и нет спасенья.

ПЕРЕМЕНЫ (5)

Холмик песчаный заснежила крупка,
два деревянных скрестились обрубка;
их заменили – железо прочней.
На перекладину села голубка,
но упорхнула куда-то… Бог с ней!
Стенку сложили из плоских камней.
Всё погребенье мимически-жутко
знак подает о добыче своей.

ВСЕ ЧЕТВЕРО (6)

Закрыв глаза, я выпил первым яд.
И, на кладбищенском кресте гвоздима,
душа прозрела: в череду утрат
заходят Ося, Толя, Женя, Дима
ахматовскими сиротами в ряд.
Лишь прямо, друг на друга не глядят
четыре стихотворца – побратима.
Их дружба, как и жизнь, не обратима.

ВСТРЕЧА (4)

Она велела мне для Пятой розы
эпиграфом свою строку вписать.
И мне бы – что с Моцáртом ей мерцать,
а я – о превращеньях альбатроса
непоправимо внёс в её тетрадь.
И вот – она, она в газетной прозе!
Эпиграф же – и впрямь по-альбатросьи –
куда вдруг улетел – не разыскать.

СЛОВА (8)

Когда гортань – алтарной частью храма,
тогда слова Святым Дарам сродни.
И даже самое простое: „Ханна!
Здесь молодые люди к нам, взгляни…"
встает магически, поёт благоуханно.
Всё стихло разом в мартовские дни.
Теперь стихам звучать бы невозбранно,
но без неё немотствуют они.

1971

Dmitri Bobyshev, *Ziianiia*
(Paris, YMCA-Press, 1979), 56–60.

ПОХОРОНЫ БОБО

1

Бобо мертва, но шапки недолой.
Чем объяснить, что утеплаться нечем.
Мы не проколем бабочку иглой
Адмиралтейства – только изувечим.

Квадраты окон, сколько ни смотри
по сторонам. И в качестве ответа
на „Что стряслось“ пустую изнутри
открой жестянку: „Видимо, вот это“.

Бобо мертва. Кончается среда.
На улицах, где не найдёшь ночлега,
белым-бело. Лишь чёрная вода
ночной реки не принимает снега.

2

Бобо мертва, и в этой строчке грусть.
Квадраты окон, арок полукружья.
Такой мороз, что коль убьют, то пусть
из огнестрельного оружья.

Прощай, Бобо, прекрасная Бобо.
Слеза к лицу разрезанному сыру.
Нам за тобой последовать слабо,
но и стоять на месте не под силу.

Твой образ будет, знаю наперёд,
в жару и при морозе-ломоносе
не уменьшаться, но наоборот
в неповторимой перспективе Росси.

3

Бобо мертва. Вот чувство, дележу
доступное, но скользкое, как мыло.
Сегодня мне присилось, что лежу
в своей кровати. Так оно и было.

Сорви листок, но дату переправь:
нуль открывает перечень утратам.
Сны без Бобо напоминают явь,
и воздух входит в комнату квадратом.

Бобо мертва. И хочется, уста
слегка разжав, произнести „не надо“.
Наверно, после смерти – пустота.
И вероятнее, и хуже Ада.

4

Ты всем была. Но, потому что ты
теперь мертва. Бобо моя, ты стала
ничем – точнее, сгустком пустоты.
Что тоже, как подумаешь, немало.

Бобо мертва. На круглые глаза
вид горизонта действует, как нож, но
тебя, Бобо, Кики или Заза
им не заменят. Это невозможно.

Идёт четверг. Я верю в пустоту.
В ней, как в Аду, но более херово.
И новый Дант склоняется к листу
и на пустое место ставит слово.

1972

Iosif Brodskii, *Chast' rechi*
(Ann Arbor: Ardis, 1977) 8–9.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 139–147

Борис Норман

СМЫСЛ ТЕКСТА КАК КОНГЛОМЕРАТ ЕГО ЗНАЧЕНИЙ (на примере одного четверостишия А. Вознесенского)

Объектом исследования в данном случае послужит для нас следующее четверостишие известного современного русского поэта Андрея Вознесенского:

Мне до звезды молвы бодяга,
все до звезды,
когда Твой свет ложится на бумагу,
оттягивая гирькою весы.
("Стихи под звездочкой" –
Аргументы и факты, 1994, 12)

Хотя эта строфа и не образует завершенного текста, ее можно считать полноценной и самостоятельной в смысловом отношении. Нас же как раз и будет интересовать процесс восприятия и понимания данного отрывка читателем (вообще реципиентом), а точнее говоря – участие в этом процессе единиц различных языковых уровней. Иными словами, мы хотим показать, как смысл текста, пусть даже столь краткого, складывается из многих – различных и разнородных – семантических компонентов.

Процитированная строфа, скажем прямо, может вызвать определенные трудности у неискушенного читателя. Например, она требует существенных комментариев для иностранца. Да и для читателей, для которых русский язык является родным, данный текст несомненно отмечен своей "малопонятностью", усложненностью (что, впрочем, вполне отвечает репутации поэзии!). Единственное, что носитель языка ощущает здесь сразу и "всем нутром", – это то, что в стихотворении противопоставляется что-то неважное для автора, обозначенное в первых двух строках, чему-то или кому-то для него дорогому – скорей всего, любимой женщине, которой (хотя прямо и не названной) посвящены две следующие строки. Все остальное – поэтические ассоциации, культурный фон, лексические переносы значения и т.п. – дело специального, углубленного анализа, которым мы тут и займемся. При этом мы исходим из положения, что лингвист-интерпретатор в своей деятельности по существу эксплицирует ту

умственную работу, которую рядовой носитель языка проделывает неявно и интуитивно.

Для того, чтобы "расшифровать" данный текст, следует прежде всего иметь в виду, что некоторые слова здесь употреблены в своих непрямых, переносных значениях. Это касается, в частности, существительного *бодяга* (имеющего также орфографический вариант *бадяга*). Слово *бодяга/бадяга* долго фиксировалось словарями русского языка только в своем основном значении: 'губка, водяное растение'. В.И. Даль отмечал также у него в качестве областного значение 'игрушечка, небольшая вещица для забавы' (Даль, I, 37). Впрочем, давно было известно устойчивое словосочетание *разводить бодягу* (*бадягу*) 'заниматься пустыми шутками, балагурством'; в последнее время к нему прибавляется *нести* (или *плести*) *бодягу* 'говорить глупости'. Ныне Словарь современного русского литературного языка (во втором издании) уже дает отдельным значением при слове *бодяга* (с пометой "просторечное") толкование 'недоразумение, путаница, чепуха' (ССРЛЯ, I, 670). Именно с этой семантикой 'чепуха' (добавим еще: 'глупость, вздор') и употреблена данная лексема в анализируемом нами тексте. Слово *молва* в той же строке передает присущее ему в русском языке значение 'слухи, толки', однако в соседстве с просторечно-сниженным *бодяга* у него актуализируются пейоративные коннотации: поэт имеет в виду неодобрительную людскую болтовню: злословие, сплетни. Остается еще учесть закономерности размещения слов в русском предложении – в частности, допустимость инверсии, – и мы поймем, что *молвы бодяга* – это 'глупость сплетен'.

Что же касается употребленного тут же существительного *звезда*, то и оно нельзя сказать, чтобы выступало в своем обычном, традиционном значении. Вообще слово *звезда*, наряду с *небо*, *сердце*, *глаза* и т.п., – типичный элемент стихотворных текстов, один из устойчивых поэтических символов (см., например, Плотников, 1979, 99–112). Но в данном случае это и так, и не так. Дело все в том, что читатель должен за начальным предложением анализируемого текста – *Мне до звезды молвы бодяга...* – распознать фразеологическое выражение (кому-то) (что-то) *до лампочки* (*до фонаря*). И хотя сама лампочка тут не названа, намек на нее прозрачен, да и диагностирующая сила предлога *до* достаточно велика. Поскольку же читателю просто не удастся получить смысл целого текста "в обход" данного фразеологического значения, остановимся на нем подробнее.

Фразеологизм *до лампочки* в русском языке – сравнительно новый, хотя и – в разговорной речи – уже весьма распространенный. Он означает '(кому-то) (что-то) неважно, безразлично', '(кому-то) (до чего-то) нет дела', '(кому-то) (на что-то) наплевать'. Не касаясь здесь происхождения данной фразеологической единицы и ее соответствий в других языках (см.:

Мокиенко, 1992; Нечаева, 1995, 45–48 и др.), обратим внимание только на одну ее особенность, а именно: на существительное, которое занимает во фразеологизме позицию ключевого слова. Это даст нам повод поразмышлять вообще над правилами и закономерностями лексического варьирования устойчивых словосочетаний. Как отмечает В.М. Мокиенко, кроме слова *лампочка*, в составе данного фразеологизма (практически без изменения его смысла) встречаются и другие лексические компоненты: *до фонаря*, *до фени* (*до феньки*), *до лампады*, а также *до форточки*, *до потолка*, *до зонтика*, *до жердочки*, *до мушки* (в последних случаях, как отмечает автор, мы, возможно, имеем дело с региональными вариантами – см.: Мокиенко, 1992, 22). Добавим к этому списку зафиксированные в нашем материале *до плешки*, *до пуговицы*, *до попы*, *до балды*... Очевидно, что лексическое варьирование фразеологизма идет здесь преимущественно в двух направлениях: с опорой на сему 'вверх, наверху, высоко' с поддержкой семы 'свет, светлый') и с опорой на сему 'круглый, выпуклый'. И наша *звезда* вполне вписывается по крайней мере в первый из указанных рядов: она тоже символизирует собой нечто высокое, недосягаемое, к тому же излучающее свет.

Таким образом, мы уже приближаемся к тому, чтобы стать обладателями смысла, скрытого в первых двух строках стихотворения: 'мне безразлична глупость сплетен', или что-то вроде этого. Но необходимо сделать еще один шаг на пути интерпретации нашего текста, и этот шаг – в область синтаксиса. Читатель должен учесть возможность функциональных сдвигов, смещений слов (точнее, словообразов – поскольку имеется в виду грамматика внутренней речи) в процессе построения высказывания. В частности, в ходе вербализации смысла некоторое качество может о п р е д м е ч и в а т ь с я , а бывший предмет при этом может становиться признаком новой, только что образованной субстанции. *Молвы бодяга* – это, как мы установили, 'глупость сплетен'. Но *глупость сплетен* в данном контексте значит не что иное, как просто 'глупые сплетни'. Такое понимание вполне соответствует нормам современной русской речи и поддерживается в памяти носителя языка многочисленными образцами-примерами, вроде: *Есть тоска веселая в алостях зари*... (С. Есенин) – ср.: *в алой заре*; *Уже виден впереди серый камень, синь впадин и ущелий* (И. Бунин) – ср.: *синие впадины и ущелья*; *Пес смотрит на бесконечность океанских волн* (В. Конецкий) – ср.: *на бесконечные океанские волны*; *Надеемся только на крепость рук, на руки друга и вбитый крюк* (В. Высоцкий) – ср.: *на крепкие руки* и т.п. Подобные синтаксические преобразования выступают здесь как представители целого класса процессов в грамматике говорящего – с м е щ е н и й , в ходе которых словообраз может не просто переноситься в иную позицию, но и подвергаться

частеречным трансформациям. В первом случае мы имеем дело с классическими фигурами речи – гипаллагой, эналлагой и т.п. (типа *голубей крепкокрылая стая* вместо *голубей крепкокрылых стая* – пример из: Ахманова, 1966, 525); во втором открываются новые, дополнительные возможности метафоризации текста, его семантического усложнения (ср. какое-нибудь *Кружит паучок по загару щек* (Э. Багрицкий) вместо *...по загорелым щекам* и т.п.; подробнее см.: Норман, 1978, 106–108).

Итак, поправка на синтаксическое смещение приводит нас к следующему пониманию смысла первых двух строк: 'мне безразличны глупые сплетни'.

Однако – следует признаться – в ходе нашего анализа мы несколько упростили, "спрямили" и обеднили возможности толкования цитаты. Так, говоря о фразеологическом значении '(кому-то) (что-то) безразлично' и ставя звезду в один ряд с фонарем и лампочкой, следовало бы не сбрасывать со счетов еще одну линию развития фразеологизма: опору на фонетические ассоциации. Недаром ведь на основе сочетания *до фонаря* возникает *до фени*, *до феньки*, а возможно также и *до форточки*; *форточка* же, в свою очередь, могла послужить исходной точкой для *жердочки* и т.д. – цепочка формальных связей может быть сколь угодно длинной.

Это наводит на мысль о том, что выражение *до звезды* в исследуемом контексте правомочно также рассматривать как результат звуковых ассоциаций, более того, как прямой фонетический эвфемизм к известному русскому обсценизму (или, как нынче говорят, матизму). Оснований для такого предположения два. С одной стороны, во фразеологическом контексте типа *мне это до...* обозначенная точками позиция обладает сильной экспрессией, а потому в принципе может заполняться любой лексемой, обозначающей телесный "низ". Подтверждение тому мы находим, например, в анекдоте про пресловутого Вовочку, которому задали на дом выяснить, каков рост Брежнева. И он выяснил: 68 см. Почему? "*Мама сказала, что он ей до попы*" (Анти-мир русской культуры, 1996, 177). Ясно, что в данной позиции мог бы быть употреблен и иной обсценизм. С другой стороны, следует отметить, что фонетическое сближение слова *звезда* с его обсценным двойником имеет давние и прочные фольклорно-литературные традиции. В частушках и прибаутках, загадках и анекдотах, эпиграммах и стихотворениях "не для печати" данные две лексемы еще с пушкинских (чтоб не сказать – с барковских) времен систематически рифмуются, сталкиваются в одном контексте, одна из них принимает метафорическое или эвфемистическое значение другой и т.д. Доказательства можно найти в разнообразных русских текстах, начиная, скажем, с анонимной трагедии "Васта" (XVIII в.), в первых строках которой говорится: *Ты более своей несчастлива звездой, / Рожденная с такой широкою...* (Под именем

Баркова, 1994, 34) и до совсем недавних, советских времен, сочинений – ср., к примеру, бытовавшее в 60-х годах анекдотическое описание проекта нового Герба СССР: *Вокруг – кукуруза, / В середине – Хрущева пузо, / Вверху – звезда, / А внизу – Фурцевой...* (известны и другие варианты). О текстовом сближении данных двух лексем см. также примечания к статьям М. Шапира и Г. Левинтона в упомянутом сборнике (Анти-мир русской культуры, 1996, соответственно 259 и 290–291).

Трудно сказать, в чем тут дело, кроме случайного фонетического сходства. Скорее всего – в изначальном противопоставлении высокого, небесного, и низкого, телесного, – так сказать, "света" и "тьмы", – достаточно вспомнить еще один пример из советского фольклора:

С неба звездочка упала
Прямо милому в штаны.
Пусть бы все там оторвало,
Лишь бы не было войны!

Кроме того, говоря об "обсценных" аллюзиях слова *звезда*, следовало бы иметь в виду развитие космогонических представлений, связанных с идеей пустоты, бездны, затягивающей в себя дыры и – в то же время – фокуса, средоточия мироздания (и здесь уместно было бы вспомнить и ломоносовские строки про бездну, которая "звезд полна", и навязчивое обыгрывание этих символов в декадентской литературе – ср. хотя бы названия произведений Леонида Андреева – "К звездам" и "Бездна")...

Наконец, процесс наведения на слово *звезда* инвективной семы может иметь и сравнительно свежие – политические – основания. За годы советской власти *звезда* вобрала в себя столь явственный политический компонент, что он стал теснить все прочие, прежние значения слова. И в качестве противодействия это могло вызывать тенденцию к умышленному стилистическому снижению данной лексемы (ср. появление жаргонных, эвфемистических по своей сути, выражений вроде *звезданутый* и т.п.).

Данная тема, деликатная и многоаспектная, заслуживала бы специального исследования. Но в любом случае ясно, что Вознесенский как поэт, не чуждый словесного озорства, фронды, эпатажа, испытывавший (может быть, вынужденно) тягу к тайнописи – вспомним хотя бы прозрачно-эвфемистический рефрен "А на фига?" при напрашивающейся рифме на *-уя́* в "Озе", мог в своем творческом процессе сознательно или подсознательно учитывать и описанные фонетические ассоциации.

Однако сказанным еще не исчерпывается вся глубина возможной семантической интерпретации текста. Мы пока что сознательно оставляли за пределами нашего внимания тот литературный и культурный фон, на котором существуют данные стихи. А ведь это тоже немаловажно. В

частности, можно утверждать, что принижение образа звезды, наведение на это слово уничижительных фонетических ассоциаций и помещение в контекст просторечного фразеологизма служит – в соответствии с замыслом автора – возвышению его лирической героини:

...все до звезды,
когда Т в о й свет ложится на бумагу...

И это заставляет вспомнить известные строки И. Анненского:

Среди миров, в мерцании светил,
Одной Звезды я повторяю имя...

...Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо света.

Перед нами своего рода внутренняя перекличка поэтов. И у Анненского, и у Вознесенского женщина сравнивается со звездой. Но если у первого из них любимая, так сказать, функционально отождествляется с небесным телом, заменяет собой светило, то у второго она выделяется своим светом н а ф о н е звезды, последняя по сравнению с женщиной оказывается "темной" и "грязной", как бодяга...

Справедливости ради следует добавить, что данная тема – тема соотношения света и тьмы применительно к женщине – продолжает волновать Вознесенского и позже, получая, например, такое развитие в одном из недавних его произведений:

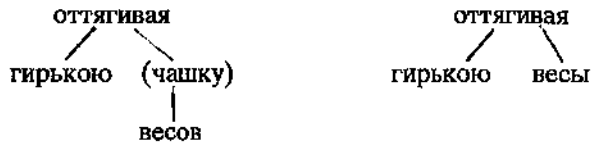
Темен загар твой и одновременно светел. Я обучаю тебя черной и белой игре... Темная сила любви была источником света ("Темная фигура", *Огонек*, 1996, 26).

Итак, любовь – вот тот эликсир, та волшебная палочка, которая превращает воду в вино, сплетни – в ореол, тьму – в свет.

Что же до сопоставления выбранного нами четверостишия со стихотворением Иннокентия Анненского, то его тоже можно продолжить. Анненский говорит о предмете своих чувств отстраненно и возвышенно, в 3-м лице (*Она, Звезда*), прописной буквой подчеркивая его (предмета) неземную, божественную природу. Вознесенский внешне соблюдает эту традицию – использование заглавной буквы в обозначении любимой, – однако в сочетании с обращением во 2-м лице (*Твой свет*) его отношение выглядит значительно более "демократичным" и интимным. Соответственно, свет у Анненского нематериален и "неземен" (*в мерцании светил...*), свет у Вознесенского вполне ощутим, он даже имеет свой вес (*оттягивая*

гирькою весы). Как известно, сила давления света действительно была установлена опытным путем (впервые это сделал русский физик П.Н. Лебедев в 1899 году), но эксперименты проводились с тончайшими пластинками-лепестками. В стихотворении же появляются весы с гирьками – как гиперболизированное представление о материальности света. И то, что при этом сила давления подменяется весом, вполне простительно для поэта, тем более что свет у него направлен сверху вниз... Впрочем, для полноты картины следует заметить, что строка *оттягивая гирькою весы* могла появиться и в результате иных ассоциаций, в том числе и эротического толка. На это намекает, в частности (в соседстве с глаголом *ложиться*), глагол *оттягивать*, с его многообразными коннотациями и сочетаемостью (ср., например, выражения типа *оттягивать резинку трусов* 'демонстрировать возбужденное состояние' и т.п.).

При всей (признаемся) гипотетичности, или даже фантазийности, рассматриваемых семантических вариантов, нельзя не отметить, что в процессе интерпретации данного высказывания несомненно присутствует и еще один – синтаксический – компонент. В самом общем виде его можно обозначить как эллипсис. Дело в том, что оттягивать весы, строго говоря, нельзя. Оттягивать можно в лучшем случае (с учетом сказанного выше) ч а ш к у (плечо, рычаг и т.д.) весов. Однако эта чашка нигде не названа, и читатель может даже не заметить указанного пропуска. Ничего удивительного: носитель языка ведь исходит из своего речевого опыта, а этот опыт включает в себя такие привычные конструкции, как: *Из сада доносилась музыка* – вместо *Из сада доносились звуки музыки*; *У него температура* – вместо *У него высокая температура*; *Вы на Пушкина сходите*? – вместо *Вы выходите на остановке "Площадь Пушкина"*? и т.п. Все это – многообразные примеры эллипсиса, который, конечно же, имеет свои подтипы (разновидности) и свои внутренние правила реализации, но в данном случае они остаются за пределами нашего анализа. Может быть, стоит только подчеркнуть, что в примере *оттягивая гирькою весы* мы имеем дело не просто с опущением (или, так сказать, усекновением) какой-то словоформы, а с более сложным семантико-синтаксическим процессом, при котором одна семема, подразумеваемая, не реализуется, а другая тут же занимает позицию отсутствующей (поднимаясь при этом на одну "ступеньку" в дереве подчинения высказывания или, что то же самое, приближаясь к его организующему центру). Сравним наглядное представление исходного и конечного вариантов:



Такое преобразование в синтаксисе носит название стяжения. Вместе со смещением (см. выше) стяжение – важнейший инструмент формирования синтаксической структуры высказывания в грамматике говорящего и слушающего.

Разумеется, в процессе производства и восприятия текста свою роль играют и значения грамматических категорий – таких, как лицо, число, время, наклонение, падеж... Первое из них, в частности, служит выражению основополагающего для данного текста семантического противопоставления "Я – Ты", а без последнего в этом ряду (падеж) мы просто не смогли бы себе представить внутренней структуры фраз, взаимоотношений между составляющими их словами (ср., к примеру, потенциально возможные конструкции *молвы бодяга* и *молва бодяги*, *ложиться на бумагу* и *ложиться на бумаге*, *оттягивая гирькою весы* и *оттягивая гирьку весов* и т.п.). Вместе с тем, роль всех этих грамматических категорий в формировании смысла текста окажется еще более весомой и сложной, если учесть все те внутренние, взаимообусловливающие связи, которые объединяют лексические и грамматические семы в составе значения слова.

В целом же мы убеждаемся, что смысл выбранного нами четверостишия складывается из многих компонентов. И хотя одним из них мы посвятили в нашем разборе больше внимания, а на других останавливались лишь вскользь, попытаемся их здесь систематизировать. Это:

а) лексические значения, в том числе непрямые, переносные, актуализирующиеся у слова или "наводящиеся" на него;

б) фразеологические значения, которые "заглушают" собой значения отдельных лексем, составляющих фразеологизм;

в) синтаксический компонент смысла, охватывающий распределение семантических ролей (функций) в предложении, правила внутренних смещений и стяжений в структуре фразы, перестановки слов и т.п.;

г) значения грамматических категорий – таких, как падеж, лицо, число, время и т.д.;

д) фонетические ассоциации, в том числе неявные или "замаскированные";

е) литературные реминисценции и аллюзии и вообще многообразный культурный "фон".

Все эти компоненты разнообразны, разноаспекты. Однако они подразумевают и поддерживают друг друга, кооперируют свои усилия в образовании того сложного целого, каким является смысл текста. В частности, как мы пытались показать, лексические значения слов оказываются обусловленными составом фразеологических сочетаний, в которые данные слова включаются (при том, что в своем варьировании фразеологизм придерживается скорее общих направлений развития, чем конкретных лексических границ). С другой стороны, лексические значения обусловлены правилами синтаксических преобразований строящегося высказывания, и потому понять текст – в большой степени значит вскрыть его деривационную "предысторию", ход его "строительства" в грамматике говорящего. Далее, определенный "отсвет" на лексические значения бросают формальные (звуковые) ассоциации и литературный контекст, на фоне которого данное произведение возникает и воспринимается... Так входит читатель в текст. Так входит конкретное произведение в соответствующий корпус текстов и – далее – в литературный континуум.

Литература

1996. *Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература*, Москва.

Ахманова, О.С. 1966. *Словарь лингвистических терминов*, Москва.

Даль, В. 1955. *Толковый словарь великорусского языка*, Т. 1, А–З, Москва.

Мокиенко, В.М. 1992. "Из истории жаргонной фразеологии. До лампочки или до фонаря?", *Русистика*, 1, 17–24.

Нечаева, В. 1995. "О колбасе, пиве, фонаре и феньке. Некоторые характеристики контрастивного изучения немецких и русских фразеологизмов", *Русистика*, 1–2, 44–51.

Норман, Б.Ю. 1978. *Синтаксис речевой деятельности*, Минск.

1994. *Под именем Баркова. Эротическая поэзия XVIII–начала XX века*, Москва.

Плотников, Б.А. 1979. *Дистрибутивно-статистический анализ лексических значений*, Минск.

1991. *Словарь современного русского литературного языка*, Т. 1, А–Б, Москва.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 149–173

Julia Kursell

BACHTIN LIEST DOSTOEVSKIJ – ZUM BEGRIFF DER POLYPHONIE IN BACHTINS *PROBLEMY TVORČESTVA DOSTOEVSKOGO*

"По нашему убеждению, только Достоевский может быть признан создателем подлинной полифонии"[1], schreibt Bachtin in *Problemy poėtiki Dostoevskogo* (1963) und beansprucht damit für die "Polyphonie", sie sei gleichsam eine Erfindung Dostoevskijs. Diese Formulierung ist nur eine Zuspitzung seiner schon 1929 in der ersten Fassung, den *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, vorgestellten These, Dostoevskij habe ein neues Romangenre, den "polyphonen Roman"[2] geschaffen. Aus beiden Textfassungen geht hervor, daß Bachtin den Begriff "Polyphonie" – im Sinne von "Satz mit mehreren gleichberechtigten Stimmen" – der Musiktheorie entlehnt.[3] Er benennt mit ihm aber ein literarisches Phänomen, eine literarische 'Vielstimmigkeit' der Romane Dostoevskijs. 'Vielstimmigkeit' bei Dostoevskij ist schon vor Bachtins Schrift verschiedentlich beschrieben worden. Sein eigener Anteil an dieser Beschreibung ist eher ein Kompilieren und Verwerten von Texten anderer. Die Anwendung der musiktheoretischen Begriffe "Polyphonie" und "Kontrapunkt" auf Dostoevskij weist er selbst indirekt als Anleihe aus einer fremden Arbeit aus. Neu ist bei Bachtin ihr konsequenter Gebrauch als Bestandteil einer eigenen Terminologie. Um die Unklarheiten zu vermeiden, die immer wieder bei der Übernahme von Begrifflichkeiten aus der Musiktheorie in den Kontext von Literatur und Literaturwissenschaft entstehen,[4] weist Bachtin mehrfach auf die Metaphorizität der entlehnten Begriffe hin.[5] Damit macht er deutlich, daß es ihm nicht darum geht, eine Nähe von Dostoevskijs Texten zur Musik zu konstatieren:

> ..материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла быть речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем простая метафора. Но эту метафору мы превращаем в термин "полифонический роман", так как не находим более подходящего обозначения. Не следует только забывать о метафорическом происхождении нашего термина.[6]

Bachtin funktionalisiert lediglich bestimmte Eigenschaften der gewählten Begriffe für eine Beschreibung von Dostoevskijs Texten. Die Funktion der

entlehnten Begriffe aus der Struktur von Bachtins Text zu klären liegt nahe. Diesem Vorgehen stellt sich aber im Fall der Dostoevskij-Monographie eine besondere Schwierigkeit entgegen: Die Erweiterungen der zweiten Fassung greifen so tief in den logischen Aufbau des Textes ein, daß angenommen werden muß, Bachtin ändere den Gebrauch seiner eigenen Terminologie. Es gibt also wenigstens zwei Kontexte[7], auf die "Polyphonie" bezogen werden kann. Aus folgenden Gründen bietet sich die erste Fassung als Referenztext an:

In der zweiten Fassung dient die "Polyphonie" nicht mehr als das primäre Erklärungsmodell für die Texte Dostoevskijs. Sie konkurriert vielmehr mit anderen, allgemeingültiger konzipierten Modellen, die Bachtin zwischen den beiden Fassungen ausgearbeitet hat und die er nun auch in seine Arbeit über Dostoevskij zu integrieren versucht. Ein solches Modell ist der Karneval, ein weiteres die Dialogizität. Karneval und Dialogizität lassen sich mit "Polyphonie" nicht ohne weiteres verbinden, sie unterscheiden sich ihrer Struktur nach zu stark von dieser. Begriffe wie "Idee" und "Wort" werden, da ihnen in den verschiedenen Modellen jeweils unterschiedliche Funktionen zugewiesen sind, in der zweiten Fassung überstrapaziert.

Als Bestandteil des an den Konservatorien weitergegebenen Standardwissens kristallisiert sich ein stabiler Begriff von "Polyphonie" um die Mitte des 19. Jahrhunderts heraus. Auf diese terminologische Grundlage baut Bachtin auf. Innerhalb der Musiktheorie hat der Begriff "Polyphonie" inzwischen aber, jenseits des weiterhin aktuellen Standardwissens, eine bedeutende Wandlung erfahren. Die Diskussion um die Begriffe "Kontrapunkt" und "Polyphonie" wird im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sogar besonders lebhaft geführt. Gerade die erste Fassung steht also in einem Spannungsverhältnis zwischen einer musikalischen Fachsprache aus der Zeit Dostoevskijs und der zu Bachtins Text zeitgenössischen Musiktheorie.

In den 1920er Jahren wird es Mode, Anleihen aus der musikalischen Terminologie für die literarische Analyse zu machen.[8] Auf den "Kontrapunkt"[9] greift Literatur wiederholt zurück, etwa Aldous Huxley in seinem Roman *Point counter Point* (1928). Ein prominentes Beispiel in Rußland, wenn auch aus dem Bereich des Films, sind die zahlreichen musiktheoretischen Begriffe in den Schriften von Sergej Ėjzenštejn, so etwa der "Bild-Ton-Kontrapunkt".[10] Es läßt sichfragen, inwiefern Bachtin an dieser Tendenz zur Übernahme musikalischer Begriffe teilhat.

Musikalische Terminologie

Die frühesten Belege für "Polyphonie" in der Musiktheorie meinen, in Anlehnung an das griechische *πολυφωνία*, lediglich Vielstimmigkeit, deren Beschaffenheit nicht näher bestimmt wird.[11] Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird

"Polyphonie" zu einem Begriff mit einer klaren Definition. Die terminologische Eingrenzung geht mit einer Umstrukturierung des musikalischen Wissens einher. Es entsteht eine neue Form der musikalischen Pädagogik, die Konservatorien, wie sie im großen und ganzen auch heute noch bestehen. Mit dem von Felix Mendelssohn Bartholdy 1843 in Leipzig eröffneten Konservatorium entsteht ein Modell, das Musiktheorie und -geschichte als Unterrichtsfächer einbegreift. Auch die 1862 und 1866 in St. Petersburg und Moskau gegründeten Konservatorien orientieren sich diesem Modell, bis hin zum Import deutscher Pädagogen. Die Musiktheorie, ehemals als *ars liberalis* betrieben, wird nun zum Lehrstoff, der sowohl an die zukünftigen Berufsmusiker als auch an Komponisten und Theoretiker weitergegeben wird. Dies erfordert klare Begrifflichkeiten, und es entsteht eine auf die neuen Bedürfnisse abgestimmte Fachsprache. Etwa zu derselben Zeit etabliert sich die Musikwissenschaft als universitäre Disziplin. Die theoretische Reflexion von Musikästhetik und Kompositionspraxis nimmt dadurch einen Aufschwung.

In den neuen Bereichen der Musikreflexion macht sich die Orientierung an der Instrumentalmusik bemerkbar, die mit dem Aufstieg der Gattung Symphonie und dem Klavier als beliebtestem Instrument das Musikleben dominiert. Spätestens seit der Publikation von Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* (1854),[12] in der er Musik als "tönend bewegte Form" definiert, hat die Instrumentalmusik auch in der theoretischen und ästhetischen Reflexion Vorrang. Die jahrhundertelang in der Musiktheorie dominante Vokalmusik wird von der instrumentalen bzw. der sogenannten "absoluten" Musik abgelöst.

Der Paradigmenwechsel von der vokalen zur instrumentalen Musik läßt sich anhand der enzyklopädischen Erfassung von musikalischer Praxis und Terminologie durch Heinrich Christoph Koch nachvollziehen. In seinem 1807 erschienenen *Kurzgefaßten Handbuch der Musik* verknüpft er die Ausführungen zum Lemma "Hauptstimme" mit den Begriffen "polyphon" und "homophon", führt dazu aber Beispiele aus der Oper an:

> Homophonisch wird das Tonstück genannt, in welchem nur vermittelst einer Hauptstimme die individuelle Empfindungsart eines einzigen Menschen ausgedrückt wird, und bey welchem alle übrigen Stimmen blos das Amt der begleitenden Stimmen verrichten, wie in der Arie und im Concerte. Polyphonisch hingegen ist die Composition, wenn der Tonsetzer die Empfindung verschiedener Menschen durch mehrere Hauptstimmen ausdrückt, wie z.B. in der Oper im Duette, Terzette oder Quarto.[13]

Auf die Definition Kochs beziehen sich die nachfolgenden Theoretiker des 19. Jahrhunderts. Die 'Stimme', die bei Koch sowohl für die menschliche als auch für den Instrumentalpart steht, gerät dabei aber immer mehr zur Metapher für

"Individualität". Adolf Bernhard Marx zieht 30 Jahre später bereits nicht mehr die Oper zur Erläuterung von "Polyphonie" heran, sondern die Musik J. S. Bachs. In Bachs Instrumentalwerk entdeckt die Musiktheorie einen Gegenstand, an dem sie den aus der Vokalmusik herkommenden Kontrapunkt[14] bzw. die Polyphonie auch ohne das Vorhandensein der menschlichen Stimme exemplarisch verhandeln kann. Diese Koppelung des Polyphonie-Begriffs an die Musik Bachs funktioniert bis hin zu Huxley. In Rußland verstärkt sich das Interesse an Bachs Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts; in den 1910er Jahren plant beispielsweise Aleksandr Siloti eine erste vollständige Aufführung von Bachs Werken für Tasteninstrumente.[15]

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts dient der Begriff "Polyphonie" zur Abgrenzung eines bestimmten Satztyps von einem anderen, dem sogenannten "homophonen" Satztyp. Die an den Konservatorien betriebene Kompositions- und Satzlehre beinhaltet unter anderem zwei "Fächer", die den beiden Satztypen, dem "polyphonen" und dem "homophonen" Satz, entsprechen: die Harmonielehre, die nach den Zusammenhängen zwischen den Klängen fragt, und die Kontrapunktlehre, die Regeln für das Verhältnis von 'Stimmen' zueinander vorgibt.[16] Die Integration der beiden Praktiken in die normative Praxis der Kompositionslehre nivelliert aber eine historische Veränderung in der Kompositionstechnik. Das Begriffspaar "homophon-polyphon" wird gleichermaßen auf kontrapunktisch und (funktional-)harmonisch konzipierten Kompositionen nachträglich appliziert und unterscheidet homorhythmische Passagen von solchen mit einer höheren Eigenständigkeit der Einzelstimmen. Über eine historische Differenzierung der Kompositionspraktiken geht diese Begriffsanwendung jedoch hinweg.

Die 'Stimme' stellt sich im polyphonen Satz als eine Abstraktion dar. Nicht die Charakteristik der Stimme, jenseits fixierter Tonrelationen, ist Kennzeichen für die Eigenschaft des Polyphonen, sondern ihre Eigenständigkeit gemessen an einem Satzmodell, das sich selbst wiederum aus unterschiedlichen, an 'Stimmen' gebundenen Funktionen zusammensetzt. Die 'Stimme' kann gerade im polyphonen Satz auf unterschiedlichste Weise realisiert werden, vokal oder instrumental, von einem Solisten oder von einer Chorstimme.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich zwei Tendenzen zu einer Begriffserweiterung festmachen. In der Musikwissenschaft entsteht eine festere Bindung des Begriffs an historische Phänomene. Dieses Bestreben gipfelt in Knud Jeppesens Begriff der "niederländischen Vokalpolyphonie", womit die mehrstimmige Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts bezeichnet wird.[17] Jeppesens "Vokal-Polyphonie" ist hier nur insofern von Bedeutung, als sie ein verstärktes Interesse am Kontrapunkt widerspiegelt. Von der zeitgenössischen Komposition geht eine andere Neubestimmung von "Polyphonie" aus. Dem Musikwissenschaftler Ernst Kurth wird bezüglich einer Arbeit über den Kontrapunkt bei Bach vorgeworfen, der von ihm gebrauchte Begriff des "linearen Kontrapunkts" sei eher von der

Musik Paul Hindemiths inspiriert als von Bach.[18] Zahlreiche Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte beschäftigen sich mit der Überlagerung unabhängiger Texturen und praktizieren sie in ihren Kompositionen[19] oder thematisieren sie in theoretischen Schriften,[20] wobei sie sich Begriffen aus der polyphonen Satztechnik bedienen. Gustav Mahler etwa versteht unter "seiner Polyphonie"[21] die Überlagerung von nur durch ihre lokale Nähe verbundenen akustischen Erscheinungen, die, so Mahler, für gesellschaftliche Schichten stehen können.

In der Literaturwissenschaft hat sich gerade dasjenige Verständnis von "Polyphonie" durchgesetzt, das den Aspekt der Unabhängigkeit der Schichten oder Stimmen betont. Die Polyphonie wird dabei zu einem prägnanten Synonym für "Pluralität der ideologischen Standpunkte in einem Text" bzw. für "Unabhängigkeit der Figuren von ihrem Autor". "Kontrapunkt" hat sich ebenfalls als literaturwissenschaftlicher Begriff etabliert und meint das Verhältnis von verschiedenen selbständigen Handlungssträngen zueinander.[22] Bachtin hat diese Terminologie in der hier behandelten Schrift zwar teilweise mitbegründet,[23] führt aber auch ein anderes, eigenständiges Konzept vor.

"Polyphonie" in den *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*

Um 1920 ist Bachtin in den Zirkeln von Nevel', Vitebsk und Leningrad von einer ganzen Reihe Personen umgeben, die aktiv am musikalischen Leben teilnehmen: neben Lev Pumpjanskij und Valentin Vološinov, die sich beide mit Musiktheorie befassen und Musikkritiken schreiben, gehört auch der bekannte Musikwissenschaftler Ivan Sollertinskij einem Zirkel um Bachtin an. Auch die in Nevel' geborene Pianistin Marija Judina ist mit Bachtin befreundet. In ihrem Repertoire nehmen die Werke Bachs, aber auch die zeitgenössischer Komponisten wie Hindemith, einen prominenten Platz ein. Sie bringt Professoren des Konservatoriums mit ihrem Freundeskreis zusammen, so etwa Maksimilijan Oseevič Štejnberg, bei dem sie noch nach Beendigung ihres Musikstudiums Kontrapunktunterricht nimmt.[24] Möglicherweise ist sie es, die Bachtin mit der Musiktheorie – und somit auch mit dem Begriff der Polyphonie[25] – vertraut gemacht hat.[26] Bachtin selbst schließlich ist ab Dezember 1920 am Konservatorium von Vitebsk als Lektor für Ästhetik tätig.[27]

In der Schrift "Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom iskusstve" (1924) zieht Bachtin einige Male die Musik heran, wenn er sein in dieser Schrift entworfenes dreistufiges Modell des Kunstwerks und seiner Rezeption an den unterschiedlichen Kunstformen überprüft. Als nicht-thematische[28] Kunst entziehe sich die Musik, so Bachtin, dieser Dreistufigkeit, da sie weder Thema noch Inhalt habe. Daher müsse sich die ästhetische Analyse der Musik ausschließlich auf die "Untersuchungen der Technik [...] beschränken".

> Об эстетическом объекте музыки, возникающем на границах акустического звучания, почти нечего сказать эстетическому анализу отдельных произведений, кроме самого общего определения его своеобразия. Суждения, выходящие за пределы анализа материальной композиции музыкального произведения, в большинстве случаев становятся субъективными: или это свободная поэтизация произведения, или произвольное метафизическое построение, или чисто психологическое рассуждение.[29]

Auch wenn Bachtin in seinen Ausführungen die Möglichkeiten der musikalischen Analyse sicherlich unterschätzt, ist diese Bemerkung aufschlußreich für sein Verständnis von "Polyphonie". Musik ist für Bachtin eine von bestimmten Techniken geregelte Kunst, der die "Inhaltsebene" fehlt. Warum also die Übernahme musikalischer Begrifflichkeiten in die literarische Analyse? – Eine Beschreibung der Werke Dostoevskijs mit Hilfe musikalischer Terminologie wird weder durch dessen Selbstaussagen, noch durch eine Thematisierung von Musik in den Texten nahegelegt. Das Zitat des Opernentwurfs von Trišatov aus Dostoevskijs *Podrostok* stellt Bachtins einzige konkrete Bezugnahme auf Musik außerhalb seines metaphorischen Umgangs mit ihrer Terminologie dar, doch ist dieses Beispiel selbst nicht nur der Romanfiktion entnommen, sondern bleibt auch dort nur ein Plan. Daß es sich bei diesem Zitat um das Projekt einer Oper handelt, bleibt bemerkenswert, denn in der Oper gibt es reale, personengebundene Stimmen. Die individuelle Gestaltung von Stimmen bzw. Rollen ist durchaus eine für die Oper relevante Problematik. Selbst wenn Heinrich Christoph Kochs Verknüpfung von Satztypen mit der Opernsituation sich nicht fortsetzt, gibt es im 19. Jahrhundert Belege aus der theoretischen Reflexion zur Oper, die zeigen, daß es weiterhin eine Koppelung der 'musikalischen' Stimme an die menschliche gibt, wenn es um Individualität und Eigenständigkeit der 'Stimme' bzw. Rolle geht. Richard Wagner, der Antipode der "absoluten Musik", gebraucht die Begriffe der Musiktheorie in höchst eigenwilliger Weise. Bei ihm fällt das Kriterium der Eigenständigkeit von Einzelstimmen der Oper zu, die er als die "höchste Ausdrucksform" wertet. "Oper" ist für Wagner die "gleichzeitige Kundgebung fortgesetzt sich behauptender charakteristischer Individualitäten".[30] Wagner stellt diese Ausdrucksform seiner eigenen Auffassung von "Polyphonie" diametral gegenüber. In der "Polyphonie" im Sinne Wagners findet eine religiöse Harmonie Ausdruck. Dem "Kontrapunkt, als erste Regung des immer klarer auszusprechenden Individualismus", geht "Polyphonie" in seinem Sinne voraus.[31] Für eine Assoziation von Polyphonie mit Religiosität auch bei Bachtin spricht das von ihm verwendete Bild für Dostoevskijs Polyphonie als einer "Kirche, in der Sünder und Gerechte"[32] aufeinandertreffen. Auch wenn Wagner "Polyphonie" nicht mit "kontrapunktischer Technik" verbindet und die Eigenständigkeit von Stimmen erst in der Oper vorzufinden meint, kann man die "Individualitäten" in der Wagnerschen Oper

zuweilen bis in die Satztechnik hinein verfolgen. Die nächtliche Straßenschlacht in den *Meistersingern* komponiert Wagner als Fuge. Hier sind die "Stimmen" nicht nur gemäß ihren satztechnischen Funktionen eigenständig, sie stehen auch für eine Parteinahme unter den sich prügelnden Gegnern. Nur in einem solchen, semantisch aufgeladenen Kontext kann es in der 'polyphonen' Musik auch eine Eigenständigkeit von Persönlichkeiten und ihren ideologischen Kontexten geben.

Für einen Gebrauch musiktheoretischer Begriffe im Rahmen der Literaturwissenschaft heißt das: die Rückbindung der "Stimmen" an Personen funktioniert nur dann als eine Metapher mit einem spezifischen Anschaulichkeitsgewinn, wenn die 'Stimme' nicht von vorneherein schon eine menschliche ist. Gerade die Instrumentalmusik bzw. die "absolute Musik" – in der die 'Stimme' als Abstraktum gehandhabt wird – birgt ein großes Potential zur Beschreibung von außermusikalischen Sachverhalten. Die Autonomieästhetik in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts erzeugt offenbar einen semantischen Unterdruck, den die Kunstwissenschaften nutzen, indem sie die Terminologie der absoluten Musik auf neue Zusammenhänge applizieren. Auch Bachtin verwendet mit "Polyphonie" und "Kontrapunkt" Begriffe, die zum gegebenen Zeitpunkt der Instrumentalmusik zugeschrieben werden, obwohl er sich explizit nur auf die Oper bezieht – wenn klingende Musik für Bachtin überhaupt eine Rolle spielt.

Bachtin entwickelt seinen Polyphonie-Begriff zunächst aus einer Kritik der literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu Dostoevskij. In einer kurzen Definition bezeichnet er die an Dostoevskijs Romanen diagnostizierte "Vielheit der Stimmen und Bewußtseine"[33] ohne Umschweife als "echte Polyphonie"[34] – die musiktheoretische Definition von "Polyphonie" setzt Bachtin offenbar als bekannt voraus, er verliert hierüber kein Wort. Sein Hauptvorwurf an die Dostoevskij-Literatur ist, was er als die "Monologisierung" (monologizacija) der Werke Dostoevskijs bezeichnet: Es werde eine "Hauptstimme" herausgearbeitet, wo es keine solche geben dürfte, da alle Stimmen gleichberechtigt seien. Als semantischer Kern des Polyphoniebegriffs fungiert demnach die Gleichberechtigung der Stimmen. Um die Technik der Vielstimmigkeit näher zu bestimmen, entfaltet Bachtin die musikalische Terminologie weiter: Bereits zu Beginn stellt er neben den Begriff der "Polyphonie" den "Kontrapunkt".[35] Die beiden Begriffe der musikalischen Satzlehre kommen einer von Bachtin verfolgten Unterscheidung entgegen, da sie eine Technik und das Resultat von deren Anwendung unterscheiden. Sie entsprechen somit seinem anderweitig formulierten Modell des Kunstwerks: "Polyphonie" als ein Phänomen der "Architektonik" und "Kontrapunkt" als eines der "Komposition".[36] Bachtin verfolgt diese Unterscheidung konsequent[37] und gebraucht "Kontrapunkt" dort, wo er einzelne Textbeispiele bespricht.

Problematischer wird der Gebrauch von "Polyphonie" an den Stellen, wo Bachtin den 'Stimmen' zumutet, Träger von Ideologien zu sein. Die an die Stimmen geknüpften "Welten" dienen als Unterscheidungsmerkmal in einer "Polypho-

nie", die nicht asemantisch ist wie die musikalische und bei der die Gleichzeitigkeit in der Performanz wegfällt. Gerade die Beschreibung einer performativen Gleichzeitigkeit ist es aber, was Bachtin unter anderem an seinem Gegenstand "Dostoevskij" interessiert. Wenn nun Bachtins Polyphonie-Begriff auf eine Pluralität von "Weltanschauungen" reduziert würde, könnten seine Bemühungen um ein strukturelles Erfassen der Gleichzeitigkeit in der Sequenzialität von Sprache in den Hintergrund geraten. Bachtin setzt sich prophylaktisch von einer solchen Auffassung ab: "то Достоевский был бы романтиком и создал бы монологический роман о противоречивом становлении человеческого духа". [38]

Die Begriffe "Polyphonie" und "Kontrapunkt" findet Bachtin bereits in einer Arbeit von V. Komarovič zum *Podrostok* vor. Aus pragmatisch unverbundenen Teilen des Sujets entsteht, laut Komarovič, die künstlerische Einheit des Romans. Diese Sujetteile setzt er mit den Stimmen einer Fuge gleich. Ein wichtiges Vergleichsmoment sind hierzu die verschobenen Stimmeinsätze in der Fuge, die eine festgelegte Anzahl linearer Stimmen voraussetzen. Durch den Vergleich mit der Fuge kann Komarovič eine Geschlossenheit der Komposition für Dostoevskijs *Podrostok* behaupten. Dieser Aspekt wird auch für Bachtin wichtig. Die "Helden" bei Dostoevskij nimmt Komarovičs Konzeption nicht ins Blickfeld, es gibt keine Rückbindung der Fugenstimmen an die menschliche Stimme. Bachtin kritisiert an dieser Arbeit, daß sie die Einheit des Bewußtseins unangetastet lasse.

> И полифония в этом смысле истолкована им совершенно неправильно. Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными, и , как таковые, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии [...] Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих воль.[39]

Bachtin geht es anders als Komarovič, nicht um das Sujet. Er findet eine Eigenschaft in der "Polyphonie", die sich für ihn besser als Vergleichsmoment eignet als die Linearität der Einzelstimmen, indem er die abstrakte 'Stimme' an die menschliche rückbindet. "Polyphonie" bezeichnet dann eine Stimmenvielfalt mit einer bestimmten Struktur. Wie es zu dieser Struktur kommt, legen die Regeln des Kontrapunkts fest. Der Kontrapunkt als ein Regelsystem verweist also nicht auf eine zu beschreibende, sondern auf eine noch zu komponierende Musik. Dies ermöglicht Bachtin zweierlei Abgrenzungsbewegungen: Zum einen lenkt er die Aufmerksamkeit von den dargestellten Stoffen (множество судеб и жизней) auf die personen- und damit standpunktgebundenen "Stimmen" und ihre Verknüpfung im Bewußtsein. Zum anderen vermeidet er diejenige Form der Beschreibung, welche durch die Fokussierung des Bewußtseins nahegelegt wird: die Psychologie. Bachtin betreibt geradezu eine Entpsychologisierung des Bewußtseins der literarischen Figuren bei Dostoevskij, indem er eine 'kontrapunktische' Be-

ziehung zwischen den verschiedenen Arten der Figurenrede im Text postuliert. Ohne daß Bachtin seine Überlegungen zum Bewußtsein der Helden bei Dostoevskij in der Psychologie verankern müßte, werden sie durch die der Musiktheorie entlehnten Begriffe darstellbar.

Die "Stimmen und Bewußtseine" überkreuzen sich auf verschiedenen Ebenen. Bachtin behandelt sowohl die Abgrenzung des Bewußtseins der Helden von dem des Autors, als auch die Abgrenzung der Bewußtseine der Helden untereinander. Die Vielheit der 'Stimmen' in einem Bewußtsein gilt auf allen Ebenen. Die Helden erhalten eigene, selbständige Stimmen im "Bewußtsein" des Autors. Die im Bewußtsein eines "Helden" dargestellte Vielheit der Stimmen wiederholt diese Konstellation für die Ebene der Romanfiguren. Deren Eigenständigkeit gegenüber dem Autor besteht genau darin, daß sich die Struktur der Stimmenvielfalt in ihrem Bewußtsein wiederholen kann, nicht so sehr darin, daß sie eigene Ideologien vertreten dürfen. Die Stimmen überschneiden sich im Textganzen wie in der Rede der einzelnen Helden; Ort der Überschneidung ist also einerseits das Bewußtsein – hierzu wird der Autor mit dem Helden analog gesetzt. Andererseits ist es das "Wort" – hierzu wird die direkte oder indirekte Rede der Figuren mit dem Romantext als "Äußerung" des Autors analog gesetzt. Der scheinbare Bruch zwischen der Polyphonie der Romanfiguren als einer Pluralität von Ideologien[40] und den einander kontrapunktierenden Teilstimmen löst sich auf, da das Muster der aufgeteilten Welt sich auf allen Ebenen wiederholt.

Zur zeitgenössischen Musikterminologie und Literatur

In die zweite Fassung der Dostoevskij-Monographie integriert Bachtin seine Antwort auf eine (positive) Rezension der ersten Fassung von Anatolij Lunačarskij. Lunačarskij hebt die Freiheit der Stimmen im literarischen Werk stärker hervor, er meint sogar, ihre Selbständigkeit schlage in einen Mangel an Kontrolle des Autors über sie um. Lunačarskijs Auffassung ist dem Polyphoniebegriff der zeitgenössischen Musiktheorie näher als die Bachtins. Von einer solchen Auffassung setzt sich Bachtin noch in einer weiteren Ergänzung ab – er erweitert seine Ansprüche an den Autor eines "polyphonen" Romans. Dieser dürfe sich nicht auf eine "objektive" Haltung beschränken, sondern müsse selbst in eine dialogische Aktivität zu seinen Helden treten. Er erläutert diese Forderung am Beispiel von Černyševskij.

> Чернышевский приближается здесь к контрапункту и к 'образу идей'. 'Ищите, – говорит он, – как одно воззрение переходит в другое, совершенно несходное с ним [...]' Это, в сущности, прекрасное образное определение контрапункта в литературе.[41]

Die Haltung des Autors ist hier nach Bachtin vorwiegend eine "negative", d.h., der Autor hält sich aus dem Geschehen seines Romans heraus. Schon in der ersten Fassung hat Bachtin dagegen wiederholt darauf hingewiesen, daß die Figuren sich nicht in diesem Maße von ihrem Autor lösen können; er geht vielmehr davon aus, daß die verschiedenen Bewußtseine einen "Schöpfer" haben.[42] Die Autonomie der Helden gegenüber dem Autor ist damit relativiert.

> Может показаться, что самостоятельность героя противоречит тому, что он всецело дан лишь как момент художественного произведения и, следовательно, весь с начала и до конца создан автором [...] Свобода героев утверждается нами в пределах художественного замысла, и в этом смысле она также создана, как и несвобода объектного героя.[43]

Getilgt ist in der zweiten Fassung eine Bemerkung über die zeitgenössische Prosa. Ohne auszuführen, auf welche Texte er sich bezieht, schreibt Bachtin in der ersten Fassung, die neuere Prosa, vor allem in Rußland, stehe in der Nachfolge von Dostoevskijs Polyphonie:

> В настоящее время роман Достоевского является, может быть самым влиятельным образцом не только в России, где под его влиянием в большей или меньшей степени находится вся новая проза, но и на западе.[44]

Die Romane der 1920er Jahre, die in Frage kämen, sind zahlreich. Zu nennen wäre beispielweise Leonovs *Vor*. Daß Bachtin dort eine Anregung gefunden hat, liegt nahe. Trotzdem ist Bachtins Polyphoniebegriff den zeitgenössischen Ideen zur Überlagerung von Positionen, die einander fremd bleiben, erstaunlich fern, während sich Analogien zwischen den Romanen der 1920er Jahre und dem damals aktuellen musiktheoretischen Polyphonie-Begriff durchaus finden ließen.

Gleichzeitigkeit

Die Gleichzeitigkeit ist diejenige Eigenschaft der Musik, welche im metaphorischen Gebrauch von "Polyphonie" den entscheidenden Bedeutungszuwachs zu geben vermag. Bachtin entwirft für seine Dostoevskij-Analyse eine eigene Konzeption von Gleichzeitigkeit im Rahmen der narrativen Gattung Roman. Er geht dazu so weit, Dostoevskij abzusprechen, daß er imstande sei, ein Sujet aus Handlungssträngen aufzubauen. Dafür stellt er dessen Fähigkeit heraus, komplexe Schichtungen von Stimmen in der Gleichzeitigkeit zu erkennen und "alles in Koexistenz und Wechselwirkung zu sehen"[45]. Das zeitliche Zusammenfallen der Stimmen wird in der linearen Narrativik des Romans durch ein räumliches ersetzt,

im "Wort" kann Bachtin punktuell aber auch einen zeitlichen Zusammenfall konstatieren: im "zweistimmigen Wort". [46]

Gewöhnliche logische Verknüpfungen fallen nach Bachtin bei Dostoevskij aus. Die Texte sind folglich nicht durch eine Regelung ihrer Abfoge strukturiert: In Dostoevskijs Romanen gebe es "keine Kausalität [pričinnost'], keine Genesis, keine Erklärung aus der Vergangenheit"[47]. An die Stelle der kausalen Abfolge treten die von Bachtin herausgearbeiteten dialogischen Beziehungen der Stimmen. Die bloße, auf Figuren aufgeteilte Polyphonie der Weltanschauungen muß sich, so Bachtin, für Dostoevskij in eine differenziertere aufspalten, denn:

> "В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса, в каждом выражении – надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение"[48]

Die Gleichzeitigkeit wird so für den Inhalt konstitutiv: Dostoevskijs Helden können sich zwar, laut Bachtin, an nichts erinnern bzw. "nur an das, was für sie nicht aufgehört hat, Gegenwart zu sein"[49], wissen aber andererseits von vornherein alles:

> "И все эти слова обычно даны полностью с самого начала. В процессе всего внутреннего и внешнего действия романа они лишь различно размещаются в отношении друг к другу, вступают в различные сочетания, но каличество их, данное с самого начала, остается неизменным. [...] с самого начало дается некоторое устойчивое и содержательно неизменное смысловое многообразие, и в нем происходит лишь перемещение акцентов, переакцентуировка его."[50]

Es findet keine Bewegung statt, der Erzählstrang hat nicht Priorität, sondern es interessieren der Prozeß und das Ergebnis eines ständigen Stimm(aus)tausches.[51]

Die Wort-Metapher und andere Metaphern

Die Wort-Metapher deckt bei Bachtin einen Bereich ab, der in der Musik als motivische Arbeit bezeichnet werden kann – den Begriff "Motiv" verwendet Bachtin hingegen kaum.[52] Das "Wort" wird im Text wiederholt, umakzentuiert, es wandert von Stimme zu Stimme oder die Stimmen kreuzen sich in ihm. Bachtin vermeidet es möglicherweise bewußt, von "Motiven" zu sprechen, da "Motiv" zum einen in der literarischen Analyse ein abgegriffener Terminus ist, der die von ihm herausgearbeitete Kommunikationsstruktur ins Ornamentale abgleiten ließe, zum anderen die Bedeutung der Motivation haben kann, die Bachtin ob ihrer psychologischen Konnotation vermeidet.

Schließlich ist "Motiv" in der musikalischen Terminologie keineswegs auf den polyphonen Satz beschränkt. Der Begriff gehört im Gegenteil eher in die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Nicht immer ist Bachtins Wortwahl so stringent auf seinen Polyphonie-Begriff abgestimmt. Im Zusammenhang mit Dostoevskijs Aufsatz "Sreda" spricht er einmal von der "Orchestrierung des Themas":

> Достоевский прямо переходит к оркестровке своей темы с помощью воображаемого диалога.[53]

Damit begibt er sich auf ein Terrain, das der konktrapunktischen Technik gänzlich fremd ist. Hier setzt sich offenbar die in den 1920er Jahren immer noch bestehende Dominanz von Orchester und Klavier im Musikleben durch. Der Begriff "Orchestrierung" scheint also zunächst unreflektiert gewählt, da die "Orchestrierung" ein vorgängiges Stadium, beispielsweise einen Klaviersatz, voraussetzt. Ein solches entspräche aber der von Bachtin kritisierten monologischen Auffassungsweise. Bachtin bezieht sich an dieser Stelle allerdings nicht auf einen Roman, sondern auf einen nicht-fiktionalen Text, in dem Dostoevskij einen fingierten Dialog zur Darstellung seines Themas einführt. Da es sich also um einen Text handelt, der sich durchaus auf ein "Autorenwort" reduzieren lassen soll, ist der Gebrauch der Metapher gerechtfertigt.

Akzentverschiebung als Imitation

Ein von Bachtin bei Dostoevskij beobachtetes Phänomen, das er "Verschiebung des Akzents" nennt, entspricht einer typischen Erscheinung im kontrapunktischen Satz, der sogenannten "Imitation".[54] Auch hier erlangen oberflächlich identische Stimmen ihre Selbständigkeit durch eine Verschiebung, allerdings zeitlicher Art. Bei Bachtin meint die Akzentverschiebung eine Verschiebung auf der Sinnebene, was in der Musik so nicht möglich ist. Dennoch ist Bachtins Beschreibung anschaulich.

> Нашептывание чужим голосом в ухо героя его собственных слов с переменным акцентом и результирующее неповторимо своеобразное сочетание разнонаправленных слов и голосов в одном слове, в одной речи, пересечение двух сознаний в одном сознании – в той или иной форме, в той или иной степени, в том или ином идеологическом направлении – есть в каждом произведении Достоевского. Это контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания служит для него и тою основою, той почвой, на которой он вводит и другие реальные голоса.[55]

Bachtin bezeichnet hier die Wiederholung der Worte der eigenen Stimme durch eine fremde bzw. die "kontrapunktische Zusammenfügung" beider Stimmen als die Grundkonstellation von Dostoevskijs Behandlung der Figurenrede. Schnittpunkt der beiden Stimmen ist das Wort, insofern das fremde Wort als das ursprünglich eigene erkannt werden muß. Da die Akzentverschiebung vom Bewußtsein erkannt wird, wird das Wort zum zweistimmigen. Die Analogie zum Kontrapunkt wird insofern weiter entfaltet, als es auch hier eine Ausgangsstimme gibt, zu der eine neue hinzukommt. Die Wahrnehmung der Eigenständigkeit, die in der imitatorischen Satztechnik durch die zeitliche Verschiebung des scheinbar Gleichen gewährleistet ist, ist hier eine Folge der Zuschreibungen an verschiedene Sprecher. Die quasi-dramatische Dialogsituation ist aber nicht notwendige Bedingung für die "Polyphonie" im Sinne Bachtins, lediglich die Überschneidung verschiedener Stimmen in der Wahrnehmung einer einzelnen Figur. Wichtig ist, daß die jeweilige Figur die zweite Stimme im "zweistimmigen Wort" als eine fremde wahrnimmt. Durch den Begriff der "Polyphonie" wird deren Eigenständigkeit, auch innerhalb eines 'Zusammenklangs' im Bewußtsein, hervorgehoben. Daher spielt es keine Rolle, ob eine einzelne Romanfigur verschiedene Stimmen imaginiert oder ob der Text eine Dialogsituation vorstellt. Diese Fälle sind bei Bachtin lediglich Varianten derselben Grundkonstellation.

Die Verschiebung des Akzentes muß sich im Text manifestieren. Auch wenn es manchmal so scheint, als genügte es, wenn ein und derselbe Inhalt von zwei Personen gesprochen wird,[56] gibt Bachtin doch Auskunft darüber, wie die Akzentverschiebung zweier Stimmen im konkreten Text aussehen kann:

> Чужое слово постепенно и вкрадчиво проникает в сознание и в речь героя: там в виде паузы, где ей не следует быть в монологически уверенной речи, там в виде ненормального повышенного, утрированного или надрывного собственного тона и.т.п.[57]

Er führt konkrete Unterscheidungsmerkmale ein: die Änderung des Tonfalls oder die deplazierte Pause. Diese wären musikalisch durchaus realisierbar, sie sind jedoch nicht spezifisch für das Repertoire der kontrapunktischen Techniken. Da die Wortwiederholung zunächst von Semantik abstrahiert, entsteht eine Vergleichbarkeit zur absoluten Musik. Bachtins 'Polyphonie' gründet aber auf "Sinnverschiebung", diese kann die einzelne Stimme in der Musik nicht leisten. An diesen Unterscheidungsmerkmalen zeigt sich, daß Bachtin Dostoevskijs Romanfiguren konsequent als akustisch angelegte Stimmen beschreibt. Die "Stimme" hat bei Bachtin einen dezidiert akustischen Charakter, er stellt sie folgerichtig einem optischen *obraz* im monologischen Roman gegenüber:

> Герой Достоевского не [объективный] образ, а полновесное слово, чистый голос, мы его не видим, мы его слышим.[58]

Zentrales Beispiel für das hier mit der "Imitation" verglichene Verfahren der Stimmwiederholung ist der Opernplan des Trišatov aus Dostoevskijs *Podrostok*. Bachtin weist selbst darauf hin, daß Dostoevskij in seinen Werken kaum je Musik thematisiert. Den hier zitierten Abschnitt bezeichnet er trotzdem als ein mustergültiges Beispiel für die von ihm bei Dostoevskij analysierten Beziehungen zwischen den Stimmen, also für "Polyphonie".

> Здесь же нам хочется привести одно место из Достоевского, где он с поразительною художественною силою дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов. Страница из 'Подростка', которую мы приводим, тем более интересна, что Достоевский за исключением этого места, в своих произведениях почти никогда не говорит о музыке.
> [...]
> 'я бы взял сюжет из "Фауста". [...] Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и, знаете – хоры средневековые, чтоб так слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:
> Dies irae, dies illa!
> И вдруг – голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое – как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это – тенор. Начинает тихо, нежно: "Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?" Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, безустанная, безвыходная и наконец, отчаяние: "Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!" Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики – знаете, когда судорога от слез в груди, – а песня сатаны все не умолкает, все выше – и вдруг, отрывается почти криком: "Конец всему, проклята!" Гретхен падает на колени, сжимает перед собой руки – и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха – у Страделлы есть несколько таких нот – и с последней ноты обморок! Смятение. Ее подымают, несут – и тут вдруг громовый хор. Это – как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего "Дори-но-си-ма-чин-ми", так, чтоб все потряслось на основаниях,- и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: Чосанна! Как бы крик всей вселенной, а ее несут – несут, и вот тут опустить занавес![59]

Das Opernszenario, das Trišatov in Dostoevskijs *Podrostok* entwirft, erinnert an die Kirchenszene aus Gounods *Faust*.[60] Wenn auch der Opernplan nicht verwirklicht wird, ja Trišatov selbst sagt, er fühle sich dazu nicht imstande, ist doch der Plan stilistisch dem zum *Podrostok* zeitgenössischen Operntheater zuzuordnen. Zu dessen Merkmalen gehören die Überlagerung verschiedener Vorgänge im Bühnenraum und die eher symbolische als historische Verwendung von musikalischen Stilen der Vergangenheit.[61] Diese Schichten stehen nicht nur für Teile der dramaturgischen Handlung, sondern sind, wie die zugehörigen musikalischen Pastiches, auch Stellvertreter für bestimmte ideologische Komplexe im Opernstoff. Mit seiner durchaus konventionellen, sogar reichlich kitschigen Opernidee bezweckt Trišatov sicherlich nicht, polyphone Musik zu komponieren, die Begriffe "Kontrapunkt" oder "Polyphonie" fallen nicht, und sie wären hier fehl am Platz. Die Stelle ist dennoch für Bachtins Konzept eine brauchbare Illustration:

> Часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществлял Достоевский, и осуществлял неоднократно на разнообразном материале.[62]

Das ist deswegen möglich, weil sich auch hier die "Polyphonie" im Sinne Bachtins nicht in der Musik abspielt. Die Einflüsterungen des Teufels, der hier für Bachtin, wie auch in der Fiktion der Oper, eine eigenständige Figur darstellt[63], zeichnen genau die oben angeführte Situation nach: die Wiederholung der eigenen Worte (in der entworfenen Oper eher Taten) durch eine fremde Stimme. Bachtin interessiert nur dieses Moment an der Szene, nicht deren musikalische Umsetzung. Trotzdem spricht er ausdrücklich von einer musikalischen Intention und nicht etwa von einer dramatischen. Das läßt darauf schließen, daß die asemantische Qualität der Musik ihm am ehesten geeignet scheint, "monologisierende" Interpretationsmöglichkeiten auszuschließen. Obwohl auch das Drama den Aspekt der Performanz und der Überschneidung von verschiedenen Vorgängen und Stimmen bietet, ist dort offenbar für Bachtin die Präsenz eines Autors zu stark.

Ein etwas früher als die *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* publizierter, aber von Bachtin nicht zitierter Text wählt diesen Weg bei der Beschreibung von Dostoevskijs Romanfiguren – V. A. Grifcov beschreibt die Helden der Romane Dostoevskijs entlang einer Metapher des Dramas:

> ... ибо персонажи Достоевского не характеры, а узлы сил, и помимо той драмы, которая завязывалас от столкновения нескольких персонажей, каждый из них, будучи не раз навсегда данным, но подвижным и многотемным, представляет собою драму со своими кульминациями, перипетией, и катартикой. Чтобы драматичность каждого характера передать, приходилось бы каждого из персонажей Достоевского сразу играть не-

сколькими актерами, что, разумеется, было бы сценической нелепостью.[64]

Grifcovs Vorschlag, man müßte die Helden Dostoevskijs auf der Bühne von mehreren Darstellern zugleich spielen lassen, um ihrer Struktur gerecht zu werden, zielt in die gleiche Richtung wie Bachtins Polyphonie-Metapher – es ist möglich, daß Bachtin diese Darstellung gekannt hat, auch wenn er sie nicht zitiert. Bachtin gebraucht gelegentlich, wie Grifcov, Begriffe, die der Beschreibung des Dramas zugehören. Er baut sie allerdings nicht so konsequent in seine Terminologie ein wie "Polyphonie". Die "Polyphonie" in der Musik beschreibt nicht nur die strukturellen Beziehungen zwischen ihren Einzelstimmen, sondern verbindet diese auch zu einem formalen Ganzen, und das ohne dabei auf eine Bedeutungsebene zu verweisen. Gerade letzteres stellt sich als ein Vorteil der musikalischen Terminologie dar, denn spricht man von einer "Dramatizität" der Helden Dostoevskijs, so läge die Schwierigkeit in der Abgrenzung von Drama und Roman, nicht in der Suche bzw. der Nutzung der übereinstimmenden Merkmale. Grifcov stellt denn auch fest, eine tatsächliche dramatische Umsetzung, wie er sie vorschlägt, wäre szenisch ein Unding.

Wenn also gerade die Oper von Bachtin als Beispiel für Dostoevskijs "musikalische Idee" herangezogen wird, entsteht die Frage, warum er nicht einen Vergleich mit der Oper dem Begriff "Polyphonie" vorgezogen hat. Die Oper steht jedoch als Sprachvertonung an der Grenze zwischen Literatur und Musik. Gerade die sogenannte Literaturoper des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts würde daher die Problematik der psychologischen Deutung, die beispielsweise die Analyse der teuflischen Einflüsterungen bei Ivan Karamasov oder Trišatovs Gretchen nahelegt, nicht umgehen. Als Metapher für Bachtins formale Analyse der dialogischen Beziehungen ist die Oper somit untauglich. Die "Polyphonie" hingegen ist von einem psychologischen Moment frei. Darüber hinaus verwiese die Oper in höherem Maße auf konkrete musikalische Beispiele, so wie etwa das oben besprochene Zitat an Gounods *Faust* erinnert. Es wäre daher notwendig, zweierlei Beschreibungsformen miteinander zu vergleichen – die Beschreibung von Opern mit der Beschreibung von Dostoevskijs Romanen. Der Begriff der "Polyphonie" hingegen, so wie Bachtin ihn gebraucht, ist ein Begriff der normativen Kompositionslehre, der auch mit abstrakten Regeln, denen des "Kontrapunkts", hinreichend bezeichnet werden kann, ohne daß konkrete Beispiele hinzugezogen werden müßten. Klingende Musik bemüht Bachtin für die Erläuterung seines "Polyphonie"-Begriffs nicht. Ein Bezug auf konkrete Kompositionen liefe hingegen Gefahr, das Funktionieren der Metaphorik zu stören. Schon eine scheinbar so harmlose historische Konkretisierung wie der Vergleich mit dem "Übergang von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit"[65] als Bild für den Schritt vom monologischen zum polyphonen Roman ist nicht überzeugend. In der Musik-

geschichte selbst bleibt ein solcher Übergang angesichts der Quellenlage hypothetisch.

Bachtin verfolgt sein abstraktes Polyphonie-Verständnis konsequent. Die Ungenauigkeit der Sprache, die bei Bachtin immer wieder bemängelt wird[66], gilt in der ersten Fassung der Dostoevskij-Monographie nicht für den Gebrauch des Polyphonie-Begriffs. (In einer zeitgenössischen Kritik wird das Buch für seinen stringenten Aufbau gelobt![67]) Die musikalische Terminologie ist so gewählt, daß durch sie die Distanzierung von anderen Analyseverfahren besonders deutlich wird. Das Begriffspaar "Kontrapunkt-Polyphonie" mit seinem technischen und seinem gestalthaften Aspekt ermöglicht es Bachtin, sowohl die "künstlerische Form zu begründen", wie er dies in "Problema soderžanija, formy i materiala v chudožestvennom tvorčestve" fordert, als auch deren "Komposition" zu beschreiben. Da Bachtin Musik nur in ihren Techniken für beschreibbar erachtet, vermeidet er durch die musikalischen Begriffe eine Fixierung auf die in den Romanen verhandelten Inhalte. Für die Beschreibung von Vorgängen im Bewußtsein von Romanfiguren würde sich darüber hinaus eine Form der Analyse aufdrängen, die dieses Bewußtsein psychologisiert. Gerade die von Bachtin als Grundkonstellation bezeichnete Wahrnehmung von Wiederholungen der eigenen Worte durch eine fremde Stimme ließe sich dann ebensowenig als Überschneidung zweier selbständiger Stimmen wie als 'Technik' eines einzelnen Autors beschreiben. Ein Gegensatz zwischen Dostoevskijs Romanen und den "monologischen" seiner Vorgänger wäre so nicht aufrechtzuerhalten. Das Begriffspaar "Polyphonie"-"Kontrapunkt" kann exemplarisch für ein Bemühen in den 1920er Jahren stehen, zwischen einer ganzheitlich-philosophischen und einer strikt analytisch-formalistischen Herangehensweise an Kunst zu vermitteln, wie dies an den Instituten der GACHN (Gosudarstvennaja akademija chudožestvennych nauk) und des GIII (Gosudarstvennyj institut istorii istusstv)[68] unternommen wurde, denen Bachtin zu dieser Zeit nahe stand. In den *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* ist die Zuweisung der beiden Herangehensweisen auf die beiden Begriffe konsequent durchgehalten. Trotzdem ist bereits ein Moment angelegt, das sich durch die Ergänzungen in der zweiten Fassung des Buches verstärkt: Die Beschreibung der Figurenrede als textuelles Phänomen und als Phänomen der sprachlichen Kommunikation – etwa im Postulat einer "Hörbarkeit" der Stimmen in Dostoevskijs Texten – klaffen später durch die stärkere Betonung der Dialogizität oder die Einführung der "Metalinguistik" vollends auseinander.

Zunächst jedoch ist die von Bachtin beobachtete "Polyphonie" der Romane Dostoevskijs nicht allein eine auf die "Helden" verteilte Vielheit von Ideologien. Sie ist auch nicht der Aufstand der "Helden" gegen ihren Schöpfer. Mit "Polyphonie" möchte Bachtin die Literarisierung von Vorgängen im 'Bewußtsein' der Romanfigur(en) erfassen. Wenn trotzdem mit den beiden Begriffen, sicherlich nicht nur von Bachtin, Bereiche wie etwa die Selbständigkeit als Individualität

oder die Bindung der Stimmen an menschliche Empfindungen oder soziale Zusammenhänge assoziiert werden, die mit der musiktheoretischen Begriffsdefinition weniger zu tun haben, kann ihm das nur recht sein. Dort erst setzt die Verknüpfung von Bachtins "Polyphonie"-Begriff mit der um 1920 geläufigen Vorstellung von "Polyphonie" als einer Vielheit von Nicht-Zusammengehörigem in der Gleichzeitigkeit ein.

Anmerkungen

1 M.M. Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva [3]1972, 60; im folgenden als "PPD" zitiert.

2 M.M. Bachtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Moskva 1994, 7; im folgenden als "PTD" zitiert.

3 Bachtins Polyphonie-Begriff ist sogar in das *Handwörterbuch der musikalschen Terminologie* aufgenommen; vgl. darin die Monographie von W. Frobenius, "Polyphon, polyodisch", 1980, 12, H.H. Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.*

4 Vgl. die Diskussion bei St.P. Scher (Hg.), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984.

5 Vgl. PTD, 24, 36, 116.

6 PTD, 24.

7 Z.B. in M.M. Bachtin, "V bol'šem vremeni", *Bachtinologija. Issledovanija, perevody, publikacii*, St. Peterburg 1995, 7-9. [poln. Original: Ders., "W wielkim Czasie: Zanotował Z. Podgórzec", *Polityka* 1971, 20, 6].

8 Bei manchen Anleihen gerät sogar die Provenienz aus der musikalischen Satzlehre in Vergessenheit, etwa beim Gebrauch von "*instrumentovka*" in der Lyrikanalyse. Die Verteilung der Einzellaute in einem Vers wird hierbei der Instrumentierung gleichgesetzt, was zwar möglich ist (vgl. Weberns Instrumentierung von J.S. Bachs *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer*), aber eine Ausnahme darstellt. Vgl. hierzu auch Bachtins Formalismuskritik in M.M. Bachtin, "Problema soderžanija materiala i formy v chudožestvennom iskusstve", *Voprosy literatury i èstetiki*. Moskau 1975, 6-71; der Sammelband ist im folgenden zitiert als "VLÈ".

9 V.Vs. Ivanov, *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*, Tübingen 1985, 351-362.

[10] Vgl. C.S. Brown, "Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik", Scher, a.a.O., 28-39: "Ein [...] Beispiel ist das Wort Kontrapunkt. Es existiert in der Literatur nicht im buchstäblichen musikalischen Sinne, da zwei Sprachströme, die zur gleichen Zeit gehört und verstanden werden sollen, nicht gleichzeitig vorgestellt werden können. Der Ausdruck wird in der Literatur metaphorisch gebraucht, um zwei Handlungssträhnen [sic] zu bestimmen, wie Handlung und Nebenhandlung im Drama, die gegeneinander ausgespielt werden." (32).

[11] Der Begriff ist bis in die Bachzeit terminologisch wenig fixiert und selten anzutreffen.

[12] E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1854.

[13] H.Ch. Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Hildesheim – New York 1981, (Reprint der Ausgabe Leipzig 1807), 183f. In der 1802 erschienenen ausführlicheren Fassung gibt es auch das Lemma "polyphonische Schreibart". Dort wird zwar nicht die Oper als Beispiel herangezogen, die Bindung an die menschliche Stimme wird jedoch angeführt.

[14] "*Punctum contra punctum*", so die seit dem 14. Jahrhundert tradierte etymologische Herleitung, meint die Hinzufügung einer Stimme zu einer bereits gegebenen (zunächst "Note gegen Note") mit geregeltem Ablauf von perfekten und imperfekten Konsonanzen bzw. Konsonanzen und Dissonanzen. Es handelt sich stets um vokale Stimmen, die Instrumentalmusik wird in diesem Zusammenhang zunächst nicht thematisiert, (vgl. K.J. Sachs, "Kontrapunkt", 1982, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a.a.O.).

[15] An der Aufführung des Orgelwerks von Bach ist auch der Mathematiker und spätere Musiktheoretiker Jacques Handschin beteiligt. Instrumentalmusik war nie in der Liturgie der orthodoxen Kirche zugelassen und daher nicht in der religiösen Praxis verankert wie in der katholischen oder evangelischen Kirche. Auf diese Weise kann sie leichter im Kontext der absoluten Musik rezipiert werden.

[16] Die Kontrapunktlehre stützt sich auf ein Lehrwerk aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, das sie zu einem Abschluß bringt: J.J. Fux, *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicae regularem, methode nova* , Wien 1725 (dt. 1742). Auf dieses Lehrwerk stützen sich auch spätere Kontrapunktlehren, die Technik des Kontrapunkts wird für den Kompositionsunterricht auf diesem historischen Stand konserviert. In der kompositorischen Praxis wird hiernach ein anderes Prinzip wichtiger, das seit Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, Paris 1722, auch theoretisch manifest zu werden beginnt – die funktionale Harmonik. Dazwischen fällt die von Hugo Riemann "Generalbaßzeitalter" genannte Phase von ca. 1600 bis ca. 1730, in der die Herstellung und Beschreibung

von musikalischen (bzw. harmonischen) Zusammenhängen nach einem eigenen Prinzip funktioniert. Der Generalbaß wird in der Musiktheorie als Spielpraktik gehandhabt und setzt sich nicht in demselben Maße wie Kontrapunkt und Harmonielehre als Kompositionsanleitung oder Beschreibungsmodell durch. Letztlich ist auch die Musik Bachs hier anzusiedeln. Wenn also der Kontrapunkt aus der Perspektive einer Zeit, in der die funktionalharmonische Kompositionspraxis dominiert, beschrieben wird, so kommt dazu eine Musik offenbar gerade recht, für die weder die Regeln der einen noch der anderen Kompositionspraxis eindeutig geltend gemacht werden können.

[17] Knud Jeppesen reicht 1922 an der Wiener Universität eine Dissertation mit dem Titel *Die Dissonanzbehandlung bei Palestrina* (Diss., Universität Wien 1922) ein; 1930 erscheint seine bahnbrechende Kontrapunktlehre (deutsche Übersetzung: K. Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1935 [dänisches Original 1930].

[18] Vgl. E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917.

[19] Neben Hindemith praktizieren Komponisten wie Igor Stravinskij, in seinem Ballett *Petruška* (1911), und Charles Ives, etwa in *Three Places in New England* (1903-1914), jeweils eigene Konzepte der Überlagerung musikalischer Texturen. Dort kommt es zu einem gleichzeitigen Erklingen von eigenständigen Teilkomplexen, die ablaufen, ohne einem gemeinsamen harmonischen oder sonstwie geregelten System untergeordnet zu sein. Solche Kompositionen beeinflußen ihrerseits die Auffassung von Polyphonie in der Musiktheorie. Vgl. etwa die Petruška-Analyse in Adornos *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. 1978, 132ff.

[20] Arnold Schönberg weist in der überarbeiteten Fassung seiner Harmonielehre von 1922 darauf hin, daß die Imitation, das wichtgste Verfahren des polyphonen Satzes, zur Rechtfertigung von 'unerlaubten' Klängen dienen kann. In diesem Sinne ist auch der Kontrapunkt bei Hindemith zu verstehen. A. Schönberg, *Harmonielehre.*, Wien 1922, 466. Bei Schönbergs Hamonielehre handelt es sich um ein konventionelles Lehrbuch der Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts. Das Interesse an Kontrapunktik begleitet Schönberg noch weiter, wie verschiedene Schriften zeigen: *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen* (Fragment) 1911; *Die Lehre vom Kontrapunkt* (Fragement) 1926; *Preliminary Exercises in Counterpoint*, London 1963 [1936-50]. Auch Ferruccio Busoni bespricht Überlagerungsphänomene in seinen Schriften zur Musik, wie seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest 1907.

[21] Zitiert nach Frobenius, a.a.O.; vgl. dazu auch A. Sergl, *Literarisches Ethos. Implikationen von Literarizität am Beispiel des konservativen Publizisten V.V. Rozanov*, München 1994 (=Slavistische Beiträge 322), 106.

[22] Vgl. B. Gasparov, "Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij princip romana Pasternaka 'Doktor Žyvago'", L. Fleishman (Hg.), *Boris Pasternak and*

His Times, Berkeley 1989, 315-358, 318f., vor allem dessen Ausführungen zu Huxley.

[23] Etwa mit einer Bemerkung wie: "Мир Достоевского глубоко плюралистичен", PTD, 30.

[24] M.V. Judina, *Stat'i, vospominanija, materialy*, Moskva 1978, 333, 337f.

[25] Die russische musikalische Terminologie gleicht der deutschen in einem wichtigen Punkt: dem Terminus "Polyphonie" (polifonija) steht ein Terminus "Vielstimmigkeit" (mnogogolosie) gegenüber. "Polyphonie" ist also in der Regel als besonderer Satztyp zu verstehen, nicht als pure Mehrstimmigkeit – das Englische etwa verwendet den Begriff "polyphony" für beide Sachverhalte.

[26] Vgl. K. Clark, M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, MA 1984, 44f. "Yudina and Bakhtin, who were very close, took long walks around the lake together and engaged in philosophical discussions. They had in common not only a love of philosophy but also an immersion from childhood in German cultutre" – das gilt, wie man sieht, sogar für die musikalische Terminologie. In der russischen Musik tritt der polyphone Satztyp erst im 18. Jahrhundert auf, in der Gattung des sogenannten "Konzerts". Diese Erscheinung ist an den verstärkten westlichen Einfluß unter Peter I geknüpft. Das "Konzert" ist Teil der reformierten Liturgie und orientiert sich im Zuge einer Italianisierung des höfischen Musiklebens – und der Kirchenmusik – am Vorbild des italienischen Vokalkonzerts. Mit der Entstehung der Konservatorien ab Mitte des 19. Jahrhunderts dringt die westliche "polyphone" Musik in Rußland ein. Das Interesse von Judina am Kontrapunkt bezieht sich eindeutig auf westliche bzw. deutsche Komponisten.

[27] *M.M. Bachtin v zerkale Kritiki. Sbornik.* Moskau 1995, 95.

[28] VLĖ, 21.

[29] VLĖ, 55.

[30] R. Wagner, *Oper und Drama*, Stuttgart 1984, 316.

[31] Wagner, a.a.O., 315f.

[32] PTD, 30.

[33] Hier und im folgenden läßt sich eine Übersetzung von *soznanija* auch im Deutschen mit dem – eigentlich nicht existenten – Plural gelegentlich nicht vermeiden.

[34] PTD, 7: "Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов, действительно, является основною особенностью романов Достоевского."

[35] PTD, 24: "Образ полифонии и контрапункта указывает лишь на новые проблемы, которые встают, когда построение романа выходит за пределы обычного монологического единства".

[36] Vgl. hierzu R. Grübel, "Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin", ders. (Hg.), *Michail M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M. 1979, 21-88.

[37] Auch der Begriff "Vielstimmigkeit" (mnogogolosie) erscheint im Text und meint eine nicht näher bestimmte Form der Gleichzeitigkeit verschiedener Stimmen. Eine explizite Unterscheidung von "Vielstimmigkeit" und "Polyphonie" gibt es jedoch nicht.

[38] PTD, 30.

[39] PTD, 23.

[40] In der ersten Fassung ist der *skaz* von Bachtin als eine Form des čužoe *slovo* (PTD, 77) aufgeführt. Die zweite Fassung forciert den Aspekt des fehlenden *skaz* bei Dostoevskij und stellt die Ausdifferenzierung der Sprache gemäß dem Sprecher als unmöglich dar, da sie die dargestellte Stimme zum Objekt mache: "Например, в многоголосом романе Достоевского значительно меньше языковой дифференциации, то есть различных языковых стилей, территориальных и социальных диалектов, профессиональных жаргонов и т.п., чем у многих писателей-монологистов [...] Может даже показаться, что герои романов Достоевского говорят одним и темже языком, именно языком автора. (PPD, 310); vgl. dazu auch M. Gasparov, "Michail Bachtins Stellung in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts", R. Lachmann (Hg.), *Dialogizität*, München 1982, 256-259, 257ff. In Analogie zur 'polyphonen' Musik ist damit das Verhältnis der Stimmen zueinander vor deren Gestaltung durch die Klangfarbe gesetzt.

[41] PPD, 115; Das Wort "Kontrapunkt" ist hier offenbar eher in einem gemeinsprachlichen Sinne, etwa als etwas "kontrastbildendes", zu verstehen. An die Darstellung von Černysevskij bei Bachtin ließe sich ein Vergleich mit Lipavskijs photographischen Gesprächen knüpfen, der allerdings eher in den von ihm selbst als Gesprächsteilnehmer geäußerten Beiträgen Bachtinschen Ideen nahekommt, als daß er mit seinen Gesprächen eine "Polyphonie" im Sinne Bachtins verwirklicht. So ist sein Konzept erklärtermaßen ein optisches, der Gestaltungswille ist den 'Schnappschüssen' und Bildfolgen anzumerken, d.h., die Darstellung der Gesprächsteilnehmer unterliegt der Perspektive des Autors. Vgl. Schreibheft Nr. 39.

[42] PPD, 63: "Учиться нужно не у Раскольникова и не у Сони, не у Ивана Карамазова и не у Зосимы, отрывая их голоса от полифонического целого романов (и уже тем самым искажая их), – учиться нужно у самого Достоевского, как творца полифонического романа."

[43] PTD, 50.

[44] PTD, 37.

[45] PTD, 34. "Это упорнейшее стремление его видеть все как со-существующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter-ego, со своей карикатурой [...] Эта особенность находит свое внешнее выражение и в пристрастии Достоевского к массовым сценам, в его стремлении сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц и как можно больше тем [...] Отсюда же и стремление Достоевского следовать в романе драматическому принципу единства времени." (31f).

[46] PTD, 77ff. Wolf Schmid hat diese Systematisierung in seinen Ausführungen zur Textinterferenz zu einem Werkzeug der Textanalyse ausgebaut. Vgl. W. Schmid, "Die Interferenz von Erzählertext und Personentext als Faktor ästhetischer Wirksamkeit in Dostoevskijs 'Doppelgänger'", *Russian Literature*, 4, 1973, 101-113 und ders. *Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München 1973 (Beihefte zu *Poetica*, Heft 10).

[47] PTD, 32f.

[48] PTD, 34.

[49] PTD, 32.

[50] PTD, 138.

[51] Es ergibt sich ein 'vielfacher Kontrapunkt', selbst wenn der von Bachtin aus dem Stimmtausch abgeleitete Bedeutungsgewinn, sobald das "Wort" von einer neuen Stimme ausgesprochen wird, als Analogie zur Musik nicht funktioniert.

[52] Allenfalls an der folgenden Stelle: "Между словами Ивана и репликами черта разница не в содержании, а лишь в тоне, лишь в акценте. Но эта перемена акцента меняет весь их последний смысл. Черт как бы переносит в главное предложение то, что у Ивана было лишь в придаточном и произносилось вполголоса и без самостоятельного акцента, а содержание главного делает безакцентным придаточным предложением. Оговорка Ивана к главному мотиву решения у черта превращается в главный мотив, а главный мотив становится лишь оговоркой. В результате получается сочетание голосов глубоко напряженное и до крайности событийное, но в то же время не опирающееся ни на какое содержательно сюжетное противостояние." (PTD, 117.)

[53] PTD, 61. Zum Begriff "Orkestrovka" gibt es im *Muzykal'nyj ėncyklopedičeskij slovar'* keinen Artikel, korrekter und geläufiger ist "Instrumentovka", letzterer wird aber in der Regel von der Literaturwissenschaft für die Lyrikanalyse vereinnahmt. Vgl. G.V. Keldyš (Hg.), *Muzykal'nyj ėncyklopedičeskij slovar'*, Moskau 1990.

[54] Die musikalische "Imitation" sollte nicht mit "Nachahmung" verwechselt werden: "Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез, делает его своим, непосредственно усвояет себе чужое слово. Здесь происходит полное слияние голосов, и если мы слышим другой голос, то это вовсе не входит в замыслы подражающего." (PTD, 82). Die "Nachahmung" wird bei Bachtin nicht zu einer "Imitation" im Sinne der musikalischen Terminologie, denn die musikalische "Imitation" ist keine mimetische, sondern eine schlichte Wiederholung. Sie kennt das "Ernstnehmen" einer anderen Stimme nicht. Für die Beschreibung der Polyphonie Bachs ist der Terminus "Imitation" nicht so geläufig wie für frühere Musik. Wahrscheinlich war er auch Bachtin nicht geläufig. Zur musikalischen "Imitation" vgl. die Monographie von M. Beiche (1988) im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a.a.O.

[55] PTD, 118.

[56] Vgl. PTD, 47. Bachtin schreibt hier, das Wort erhielte diese Umakzentuierung automatisch durch den Wechsel des Sprechers.

[57] PTD, 117.

[58] PTD, 45. Die Hinzufügung in eckigen Klammern aus PPD, 90. In "Slovo v romane" [1934/35], (VLE, 72-233) erfährt das System der Sprachen bzw. Stimmen eine Differenzierung, jedoch zugunsten eines neuen Begriffes von Vielstimmigkeit, dem des *raznorečie*. Der *skaz* wird hier wieder wichtiger, in der "Hybridisierung" kommen verschiedene Sprachschichten zum Vorschein. Mit der "Polyphonie" der *Problemy tvorčestva Dostevskogo* ist das dort entwickelte System jedoch nicht vereinbar.

[59] PTD, 118f.

[60] Hier denkt man wieder an das oben erwähnte Bild der Kirche, PTD, 30, das so eine Verbindung zwischen der großangelegten "pluralistischen" Polyphonie-Vorstellung und der kontrapunktische Mikrostruktur bildet.

[61] Vgl. C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, München ^{2}1985, 73ff. Stradella (†1682) und die Sequenz *Dies irae* (Thomas von Celano, †1256) etc. ergeben bei Dostoevskij/Trišatov das 15. Jahrhundert.

[62] PTD, 119.

[63] Wichtig ist für Bachtin, daß der Teufel hier – wie auch in Ivan Karamazovs Dialog mit dem Teufel – eine eigene Stimme darstellt; selbst wenn er eine Verkörperung einer Teilstimme Ivans ist, muß der Transfer aus Ivans Bewußtsein hinaus und wieder zurück stattfinden, damit es zu der erwähnten Verschiebung der Akzente kommt.

[64] V.A. Grifcov, *Teorija romana*, Moskau 1927, 128.

[65] PTD, 24.

[66] Vgl. z.B.M. Gasparov, 1982, a.a.O.; ebenso Schmid 1973, a.a.O., der Bachtins Oszillieren zwischen "eigentlichen und uneigentlichen Benennungen" kritisiert (12).

[67] A.L. Bem: "Bol'šoe dostoinstvo raboty – ee cel'nost' i produmannost'"; zitiert nach *M. M . Bachtin v zerkale Kritiki*, a.a.O., 67.

[68] Zu GACHN und GIII vgl. A.A. Hansen-Löve, *Die "Formal-philosophische Schule" in der russischen Kunsttheorie der zwanziger Jahre*, Typoskript, o.J.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 175–189

Dieter Wirth

ZU SWETLANA GEIERS NEUÜBERSETZUNG VON F. M. DOSTOEVSKIJS ROMAN "DER IDIOT"

Wie die Qualität der bisherigen deutschen Übersetzungen von F. M. Dostoevskijs 1868/69 erschienenem Roman "Idiot" auch immer gewesen sein mag, es ist doch unbestritten, daß das Werk im deutschen Sprachraum nicht nur ideenphilosophische, sondern gerade auch literarische Wirkung hatte und einen Platz in dem Kanon fand, der gemeinhin Weltliteratur genannt wird. Die nun vom Züricher Ammann-Verlag initiierte Neuübersetzung der großen Romane durch Swetlana Geier erhebt den dezidierten Anspruch, einer neuen Generation von Lesern Dostoevskij bewußt als Künstler, als genuinen Literaten nahe zu bringen. Nach "Verbrechen und Strafe" und vor dem angekündigten "Böse Geister" erschien 1996 der vom Titel her vertraute Roman "Der Idiot" – in vergleichsweise teurer Ausgabe (eine Taschenbuchversion kommt 1998 heraus). In den Rezensionen wird vor allem die "ungeschönte", "ungeglättete" "Rauhheit" bis "Härte" der Sprache sowie die durchgestaltete Ungleichheit der Sprechweisen in dem dialogbetonten, vielstimmigen Werk gelobt.

Nicht nur auf diese Punkte will der vorliegende Beitrag eingehen, dem der Vergleich des gesamten russischen Textes mit der Neuübersetzung bei Heranziehung anderer Übersetzungen zugrundegelegt ist. Der detailorientierte Versuch einer Übersetzungskritik möchte durch Bewertungen konkreter, oft typischer Einzelstellen zur weiteren Arbeit an russisch-deutschen Übersetzungen beitragen helfen. Im Rahmen ihrer je eigenen Grundkonzeption ist eine Übersetzung als ein – fernab von individuellem Geschmack und Zeitbedingtheit – grundsätzlich stets noch verbesserbares Bemühen aufzufassen, im Unterschied zu dem nahezu immer als unantastbar geltenden Original. Allerdings wird auch im Zeitalter elektronischer Publikationsmöglichkeit irgendwann der textabschließende letzte Punkt gesetzt werden müssen (orthographische Änderungen vorbehalten).

Nach Offenlegung der Prämissen der Kritik (1.) werden (2.) bereits allgemeine Vorzüge der neuen Übersetzung genannt. Danach werden (3.) gewisse Eigenartigkeiten bis Mängel angeführt und (4.) die sprachliche Differenzierung der vier Hauptpersonen hinterfragt. Schließlich wird (5.) anhand einiger Stellen aus dem Anfang des Romans die neue Übersetzung im Vergleich mit den übrigen vierzehn analysiert.

1. Zunächst sollen die eigenen Erwartungen an eine Dostoevskij-Übersetzung und die bei einer Übersetzerin wie S. Geier vermuteten Maßstäbe explizit genannt werden, darunter durchaus triviale Prämissen:

1.1. Versucht wird eine Übersetzung und keine dem Original locker folgende oder sich gar weitgehend von ihm lösende Übertragung. Übersetzerische Kreativität sucht also mit nicht weiter begründungsbedürftiger sprachlicher Disziplin einherzugehen: Das – den Normalfall darstellende – strukturelle Abrücken vom Original muß jeweils motiviert sein, z.B. durch übergreifende rhythmische Überlegungen. Globale übersetzerische Motive sind bei einer linguistischen Mikroanalyse aufspürbar.

1.2. Stillschweigende Voraussetzung ist die gegebene Nähe literarischer Traditionen im Russischen und Deutschen.

1.3. Russisch und Deutsch sind Sprachen, die sich durchaus nicht "schlecht auf einen Nenner bringen lassen", entgegen einer in der *Welt* (12.12.95) zitierten Äußerung von S. Geier – weil entgegen ihrer eigenen Praxis. Auch im Deutschen steht ein reiches Repertoire stilistischer Register zur Verfügung. Diese haben natürlich ihre Beschränkungen, so daß eine gewisse Nivellierung unvermeidbar ist.

1.4. Während das russische Original in der Sprache seiner Entstehung weitestgehend bewahrt bleibt, wird beim Übersetzen nicht versucht, ein Deutsch des vorigen Jahrhunderts künstlich zu kreieren (vgl. allerdings reizvolle Versuche stilistischer Scheinrekonstruktion bei den Poe-Übersetzungen von Arno Schmidt und Hans Wollschläger). Dadurch werden der Gegenwart sprachlich angepaßte Übersetzungen oder ganze Neuübersetzungen wie im vorliegenden Fall leichter lesbar als der Originaltext für die Muttersprachler.

1.5. Die bei sprachlichen Kunstwerken zumeist auftretenden schöpferischen Übertretungen sprachlicher Norm können kaum wiedergegeben werden, da sie nur störend und irreführend wirken würden. Somit ist eine Übersetzung grundsätzlich nivellierend. Allein das Original birgt den möglichen Reiz des sprachlich Befremdlichen. Anders als der Leser von Dostoevskij-Übersetzungen hat nach M. Braun (1960:17) "der Leser des Originals [...] immer wieder Gelegenheit, sich unbewußt und unmittelbar von der Vitalität und Intensität dieser Sprache beeindrucken zu lassen, er spürt die Wirkung, auch wenn er sie nicht versteht. [Er hat] die Möglichkeit, sich hineinzulesen, bewußt zu deuten und zu begreifen."

1.6. Bei der Einschätzung des Originals dürfte es nicht mehr notwendig sein, den Stil von Dostoevskij als bewußte Kunstleistung, also nicht durch äußere Lebensumstände bedingte Nachlässigkeit verteidigen zu müssen. Braun sieht in

Dostoevskijs Schreibweise die literarisch verfeinerte Technik des freien mündlichen Erzählens: "dieser angeblich nachlässige und schwerfällige Stil ist in Wirklichkeit das Ergebnis einer vollendeten, ja geradezu raffinierten schriftstellerischen Technik" (1960:15).

1.7. An Verlust hinzunehmen ist der Assoziationswert von sprechenden Namen wie *Rogožin* (u.a. "grob"; vgl. *rogoža* 'Bastmatte') oder *Myškin* (u.a. "leise"; vgl. *myška* 'Mäuschen'). Zurückgestellt wird die Frage, ob die russische Namenswirrnis, die auch in der Übersetzung von S. Geier den deutschen Leser erwartet, sich nicht doch mindern ließe.

2. Um die unvermeidlich kritische Tendenz des Beitrags zu relativieren, seien vorab die allgemeinen Vorzüge der Übersetzung von S. Geier genannt:

2.1. Die Übersetzung lehnt sich – dies mag jemandes juristischem Blick Genüge tun – an keine der vorhandenen an: sie ist bewußt eigenständig. Wenige, dann glückliche Übereinstimmungen finden sich mit der Übersetzung von A. Luther. Allerdings ist generell die Frage zu stellen, inwieweit noch immer gültige Formulierungen früherer Übersetzer übernommen werden könnten.

2.2. Die Übersetzung ist vollständig und um Korrektheit bemüht. Es gibt keine Stellen, wo Herumfabulieren auf ein Nichtverstehen des Originals schließen läßt, ganz zu schweigen von Auslassungen und Verunstaltungen. Mitunter erweist sich die Übersetzung von S. Geier dort als die semantisch richtige, wo andere Übersetzungen auf den ersten Blick eingängiger erscheinen mögen wie bei:

(1)	⟨Visionen durch Drogengenuß⟩ *unižajuščie rassudok* (II/5,188)	*die den Verstand herabwürdigen* (327) [gegenüber z.B. Rahsin, 348: *die die Denkfähigkeit herabsetzen*]

2.3. Der Roman liest sich im Deutschen sicher leichter und schneller als die anderen Übersetzungen. Für das – vor allem nachwachsende – deutsche Leserpublikum wird damit Dostoevskij in seiner Gedankenwelt zugänglicher als Texte vergleichbarer deutscher Schriftsteller des vergangenen Jahrhunderts. Im Original kommen veraltete Spracherscheinungen bekanntlich auf verschiedensten Ebenen vor: als Wörter (z.B. *daveča*), Wortbedeutungen (z.B. *priličnyj* für *podobajuščij*), Wortformen (z.B. *smotrja* für *gljadja*), Wortkombinationen (wie unten Bsp. 18a: *zamečatel'naja fizionomija*) und anderes mehr.

2.4. Stilistisch im Original nicht leicht einzuordnende, ungewöhnliche oder gar unlogisch scheinende Wortverbindungen, denen Braun (1960:10f.) eine emo-

tionalisierende Wirkung zuschreibt, werden von Geier zu Recht abgeschwächt oder ganz abgebaut (also doch "geglättet"). Vergleiche:

(2)	*Kakoe-to zloveščee oščuščenie prošlo nakonec po licu Nastas'i Filippovny* (IV/8,468)	*Ein unheilverkündendes Gefühl drückte sich schließlich in Nastassja Filippownas Zügen aus* (818)
(3)	⟨Aglaja klagt Nastas'ja an⟩ *[vy] ot nego s takoju obidoj i ... pozorom ubežali* (IV/8,472)	*[Sie] ihm schmählich und ... schändlich davongelaufen sind* (822)

Die Stelle (2) ist bei Dostoevskij in besonderer Weise metonymisch: 'Eine bestimmte unheilkündende Empfindung lief über ihr Gesicht' ≅ 'Eine bestimmte Empfindung drückte sich [kurz] in ihrem Gesicht aus ⟨ohne Metapher⟩ und dieser Umstand war unheilkündend'. In (3) verwendet die erregte Aglaja *s obidoj* nicht im heutigen Sinne von 'gekränkt', sondern von 'kränkend'.

2.5. S. Geier folgt den grundlegenden Eigenheiten des Dostoevskijschen Stils. So finden sich unter anderem die für Dostoevskij typischen Unbestimmtheitsausdrücke, die Einschränkungen und Verdeutlichungen im Laufe des Erzählens, die sich in der Vorliebe für Wörter wie *kak by, počti* oder *daže* niederschlagen.

(4)	*Knjaz' s nedoumeniem i kak by s bol'ju opjat' pogljadel na Rogožina* (IV/8, 468)	*Der Fürst warf Rogoschin wieder einen fassungslosen und gleichsam schmerzerfüllten Blick zu* (818)
(5)	*Nam izvestno takže, čto čas spustja posle togo, kak [...], a možet daže i ran'še času, [...]* (IV/9,478)	*Es ist uns ebenfalls bekannt, daß [...] eine Stunde später, nachdem [...], sogar noch eher, [...]* (833)

In (5) könnte *možet* noch mit übersetzt werden: *vielleicht [sogar]*.

2.6. Gerade keineswegs unmäßig "hart" gerät die Übersetzung der oft monoton gesetzten Dostoevskijschen Lieblingswörter *črezvyčajnyj* und *neobyknovennyj* (meist dt. *außerordentlich* und *ungewöhnlich*). So gibt S. Geier *črezvyčajnyj* des öfteren variierend wieder: *unmißverständliche [Offenheit]* (689-90), *höchster [Zorn]* (691), *lebhafte [Neugier]* (841), *ausgesprochen [klug]* (844).

2.7. Die – im Original aus dem breiten Bereich der Umgangssprache schöpfende – Erzählersprache zeichnet sich in S. Geiers Übersetzung durch einen in bemerkenswerter Weise durchgehaltenen Rhythmus und durch eine stilistische Einheitlichkeit der Wortwahl aus. Es kommen keine ausgesprochen modernisierenden Ausdrücke vor, wenn man nicht gerade ein seltenes Beispiel wie *spezielle [Wißbegier]* (II/1,269) für *osobennoe [ljubopytstvo]* (155) als solchen Fall betrachten will. Als geschickte Brechung, ohne lokale Steuerung durch die Vorlage, sind sporadisch einige ältere Sprachelemente eingestreut wie: *(kleine) Cau-*

seuse (I/9,151) für *divančik* (88), *in unsäglicher Pein* (IV/9,841) für *v nevyrazimoj toske* (482), *machte sich erbötig* (IV/11,870) für *vyzvalas'* (499).

3. Nach dieser positiven Einschätzung sollen einige Eigenartigkeiten bis offensichtliche Mängel der Neuübersetzung aufgezeigt werden.

3.1. S. Geier hat die Neigung, Wortsubstanz möglichst zu bewahren, d.h. sie scheut sich vor möglichen oder gar notwendigen Weglassungen.

An folgender Stelle allerdings ist ihre Übersetzung keineswegs "unverständlich", wie T. Rothschild (1996) meint, der in simpler Scheinlogik festlegt, daß "im Original eindeutig und unmißverständlich von *Einfluß* die Rede ist" und "sich" allenfalls über eine Weglassung "reden läßt". Es gibt gerade gute stilistisch-kombinatorische und intonatorische Gründe für die Lösung von S. Geier und gegen die anderen Übersetzungen (wie Rahsins (847) ungeschliffenes ... *unter dem Einfluß bedrückender Vorgefühle* und Luthers (725) rhythmusbrechendes ... *mit trüben Ahnungen*):

(6)	*I dlja knjazja èto utro načalos' pod vlijaniem tjaželych predčuvstvij;* (IV/Anfang von Kap.8,460)	*Auch für den Fürsten begann dieser Morgen im Zeichen bedrückender Ahnungen;* (803)

Dagegen ist zu fragen, ob in Beispiel (7) die russische Vierzahl von Umstandsbestimmungen (mittels kontextuell gestützter Bedeutungsveränderung hinsichtlich *ordnungsgemäß*) auf eine deutsche Vierzahl gebracht werden soll, die erheblich silbenreicher ist. Die drei quasisynonymen russischen Adverbien ließen sich durchaus auf zwei reduzieren, ohne daß der Nachdruck allzu gemindert wäre.

(7)	⟨bei Hochzeitsvorbereitung⟩ *vsë delalos' glasno, javno, otkryto i «kak sleduet».* (492)	*Alles ging ordnungsgemäß, ohne Versteckspiel, offen und so »wie es sich gehört« vonstatten.* (857-8)

In Beispiel (8) müßten die vier Imperativausdrücke, die bei emphatisch sich steigerndem Schnellsprechen schwer zu intonieren sind ("Daktylus" gegenüber russischem "Amphibrachys"), eine Reduzierung oder eine andere Änderung erfahren:

(8)	[nach zuvor: – *Molčite, molčite!*] – *Molčite, molčite, molčite, molčite!* – *vdrug perebila Aglaja* (IV/6,437)	*»Schweigen Sie, schweigen Sie, schweigen Sie, schweigen Sie!« unterbrach Aglaja ihn plötzlich* (762)

3.2. Gewisse Auslassungen wären auch bei eingeschränkter Übersetzbarkeit von metasprachlichen Passagen angebracht. Schon bei ausschließlich deutscher Lektüre müssen folgende Abschnitte recht unangenehm auffallen, da die von Aglaja kritisierten Pennälerjargonismen *srezalsja* und *Otraportujus' bol'nym* (IV/6,435f.) in der Übersetzung zum einen allenfalls eine abwegige Assoziation auslösen ("Durchfall") und zum anderen keinerlei degoutanten Ansatzpunkt bieten:

(9) *»Hören Sie, Aglaja«, sagte der Fürst, »mir scheint, Sie haben große Angst, um meinetwillen, ich könnte morgen durchfallen ... in dieser Gesellschaft.«*

»Ihretwillen? Angst?« Aglaja errötete über und über. »[...] Was geht mich das an? Und wie können Sie solche Worte gebrauchen? Was heißt ›durchfallen‹? Das ist ein ekelhaftes Wort, ordinär.«

»Das ist Schülersprache.«

»Eben, Schülersprache! Ekelhaft! Sie haben sich wohl vorgenommen, morgen nur solche Ausdrücke zu gebrauchen? Suchen Sie sich doch zu Hause, in Ihrem Lexikon, noch mehr solche Worte zusammen, Sie werden bestimmt großes Aufsehen erregen! [...]« (759-60)

»Wissen Sie: es ist besser, wenn ich morgen gar nicht komme! Ich werde mich krankheitshalber entschuldigen, und damit gut!« schlug er endlich vor. [...]

»[...] Sie sagten gerade: ›Ich werde mich krankheitshalber entschuldigen‹, wie kommen Sie zu solchen Ausdrücken? Macht es Ihnen Freude, mir gegenüber solche Worte zu gebrauchen? Wollen Sie mich vielleicht necken?«

»Verzeihung; auch das ist Schülersprache; ich will es nicht wieder tun. (761-2)

Auch bei subcodedifferenzierteren Ausdrücken wie etwa *durchsausen* und *Ich werde mich krank melden* (vgl. Rahsin, 802) wäre die metasprachliche Kommentierung ("ordinär", "Schülersprache" usw.) einzuschränken.

3.3. Wohl in dem Verlangen, sprachliches Kolorit zu bewahren, gewiß nicht aus sprachlicher Armut, bleibt S. Geier oft dem Buchstäblichen verhaftet – nicht zuletzt bei Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten. Wenn Aglaja ihrer Mutter abrät, ohne vorherige Erkundigung den todkrank gewähnten Myškin zu besuchen, übersetzt S. Geier wie folgt, wobei sie den Anmerkungsapparat mit dem schlichten Verweis "russisches Sprichwort" belastet:

(10)	*sovat'sja, ne sprosjas' brodu, ne sleduet* (II/6,200)	*man soll nicht in den Fluß steigen, bevor man nach der Furt gefragt hat* (349)

Aglaja baut nur ein Fragment des Sprichworts *Ne sprosjas' brodu, ne sujsja v vodu* zum Zweck des expressiven Nachdrucks ein und gebraucht *sovat'sja* in der primären Bedeutung 'sich (in fremde Angelegenheiten) einmischen'. S. Geier sucht dagegen das Sprichwort in seiner konkreten Bedeutung wiederzugeben, obgleich das zugrundeliegende Bild nicht in die Logik der gegebenen Situation paßt: Furt = Weg ist ja bekannt. Im Textzusammenhang ist eine nichtbildliche, unexpressive Übersetzung wie bei Luther (317) durchaus vertretbar: *Man soll sich nicht aufdrängen, wenn man noch nicht Bescheid weiß.*

Die Eigenheit, Buchstäblichkeit zu wagen, zieht sich durch die ganze Neuübersetzung. In Beispiel (11) zeigt sich S. Geier gegenüber metasprachlichen Aspekten überraschend unsensibel. Das schon im Original redundante *russisch* wäre in der Übersetzung wegzulassen, da es eine Erwartung auslöst, die durch die fol-

gende blasse und unklare Formulierung nicht eingelöst wird. Luther (629) formuliert etwas kräftiger und vielleicht verständlicher: *Der Knüppel hat zwei Enden.* Angesichts des scheinbar "knüppeldicken" Lebenspechs ihres Bruders hängt Warja dem Gedanken nach, ob sich die Situation nicht drehen könnte:

(11)	*Varja dumala o russkoj poslovice: palka o dvuch koncach.* (IV/2,399)	*Warja dachte an das russische Sprichwort: »Jeder Stock hat zwei Enden.«* (696)

Sprichwörter sind nicht formal als solche, sondern in ihrer jeweiligen Textfunktion zu übersetzen. Bei unvermeidlicher Nivellierung ist darauf zu achten, daß der Text insgesamt nicht zu sehr eingeebnet wird: relevante semantisch-stilistische Verluste sind möglichst an anderen Stellen kompensatorisch wettzumachen.

3.4. S. Geier scheint für die Bewahrung russischer Namen zu plädieren. Es ist jedoch wenig ratsam, statt der schon eingeführten Bezeichnungen *Basiliusinsel* und *Sperlingsberge* neue zu prägen wie: *Ich fuhr sofort nach dem* [!] *Wassiljewskij Ostrow* (III/6,583); *[Der Sträflingstransport wurde] auf* [!] *Worobjowy Gory [...] verabschiedet* (III/6,585) (jeweils ohne Anmerkung). Auch sollte der eingebürgerte Name *Newski(j)-Prospekt* (statt eigentlich *Newa-Prospekt*) kein Modell für weitere Bildungen abgeben wie: *Pawlowskij-Bahnhof, Nikolajewskij-Bahnhof* (II/5,331), *Nikolajewskij-Brücke* (IV/6,584).

3.5. S. Geier übernimmt einige russischen Wörter, ohne daß in der gegebenen Situation eine besondere Realiennennung notwendig ist: *Sie bereitete [in der Küche] die Sakuska vor* (III/4,534). Die Entscheidung läßt sich wohl nicht als kompensatorisches Verfahren der Atmosphärebewahrung erklären.

Auch wäre zu überlegen, ob es in gewissen Kontexten nicht möglich ist, solche erklärungsbedürftigen Begriffe wie *Werschok, Arschin* (z.B. 315), *Desjatine* (779) in metrische Maße umzuwandeln oder auf Meßgenauigkeit zu verzichten.

3.6. Obwohl *minuta* bei vorgesetzter Präposition *s* als Maßeinheit und nicht in der Bedeutung 'Augenblick' auftritt, fragt es sich, ob Angaben wie *s minutu* mit *etwa eine Minute* zu übersetzen sind (z.B. II/3:175|303). (Die Lösung über das strukturnahe *an* entfällt wegen des zusätzlichen Artikels: *an die eine Minute.*) Es scheint, als zöge das Adverb *etwa* den Fokus zu stark auf ein Bemühen um Meßgenauigkeit. Mitunter wählt S. Geier bei hinnehmbarer Bedeutungsänderung eine unaufdringlichere Formulierung: *Der Fürst überlegte fast eine Minute. [...] Lisaweta Prokofjewna überlegte fast eine Minute* (II/12,267-268|466).

3.7. Selten tauchen entlegene Wörter auf, wie für *šafer* (478ff.) (jeweils zu Bräutigam und zu Braut) das Wort *Hochzeitsschaffner* (IV/ 9,832 ff.), das keine Fremdheit wie *Hochzeitsmarschall*, sondern eher eine gewisse Komik auslöst.

3.8. Äußerst selten mag ein deutscher Ausdruck bemängelt werden wie *brünett[es Gesicht]* (III/6,578) für *smugloe [lico]* (331). Hautfarbebezogen dürfte *brünett* höchstens bei z.B. *ein brünetter Typ* vorkommen: 'mit braunem Haar und wohl dunklem Teint'.

3.9. Kaum positiv von sprachlicher "Härte" wird man bei Wortverbindungen wie der folgenden sprechen können, wo die veraltete Bedeutung von *priličnyj* nicht adäquat übersetzt wird (vgl. bei Rahsin, 527: *passend*):

(12)	*U menja net žesta priličnogo, čuvstva mery net* ⟨Myškin⟩ (III/2,283)	*Mir fehlen die anständige Geste und das Gefühl für das Maß* (495-6)

Die anfangs aus den Rezensionen zitierten Bewertungsattribute können sich insgesamt nur als untaugliche bis falsche Beschreibungsbegriffe erweisen.

4. In einer Dialoganalyse, wie sie B. Schultze (1974) vorgenommen hat, kann für die vier Hauptpersonen Myškin, Rogožin, Nastas'ja und Aglaja ein sehr unterschiedliches sprachliches Verhalten festgestellt werden. Doch ist bis auf die Vulgärsprache des Proleten Rogožin dieselbe breite Schicht der Umgangssprache anzusetzen. Die Unterschiede der Figurenreden beziehen sich zwar nicht nur auf das was / wo / wann / von wem initiativ / in welcher Stimmung etc. Gesagte, sondern auch auf den Bestand und die Häufigkeit der sprachlichen Ausdrucksmittel (Interjektionen, Imperative, Redundanzen, Satzbrüche etc.), aber diese sind für das Russische und Deutsche weitgehend analog. So können etwa Imperative, wie sie von Aglaja bevorzugt werden (s.o. Bsp. 8), auch im Deutschen übernommen werden. Zur Orientierung des Lesers trägt im übrigen bei, daß Dostoevskij nur jeweils zwei verschiedene Stimmen abwechselnd sprechen läßt.

4.1. Zur Wiedergabe der Sprache Rogožins sucht S. Geier eine untere Schicht deutscher Umgangssprache zu wählen, wobei die Apostrophe der durchgängigen Wortkappungen bereits für graphische Kenntlichkeit sorgen. Folgende Stelle soll das Verfahren illustrieren. Dabei ist allerdings *bez menja i pomre* mangelhaft übersetzt: *ohne mich gestorben* gerät logisch schief (*bez* = 'in Abwesenheit von') und die Achtungsbezeugung durch den Archaismus bleibt unausgedrückt.

(13)	*– Pjat' nedel' nazad ja vot, kak i vy [...] s odnim uzelkom ot roditelja vo Pskov ubeg, k tetke; da v gorjačke tam sleg, a on bez menja i pomre. Kondraška prišib. Večnaja pamjat' pokojniku, a čut' menja togda do smerti ne ubil! Verite li, knjaz', vot ej-bogu! Ne ubegi ja togda, kak raz by ubil.* (I/1,10)	*»Vor fünf Wochen bin ich genauso wie Sie [...] mit 'nem kleinen Bündel vorm Vater nach Pskow getürmt, zur Tante: un' dort hat mich's hitzige Fieber umgehauen, der aber is' ohne mich gestorben. Der Schlag hat ihn getroffen. Gott hab ihn selig, aber damals fehlte nich' viel und er hätt' mich totgeschlagen! Sie können's mir*

	glauben, Fürst, bei Gott! Wär' ich damals nich' getürmt, hätt' er mich bestimmt totgeschlagen.« (15)

Am Ende folgender Replik erschwert die scheinbar schon mechanische Setzung eines Apostrophs das Verständnis, da die logische Akzentuierung der echten Frage wohl die volle Länge der Negationspartikel fordert (*Heiraten ... oder nicht?*):

(14)	*– È-èch! – kriknul on, – Nastas'ja Filippovna! Ne progonite, skažite slovco: venčaetes' vy s nim ili net?* (I/10,97)	*»Ach was!« rief er aus. »Nastassja Filippowna! Schicken Sie mich nich' weg, sagen Sie mir ein einziges Wörtchen: Heiraten Sie den da oder nich'?«* (166)

4.2. Bis auf Rogožins Jargon braucht bei den Hauptpersonen keine unabhängig vom Sachgehalt identifizierbare Redeweise geschaffen werden. Mitunter zeigt Nastas'jas registerreiche Sprache allerdings Besonderheiten, die Aglajas bzw. Myškins Sprache fremd sind. S. Geier verzichtet jedoch auf eine entsprechende Wiedergabe der (im Russischen doppelt gesetzten) Hervorhebungspartikeln:

(15)	*Èto ja-to čestnaja?* ⟨zu Myškin⟩ (I/15,138)	*Ich soll ehrbar sein?* (238)
(16)	*Èto v ètoj-to pačke sto tysjač?* ⟨zu Rogožin⟩ (I/16,144)	*In diesem Paket sollen Hunderttausend sein?* (248)

4.3. Es sind eher manche Nebenpersonen, die in der russischen Vorlage allein schon rein sprachlich gekennzeichnet sind. Eine Differenzierung im Deutschen ist nur beschränkt möglich. Gut gelingt es S. Geier, den bereits im ersten Kapitel auftretenden Lebedev sprachlich zu gestalten. Bei der ganz peripheren Person eines Hausknechts werden die Grenzen der Ausdrückbarkeit deutlich:

(17)	*– A Nastas'i Filippovny s nim včera ne bylo li?* ⟨Myškin⟩ *– Ètogo ne znaem-s. Žalovat'-to ne často izvolit; kažis' by, znamo bylo, kaby požalovala.* ⟨Hausknecht Rogožins⟩ (IV/11,496)	*»War nicht Nastassja Filippowna gestern abend bei ihm?«* *»Ist uns nicht bekannt. Die kommt nur selten zu Besuch; ich glaube, wir würden's merken, wenn sie uns besuchen tät.«* (864)

5. Für einen Vergleich der Neuübersetzung mit den anderen 14 Übersetzungen – den aktuellen von Rahsin, Luther, Herboth und den antiquarischen (darunter gekürzten) – bot sich der exponierte Romananfang an. Merkwürdigerweise kommt die an anderen Stellen zu beobachtende Sorgfalt und Inspiriertheit von S. Geier hier nicht zum Ausdruck (siehe die Unterstreichungen).

5.1. Der zweite Absatz des Romans beginnt mit den folgenden beiden Sätzen:

(18 a) *V odnom iz vagonov tret'ego klassa, s rassveta, očutilis' drug protiv druga, u samogo okna, dva passažira – oba ljudi molodye, oba počti nalegke, oba ne ščegol'ski odetye, oba s dovol'no zamečatel'nymi fizionomijami i oba poželavšie, nakonec, vojti drug s drugom v razgovor.*

In einem der Waggons dritter Klasse fanden sich, als es zu tagen begann, zwei Reisende einander gegenüber, beide auf den Fensterplätzen – beide jung, beide so gut wie ohne Gepäck, beide nicht gerade elegant gekleidet, beide mit ziemlich bemerkenswerten Gesichtern und beide mit dem Wunsch, endlich miteinander ins Gespräch zu kommen.

(18 b) *Esli b oni oba znali odin pro drugogo, čem oni osobenno v ètu minutu zamečatel'ny, to, konečno, podivilis' by, čto slučaj tak stranno posadil ich drug protiv druga v tret'eklassnom vagone peterburgsko-varšavskogo poezda.* (I/1,5)

Wenn beide gewußt hätten, was an ihnen in diesem Augenblick bemerkenswert war, dann hätten sie sich natürlich gewundert, daß der Zufall sie sonderbarerweise in denselben Waggon dritter Klasse der Petersburg-Warschauer Eisenbahnlinie einander gegenüber gesetzt hatte. (Geier, 7)

Rahsin	*beide mit recht interessanten Gesichtern / wodurch sie besonders in diesem Augenblick bemerkenswert waren*
Luther	*beide hatten ziemlich auffallende Gesichter / was an ihnen in diesem Augenblick so besonders auffällig war*
Herboth	*doch von recht ansehnlichem Äußeren / [Hätten] sie in diesem Augenblick um die ihnen eigenen Besonderheiten [gewußt]*
Brauner	*hatten beide recht bemerkenswerte Gesichter / [Wenn jeder von ihnen gewußt hätte,] was sein Gegenüber besonders in diesem Augenblick Außergewöhnliches an sich hatte*
Candreia	*beide hatten recht bemerkenswerte Gesichter / [Wenn jeder vom anderen gewußt hätte,] wodurch er gerade heute bemerkenswert war*
Guenther	*beide mit ziemlich bemerkenswerten Gesichtern / wodurch jeder von ihnen in eben dieser Minute besonders bemerkenswert war*
Herzog	*ihre Gesichter waren nicht alltäglich / [Hätte jeder vom andern geahnt,] was ihm in diesem Moment Besonderes anhaftete*
Hoerschel.	*deren Gesichter [...] in so bemerkenswerter Weise gegen die sonstige Umgebung abstachen / [Hätten sie mehr voneinander gewußt, geahnt,] wie bemerkenswert ihre beiderseitigen Lebensumstände in diesem Augenblick in der Tat waren*
Jarcho	*beide mit recht ungewöhnlichen Gesichtern / wodurch sie gerade in diesem Augenblick besonders bemerkenswert waren*
Röhl	*beide mit recht interessanten Gesichtern / wodurch sie gerade in diesem Augenblick interessant waren*
Scharfenb.	*aber mit keineswegs unbemerkenswerten Gesichtszügen* / [fehlt]
Scholz	*mit ziemlich auffallenden Gesichtszügen* / [fehlt]
Walter	*beide hatten recht bemerkenswerte Gesichter / wodurch sie gerade in diesem Augenblick bemerkenswert waren*
Wasserb.	*doch war ihr Äußeres ungewöhnlich und ihre Gesichter nicht alltäglich / [Hätte jeder vom andern geahnt,] was ihm in diesem Moment Besonderes anhaftete*

Im heutigen Russisch dürfte *zamečatel'nyj* zwei Bedeutungen haben: (selten) ohne Wertung (z.B. *zamečatel'noe proissestvie*) und mit positiver Wertung (z.B. *zamečatel'nyj obed*). Die bedeutungsnahen Entsprechungen *bemerkenswert* und *hervorragend* sind nicht immer einsetzbar. In der veralteten Verbindung *zamečatel'naja fizionomija* (der Unterschied zu *lico* bleibe undiskutiert) wird die erste Bedeutung ausgedrückt. Die Übersetzung *mit bemerkenswerten Gesichtern* durch S. Geier ließe sich allenfalls negativ als "harter" Stil bewerten, wenn noch einmal diese Worthülse aus den Rezensionen aufgegriffen werden soll. Folgerichtig sucht die Mehrzahl der Übersetzer andere Lösungen; nur Candreia, Guenther und Walter verwenden zweimal *bemerkenswert*, wobei sie in (b) auch der russischen Syntax folgen. Am besten erscheint ein kurzes, wiederholbares *auffällig* (siehe Luther). Ansprechend ist trotz lexikalischer Nichtwiederholung auch die Übersetzung von Herzog (hinsichtlich (b) ebenso bei Wasserbauer).

5.2. Das Ende des zweiten Absatzes und der nachfolgende Dialog lauten:

(19 a)	*Černovolosyj sosed v krytom tulupe vse èto razgljadel, častiju ot nečego delat', i nakonec sprosil s toju nedelikatnoju usmeškoj, v kotoroj tak besceremonno i nebrežno vyražaetsja inogda ljudskoe udovol'stvie pri neudačach bližnego:*	*Der schwarzhaarige Nachbar im gedeckten Lammpelz betrachtete dies alles eingehend, zum Teil aus Langeweile, und fragte schließlich mit jenem ungenierten Lächeln, in dem mitunter das rücksichtslose und herablassende Behagen angesichts des Mißgeschicks des Nächsten zum Ausdruck kommt:*
(19 b)	*– Zjabko?*	*»Kalt?«*
(19 c)	*I povel plečami.*	*Und er hob die Schultern.*
(19 d)	*– Očen', – otvetil sosed s črezvyčajnoju gotovnost'ju, – i, zamet'te, čto*	*»Sehr«, antwortete der Nachbar außerordentlich bereitwillig, »und dabei haben wir auch noch Tauwetter.*
(19 e)	*ešče ottepel'. Čto ž, esli by moroz? Ja daže ne dumal, čto u nas tak cholodno. Otvyk.*	*Wie wäre es erst bei Frost; ich hatte nicht gedacht, daß es bei uns so kalt ist. Ich wußte es nicht mehr.«*
(19 f)	*– Iz-za granicy, čto l'?*	*»Sie kommen aus dem Ausland? Oder?«*
(19 g)	*– Da, iz Švejcarii.*	*»Ja, aus der Schweiz.« »P-f-f-f-f, da hat es Sie aber weit*
(19 h)	*– F'ju! Èk ved' vas!..*	*verschlagen! ...«*
(19 i)	*Černovolosyj prisvistnul i zachochotal.*	*Der Schwarzhaarige stieß einen kurzen Pfiff aus und lachte laut.*
(19 j)	*Zavjazalsja razgovor.* (I/1,6)	*Die Unterhaltung kam in Gang.* (Geier, 8-9)

Nur am Rande vermerkt sei die unglückliche Wiedergabe des im Russischen nicht sehr gängigen *krytyj* ('mit nach innen getragenem Fell') durch *gedeckt*, was den

Leser eher an eine Farbbeschreibung denken läßt. Siehe nun zu den unterstrichenen Stellen jeweils die weiteren Übersetzungen:

(b/c)	Rahsin	*»Ist's nicht kalt?« / Und er bewegte dabei die Schultern, als wenn ihn selber fröre.*
	Luther	*»Sie frieren?« und zuckte mit den Achseln.*
	Herboth	*...: "Ist Ihnen kalt?" / Dabei zog er selbst die Schultern zusammen.*
	Brauner	*"Frieren Sie?" / Dabei hob er die Schultern in die Höhe.*
	Candreia	*«Sie frieren wohl?» / Und er schüttelte sich.*
	Guenther	*»Frostig, was?« Und zuckte die Achseln.*
	Herzog	*"Ihnen ist kalt, nicht?" [...] Er zuckte dabei mit den Schultern, wie wenn ihn selbst fröstelte.*
	Hoerschel.	*»Kalt?« sagte er jetzt und schüttelte sich, [...]*
	Jarcho	*„Schön kalt – wie?" / Und bewegte die Schultern.*
	Röhl	*"Ist Ihnen kalt?" / Er machte dabei Bewegungen mit den Schultern.*
	Scharfenb.	*„Kalt, nicht wahr?" / Dabei zuckte er mit den Schultern, als ob der Frost ihn schüttele.*
	Scholz	*«'s ist kalt, hm?» / Er bewegte dabei die Schulter, als ob der Frost ihn schüttelte.*
	Walter	*"Kalt – was?" / Und zuckte mit den Schultern.*
	Wasserb.	*„Ihnen ist kalt, nicht wahr?" [...] Er zuckte dabei mit den Schultern, als wenn ihn selbst fröstelte.*

Wesentliche Verhaltenszüge von Rogožin und Fürst Myškin treten bereits in den allerersten Äußerungen zutage (vgl. Schultze 1974:82). Auch wenn sich diese Eigenheiten noch im weiteren Text niederschlagen, besteht kein guter Grund dafür, daß S. Geier nicht der Vorlage folgt.

Rogožin ist eher sprechunwillig, spricht impulsiv, elliptisch – und greift oft ersatzweise oder zusätzlich zu außersprachlichen Zeichen. Myškin stellt sich auf den Gesprächspartner ein, wendet sich ihm zu. Die adjektivische Ellipse *Zjabko?* (≅ 'Friert es {Sie}?' bei womöglich gegebenem "Mich friert nicht") wird von einer recht eindeutigen Gestikbeschreibung begleitet, die zudem als alternatives kommunikatives Angebot an einen nicht russisch sprechenden Ausländer interpretiert werden kann. Bei S. Geier und den meisten anderen Übersetzern fehlt diese Eindeutigkeit. Herboths klarere Beschreibung *Dabei zog er selbst die Schultern zusammen* drückt (durch das weglaßbare *selbst*) wohl mit aus, daß Rogožin Myškin nachahmt. Die Erweiterung eines allgemeinen *bewegte die Schultern* um die Ursachenennung bei Rahsin bzw. Scholz mag zu lang geraten.

(d)	Rahsin	*Und dabei ist Tauwetter.*
	Luther	*und dabei taut es doch noch.*
	Herboth	*Und wir haben doch Tauwetter, wie man sieht.*
	Brauner	*und wir haben ja noch Tauwetter.*
	Candreia	*und dabei haben wir noch Tauwetter.*
	Guenther	*und dabei, bemerken Sie wohl, herrscht Tauwetter.*
	Herzog	*Und dabei ist doch noch Tauwetter!*
	Hoerschel.	*und dabei taut es draußen!*

Jarcho	*und, denken Sie, dabei haben wir noch Tauwetter.*
Röhl	*und sehen Sie, dabei haben wir noch Tauwetter.*
Scharfenb.	*und wir haben Tauwetter!*
Scholz	*und dabei haben wir noch Tauwetter!*
Walter	*und, wenn man bedenkt – das ist jetzt bei Tauwetter so.*
Wasserb.	*Und dabei ist doch noch Tauwetter!*

Die Einfügung des Imperativs *zamet'te* (dt. **Bemerken Sie!*) charakterisiert die interessierte Hinwendung des bereitwillig antwortenden Myškin zu seinem Gegenüber. Die meisten Übersetzer einschließlich S. Geier lassen die Stelle aus bzw. übersetzen partiell über eine Modalpartikel *doch* u.ä. Bei Walter bleibt die Einfügung innerhalb monologischer Rede, bei Herboth erfolgt eine willkürliche Auffüllung. Allein Guenther, Jarcho und, wohl am besten, Röhl geben den Einschub entsprechend wieder. Im übrigen legt die Übersetzung von S. Geier durch das eingefügte *auch* nahe, daß unerwarteterweise Tauwetter herrscht.

(e)	Rahsin	*Ich dachte gar nicht, daß es bei uns so kalt sein würde. Jetzt bin ich daran nicht mehr gewöhnt.*
	Luther	*Ich hatte mir gar nicht gedacht, daß es bei uns so kalt sein könnte. Ich bin es nicht mehr gewohnt.*
	Herboth	*Mir war gar nicht in Erinnerung, daß es bei uns so kalt ist. Ich bin's nicht mehr gewöhnt.*
	Brauner	*Ich habe gar nicht geglaubt, daß es bei uns so kalt ist. Ich bin es nicht mehr gewohnt.*
	Candreia	*Ich habe gar nicht gedacht, daß es bei uns so kalt ist. Bin es nicht mehr gewohnt.*
	Guenther	*Ich dachte nicht daran, daß es bei uns so kalt sein kann. Ganz vergessen.*
	Herzog	*Ich habe gar nicht daran gedacht, daß es bei uns so kalt werden würde, ich bin dessen schon ganz entwöhnt.*
	Hoerschel.	*Ich hätte nie gedacht, daß es bei uns so kalt sein kann ... Bin das gar nicht mehr gewöhnt ...*
	Jarcho	*Ich hab' gar nicht gedacht, daß es bei uns so kalt ist. Ich bin es nicht mehr gewohnt.*
	Röhl	*Ich hatte gar nicht gedacht, daß es bei uns so kalt wäre. Ich bin es nicht mehr gewohnt.*
	Scharfenb.	*Ich dachte gar nicht, daß es bei uns zulande so kalt sein könnte. Ich bin durchaus nicht mehr daran gewöhnt.*
	Scholz	*Ich dachte gar nicht, daß es bei uns zulande so kalt ist. Ich habe mich völlig entwöhnt.*
	Walter	*Ich habe nicht gedacht, daß es bei uns so kalt ist. Bin's nicht mehr gewöhnt.*
	Wasserb.	*Ich habe gar nicht daran gedacht, daß es bei uns so kalt werden würde, ich bin nicht mehr daran gewöhnt.*

Die Logik der Vorlage könnte sein: 'Ich hatte [vor der Reise] nicht einmal den Gedanken, daß es in Rußland [Ende November] so kalt ist [, geschweige denn traf ich irgendwelche Vorkehrungen (in puncto Kleidung).] [Es ist natürlich so:]

Ich bin es nicht mehr gewöhnt [, dieser Kälte ausgesetzt zu sein].' Die Übersetzung von S. Geier ist nicht situationsentstellend, aber unter dem Gesichtspunkt der versuchten Nähe zum Original zu kritisieren. Zum einen eliminiert S. Geier das scheinbar logisch unpassende Wort *daže*. Zum anderen bezieht sie das Entwöhntsein (ähnlich wie Guenther) auf einen mentalen Vorgang und verdoppelt im Grunde nur die Aussage: "Ich wußte nicht [mehr], daß es so kalt ist ~ Ich dachte nicht, daß es so kalt ist". Walters Übersetzung *Bin's nicht mehr gewöhnt* ist die relativ kürzeste, erzeugt aber durch die Subjektstilgung einen etwas zu saloppen Ton. Die Nichtwiedergabe von *daže* ist in allen Übersetzungen festzustellen. Neben der bloßen Auslassung findet sich überwiegend die Scheinübersetzung durch ein *gar* (*gar nicht* = 'überhaupt nicht'). Das Resultat sind ungenaue, wenn auch meist situativ einpaßbare Aussagen. Im übrigen ist das russische *dumal, čto* (≅ 'nahm an, daß') nicht zu verwechseln (so bei Guenther, Herzog und Wasserbauer) mit dem zugegeben situativ nicht widersprechenden *dumal o tom, čto* (= 'dachte daran, daß').

(h)	Rahsin	*»Teufel! Seht mal an!...«*
	Luther	*»Oho! So weit her!«*
	Herboth	*"Sieh an! Was Sie nicht sagen."*
	Brauner	*"So! Sie spüren es wohl gehörig!"*
	Candreia	*«So, so, was Sie nicht sagen!...»*
	Guenther	*»Schau, schau! Sie sind mir einer...!«*
	Herzog	*"Oh, da fühlen Sie es wohl besonders arg!"*
	Hoerschel.	[fehlt]
	Jarcho	*„Fjü... so was!..."*
	Röhl	*"Füt! Nun sehen Sie einmal an!"*
	Scharfenb.	*„Sieh einer an!"*
	Scholz	*«Ei, ei, seht doch mal!»*
	Walter	*"Pff... Da soll doch einer ..."*
	Wasserb.	*„Oh, da empfinden Sie es wohl besonders arg?"*

Impulsivität und Abruptheit von Rogožins Sprache kommen in der eher singulären Interjektion *f'ju* und der eine Ellipse einleitenden expressiv-vulgärsprachlichen Modalpartikel *èk* zum Ausdruck. S. Geier übersetzt gedanklich richtig, aber eben – wie auch zuvor in (19f) – unelliptisch, wodurch die angefügten Gedankenpunkte eigentlich überflüssig werden. Der Ausruf *P-f-f-f-f* gerät schon durch die Schreibweise zu individuell und zu unklar. Die übrigen Übersetzer, die ebensowenig eine passende Interjektion finden, scheinen bis auf Luther die russische Vorlage nicht verstanden zu haben und füllen die Stelle durch mehr oder weniger situationskonformes Fabulieren.

* * *

Für sprachlichen Ratschlag sei Igor' Boguslavskij, für Anmerkungen und Anregungen zur Vorendfassung Professor E. Wedel und Tilmann Reuther herzlich gedankt.

Literatur

Dostoevskij, F. M. *Idiot* (Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach, 8/9), Leningrad: Nauka, 1973/74.

Deutsche Übersetzungen *Der Idiot* von:

Brauner, Klara. Wien/Leipzig: Wiener Verlag, 1908 [zuerst 1906].

Candreia, Rebekka. Zürich: Manesse, 1951.

Geier, Swetlana. Zürich: Ammann, 1996.

Guenther, Johannes von. Olten/Freiburg i. B.: Walter, 1956.

Herboth, Hartmut. Berlin/Weimar: Aufbau, 1994 [zuerst 1986].

Herzog, Rose (durchges. v. I. Tönnies). Wien etc.: Gutenberg, ca. 1930.

Hoerschelmann, Harald von. München: List, 1967 [zuerst 1925].

Jarcho, Gregor. Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft, 1931.

Luther, Arthur. München: dtv, 1976 [zuerst 1923].

Rahsin, E. K. [Less Kaerrick]. München: Piper, 1954 [= 1908, durchges.].

Röhl, Hermann. Berlin: Aufbau, 1958.

Scharfenberg, Friedrich. Minden: Bruns, 1922.

Scholz, August. Reinbek: Rowohlt, 1964 [1889: 1.vollständige Ausgabe].

Walter, Reinhold von. Berlin: Propyläen, 1925.

Wasserbauer, Arnold (durchges. v. I. Tönnies). Wiesbaden/Berlin: Vollmer, 1961.

Braun, Maximilian 1960. "Der Schriftsteller Dostoevskij – deutsch und russisch", *Die Welt der Slaven,* 1, 1-18.

"Gespräch mit S. Geier: 'Ich muß den Puls hören' ", *Der Spiegel,* 11.3.1996.

Reif, Adelbert 1995. "Im Dialog mit dem Geist Rußlands", *Die Welt*, 12.12.1995

Rothschild, Thomas 1996. " 'Der Idiot': farbiger", *Frankfurter Rundschau,* 30.3. 1996

Schultze, Brigitte 1974. *Der Dialog in F.M. Dostoevkijs 'Idiot'*, München: Sagner.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 191-202

И. Левонтина

"ДОСТОЕВСКИЙ НАДРЫВ"[1]

У Льва Лосева есть стихотворение, в котором он перечисляет постылые приметы безумной русской жизни. Среди прочего там говорится: "И еще он сказал, распаляясь: / "Не люблю этих пьяных ночей, / Покаянную искренность пьяниц, / Достоевский *надрыв* стукачей, / Эту водочку, эти грибочки..."

Слово *надрыв* принадлежит к числу наиболее емких, выразительных, укорененных в русской культуре и потому плохо поддающихся переводу русских слов. Интересно также то, что оно, подобно таким словам, как *авось, тоска, лень* и др., чрезвычайно естественно монтируется с эпитетом *русский*[2]; ср., например: "без этого внутреннего русского *надрыва* и отчаяния" (Ф. Незнанский, Э. Тополь). Ср. также следующий пример, где *без надрыва* означает почти что *не по-русски*: "Немецкий человек. Немецкий ум. / Тем более, "когито эрго сум". / Германия, конечно, убер аллес. / В ушах звучит знакомый венский вальс. / Он с Краковым простился *без надрыва,* / И покатил на дрожках торопливо / За кафедрой и честной кружкой пива" (И. Бродский).

В этом слове в концентрированном виде содержится настоящий психологический этюд. *Надрыв* предполагает такое эмоциональное состояние, когда человек не справляется со своими чувствами: эмоции либо захлестывают его, заставляя забыть о мере и вкусе, а то и о приличиях, либо, напротив, оказываются вымученными и нарочитыми. Кроме того, *надрыв* подразумевает некое мазохистское самолюбование, а также истерическую исповедальность, которая коробит окружающих. Ср. "Белый страдал неслыханно, переходя от униженного смирения к бешенству и гордыне, - кричал, что отвергнуть его любовь есть кощунство. <...> Он провел несколько месяцев за границей - и вернулся с неутоленным страданием и "Кубком мятелей" - слабейшею из его симфоний, потому что она была писана *в надрыве*" (В. Ходасевич).

Надо сказать, что корень *-рыв- (-рв-)* вообще дал в русском языке много слов, описывающих эмоциональную жизнь человека: *порыв, разрыв, срыв* - вплоть до современного *отрыв*. Да и само это действие, видимо, воспринимается как очень тесно связанное с душевным состоянием. Особенно важен с этой точки зрения жест, который обычно

считается специфически русским - *рвануть рубаху на груди*. Он выражает отчаянную решимость или безоглядную откровенность.

Перечисленные слова с корнем *-рыв- (-рв-)* имеют в своем значении нечто общее - идею энергичного и спонтанного душевного движения, в результате которого разрушаются (рвутся) узы или путы. Но, конечно, слова с разными приставками сильно различаются.

Существительное *надрыв* соотносится с глаголами *надорвать (надрывать)* и *надорваться (надрываться)*. Эти глаголы имеют следующие значения: 1) связанное с частичным физическим разрыванием *(надорвать лист бумаги)*; 2) связанное с повреждением от чрезмерного усилия *(надорвать голос, надорваться, поднимая тяжести)*; 3) связанное с изнурением физическим или нравственным *(внутренне надорвалась)*. Кроме того, есть сочетания *надрывать сердце* и *надрывать душу*, то есть причинять душевные муки. Для существительного *надрыв* словари дают значения, которые соответствуют значениям этих глаголов. Ср. *надрывы на листе бумаге, кашлять с надрывом, работать с надрывом*. С чем же соотносится то значение слова *надрыв*, которое реализуется в сочетании *достоевский надрыв*?

На первый взгляд кажется, что в основу данного значения существительного *надрыв* легло эмоциональное значение глаголов *надрывать* и *надрываться*. Это, однако, не так. Неверно было бы сказать, что *душевный надрыв* - это когда *душа надрывается*. Семантическое соотношение здесь иное, чем в парах *терзать (терзаться)* - *терзание* или *надломить (надломиться)* - *надлом*. Особенно показательно сравнение похожих по структуре слов *надрыв* и *надлом*. *Надлом* - результат действия тяжелых жизненных обстоятельств на внутренний мир человека, некое нарушение в этом внутреннем мире, мешающее человеку нормально справляться с жизнью. *Надрыв* же - это не результат, а само проявление, и не внешних обстоятельств, а внутренней экзальтации человека (хотя она, в свою очередь, может иметь и внешние причины). *Надлом* - свойство человека, внешне не обязательно заметное, тогда как *надрыв* - его состояние, причем проявляющееся в поведении.

Более других сходных по структуре слов с *надрывом* сближается *надсад*; ср. "В удаль, в одурь, в гармошку, в *надсад*, в тщету" (М. Цветаева); "В "Боге" Державин привел в движения какие-то огромные массы; столь же огромна сила, на это затраченная, но ни единая частица ее не пропадает даром, и *надсада*, усилия мы нигде не видим" (В. Ходасевич); "И от красавиц тогдашних, от тех европеянок нежных, / Сколько я принял смущенья, *надсады* и горя (О. Мандельштам). *Надсад*, как и *надрыв*, - это перенапряжение душевных сил, но без исповедальности и мазохизма.

Очевидно, существительное *надрыв* связано прежде всего с глаголом *надрываться* в значении 'делать что-то с огромным усилием'. Причем наиболее важны здесь не контексты работы, а контексты крика, плача и особенно кашля. Ср. не только само выражение *надрываться от кашля*, но и прилагательное *надрывный* и наречие *надрывно*, а также употребление существительного *надрыв* в сочетании *кашлять с надрывом*: "Спать на полу было холодно, *надрывно* кашлял больной Карцев" (А. Рыбаков); "Неожиданно за его спиной послышался *надрывный* кашель" (В. Шинкарев); "Гудки, свист, звуки, похожие на *надрывный* кашель" (А. и Б. Стругацкие); "Во всю грудь затянулся горьковатым дымом и, выпучив глаза, закашлялся - гулко, с *надрывом*" (Н. Гладышев).

Когда мы говорим, что человек *надрывается от кашля*, *кашляет надрывно* или *с надрывом*, то мы имеем в виду совершенно определенный тип кашля - не такой, какой бывает, когда болит горло, а такой, который идет из глубины легких и сотрясает все тело человека. Этот кашель не обязательно громкий, но гулкий. Человек как бы мучительно пытается исторгнуть из себя, из самой глубины, то, что ему мешает дышать и жить. Такой кашель отнимает все силы человека, но в то же время человек не может его сдержать.

Точно так же сказать что-либо *с надрывом* - не обязательно означает прокричать. *С надрывом* можно говорить и еле слышным шепотом, но так, что ясно, что слова идут с самого дна души, что их мучительно выговаривать и невозможно не сказать.

Тогда становится ясным, почему слово *надрыв* парадоксальным образом описывает две, казалось бы, противоположные ситуации: неконтролируемый эмоциональный выплеск или, напротив, выражение форсированных, искусственных эмоций. В первом случае человек просто извлекает на свет слишком глубоко запрятанные, интимные чувства, с пугающей откровенностью обнажая то, чему надлежит оставаться сокровенным (ср. пример об Андрее Белом). Во втором - человек так упоенно придается самокопанию, что может найти в своей душе то, чего в ней вовсе или почти нет. Поэтому *с надрывом* часто выражаются мнимые, непомерно преувеличенные или искаженные чувства, и он граничит либо с фальшью, либо с гротеском. Ср. другой пример из В. Ф. Ходасевича, в котором он обсуждает слух о том, что В. В. Розанов перед смертью так обнищал, что стал собирать окурки: "Очень возможно, что он и стал собирать их, но не было ли и тут некоего *надрыва*, а то и стилизации? Ведь прибедниться, принизиться, да еще после такого удара, - все это было вполне "в стиле" Розанова".

Впрочем, часто бывает, что в образных, переносных значениях слов просвечивают несколько разных смысловых мотивировок. Так, веро-

ятно, *душевный надрыв* связан еще и с самым буквальным, материальным пониманием *надрыва* как прорехи. Внешняя оболочка расползается, сквозь прореху зияет нутро, и окружающие смущенно отводят глаза[3].

Лев Лосев, говоря о *достоевском надрыве*, прав не только в том отношении, что пьяная исповедь стукача - это именно то, что очень естественно назвать *достоевщиной*, но еще и в том, что само слово *надрыв* в данном значении прочно вошло в русский язык именно после Достоевского[4].

Вообще весь мир Достоевского, с выставляемыми напоказ гипертрофированными чувствами, с патологическими характерами и изломанными судьбами - это один сплошной *надрыв*. Скажем, поведение и речи Мармеладова из "Преступления и наказания" могут служить иллюстрацией этого понятия. Психологический комплекс, сконцентрированный в слове *надрыв*, - это как раз то, что больше всего раздражает в Достоевском, например, Набокова; ср. "Безвкусица Достоевского, его бесконечное копание в душах людей с префрейдовскими комплексами, упоение трагедией растоптанного человеческого достоинства - всем этим восхищаться нелегко".

Однако само слово *надрыв* - из "Братьев Карамазовых"[5]. Это одно из ключевых слов романа. Достоевский употребляет слово *надрыв* таким образом, чтобы привлечь внимание к этому понятию. Во-первых, оно фигурирует в названиях глав - непонятных и интригующих: (да и вся четвертая книга второй части так и называется: *"Надрывы"*), глава 5 "*Надрыв* в гостиной", глава 6 "*Надрыв* в избе", глава 7 "И на чистом воздухе" (на криптографичность заголовков глав "Братьев Карамазовых" обращал внимание В. Набоков).

Во-вторых *надрыв* иногда вырывается из нормального синтаксического и смыслового контекста, используясь в качестве эмблемы определенной ситуации; ср. "Это ведь навеки... Я не хочу сидеть *подле надрыва*"... - и в другом месте: "А мучила-то она меня как! Воистину *у надрыва* сидел. Ох, она знала, что я ее люблю!"; "Любила меня, а не Дмитрия, - весело настаивал Иван. - Дмитрий только *надрыв*".

Герои романа все время твердят это слово, как бы пробуя его на язык и пытаясь через слово постичь смысл происходящего. Очень часто оно употребляется в кавычках; ср. "Слово *"надрыв"*, только что произнесенное госпожой Хохлаковой, заставило его почти вздрогнуть, потому что именно в эту ночь, полупроснувшись на рассвете, он вдруг, вероятно отвечая своему сновидению, произнес: *"Надрыв, надрыв!"* Снилась же ему всю ночь вчерашняя сцена у Катерины Ивановны"; "Теперь вдруг прямое и упорное уверение госпожи Хохлаковой, что Катерина Ивановна любит брата Ивана и только сама, нарочно, из какой-то игры, из

"надрыва", обманывает себя и сама себя мучит напускною любовью своею к Дмитрию из какой-то будто бы благодарности, - поразило Алешу: "Да, может быть, и в самом деле полная правда именно в этих словах!"; "Но вместо твердой цели во всем была лишь неясность и путаница. *"Надрыв"* произнесено теперь! Но что он мог понять хотя бы даже в этом *надрыве*?"

Основная часть употреблений слова *надрыв* связана с Катериной Ивановной и характером ее чувства по отношению к Дмитрию. Напомним, что Дмитрий сначала унизил ее, пообещав дать деньги для спасения ее отца, если она придет к нему за ними, а потом отдал деньги, ничего не потребовав взамен. Вскоре она написала ему, что безумно любит и хочет стать его женой. Из чувства оскорбленного человеческого достоинства, жертвенного экстаза и ненависти вырастают преклонение и страсть - тоже не без оттенка жертвенности; ср: "Я уже решилась: если даже он и женится на той... твари, - начала она торжественно <...> От этих пор я уже никогда, никогда не оставлю его! - произнесла она с каким-то *надрывом* какого-то бледного вымученного восторга. - То есть не то чтоб я таскалась за ним, попадалась ему поминутно на глаза, мучила его - о нет, я уеду в другой город, куда хотите, но я всю жизнь, всю жизнь мою буду следить за ним не уставая"; "Вместо плакавшей сейчас в каком-то *надрыве* своего чувства бедной оскорбленной девушки явилась вдруг женщина, совершенно владеющая собой и даже чем-то чрезвычайно довольная, точно вдруг чему-то обрадовавшаяся". Ситуация усугубляется тем, что из-за надуманной, вымученной, искусственно подогреваемой страсти к Дмитрию Катерина Ивановна отвергает любовь Ивана: "И если бы вы только поверили, что между ними теперь происходит, - то это ужасно, это, я вам скажу, *надрыв*, это ужасная сказка, которой поверить ни за что нельзя: оба губят себя неизвестно для чего, сами знают про это и сами наслаждаются этим"; "Вы мучаете Ивана, потому только, что его любите... а мучите потому, что Дмитрия *надрывом* любите... внеправду любите... потому что уверили себя так... <...> И по мере оскорблений его все больше и больше. Вот это и есть ваш *надрыв*. Вы именно любите его таким, каким он есть, вас оскорбляющим его любите".

Очень важно здесь то, что Достоевский понимает *надрыв* не просто как перенапряжение чувств[6], но и как источник эмоциональной неправды, уродующей душевную жизнь людей и - самое главное - лишающей их душевные порывы подлинности и ценности. Эта идея выражается и в следующем отрывке из того же произведения - казалось бы, совсем на другую тему: "Я читал вот как-то и где-то про "Иоанна Милостивого" (одного святого), что он, когда к нему пришел голодный и обмерзший

прохожий и попросил согреть его, лег с ним вместе в постель, обнял его и начал дышать ему в гноящийся и зловонный от какой-то ужасной болезни рот его. Я убежден, что он это сделал с *"надрывом"* лжи, из-за заказанной долгом любви, из-за натащенной на себя эпитимии. Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое - пропала любовь".

Слово *надрыв*, столь сложное по смыслу, тем не менее вошло в язык легко и естественно - потому что оно в высшей степени согласуется со стихией русского языка. В русской языковой картине мира отражены и представление о *душе* как о физически ощутимой части человека - вместилище его чувств и мыслей, в недра которого не заглянешь (*Чужая душа потемки*), и интерес к нутряным, душераздирающим чувствам, таким как *тоска* и *жалость*, и повышенное внимание не к поступкам, а к побуждениям, и морализаторский пафос, и тяга к крайностям, и страсть к задушевному общению, иногда доходящая до *выворачивания наизнанку* собственной *души* и полного пренебрежения к суверенности чужого "я"[7].

Однако, влившись в русский лексикон, слово *надрыв* не растворилось в нем, а сохранило память о своей родословной. На нем лежит печать шестидесятничества (прошлого века) и последующей культурной рефлексии, так же как, например, на слове *порыв* лежит печать предыдущей эпохи[8].

В середине XIX в. в России началось активное наступление разночинства на дворянскую культуру. Как позже с ненавистью скажет Розанов, "Пришел вонючий "разночинец". <...> И разрушил дворянскую культуру от Державина до Пушкина". Новая культурная формация несла с собой иную систему ценностей, иное отношение к жизни, иной тип личности.

Одной из ценностей дворянской культуры, отрицаемой разночинцами, было то, что можно назвать внешним лоском, или хорошими манерами, или *comme il faut*, или светскостью, или дендизмом, а отсутствие чего - вульгарностью или дурным тоном.

Семиотика бытового поведения людей начала XIX в. подробно описана, в частности, об этом много писал Ю. М. Лотман[9]. Хорошо известно, насколько тщательно выверенным должен был быть каждый жест подлинного аристократа и насколько неприличным было истерическое саморазоблачение.

Приведем здесь только одну цитату - из любимой Пушкиным книги: "Я неоднократно наблюдал, что отличительной чертой людей, вращающихся в свете, является ледяное, невозмутимое спокойствие, которым проникнуты все их действия и привычки, от самых существенных до

самых ничтожных: они спокойно едят, спокойно двигаются, спокойно живут, спокойно переносят утрату своих жен и даже своих денег, тогда как люди низшего круга не могут донести до рта ложку или снести оскорбление, не поднимая при этом немыслимого шума" (Бульвер-Литтон, Пелэм, или Приключения джентльмена).

Позже Л. Н. Толстой в "Юности" выразительно описал мироощущение юного дворянина, для которого лучше умереть, чем оказаться не *comme il faut*.

Разночинцы увидели в этом поверхностность и фальшь и противопоставили внешнему лоску культ искренности и глубины.

Сама по себе апология непосредственности была к этому моменту уже известна европейской культуре. "Естественный человек" Руссо, человек с простыми чувствами, не испорченный цивилизацией - тоже антипод лживого светского человека. Общее увлечение руссоизмом не миновало в свое время и Россию.

С другой стороны, погружение в бездны и глубины человеческой души, завороженность немыслимыми пороками, конечно, к середине века тоже не были новостью: Россия уже успела отдать дань байронизму. Но для романтической культуры все это было связано с описанием отдельных демонических личностей, а не с представлением о нормальном поведении человека. Кроме того, романтический герой обычно не впадает в истерику, под его непроницаемой оболочкой лишь угадывается бушевание страстей.

Особенностью разночинской поведенческой модели стала гремучая смесь безоглядной и безудержной откровенности с романтической патетикой и тягой к "безднам". Азарт саморазоблачения и самобичевания иногда заводил разночинцев весьма далеко. Так, во всех изданиях писем Белинского выпущен фрагмент его письма к Бакунину (лишь недавно он опубликован по автографу, см. публикацию В. Сажина "Рука победителя", [Сажин 1992]). Суть эпистолярного сюжета такова: Белинский настойчиво убеждает друга, что глубина его, Белинского, нравственного падения, больше: "Итак, Мишель, я сказал тебе все и о себе: заплати и мне тою же откровенностию. Я признался тебе во всем, в чем только имел признаться; я показал себя тебе во всей наготе, во всем безобразии падения, открыл тебе мои раны". Бакунин отвечает что-то, Белинский настаивает: "Но это не все, а начавши говорить, я люблю все сказать". И так далее, и в конце концов Белинский доходит до той степени болезненной интимности, которой уже не могут выдержать уши публикаторов. Интересно, что в замененном отточием отрывке из письма нет ни единого неприличного слова, все дело в накале откровенности[10]. Столь же шокирующий и патологический характер имеют дневники Чернышевского с

самозабвенным описанием "тайных мерзостей" и даже его роман "Пролог". Об эстетике бытового поведения разночинцев см. также [Печерская 1992, Паперно 1996].

Возвращаясь к теме кашля, вспомним и о том, что чахотка - разночинская болезнь. Чахоточный *надрывный,* нутряной кашель - как нельзя более подходящее обрамление для "кашля души" - *надрывных* признаний в "стыдной" и "гадкой" правде о себе.

Другой чертой культивируемой разночинцами эстетики *надрыва* явилось демонстративное пьянство. Конечно, пили и дворяне. Но теперь на смену гусарскому *кутежу* и пьяному *буйству* в духе Дениса Давыдова пришел *пьяный надрыв*[11] *и пьяный кураж*[12]. Как известно, *Что у трезвого на уме, то у пьяного на языке*: алкогольное опьянение - замечательная мотивировка отказа от сдержанности в выражении своих чувств. Этот отказ становился фактом культуры, омут алкоголизма - синонимом душевной глубины.

Появление у позднего Достоевского понятия *надрыва* весьма знаменательно. *Слово найдено* - и слово, звучащее отнюдь не апологетически. Обобщив и отрефлектировав симптоматику *надрыва,* Достоевский в некотором смысле подвел итог шестидесятничеству.

Никогда уже больше такой тип поведения не имел столь высокого культурного статуса. Очень скоро он выродился в пародию на себя, однако до сих пор сохраняет по старой памяти претензию на духовные искания. Этот русский дискурс замечательно воспроизвел Вен. Ерофеев: "А потом кричу: "Ты хоть душу-то любишь во мне? Душу - любишь?" А он все трясется и чернеет: "Сердцем, - орет, - сердцем - да, сердцем люблю твою душу, но душою - нет, не люблю!!"[13] Т. Кибиров так комментирует чудовищный монолог одного из своих героев - пьяного богоискателя Лехи Шифера (не цитируем его здесь по соображениям приличия): "Ей-богу / не сочинил я ни капельки, так вот и было, как будто / это Набоков придумал, чтоб Федор Михалыча насмерть / несправедливо и зло задразнить". Дворянин и англоман Набоков, конечно, упомянут здесь абсолютно закономерно: он является своего рода культурным антиподом Достоевского в русской литературе.

Надо сказать, что вообще XX век сообщил слову *надрыв* новую интонацию. В нем появилось эстетическое измерение. Для Достоевского *надрыв* был интересен и эстетически привлекателен, хотя и чреват неправдой. Сейчас он обычно не одобряется прежде всего потому, что оценивается как безвкусица. Если для жизни это еще так-сяк, то уж для искусства в высшей степени пагубно; ср. весьма характерный пример из Довлатова: "- Вы любите Андреева? - Нет. Он пышный и *с надрывом.* Мне вся эта компания не очень-то: Горький, Андреев, Скиталец"[14]...

Приведем здесь отрывок из интервью, взятого у И. Бродского С. Волковым[15]:

"[Бродский] Пушкин все-таки, не забывайте этого, - дворянин. И если угодно англичанин - член Английского клуба - в своем отношении к действительности: он сдержан. Того, что называется *надрывом,* у него нет. <...>

[Волков] Если говорить о *надрыве,* то он действительно отсутствует у художников, которых принято считать всеобъемлющими - у Пушкина или у Моцарта <...>.

[Бродский] У Моцарта *надрыва* нет, потому что он выше *надрыва.* В то время как у Бетховена и Шопена все на этом и держится" ("Звезда", 1997, N 1).

В заключение заметим следующее. В 1880 году Достоевский написал роман "Братья Карамазовы", после которого слово *надрыв* и описываемый им психологический комплекс стали неотъемлемой частью русского языка, русской языковой картины мира и расхожего представления о "загадочной русской душе". В том же году он произнес свою знаменитую речь о Пушкине, в которой говорил о "всемирной миссии" русского народа и о проявившейся в Пушкине "всемирной отзывчивости русского национального духа".

И вот прошло более ста лет, наполненных бурными событиями. Пушкин по-прежнему "наше все", но теперь особенно важными представляются другие его черты - в частности то, что Бродский охарактеризовал как полное отсутствие *надрыва.*

Примечания

1. Работа выполнена при поддержке Центрально-Европейского университета (Грант CEU RSS No 797.1997).

2. См. о сочетаемости этого типа статью Плунгян, Рахилина 1996.

3. Ср. выразительное развертывание этой метафоры у Цветаевой: "Так или иначе, друг - по швам. / Дребезги и осколки. / Только и славы, что треснул сам - / Треснул, а не расползся. / Что под наметкой - живая жиль / Красная, а не гниль".

4. Нам неизвестно, придумал ли Достоевский это слово или оно существовало и ранее, но, несомненно, именно Достоевский насытил его богатством смыслов и ассоциаций.

5. Оно появляется еще дважды в "Подростке" и один раз в "Бесах": "И к чему все эти прежние хмурости, - думал я в иные упоительные минуты, - к чему эти старые больные *надрывы*, мое одинокое и угрюмое детство" (Подросток); "Ей там, кажется, ничего не ответили или даже прогнали, и она сходила с крылечка вниз, с *надрывом* и злобой" (Подросток); "Вы женились по страсти к мучительству, по страсти к угрызениям совести, по сладострастию нравственному. Тут был нервный *надрыв* ... Вызов здравому смыслу был уж слишком прельстителен" (Бесы).

6. Хотя употребления такого рода также встречаются в романе; ср.: "- Для чего ты меня испытуешь? - с *надрывом* горестно воскликнул Алеша, - скажешь ли мне наконец?; "- Вы позволите, сударыня, позвать сюда мою собаку? - обратился он вдруг к госпоже Снегиревой в каком-то совсем уже непостижимом волнении. - Не надо, не надо! - с горестным *надрывом* в голосе воскликнул Илюша. Укор загорелся в глазах его".

7. См. анализ этих особенностей русской языковой картины мира в работах: Wierzbicka 1992, Анна Зализняк, Левонтина 1996, Левонтина, Шмелев 1996 а, б; Булыгина, Шмелев 1997.

8. См. Виноградов 1994, 791-792.

9. См. Лотман 1994.

10. Разумеется, Пушкин или Вяземский не были чужды непристойностей, и в их изданиях тоже немало отточий. Однако в их грубых шуточках нет и намека на истерическое самокопание. Они вполне согласуются с кодексом денди, который полностью контролирует свое поведение и хорошо знает, где, что и как нужно говорить.

11. Остроумно описал эту ситуацию Вен. Ерофеев в "Москве-Петушках": "Сивуха началась вместо клико! Разночинство началось, дебош и хованщина! Все эти Успенские, все эти Помяловские - они без стакана не могли написать не строки! Я читал, я знаю! Отчаянно пили! Все честные люди России! И отчего они пили? - с отчаяния пили! пили оттого, что честны, оттого, что не в силах были облегчить участь народа! <...> Книжку он себе позволить не может, потому что на базаре ни Белинского, ни Гоголя, а одна только водка! <...> Ну как тут не прийти в отчаяние, как не писать о мужике, как не спасать его, как от отчаяния не запить! <...> Тогда Успенский встает - и вешается, а

Помяловский ложится под лавку в трактире - и подыхает, а Гаршин встает - и с перепою бросается через перила..."

12. О слове *кураж* см. Шмелев 1997.

13. Ср. Лимерик Э. Лира: "There was a Young Lady of Russia, / Who screamed so that no one could hush her; / Her screams were extreme, no one heard such a scream / As was screamed by that Lady of Russia".

14. Такая эстетическая позиция с предельной отчетливостью выражена в приводимом Л. Я. Гинзбург высказывании А. Ахматовой:
"Я: - Б. говорила мне, что пишет стихи. Но она предупредила меня, что это, собственно, не стихи, а откровения женской души, и я, убоявшись, не настаивала.
А. А. (ледяным голосом): - Да, знаете, когда в стихах дело доходит до души, то хуже этого ничего не бывает".
В другом месте Гинзбург говорит о самой Ахматовой: "Ахматова - поэт сухой. Ничего нутряного, ничего непросеянного. Это у нее общеакмеистическое. Особая профильтрованность сближает непохожих Ахматову, Гумилева, Мандельштама". Недоверие к "нутряному" в искусстве, требование "профильтрованности" (эстетической рефлексии) - это, пожалуй, одна из аксиом современной русской культуры. И брезгливая гримаска, застывшая в слове *надрыв*, - тому свидетельство.

15. Диалог посвящен М. Цветаевой, и обсуждение темы *надрыва*, несомненно, спровоцировано особенностями ее поэтики. Ее поэтическое кредо: "Вскрыла жилы... <...> / Неостановимо хлещет стих".

Литература

Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелев. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. Часть VII: Национальная специфика языковой картины мира. М., 1997.

В. В. Виноградов. *История слов*. М., 1994.

Анна А. Зализняк, И. Б. Левонтина. Отражение национального характера в лексике русского языка, *Russian Linguistics* 20, 1996, p. 237-264.

И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. Русское "заодно" как выражение жизненной позиции, *Русская речь*, 1996 а, 2, с. 53-57.

И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. "Попречный кус", *Русская речь*, 1996 б, 5, с. 55-60.

Ю. М. Лотман. *Беседы о русской культуре*. М., 1994.

В. Набоков. *Лекции по русской литературе*. М., 1996.

И. Паперно. *Семиотика поведения: Николай Чернышевский - человек эпохи реализма*. М., 1996.

Т. Печерская. Русский демократ на rendez-vous, *Эротика в русской литературе. От Баркова до наших дней. Литературное обозрение. Специальный выпуск*. М., 1992, с. 40-44.

В. А. Плунгян, Е. В. Рахилина. "С чисто русской аккуратностью..." (к вопросу об отражении некоторых стереотипов в языке), *Московский лингвистический журнал*, т. 2. М., 1996, с. 340-351.

В. Сажин. Рука победителя. Выбранные места из переписки В. Белинского и М. Бакунина, *Эротика в русской литературе. От Баркова до наших дней. Литературное обозрение. Специальный выпуск*. М., 1992, с. 39-40.

Слово Достоевского. М., 1996.

А. Д. Шмелев. "Широкая русская душа", *Русская речь*, 1997, 6.

A. Wierzbicka. *Semantics, Culture and Cognition. Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*. N. Y., Oxford 1992.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 203-245

Е.И. Горошко

ОСОБЕННОСТИ МУЖСКОЙ И ЖЕНСКОЙ АССОЦИАТИВНОЙ КАРТИНЫ МИРА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Половая дифференциация относится к числу тех универсальных явлений, которые так или иначе изучают все науки о человеке.

Противопоставление людей по полу, т.е. существование дихотомии "мужской/женский" пронизывает все сферы (домены) человеческого знания и культуры. Вряд ли есть культуры, где не было бы этого противопоставления, т.е. практически каждая культура обладает некоторым набором средств, позволяющих отметить и определить как мужчину, так и женщину (47). Так, мальчика воспитывают одним образом, а девочку - совсем по-другому, от мужчины и от женщины ожидаются различные типы социального поведения, мужчина в обществе ассоциируется с одним набором понятий, а женщина, как правило, совсем с другим.

Половая дихотомия является одним из важнейших и вместе с тем сложнейшим объектом для исследования в психологии и биологии, медицине и криминалистике. Но до недавнего времени считалось, что данная проблема прямого отношения к языку не имеет и в лингвистике ей не уделялось особого внимания. Однако появившиеся в течение последнего времени работы в лингвистике, а особенно по теории дискурса и социолингвистике (4, 5, 10, 33, 35, 36, 41, 44, 48) не только поставили под сомнения данный тезис, но и создали базу для построения теоретической модели мужского и женского вербального поведения.

Мы предположили, что параметр пола может быть введен для изучения семантико-грамматического уровня языковой способности человека с целью выявления особенностей мужской и женской речи.

Учитывая теоретическое состояние проблемы половой дихотомии в речевом поведении и данные ряда эмпирических исследований (4, 22, 23, 36, 40, 42), мы выдвинули гипотезу, что:

"ассоциативная картина мира" женщины в русском языке по определенным параметрам должна отличаться от "мужской ассоциативной картины". И, если при проведении экспериментальных исследований мы каким-либо образом обнаружим эти особенности, то наше предпо-

ложение о различиях в языковой способности женщин и мужчин априори будет доказано, т.к. именно "ассоциации являют язык в его "предречевой готовности", обнажая сокровенный, скрытый от прямого наблюдения способ "держания" языка в памяти его носителя, приоткрывая таинственную завесу над святая святых, над тем, как устроена языковая способность человека" (Русский ассоциативный словарь (РАС), с.191).

Для экспериментальной проверки и подтверждения данной гипотезы был использована метод свободных ассоциаций, в котором испытуемым предлагают отвечать словом R, первым пришедшим в голову при предъявлении слова S, ни чем не ограничивая ни формальные, ни семантические особенности слова R (18, с.14).

Причем, за единицу анализа берется ассоциативная структура, т.е. два объекта, между которыми существует ассоциация. Минимальной ассоциативной структурой считается пара слов "стимул - реакция": S>R. На одно слово S может быть получена целая цепочка слов R, в которой все предыдущие R оказываются дополнительными S для последующих. Промежуточные стимулы как бы направляют процесс ассоциирования, при этом в цепочке, строго говоря, ассоциативно связаны только смежные слова, а не первое и, например, последнее.

Но в целях чистоты эксперимента нами рассматривались лишь минимальные ассоциативные структуры (30, 31).

Далее мы ввели понятия "ассоциативной связи", "ассоциативного поля" и "ассоциативной нормы" (24, с.36, 20, с.12-14).

Были сформулированы два закона вербальной ассоциации:

1. Между элементами (словами) существует ассоциативная связь в том случае, если они могут быть противопоставлены друг другу единственным и недвусмысленным образом;

2. Между элементами существует ассоциативная связь в том случае, если они объединены на основе общности двух или более характеристик (24, с.98).

Ассоциативное поле слова определялось нами как совокупность ассоциатов, т.е. реакций на слово-стимул. Ассоциативное слово имеет ядро (наиболее частотные реакции) и периферию. Различают индивидуальное ассоциативное поле и коллективное. Коллективное ассоциативное поле, выявленное в свободном ассоциативном эксперименте, обычно интерпретируется как ассоциативная норма.

Следует подчеркнуть, что именно методика "свободных ассоциаций" была выбрана нами в качестве инструмента исследования, т.к. искусственная ситуация ассоциативного эксперимента сама по себе является достаточно гибкой и свободной, в самом задании ("ответить на

предъявляемое слово первым, пришедшим в голову словом") нет установки ни на общение с экспериментатором, ни на решение познавательной задачи (9, с.34). При проведении многих экспериментальных исследований было замечено, что чем сложнее и искусственнее экспериментальная ситуация, тем менее информативны оказываются полученные в эксперименте данные (31, с.46).

Итак, как уже говорилось выше, основным инструментом нашего исследования стал "метод свободных ассоциаций".

В цель исследования входило обнаружить, систематизировать и описать особенности *мужских* и *женских* ассоциативных норм в русском языке.

Задачи исследования:

1. Провести серию экспериментов с отбором соответствующих образцов.

2. Определенным образом обработать полученные данные, сделать их систематизацию и описание.

3. Проверить статистическую значимость предполагаемых различий и валидность результатов исследования.

Отбор участников проводился на основании следующих критериев:

1. Участниками эксперимента могли быть лица, для которых русский язык является родным.

2. Они должны быть городскими жителями, чтобы максимально снизить влияние диалектного языка.

3. Возрастной состав испытуемых колебался от 17 до 25 лет. Лица такого возраста нами были выбраны неслучайно, т.к. к указанному возрасту в основном завершается становление языковой способности, и, значит, в ассоциациях должна отразиться *сформировавшаяся языковая способность*.

4. При отборе участников эксперимента мы стремились выбрать людей с различными уровнями образования и профессиями, чтобы учесть влияние обоих факторов на будущие результаты. И поэтому основной контингент испытуемых составили студенты и аспиранты технических и гуманитарных специальностей Вузов России и Украины.

Перед началом эксперимента все участники проходили предварительное психодиагностическое тестирование по методике MMPI (Миннесотский многоаспектный личностный опросник) (3, 8, 26).

Каждому участнику эксперимента предлагалось ответить на список, состоящий из 550 утверждений и образующий 10 основных диагностических шкал. Данные утверждения касаются таких сфер жизни, как отношение к различным видам профессиональной деятельности, культурные потребности и интересы и т.п. Отдельному исследованию под-

вергалась шкала "феминности-маскулинности", состоящая из 59 утверждений и предназначенная для измерения идентификации обследуемого с ролью мужчины или женщины, предписываемой обществом.

Отобранные ответы обрабатывались по специальной компьютерной программе (русский вариант MMPI, адаптированный Л.Т.Ямпольским) с выделением шкалы "феминности-маскулинности", и только лица, показавшие высокую степень (свыше 70%) проявления феминных или маскулинных свойств, приняли дальнейшее участие в эксперименте (26, с.30-35).

Таким образом для эксперимента была составлена выборка из мужчин и женщин, удовлетворяющих всем, перечисленным выше критериям.

Стимульным материалом для эксперимента послужил список из 11 слов: "*Иметь, говорить, любить, мужчина, женщина, ребенок, небо, море, молитва, красивый* и *зеленый*".

Слова также были отобраны по определенным критериям:

1. Слова должны были относиться к различным частям речи.

2. Слова должны иметь оценочный элемент в своем значении, ср.: "*молитва*" и "*красивый*").

3. 10 слов-стимулов были отобраны по частотному принципу (путем пересечения данных трех частотных словарей (РАС, Словаря ассоциативных норм русского языка под редакцией А.А.Леонтьева и слов, вошедших в список Г.Кента - А.Розанова), а также стимульного материала, использовавшегося для изучения мужских и женских ассоциаций в других языках при изучении стереотипов мужских и женских качеств, а именно слова: "*женщина*", "*мужчина*", "*ребенок*" и "*любить*" (такой выбор был обусловлен сопоставительным характером исследования).

Эксперимент проходил следующим образом: отобранной группе испытуемых зачитывалось определенное слово и ставилась задача: "Написать первое, пришедшее в голову слово после того, как вы услышите произнесенное слово, предъявленное Вам." Фиксировались как результат, так и само время реакции. Каждому испытуемому предъявлялось только одно слово из списка, чтобы исключить влияние семантики других слов и "очистить" (предохранить) таким образом результат, т.е. от каждого испытуемого была получена единичная реакция и лишь на одно слово. Весь список слов не предъявлялся ни одному испытуемому в силу небольшего количества слов, использующихся в эксперименте.

Обработка результатов эксперимента включала несколько стадий.

Первый этап обработки включал выбор реакций на каждый стимул

из протоколов экспериментов по частотности, с одной стороны, и по распределению реакций по половым признакам испытуемых, с другой стороны.

Далее проводился обсчет реакций по определенным частотным и функциональным критериям. Для каждого стимульного слова было образовано по два (мужской и женский) массива (словарных статьи), упорядоченных следующим образом: по убыванию частотности (от слов с самой высокой частотой встречаемости до слов с единичной встречаемостью) по алфавиту, и отдельно были выделены реакции, образующие группу слов или же предложение (туда попали все реакции по своему составу большие, чем одно слово). В конце каждого массива приводились количественные показатели частотности и отмечались совпадающие реакции у мужчин и женщин.

Следует подчеркнуть, что при интерпретации результатов исследования мы столкнулись с проблемой, каким образом и по каким основаниям оценить и классифицировать полученные реакции, и каким способом изучать сами ассоциативные поля, полученные от каждого предъявляемого мужчинам и женщинам стимульного слова. И проблема классификации ассоциаций составила основную сложность при обработке и оценке полученных результатов.

Вообще, по мнению Л.В.Сахарного, проблема классификации ассоциаций является одной из самых больных в ассоциативных исследованиях (28, с.92). Известны психологические, лингвистические, логические и другие классификации. Однако проблема распределения ассоциаций по некоторому непротиворечивому основанию оказывается тесным образом связанной с проблемой определения сущности ассоциативной связи (36, с.42-47).

Совершенно очевидно, что процессы актуализации ассоциаций, имеющие место в свободном ассоциативном эксперименте, не могут быть описаны лингвистическими, логическими или только философскими категориями.

Традиционно в психолингвистике наиболее распространена классификация ассоциаций на *парадигматические* (если стимул и реакция находятся в парадигматических отношениях, например *стул - табуретка*) и *синтагматические* (если они находятся в синтагматических отношениях - *стул - стоит, стул - зеленый*).

Стимул и реакция в парадигматических ассоциациях могут быть связаны отношениями координации (если они на одном уровне абстракции *стул - табуретка*), субординации (от рода к виду: *фрукт - яблоко*) или суперординации (от вида к роду: *стул - мебель*). В координированных парадигматических ассоциациях могут быть выделены

отношения синонимии (*друг - товарищ*) и антонимии (*друг - враг*). Синтагматические связи можно подразделить категориями (существительное - глагол, существительное - прилагательное и т.д.) (25, с.93). Практически классификация на парадигматические и синтагматические базируется на принадлежности стимула и реакции к одной или разным частям речи и мало что дает для решения проблемы природы ассоциативной связи.

Следует заметить, что при классификации ассоциаций необходимо учитывать и то, что вкладывается в понятие "ассоциации". Если это сама словесная реакция, тогда классифицируются виды реакций, если связь между стимулом и реакцией, то тогда проводится анализ всей ассоциативной связки и т.д. Сейчас же большинство имеющихся классификаций ориентированы на реакции, полученные в эксперименте (2, 12, 13, 14, 22, 23, 24, 32), а не на стимулы и отношения "стимул-реакция". Между тем необходим анализ всех трех компонентов ассоциативной структуры двух её составляющих (в виде стимула и реакции) и отношения между ними (31, с.9; 9, с.43-78). Существенно осложняет классификацию ассоциаций и признание наличия у испытуемых определенной стратегии ассоциирования, т.к. одна и та же реакция может вызываться различными стратегиями речевого поведения испытуемых и их психологическими установками (9, с.49).

К недостаткам существующих классификаций следует отнести и тот факт, что ассоциации классифицируются обычно без учета "удельного веса" каждой ассоциации в общей структуре ассоциативного поля. Классификации как правило проводятся в одной плоскости, т.е. заранее предполагается, что в основе процесса ассоциирования лежит общий механизм и единичные реакции могут быть классифицированы по тем же основаниям, что и частотные (36).

Остается открытым и вопрос об иерархической связи ассоциаций. Попытки построения иерархической "сетки" ассоциации были предприняты в психологии в работах Ю.А.Самарина, а также при исследовании вербальных ассоциаций в онтогенезе А.Р.Лурия (15, 16).

При исследовании ассоциативных полей в психолингвистике некоторые ученые замечали и крайнюю неоднородность, а также размытость их структуры (32, с.145-146). Есть слова-стимулы, имеющие достаточно упорядоченное ассоциативное поле, стабильно вызывающее некоторые стереотипные ответы, а существуют поля, "порожденные" другими стимулами с неоднородной и хаотичной структурой. Этот факт также важно учитывать при создании классификации ассоциаций.

Поэтому необходимо разработать некоторые способы оценки сте-

реотипности набора реакций в ассоциативном эксперименте, которые позволили бы дифференцированно подходить к анализу ассоциативных полей, и, следовательно, и составляющих их групп реакций. Т.е. при интерпретации данных, полученных при свободном ассоциативном эксперименте, необходимо классифицировать и стимулы, и реакции, и сами ассоциативные связи, возникающие между стимулом и реакцией. Фактически нужны или 3 системы классификации или же должна быть создана унифицированная система, учитывающая основания всех трех подсистем.

Исходя из вышеизложенного, мы поступили следующим образом. Сначала все реакции были упорядочены по абсолютной частоте встречаемости, затем распределены на единичные реакции (отдельные слова) и предложные словосочетания и предложения. Полученные единичные реакции расклассифицированы по частям речи. Далее были выделены эмоционально положительно и отрицательно окрашенные реакции по общеоценочным основаниям, предложенным Е.М.Вольф (6, 7 с.46-54).

Для анализа собственно ассоциативного поля была использована несколько модифицированная методика А.Р.Лурии. Учитывая стоящую перед нами задачу, были выделены:

Отказы в разных формах, начиная от молчания в ответ и просто нежелания принимать участие в эксперименте.

Реакции, не связанные семантически со стимулом и вызванные различными причинами (экстрасигнальные реакции по А.Р.Лурия):

1. Называние наобум предметов, находящихся в поле зрения испытуемого.

2. *Реагирования по поводу самого опыта* ("говорить" - *я больше не придумала*),

3. *Реакции-персеверации*, где семантическая связь со стимулом отсутствует, реакция оказывается связанной с предыдущей реакцией испытуемого: ("любить" - *нос*, "говорить" - *глаза*, "иметь" - *нос*"). В нашем эксперименте, благодаря условиям его проведения, данный тип реакций отсутствовал.

А.Р.Лурия называет такой тип реагирования персеверацией от реакции (36, с.46). Персеверации от реакции могут иметь и более сложный характер. В этом случае семантическая связь стимула и реакции есть, но ответ обусловлен одним из предшествующих ответов, либо одним из стимулов. Среди персеверации выделяются и такие реакции, как постоянное реагирование на стимул одним и тем же словом.

Следует заметить, что явление персеверации при проведении ассоциативного эксперимента представляет большой интерес и требует

отдельного самостоятельного исследования, оно оказывает существенное влияние на весь ход эксперимента, особенно в онтогенезе (в работе Н.А.Гасицы, изучавшей особенности детских ассоциаций, данный тип (стратегия) реагирования рассматривается достаточно подробно (9)). Среди взрослых испытуемых данный тип реагрования встречается крайне редко, нами были зарегистрированы лишь единичные реакции, и то при проведении пилотажных исследований, когда испытуемым предъявлялся весь список слов-стимулов.

Следующая группа реакций - это *реакции*, в которых происходит реагирование прежде всего *на форму стимула* (звуковые реакции у А.Р. Лурии). К данной группе относятся:

1. *Повторы стимула* (встречаются крайне редко).
2. *Реакции по созвучию* ("ребёнок" - *теленок*).

Как видно, сюда также относятся различные виды аллитераций и рифмовок, но данный тип реакций в моем эксперименте практически не встречался. Отметим и то, что такие реакции никогда не становятся типом реагирования, в отличие от сложных персевераций (9, с.28-38).

3. Реагирование на форму стимула (звуковые реакции у А.Р.Лурии) - это и *словообразовательные реакции* разных типов. Среди самых простых изменение стимула в роде и числе, добавление частицы *не* к стимулу и т.д. Часто такой тип реакций отражает стратегию реагирования. Кроме того, они нередко сочетаются с реакциями - изменениями в числе. Более сложный тип реагирования словообразовательными реакциями - когда словообразование не ограничивается изменением рода и числа, а добавляются различные суффиксы, приставки, происходят чередования в корне слова и т.д. В этом случае, как правило, происходит изменение части речи: "иметь" - *отыметь*, "молитва" - *молитвенный*.

Но наиболее интересны для нашего исследования *реакции, у которых налицо тесная связь между стимулом и реакцией*.

Классификация данного типа реакций отличается от классификации А.Р.Лурии. Впрочем, мы также выделяем реакции, дополняющие слово до некоторой единой структуры. Мы назвали их *реакциями развертывания* (предикативные реакции у А.Р.Лурии): "говорить" - *лаконично*, "иметь" - *ценности*.

Кроме того, в отдельный класс мы выделили *реакции-пояснения*, когда испытуемый стремится объяснить значение стимула различными способами: "иметь" - *быть в распоряжении*, "любить" - *чувство, отношение к другому человеку или людям*.

Какие реакции мы подразумеваем под реакциями развертывания?

Развертывание стимула до целостной группы может происходить по

нескольким направлениям:

Приписывание признака стимулу, определение слова через его признак. Мы назвали данный тип реагирования *атрибутивным*: "женщина" - *красивая, счастливая, хитрая*, "ребенок" - *маленький, шустрый.*

Второй тип реакций развертывания, который часто встречается в эксперименте, это реакции *функциональные*, т.е. выделяются прежде всего функции предмета, то есть то, что делает данный предмет. Выделение функции предмета также, как и выделение признака происходит на разных уровнях обобщения. Это может быть, как и в случаи атрибутивных реакций, выделение либо наиболее существенной функции предмета, основной, самой главной, определяющей его сущность, либо указание на функцию, проявляющуюся в некоторой близкой для испытуемого ситуации. Различение уровней абстракции здесь может происходить с учетом того, что одна и та же функция выражается испытуемым разными средствами, которые могут быть обозначены некоторыми общими семами: "молитва" - *очищение, утешение*, "мужчина" - *кормилец.* Необходим также, как и при различении уровней обобщения атрибутивных реакций, учет частотности данной реакции.

Третий вид развертывания оказывается тесно связанным с указанными двумя, если учесть это при описании и атрибутивных и функциональных реакций. Я выделяю общие, типичные признаки и функции, и конкретно-ситуационные, зафиксированные в единичных реакциях.

Реакции *ситуационные*, выделение которых гораздо более сложно, нежели выделение атрибутивных и функциональных - это реакции, аналогично выделяемым А.П.Клименко тематическим реакциям. Под ними вслед за А.П.Клименко мы понимаем такие реакции, которые могли бы оказаться в одном контексте при описании некоторой ситуации, т.е. употребляться в рамках тематически ограниченного контекста.

При исследовании ситуационных реакций также необходимо различать уровни обобщения. Ситуационные реакции, имеющие высокую частотность, отражают некоторые типичные, стандартные реакции, знакомые большинству испытуемых. Их следует отличать от реакций единичных, связанных с индивидуальным опытом испытуемого: "говорить" - *ум, ругательство*, "женщина" - *Пандора, Венера Милосская, эротика, секс, уют.*

Последние являются наиболее сложными, в них связь между стимулом и реакцией зачастую устанавливается самим исследователем, некоторые звенья этой связи часто бывают пропущены и вос-

становить их можно, лишь спросив у испытуемого о мотивах такого ответа, т.е. почему он ответил таким образом, что в условиях свободного ассоциативного эксперимента, во-первых, довольно сложно, во-вторых, не всегда успешно и является существенной помехой в его проведении, оказывая влияние на валидность предполагаемых результатов. Ситуационные реакции в силу своего разнообразия редко оказываются среди самых частотных в ассоциативном поле стимула.

Помимо реакций развертывания к числу реакций с ясно выраженной семантической связью со стимулом мы относим *реакции-пояснения* (в классификации А.Р.Лурии этот тип реакций отсутствует). Данный тип реакций в нашем эксперименте встречался очень часто.

Реакции-пояснения не однородны. Пояснения, как мы видим, тоже происходят на разных уровнях абстракции: это может быть либо стремление дать дефиницию (реакции-пояснения), либо объяснить значение слова через конкретную ситуацию, близкую испытуемому: "женщина" - *Я представляю себе свою жену на берегу реки, она улыбаясь лежит под солнцем.*

Другой тип реакций-пояснений это попытки объяснить значение слова через другое, более общее, более широкое по значению (реакции типа "вид - род"): "женщина" - *проститутка, домохозяйка.*

Последний тип реакций, который оказывается четко выделим по данным свободного ассоциативного эксперимента, это *реакции выбора.* При таком типе реагирования испытуемый как бы сопоставляет предъявляемое слово с некоторым другим, принадлежащим к тому же семантическому полю и контрастирующим со стимулом по одному семантическому признаку "ребенок" - *малыш*, "мужчина" - *старик.* Легко заметить, что такие реакции являются, как правило, реакциями-противопоставлениями, при этом противопоставление понимается более широко, нежели словарный синоним и близок к определению "оппозитивов" у А.А.Залевской (13, 14). Основанием для выделения таких реакций в один класс служит сходный механизм их образования.

Итак, наша классификация реакций может быть представлена в виде следующей схемы:

1. Отказы в разных формах.

2. Реакции, семантически не связанные со стимулом:
   2.1 Реакции-реагирования по поводу самого эксперимента
   2.2 Реакции-персеверации
   2.3 Реакции-реагирования на форму стимула:
      2.3.1 Повторы стимула

2.3.2 Реакции по созвучию
2.3.3 Словообразовательные реакции.

3. Реакции, семантически связанные со стимулом:
3.1 Реакции развертывания:
3.1.1 Атрибутивные реакции
3.1.2 Функциональные реакции
3.1.3 Ситуационные реакции
3.2 Реакции-пояснения
3.3 Реакции выбора.

По схеме мы можем проследить четкую иерархическую структуру предложенной классификации.

Каждый из типов ассоциаций является зачастую стратегией реагирования в эксперименте.

Тип реагирования, по мнению некоторых исследователей, связан с глубинными семантическими характеристиками слова - стимула (30, с.389-400).

Различная степень обобщения ассоциативных структур и возможность выделения ассоциаций разных уровней обобщения говорит, по-видимому, о том, что связи в ассоциативных парах имеют различную природу, в различной степени ситуационно обусловлены.

К сожалению, при классификации и анализе данных мы не избежали общего недостатка всех ассоциативных экспериментов: при классификации и интерпретации данных существенную роль и влияние на результат оказывает мнение интерпретатора, т.е. лица, производящего классификацию. Но более формализованного метода оценки нами без привлечения личностного, человеческого фактора найдено не было.

Поэтому при проведении классификации и распределения ассоциаций по группам в спорных случаях (т.е. когда не было однозначного критерия для отнесения ассоциации в определенную группу) мы пользовались консультациями нескольких экспертов-лингвистов и только мнение большинства учитывалась нами при оценке выбора и основания для стратегии реагирования.

Изучалась также структура самих ассоциативных полей, порожденных разными стимулами и полученных отдельно от мужчин и женщин. Для анализа этих структур мы выбрали комплексный способ оценки стереотипности реакций на стимул и её вероятностной оценки и направленности ассоциативного поля по так называемому индексу Р (1).

Нам было интересно оценить “мужские” и “женские” структуры

ассоциативных полей и различия между ними, если таковые возникнут. Данные показатели высчитывались по методу, предложенному в работах (1, 9). Этот метод был выбран нами в силу того, что он лишен недостатков оценки стереотипности реакций только на основе энтропии, и низкочастотные реакции не оказывают такого сильного влияния на конечный результат.

Итак, в начале мы рассчитывали энтропию реакций по классической формуле К.Шеннона:

$$H = -\sum_{i=1}^{N} p_i \ln p_i, p_i = \frac{n_i}{N},$$

где p_i - статистическая оценка вероятности появления i-ой реакции на данный стимул (из опрошенных N человек реакция A появилась в n_i случаях).

Собственно информация уменьшается с ростом вероятности появления реакции, и наоборот, самая частотная реакция содержит более значимую информацию. Сумма произведений вероятности появления реакции на ее информацию и есть энтропия структуры реакций на данный стимул.

Чем разнообразнее структура по количеству и группам реакций, тем больше H, чем более стереотипны реакции на стимул, тем меньше H.

Т.к. определенная таким способом энтропия является величиной абсолютной, и это дает возможность сравнивать стимулы только между собой по показателю H, не имея данных о том, каково максимальное и минимальное значение H, то для большей наглядности результата исследования мы ввели понятие относительной энтропии структуры реакций S по формуле:

$$S = \left(1 - \frac{H}{H_{max}}\right) 100\%$$

где H - абсолютная энтропия структуры реакций данного стимула, H_{max} - максимальная энтропия данной структуры, возможная при равновероятном распределении реакций (в частном случае, если все реакции встретились 1 раз) и определяемая через количество разных реакций R следующим образом:

$$H_{max} = -\ln \frac{1}{R}$$

Отношение абсолютной энтропии к максимальной и есть величина, называемая относительной энтропией. Оценить стереотипность получаемых ответов можно сделать, сравнив данную величину с единицей.

Но, как уже отмечалось ранее, на показатели стереотипности набора реакций в ассоциативном поле существенно влияют единичные реакции, а при проведении нашего эксперимента они встречались крайне часто. Поэтому для устранения такого влияния мы ввели еще два показателя Z и P - так называемые индексы степени ассоциативной направленности слова.

В основе вычисления Z лежит определение отношения суммы квадратов численных значений ассоциаций к квадрату суммы численных значений ассоциации в дистрибуции:

$$Z(A) = \frac{1}{N_a^2} \sum_i a_i^2$$

где N_a - сумма численных значений ассоциаций (количество испытуемых), a_i - численное значение ассоциации (частота реакции).

Результатом такого действия является положительное число, не превосходящее 1.

Значение Z возрастает с увеличением однозначности появления ассоциации в структуре реакции. При этом под увеличением однозначности понимается уменьшение количества разных реакций в дистрибуции или увеличение неравновероятности их появления. Таким образом Z количественно характеризует некоторые внутренние особенности дистрибуций реакций на определенный стимул. На его основе производится оценка эквивалентности дистрибуции на разные стимулы.

Для оценки данных, полученных в нашем эксперименте, нами была также использована модифицированная формула определения степени ассоциативной направленности слова или индекс P, которая является характеристикой ассоциативного поля, отражающей способность стимула вызвать одну или возможно меньшее количество одинаковых реакций у испытуемых. Она характеризует таким образом стереотипность ответов испытуемых на данный стимул (9). Данный индекс также как и Z изменяется от 0 до 1, увеличиваясь с возрастанием стереотипности ответов. Он равен:

$$P = 1 - \frac{1 - \frac{N}{M}}{1 - \sqrt{R}},$$

где: N - количество испытуемых;

R - количество разных реакций;

M - модуль, равный:

$$M = \sqrt{\sum^{r} r_i^2}$$

где r_i - количество ответов на все реакции.

Вычисления упомянутых четырех параметров были полностью автоматизированы и осуществлялись с помощью специальной программы EXCEL, что значительно снизило как трудоемкость вычислений, так и вероятности появления ошибки при расчетах.

После вычислений все данные были сведены в 2 таблицы: одна с массивом женских результатов, а одна с массивом - мужских (см. Приложения NN1-4) и сопоставлены как между собой, так и с результатами, полученными в РАС.

Анализ результатов эксперимента выявил картину ассоциативного мира мужчины и женщины, представленную в Приложениях NN1-5.

Как видно по полученным данным общее количество мужских реакций по всем предъявленным стимулам составило 2064, а от женщин было получено 1763 реакции, из них отказов (в разных формах) от мужчин было получено 34 раза, а от женщин - всего 9 раз. Далее все реакции были распределены по определенным категориям (параметрам) и расклассифицированы по основаниям (стратегиям реагирования).

После количественной обработки данных статистически значимыми выявились следующие различия:

1. По количеству различных реагирований на слова-стимулы женщины показали более высокие результаты (т.е. их ассоциации оказались разнообразнее).

2. Мужчины чаще женщин реагировали отказами на предъявляемые слова-стимулы.

3. Среди женских реакций встретилось также больше предложений и предложных словосочетаний "предлог+существительное".

4. При распределении единичных реакций по частям речи у мужчин было зарегистрировано больше существительных, а у женщин прилагательных, различия в употреблении же глаголов, местоимений и наречий не были признаны статистически значимыми.

5. Число положительно окрашенных реакций в мужском и женском массиве было одинаковым, но женщины чаще мужчин давали отрицательные реакции на предъявленные стимулы, в особенности на

слова "мужчина", "любить", "говорить" и "молитва".

6. Если же рассматривать стратегии реагирования, то женщины чаще мужчин реагировали словами, семантически не связанными со стимулами, в частности в "их" массиве реакций было больше персевераций и словообразовательных реагирований на предъявляемые стимулы.

7. При анализе семантически связанных со стимулом реакций было установлено, что по "реакциям развертывания" женщины количественно превосходят мужчин и предпочитают давать атрибутивные или же ситуационные характеристики стимулу, мужчины больше выделяли его функциональную сторону.

Мужчины значительно чаще женщин пытались давать пояснения услышанным словам (т.е. каким-либо образом интерпретировать предъявляемый стимул) или же выбрать слово, противопоставленное по определенным параметрам слову-стимулу (чаще использовали реакции выбора).

8. При изучении структуры ассоциативных полей, полученных от мужчин и женщин, было замечено, что "женское поле" разнообразнее "мужского" по своей структуре (индекс H выше, а индекс S соответственно ниже), мужские реакции более стереотипны. Показатель дистрибуции реакций, т.е. индекс Z также выше у женщин (т.е. при количественном росте реакций количество различных реакций существенно снижается). Полученный суммарный индекс P , учитывающий влияние одиночных реакций (реакций с частотой 1), подтвердил наше предположение о большей стереотипности структуры мужского ассоциативного поля.

Перечисленные выше различия касаются только сводных показателей, полученных при обработке отдельно женского и отдельно мужского массивов реакций. Если же сравнивать полученные данные по каждому стимулу, то как видно по результатам исследования, женщины давали больше различных реакций на глаголы "иметь", "любить", "говорить", существительные "молитва", "море", "ребенок" и лишь на слово "зеленый" мужские ассоциации были разнообразнее женских.

На слова "ребенок", "небо" и "женщина" женщины чаще реагировали предложениями, чем мужчины. На существительное "молитва" реакций в виде словосочетаний "предлог + существительное" в женском ассоциативном поле было значительно больше чем в мужском.

При распределении слов по частям речи было установлено, что глагольных реакций на слово "говорить", "любить", "море" и "ребенок" женщинами было дано больше, а на слова "мужчина", "небо", "краси-

вый" и "молитва" наоборот мужчины чаще реагировали глаголами. Существительных в мужских реакциях встретилось больше при предъявлении таких стимульных слов, как "мужчина", "женщина", "ребенок" и "море", а в женских - на слова "иметь", "говорить", "небо", "красивый", "зеленый".

Мужчины реагировали чаще наречиями на слова "говорить", "любить" и "молитва", а женщины - на стимульный глагол "иметь". Реакций-прилагательных на слово "мужчина", "море", "женщина" у женщин встретилось больше, а на слово "небо" чаще прилагательными реагировали мужчины.

При исследовании оценочного элемента в значении слов-реакций, у женщин положительно окрашенные реакции возникали на слово "иметь", "говорить" и "молитва", а у мужчин - на слова "ребенок" и "красивый". Отрицательно же окрашенными для мужчин больше чем для женщин стали стимулы "мужчина", "женщина", "молитва" и "море", а для женщин - "любить", "ребенок" и "зеленый". Реагирование словами с пейоративной оценкой в своем значении на такие стимулы как "молитва" (мужские реакции) и "ребенок" (женские реакции) было для нас крайне неожиданно и мы склонны объяснять данное явление экстралингвистическими причинами (например, в случае со словом "ребенок", влияние на психику женщины тяжелых экономических условий для существования и особенно для воспитания детей в данный момент на Украине и в России, страх и нежелание иметь детей и т.д.).

По стратегии реагирования больше всего семантически несвязанных со стимулом реакций женщины дали на слово "мужчина", а мужчины в свою очередь больше всего реагировали персеверациями на слово "говорить". Если рассматривать семантически связанные со стимулом реакции, то среди реакций развертывания женщины больше всего использовали атрибутивных реакций к словам "мужчина" и "женщина", а мужчины делали больше определений к глаголу "говорить" и существительному "небо". Как уже отмечалось выше, функциональных реакций больше среди мужского массива реакций, особенно четко эта тенденция прослеживается в реакциях, полученных от стимулов "говорить", "любить", "море" и "иметь".

Ситуационных реакций мужчины дали больше на слова "мужчина", "красивый" и "молитва", а женщина на слова "зеленый", "иметь" и "любить".

Реакции-пояснения стали стратегией реагирования для мужчин на слова "говорить", "любить" и "ребенок". Женщины же больше пояснили такие стимулы, как "молитва", "зеленый", "небо" и "женщина".

Реакции выбора у мужчин по сравнению с женщинами превалировали на слова "любить", "море", "мужчина" и "иметь", а у женщин - на слова "зеленый" и "женщина".

Если же сравнивать структуры ассоциативных полей (см. Приложения N1, 2 *продолжения*), то у женщин самый высокий индекс энтропии показало ассоциативное поле, полученное от слова "мужчина" (H ~ 4,78), а самый низкий индекс был у слова "иметь" (H~3,93), т.е. самые стереотипные ответы были даны женщинами на слово "мужчина" (соответственно у этого слова и самая низкая S=0,00071), самое максимальное значение S (S=0,1071) получилось у слова "красивый", т.е. данное прилагательное порождает поле с самой неупорядоченной языковой структурой). У мужчин словом с самым высоким индексом H стал глагол "говорить" (H~4,66), а словом с самым низким индексом энтропии стало прилагательное "зеленый" (H~3,96). Показатель был минимальным опять же у глагола "говорить"(S=0,0397), а максимальным у слова "ребенок"(S=0,128).

При распределении реакций самый высокий индекс дистрибуции Z у женщин показало слово "иметь" (Z= 0,446), а самый низкий был зафиксирован у слова "зеленый" (Z=0,138). В мужском же массиве минимальное значение Z также было у слова "говорить" (Z=0,435), а максимальное было зарегистрировано у существительного "небо" (Z=0,1348) (т.е. с возрастанием Z происходит увеличение неравновероятности появления ассоциаций в дистрибуции или же с увеличением количества реакций уменьшается их разнообразие).

Что же касается индекса ассоциативной направленности слова P, то у женщин он был зафиксирован на максимальном уровне у слова "любить" (P=0,947) (т.е. данный стимул порождает ассоциативное поле с самой упорядоченной структурой), а самый низкий показатель P получился у слова "зеленый" (P=0,795) (самая неоднородная структура ассоциативного поля). В мужском массиве реакций максимальное P было опять зафиксировано у глагола "говорить" (т.е. у мужчин из всех стимулов по всем параметрам самая упорядоченная и "строгая" стереотипная структура у глагола "говорить") (P=0,949), а самая "разбросанная" структура ассоциативного поля у слова "небо" (P=0,814).

Также в мужском и женском массивах по каждому стимулу в отдельности нами были выделены совпадающие реакции. Больше всего совпадающих реакций было дано на слово "море", а меньше всего на слово "иметь". Все совпадающие реакции у мужчин и женщин отмечены в Приложении N5.

Итак, как видно по полученным данным, мужские и женские ассоциации отличаются как по количественным параметрам, так и каче-

ственно.

Для дальнейшей проверки нашей гипотезы о различиях в ассоциативной картине мира мужчины и женщины в русском языке мы провели сопоставительный анализ ассоциативных полей таких же слов-стимулов, как и в нашем эксперименте, но только выбранных из РАС.

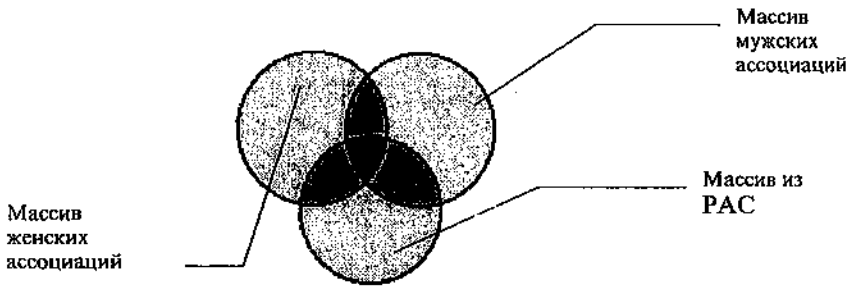
Статистические исследование ассоциативных полей слов-стимулов из РАС с и распределением и классификацией реакций по тем же основаниям, что и в нашем эксперименте, приводится в Приложении N3.

Слова из РАС нами были выбраны как норма, т.е. как нечто "среднее", стоящее по середине дихотомии "мужской-женский", т.к. при составлении словарных статей или же ассоциативных полей фактор пола его авторами не принимался во внимание (т.е. в словаре приведены "смешанные данные" без учета половой принадлежности информантов).

Из словаря было отобрано 9 слов полностью совпадающих по форме со словами, используемыми нами в эксперименте: "иметь", "говорить", "любить", "море", "небо", "зеленый", "мужчина", "женщина" и "ребенок".

Как видно из приведенных данных при сравнении уже трех массивов реакций четко прослеживается следующая тенденция: *если различия между мужским и женским массивами статистически значимы, то эти же различия прослеживаются и в третьем массиве (т.е. различия между третьим "нейтральным" массивом и мужским или же третьим массивом и женским массивом идут по одним и тем же параметрам). Если же различия между мужским и женским массивами отсутствуют, то они не проявляются и при сравнении их поочередно с нейтральным массивом.*

Схематически данное положение может быть пояснено следующим рисунком:



Это же может быть отнесено и к стратегии реагирования и к структурам порождаемых ассоциативных полей.

Следует отметить, что нами не было зарегистрировано ни одного совпадения в индексах ассоциативных полей , т.е. все показатели были отличны один от другого (т.е. не было обнаружено полей с одинаковыми ассоциативными структурами) как при сравнении с мужским, так и при сравнении с женским массивом. Причем показатели H, Z и P были самыми низкими для "нейтрального" массива реакций (т.е. была зарегистрирована самая низкая стереотипность реакций и неоднородность структур ассоциативных полей). Если же сравнить ассоциативные поля из РАС постимульно, то поле с самой высокой степенью стереотипности структуры показало слово "любить" (H=4,56), а словом с самым упорядоченным полем стало существительное "ребенок" (P=0,452), соответственно самая низкая стереотипность и неоднородность структуры была зафиксирована у существительного "небо" (H=2,774, S=0,4225, Z=0,024 и P=0,4529).

Также мы выделили совпадающие реакции по всем трем массивам, отмеченные в Приложении N5 с помощью подчеркивания. Больше всего совпадающих реакций было дано на слово "море", а меньше всего на глагол "иметь".

При сравнении результатов проведенного нами свободного ассоциативного эксперимента и данных, полученных при составлении РАС, стала очевидной возможность введения "параметра пола в задачи изучения семантико-грамматического уровня языковой способности с целью выявления особенностей "мужского" и "женского" языка" (РАС, с. 216). Причем данные из РАС могут быть взяты за некую норму, эталон, а мужские и женские ассоциации рассмотрены как девиация, отклонения от выбранного ассоциативного стандарта.

Следует подчеркнуть также, что *результаты эксперимента подтвердили нашу гипотезу о том, что по определенным параметрам (распределением частот встречаемости различных реакций, распределения реакций по частям речи, стратегиями реагирования, структурой ассоциативных полей и связями между стимулом и реакцией) "женская" картина ассоциативного видения мира отлична от "мужской". А, следовательно, и женская языковая способность (на вербальном, лексико-семантическом и грамматическом уровнях) может отличаться от мужской, что и проявляется в определенных частотных закономерностях употребления мужчинами и женщинами тех или иных языковых средств.*

Эти различия обнаруживаются и в области фонетики (особенности произношения тех или иных звуков, просодических элементов звукового рисунка), в словообразовании и морфологии (частотные особен-

ности использовния тех или иных частей речи), в организации словаря мужчины и женщины, грамматических особенностях их речи (статистического превалирования одних грамматических структур над другими), синтаксисе (преференции в употреблении различных синтаксических связей, синтаксической сложности предложений), дискурсе и прагматике (например, в оценочной окраске предметов и явлений окружающего нас мира).

Оканчивая статью, мы бы хотели обратить внимание на перспективность исследования ассоциативной картины мира мужчин и женщин с помощью анализа языковой стратегии испытуемых и структуры получаемых от них ассоциативных полей, а также на то, что выводы нашего исследования могут быть положены в основу построения тезауруса ассоциативного мира мужчины и женщины в русском языке.

Литература

1. Белов В.П., Хлынин С.К., Скокан Ю.А., *Опыт машинной реализации некоторых психолигвистических задач*, М., 1984.

2. Брудный А.А., Значение слова и психология противопоставлений, *Семантическая структура слова*, М., 1971, с.19-27.

3. Бурлачук Л.Ф., Морозов С.М., *Словарь-справочник по психологической диагностике*, Киев: Наукова Думка, 1989.

4. Вейлерт А.А., О зависимости количественных показателей единиц языка от пола говорящего лица, *Вопросы языкознания*, N5, 1976, с.138-143.

5. Вернер Ф., Речевое поведение женщин и мужчин, *Ржс. - Сер.6 Языкознание*. - 1984, N6, с.95.

6. Вольф Е.М., *Грамматика и семантика прилагательного (на материале иберо-романских языков)*, М., 1978.

7. Вольф Е.М., *Функциональная семантика оценки*, М., 1985.

8. *Вопросы практической психодиагностики и консультирования в вузе*, Л., 1984.

9. Гасица Н.А. *Особенности вербальных ассоциаций в онтогенезе*, Дисс. на соискание уч. степени кандидата филологических наук, М., 1992.

10. Горошко Е.И., Исследование оценочных значений прилагательных с целью установления пола автора документа, *Криминалистика и судебная экспертиза*, Киев, 1990, N5, с.62-71.

11. Горошко Е.И., Проблемы изучения особенностей мужского и женского стиля речи, *Формирование коммуникативных и интеллектуальных навыков школьников и студентов*, Днепропетровск, 1994, с.160-169.

12. Дридзе Т.М., Ассоциативный эксперимент в конкретном социологическом исследовании, *Семантическая структура слова*, М., 1971, с.168-178.

13. Залевская А.А., Свободные ассоциации в трех языках, *Семантическая структура слова*, М., 1971, с.178-194.

14. Залевская А.А., Функциональная основа разграничения парадигматических и синтагматических связей при анализе материалов ассоциативного эксперимента, *Слово и текст в психолингвистическом аспекте*, Тверь, 1992, с.43-50.

15. *Исследование мышления в советской психологии*, М., 1966, с.27-36.

16. *Исследование речевого мышления в психолингвистике*, М., 1985.

17. Караулов Ю.Н., От структуры ассоциативного словаря к структуре языковой способности, *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия 2. Филология. Журналистика*, 1993, N1.

18. Караулов Ю.Н. *Ассоциативная грамматика русского языка*, М., 1993.

19. Караулов Ю.Н. Русский ассоциативный словарь как новый лингвистический источник и инструмент анализа языковой личности, *РАС*, с.190-219 [см. 27].

20. Леонтьев А.А., Общие сведения об ассоциациях и ассоциативных нормах, *Словарь ассоциативных норм русского языка*, М., 1977, с.5-17.

21. Леонтьев А.А., Психологические механизмы речи, *Общее языкознание*, М., 1970.

22. Нгуен Дык Тон, Особенности вьетнамских и русских ассоциаций в зависимости от пола говорящего, *Новое в изучении вьетнамского языка и других языков Юго-Восточной Азии*, М., 1989, с.156 - 159.

23. Нгуен Дык Тон, Ли Тоан Тханг, Направленный ассоциативный эксперимент как инструмент исследования национально-культурной специфики речевого мышления вьетнамцев, *Язык: этнокультурный и прагматический аспекты. Сборник научных трудов*, Днепропетровск, 1988, с.56-63.

24. Овчинникова И.Г., *Ассоциации и высказывание*, Пермь, 1994.

25. Петренко В.Ф., *Психосемантика сознания*, М.: МГУ, 1988.

26. *Пособие по применению психологической методики MMPI*/ Сост. Собчик Л.Н. - М.: НИИ психиатрии МЗ РСФСР, 1971.

27. *Русский ассоциативный словарь (РАС). Книга 1. Прямой словарь: от стимула к реакции. Ассоциативный тезаурус современного русского языка. Часть 1. 96.*, Ю.Н.Караулов, Ю.А.Сорокин, Е.Ф.Тарасов и др., М., 1994.

28. Сахарный Л.В., *Введение в психолингвистику*, Л., ЛГУ, 1989.

29. *Словарь ассоциативных норм русского языка*, М., 1977.

30. Шеварев П.А., О роли ассоциаций в процессах мышления, *Понимание как философская проблема*, 1956, с.388-437.

31. Шукуров Э., Нищанов В., О специфике понимания, *Диалектика познания, понимания, общения*, Фрунзе, 1985.

32. Щур Г.С., О типах лексических ассоциаций в языке, *Семантическая структура слова*, М., 1971, с.140-151.

33. Adler M.K., *Sex Differences in Human Speech. A Sociolinguistic Study*, Hamburg, 1987.

34. Bernard, J., *The Female World from a Global Perspective*, Bloomington, 1987.

35. Bodine, A., "Sex Differentiation in Language", in: Thorne & Henley, 1975, p. 130 - 151.

36. Clifton, A.K., McGrath, D., & Wick, B., Stereotypes of Woman: a Single Category?, *Sex Roles 2*, 1976, p.135 - 148.

37. Deese, J., The Associative Structure of Some Common English Adjectives,

Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour, no.3, 1964, p.124-156.

38. Deese, J., *The Structure of Associations in Language and Thought,* Baltimore, 1965.

39. Eckes, Th., Features of Men, Features of Women: Assessing Stereotypic Beliefs about Gender Subtypes, *British Journal of Social Psychology*, no. 33, 1994, p.107-123.

40. Ervin, S., Changes with Age in the Verbal Determinants of Word-Association, *American Journal of Psychology*, v.74, 1961, p.361-372.

41. Gleser, G., Gottschalt, L., Watkins, J., The Relationship of Sex and Intelligence to Choice of Words. A Normative Study of Verbal Behaviour, *Journal of Clinical Psychiatry*, no. 15, 1959, p.182-191.

42. John-Steiner, V., Irvine, P., *Women's Verbal Images and Associations*, Chicago Press, 1989.

43. Kent, G. H. & Rosanoff, A.J., *A Study of Association in Insanity,* v.67, no. 1-2, 1910.

44. Key, M.R., *Male / Female Language*, New Jersey: Metuchen, Scarecrow Press, 1975.

45. Majewski, W., Hollien, H. and Zalewski, J., Speaking Fundamental Frequencies of Polish Adult Males, *Phonetica*, no. 25, 1972, p.119-125.

46. Marshall G.R.&Cofer Ch.N., Associative Indices as Measures of Word Relatedness: Summary and Comparison of Ten Methods, *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, v.6, 1963, p.408-421.

47. MacCormack, C., & Strathern, M. (eds.), *Nature, Culture and Gender*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

48. Moore, H., Further Data Concerning Sex Differences, *Journal of Abnormal and Special Psychology*, no. 17, 1922, p.210-214.

Приложение 1

Структура массива мужских ассоциаций

	Стимул	Реакции						Количество реакций							
								Распределение по частям речи							
		Общее число	Разных	Отказ от ответа	Предложений	Словосочетаний	Предложных словосочетаний	Глаголов	Существительных	Наречий	Прилагательных	Местоимений	Всего	Положительно окрашенных	Отрицательно окрашенных
1	Иметь	149	98	7	0	22	0	30	87	1	2	5	125	19	9
2	Говорить	169	128	4	1	38	8	21	31	67	0	1	120	25	12
3	Мужчина	157	103	5	0	17	1	3	114	0	16	2	135	93	12
4	Женщина	263	137	1	2	20	0	3	145	1	91	0	240	130	7
5	Любить	180	120	1	9	23	0	39	94	13	0	1	147	55	5
6	Ребенок	214	118	3	1	23	1	3	128	1	57	1	190	89	6
7	Море	272	143	0	3	22	3	9	180	4	57	0	250	48	5
8	Небо	211	106	0	5	20	2	10	75	1	105	0	191	22	2
9	Красный	156	89	6	2	17	0	7	97	0	26	1	131	44	0
10	Зеленый	153	85	4	0	10	0	3	110	0	16	0	129	17	7
11	Молитва	140	90	3	1	26	1	3	98	4	4	0	109	14	11
	Абсолютная частота встречаемости														
		2064	1217	34	24	238	16	131	1159	92	374	11	1767	556	76
	Относительная частота встречаемости														
			0,589632	0,016473	0,011628	0,11531	0,0077519	0,063469	0,561531	0,044574	0,181202	0,005329	0,856105	0,26938	0,036822

Приложение 1. Продолжение

	Стимул	Распределение реакций по стратегии реагирования												Структура ассоциативного поля			
			Семантически не связанные				Семантически связанные реакции										
		Перезверации	По созвучию	Словообразовательные	Итого по реакц. на форму стимула	Всего	Атрибутивные	Функциональные	Ситуационные	Всего	Реакции-пояснения	Реакции выбора	Всего	Энтропия структуры	Стереотипность структуры	Дистрибуции реакций	Стереотипность ответов
1	Иметь	3			0	3		104	8	112	6	21	139	4,23268	0,076835	0,293095	0,904812
2	Говорить	4	2		2	6	79	11	19	109	36	17	162	4,659342	0,093713	0,434789	0,949915
3	Мужчина	2			0	2	58	5	13	76	65	9	150	4,073888	0,121008	0,331656	0,919507
4	Женщина	1			0	1	91	4	71	166	93	2	261	4,435417	0,098489	0,150862	0,852906
5	Любить			1	1	1	27	63	1	91	53	34	178	4,542819	0,051107	0,279383	0,910401
6	Ребенок	1			0	1	49	3	24	76	134		210	4,158868	0,128245	0,156215	0,84486
7	Море				0	0	60	9	155	224	0	48	272	4,494008	0,094469	0,148343	0,854323
8	Небо				0	0	122	6	77	205	6		211	4,137116	0,112861	0,131813	0,914586
9	Красивый			1	1	1		5	129	134	15		149	4,028331	0,102549	0,188938	0,845791
10	Зеленый	1			0	1	1	1	106	108	30	10	148	3,986679	0,107137	0,206245	0,853769
11	Молитва	2			0	2	7	3	41	51	97		148	4,141935	0,079531	0,276633	0,893801
	Абсолютная частота встречаемости																
		14	2	2	4	18	494	214	644	1352	535	141	2028	6,596958	0,071393	0,214392	0,965776
	Относительная частота встречаемости																
		0,0068	0,001	0,001	0,0019	0,0087	0,2393	0,1037	0,312	0,655	0,2592	0,0683					

Приложение 2

Структура массива женских ассоциаций

	Стимул	Реакции						Количество реакций							
								Распределение по частям речи							
		Общее число	Разных	Отказ от ответа	Предложений	Словосочетаний	Предложных словосочетаний	Глаголов	Существительных	Наречий	Прилагательных	Местоимений	Всего	Положительно окрашенных	Отрицательно окрашенных
1	**Иметь**	71	55	1	1	10	0	0	46	10	0	2	58	25	0
2	**Говорить**	172	129	4	1	38	8	29	51	49	1	0	130	42	10
3	**Мужчина**	161	120	0	1	17	0	2	74	0	68	0	144	103	12
4	**Женщина**	196	106	1	5	18	1	1	102	0	74	0	177	95	2
5	**Любить**	164	126	2	9	19	0	42	84	8	0	0	134	45	8
6	**Ребенок**	180	116	0	3	17	0	6	89	0	60	0	155	61	11
7	**Море**	189	132	0	2	24	2	10	91	1	61	0	163	32	10
8	**Небо**	175	95	0	5	11	1	5	74	0	74	6	159	33	4
9	**Красивый**	138	92	0	0	0	0	1	107	2	28	0	138	33	0
10	**Зеленый**	167	85	0	1	13	0	2	134	2	5	0	143	17	14
11	**Молитва**	150	115	1	3	35	9	0	100	1	10	0	111	40	6
	Абсолютная частота встречаемости														
		1763	1171	9	31	202	21	98	952	73	381	8	1512	526	77
	Относительная частота встречаемости														
			0,664209	0,005105	0,017584	0,114577	0,0119115	0,055587	0,539989	0,041407	0,216109	0,004538	0,857629	0,298355	0,043676

Приложение 2. Продолжение

	Стимул	Распределение реакций по стратегии реагирования												Структура ассоциативного поля			
			Семантически не связанные				Семантически связанные реакции										
		Персеверации	По созвучию	Слово-образовательные	Итого по реакц. на форму стимула	Всего	Атрибутивные	Функциональные	Ситуационные	Всего	Реакции-пояснения	Реакции выбора	Всего	Энтропия структуры	Стереотипность структуры	Дистрибуция реакции	Стереотипность ответов
1	**Иметь**	2			0	2		49	14	63	3	3	69	3,932464	0,018683		0,922569
2	**Говорить**	1	2	3	5	6	63	42	21	126	26	14	166	4,719098	0,028955	0,380307	0,939991
3	**Мужчина**	13			0	13	72	0	5	77	69	2	148		0,00072	0,377146	0,936878
4	**Женщина**	5			0	5	71	0	18	89	91	11	191	4,18056	0,103546	0,176463	0,851486
5	**Любить**			12	12	12	21	48	33	102	16	32	150	4,59381	0,050136	0,423372	
6	**Ребенок**	0			0	0	61	0	20	81	99	0	180	4,287335	0,098085	0,266574	0,904115
7	**Море**				0	0	69	5	99	173	7	9	189	4,718058	0,03374	0,281879	0,915769
8	**Небо**	1			0	1	69	9	67	145	29	0	174	4,296909	0,056428	0,214073	0,867229
9	**Красивый**	0		0	0	0	0	6	102	108	30	0	138	4,037315		0,206417	0,860209
10	**Зеленый**	0			0	0	1	3	135	139	9	19	167	4,011285	0,097097	0,138872	0,79519
11	**Молитва**	0			0	0	28	3	66	97	40	0	137	4,404942	0,071653	0,333067	0,924644
	Абсолютная частота встречаемости																
		22	2	15	17	39	455	165	580	1200	419	90	1709	6,754437	0,044041	0,275746	0,972777
	Относительная частота встречаемости																
		0,0125	0,0011	0,0085	0,0096	0,0221	0,2581	0,0936	0,329	0,6807	0,2377	0,051					

Приложение 3.

Постимульный сопоставительный анализ относительных частот параметров реакций

	Стимул	Пол	Количество реакций											
							Слов-стимулов						Реакций	
			Разных	Предложений	Словосочетаний	Предложных словосочетаний	Глаголов	Существительных	Наречий	Прилагательных	Местоимений	Всего	Положительно окрашенных	Отрицательно окрашенных
1	**Иметь**	муж.	0,6577	0	0,15	0	0,201	0,5839	0,007	0,01	0,034	0,839	0,128	0,06
		жен.	0,7746	0,014	0,14	0	0	0,6479	0,141	0	0,028	0,817	0,352	0
2	**Говорить**	муж.	0,7574	0,006	0,22	0,047	0,124	0,1834	0,396	0	0,006	0,71	0,148	0,071
		жен.	0,75	0,006	0,22	0,047	0,169	0,2965	0,285	0,01	0	0,756	0,244	0,058
3	**Мужчина**	муж.	0,6561	0	0,11	0,006	0,019	0,7261	0	0,1	0,013	0,86	0,592	0,076
		жен.	0,7453	0,006	0,11	0	0,012	0,4596	0	0,42	0	0,894	0,64	0,075
4	**Женщина**	муж.	0,5209	0,008	0,08	0	0,011	0,5513	0,004	0,35	0	0,913	0,494	0,027
		жен.	0,5408	0,026	0,09	0,005	0,005	0,5204	0	0,38	0	0,903	0,485	0,01
5	**Любить**	муж.	0,6667	0,05	0,13	0	0,217	0,5222	0,072	0	0,006	0,817	0,306	0,028
		жен.	0,7683	0,055	0,12	0	0,256	0,5122	0,049	0	0	0,817	0,274	0,049
6	**Ребенок**	муж.	0,5514	0,005	0,11	0,005	0,014	0,5981	0,005	0,27	0,005	0,888	0,416	0,028
		жен.	0,6444	0,017	0,09	0	0,033	0,4944	0	0,33	0	0,861	0,339	0,061
7	**Море**	муж.	0,5257	0,011	0,08	0,011	0,033	0,6618	0,015	0,21	0	0,919	0,176	0,018
		жен.	0,6984	0,011	0,13	0,011	0,053	0,4815	0,005	0,32	0	0,862	0,169	0,053
8	**Небо**	муж.	0,5024	0,024	0,09	0,009	0,047	0,3555	0,005	0,5	0	0,905	0,104	0,009
		жен.	0,5429	0,029	0,06	0,006	0,029	0,4229	0	0,42	0,034	0,909	0,189	0,023
9	**Красивый**	муж.	0,5705	0,013	0,11	0	0,045	0,6218	0	0,17	0,006	0,84	0,282	0
		жен.	0,6667	0	0	0	0,007	0,7754	0,014	0,2	0	1	0,239	0
10	**Зеленый**	муж.	0,5556	0	0,07	0	0,02	0,719	0	0,1	0	0,843	0,111	0,046
		жен.	0,509	0,006	0,08	0	0,012	0,8024	0,012	0,03	0	0,856	0,102	0,084
11	**Молитва**	муж.	0,6429	0,007	0,19	0,007	0,021	0,7	0,029	0,03	0	0,779	0,1	0,079
		жен.	0,7667	0,02	0,23	0,06	0	0,6667	0,007	0,07	0	0,74	0,267	0,04

Приложение 3. Продолжение

	Стимул	Пол	Распределение реакций по стратегиям реагирования											
				Не связанные				Связанные				Реакции		
			Персеверации	По созвучию	Слово-образовательные	Реакц. на форму стимула	Всего	Атрибутивные	Функциональные	Ситуационные	Всего	Реакции-пояснения	Реакции выбора	Всего
1	**Иметь**	муж.	0,0201	0	0	0	0,0201	0	0,698	0,0537	0,752	0,0403	0,141	0,9329
		жен.	0,0282	0	0	0	0,0282	0	0,69	0,1972	0,887	0,0423	0,042	0,9718
2	**Говорить**	муж.	0,0237	0,01	0	0,01	0,0355	0,4675	0,065	0,1124	0,645	0,213	0,101	0,9586
		жен.	0,0058	0,01	0,017	0,03	0,0349	0,3663	0,244	0,1221	0,733	0,1512	0,081	0,9651
3	**Мужчина**	муж.	0,0127	0	0	0	0,0127	0,3694	0,032	0,0828	0,484	0,414	0,057	0,9554
		жен.	0,0807	0	0	0	0,0807	0,4472	0	0,0311	0,478	0,4286	0,012	0,9193
4	**Женщина**	муж.	0,0038	0	0	0	0,0038	0,346	0,015	0,27	0,631	0,3536	0,008	0,9924
		жен.	0,0255	0	0	0	0,0255	0,3622	0	0,0918	0,454	0,4643	0,056	0,9745
5	**Любить**	муж.	0	0	0,006	0,01	0,0056	0,15	0,35	0,0056	0,506	0,2944	0,189	0,9889
		жен.	0	0	0,073	0,07	0,0732	0,128	0,293	0,2012	0,622	0,0976	0,195	0,9146
6	**Ребенок**	муж.	0,0047	0	0	0	0,0047	0,229	0,014	0,1121	0,355	0,6262	0	0,9813
		жен.	0	0	0	0	0	0,3389	0	0,1111	0,45	0,55	0	1
7	**Море**	муж.	0	0	0	0	0	0,2206	0,033	0,5699	0,824	0	0,176	1
		жен.	0	0	0	0	0	0,3651	0,026	0,5238	0,915	0,037	0,048	1
8	**Небо**	муж.	0	0	0	0	0	0,5782	0,028	0,3649	0,972	0,0284	0	1
		жен.	0,0057	0	0	0	0,0057	0,3943	0,051	0,3829	0,829	0,1657	0	0,9943
9	**Красивый**	муж.	0	0	0,006	0,01	0,0064	0	0,032	0,8269	0,859	0,0962	0	0,9551
		жен.	0	0	0	0	0	0	0,043	0,7391	0,783	0,2174	0	1
10	**Зеленый**	муж.	0,0065	0	0	0	0,0065	0,0065	0,007	0,6928	0,706	0,1961	0,065	0,9673
		жен.	0	0	0	0	0	0,006	0,018	0,8084	0,832	0,0539	0,114	1
11	**Молитва**	муж.	0,0143	0	0	0	0,0143	0,2	0,021	0,4714	0,693	0,2857	0	0,9786
		жен.	0	0	0	0	0	0,1867	0,02	0,44	0,647	0,3333	0	0,98

Приложение 4

Статистический анализ реакций на слова-стимулы, выбранные из РАС

N	Стимул	Реакции			Количество реакций										
								Распределение по частям речи							
		Общее число	Разных	Отказ от ответа	Предложений	Словосочетаний	Предложных словосочетаний	Глаголов	Существительных	Наречий	Прилагательных	Местоимений	Всего	Положительно окрашенных	Отрицательно окрашенных
1	**Иметь**	531	202	11	0	73	31	86	313	3	0	52	454	30	17
2	**Говорить**	525	211	2	1	38	8	29	51	49	1	0	130	42	10
3	**Мужчина**	547	217	3	2	54	21	10	235	3	235	10	493	180	41
4	**Женщина**	531	197	7	5	53	34	22	223	1	194	3	443	205	35
5	**Любить**	557	223	3	3	26	12	115	278	63	2	70	528	100	50
6	**Ребенок**	513	221	4	1	18	6	53	155	6	279	2	495	113	71
7	**Море**	526	187	1	2	24	12	36	226	12	219	7	500	50	39
8	**Небо**	521	122	1	0	33	28	11	108	7	361	0	487	66	7
9	**Зеленый**	514	131	0	0	8	5	2	455	2	64	3	526	17	6
	Абсолютная частота встречаемости														
		4765	1711	32	14	327	157	364	2044	146	1355	147	4056	803	276
	Относительная частота встречаемости														
			0,35908	**0,0067**	**0,0029**	**0,069**	**0,03295**	**0,07639**	**0,42896**	**0,031**	**0,284**	**0,031**	**0,851207**	**0,169**	**0,05792**

Приложение 4. Продолжение

	Стимул	Распределение реакций по стратегиям реагирования												Структура ассоциативного поля			
		Не связанные					Связанные				Реакции						
		Персеверации	По созвучию	Слово-образовательные	Итого по реакц. на форму стимула	Всего	Атрибутивные	Функциональные	Ситуационные	Всего	Реакции-пояснения	Реакции выбора	Всего	Энтропия структуры	Стереотипность структуры	Дистрибуция реакции	Стереотипность ответов
1	**Иметь**	29	0	0	0	29	3	434	6	443	3	56	502	4,03856	0,2392	0,0655	0,779876
2	**Говорить**	1	2	0	2	3	187	187	25	399	31	81	511	4,18263	0,2185	0,0788	0,810545
3	**Мужчина**	4	5	0	5	9	292	12	139	443	10	85	538	3,90259	0,2746	0,0882	0,827662
4	**Женщина**	7	0	0	0	7	257	28	23	308	112	104	524	3,50694	0,3362	0,072	0,790806
5	**Любить**	10	0	0	0	10	26	72	369	467	14	66	547	4,55984	0,1567	0,0785	0,815627
6	**Ребенок**	3	4	0	4	7	302	52	62	416	11	79	506	4,37357	0,1898	0,0882	0,829275
7	**Море**	3	4	0	4	7	347	37	118	502	7	10	519	3,85204	0,2636	0,0592	0,75475
8	**Небо**	8	0	0	0	8	406	14	93	513	0	0	513	2,77442	0,4215	0,0237	0,452904
9	**Зеленый**	0	0	0	0	0	0	5	428	433	10	65	508	3,71353	0,2383	0,0248	0,487537
	Абсолютная частота встречаемости																
		65	15	0	15	80	1820	841	1263	3924	198	546	4668	5,59446	0,2485	0,0617	0,925037
	Относительная частота встречаемости																
		0,0136	**0,0031**	**0**	**0,0031**	**0,0168**	**0,382**	**0,1765**	**0,2651**	**0,8235**	**0,0416**	**0,1146**	**0,9796**				

Приложение N5

ИМЕТЬ (Женщины)
Дом, **счастье** 5; **свобода** 3; **деньги**, достаток, жить, любовь, **семья**, ум 2;
Автомобиль, **благополучие**, бороться, веру, вещи, **властвовать**, **власть**, все, дачу, детей, душу, **желать**, жизнь, здоровье, карьера, квартира, колдовство, косметика, **машина**, мечтать, мужчина, недоступность, познавать, покоя, положение, прекрасное, работать, ребенка, стремиться, уважение, удача, уют, целеустремленность.

Все необходимое в жизни; все, что нужно человеку; в своем распоряжении; высокие моральные качества; красиво одеваться; много шоколада; море счастья; самим собой, всем; силу духа; силу ума; счастливую жизнь; хотеть что-либо; я хочу обладать им, а больше я ничего не хочу.

ИМЕТЬ (Мужчины)
Женщину 8; **счастье** 6; **деньги**; **машина** 5; **властвовать** 4; пользоваться, распоряжаться, свой дом, сила, собственность, хотеть 3; владеть, **власть**, знаниями, материальные блага, разум, **свобода**, **семья** 2;
Беспристрастность, **благополучие**, богатства, вертолет, вещь, владение, возможность, волк, воля, главное, девушки, дети, дом, ее, жадность, желания, **желать**, завоевывать, законность, занятость, захватывать, здоровьем, золото, их, кем-либо, любимая, любовницу, **любовь**, людей, много, многое, навык, нервы, обещать, обольщать, подругу, полнота, пресыщение, распоряжение, рассудок, самоудовлетворение, свое, семья, скопидомство, скука, смелость, собака, стимул, страна, стремление, субъективность, счастливый, товарища, удовольствия, умения, хозяин, цель, ценности, ценность, частное, что-либо, чувство.

Быть в распоряжении, "все, но ни всех", все прелести жизни (красивая жена, умные дети, дом и т.д.), достижение блага, жажда наживы, животный инстинкт, материальные блага, место в жизни, в обществе, надежных товарищей, обладать прежде всего собой, полный контроль, почти достичь, разделение чего-то с другим человеком, роскошный интерьер, хорошая жена, хорошую работу.

ГОВОРИТЬ (Мужчины)
Громко, **красиво** 8; **общаться**, **тихо** 5; **быстро**, медленно 4; **звук**, **умно** 3; **голос**, грубо, думать, заикаться, интересно, мысли в слух, **общение**, **правду**, **язык**, приятно 2;
Беседовать, болтуны, **быстро**, внятно, выпивать, выражаться, диалог, дикция, заикаясь, играть, изъясняться, интонация, искренне, Каткова, коммуникабельность, косвенно, красноречиво, **кричать**, лаконично, легко, лектор, **лекция**, ложь, мало, митинг, много, монотонно, напевать,

небыстро, негромко, немногословие, неразборчиво, объяснять, оратор, отвлекать, отвлекаться, открытость, парламент, по душам, **понятно**, произносить, проповедь, развязность, **разговор**, ругательство, разборчиво, разговаривать, свободно, связано, смешно, **спокойно**, тембр, тон, тост, транжиры, убедительно, уверенно, ум, Цицерон, **четко**, членораздельно, что-нибудь, шелтать, **шум**, экзамен, ясно.

Без смысла, быстро как итальянец, выражать мысли в слух, высказать все, высказывать мысли в слух, делиться своими секретами, к чему-то обязывать, лучше помолчать, мимика рта, набор слов, не обладать уважением, нести "прекрасную чушь", ничего не обещать, обмениваться информацией, обращать внимание, о деле, о чем-либо, правду или неправду, поток информации, поддержка человека в трудную минуту, передача чувств, по теме, просить совета, просто хочется, с другом, с кем-нибудь, с кем-либо, с пальцем во рту, с пониманием, со смыслом, сотрясение воздуха, средство общения, трепать языком, устанавливать порядок каких-либо действий, часть речи, что думаешь, что-то утверждать.

ГОВОРИТЬ (Женщины)
Громко, шум 6; рассказывать, **четко** 4; красиво, **кричать**, о любви, правильно, **правду**, слово, шуметь 3; **быстро**, внятно, звонко, интересно /или нет/, красноречиво, молчать, обращение, **общение**, пустота, речь, **спокойно, тихо, язык** 2;
Анекдот, базар, безудержно, беседовать, болтать, волнуясь, впечатляюще, вполголоса, выразительно, высказываться, голос, гомон, дело, действовать, доброжелательно, друзья, думать, заикаясь, звонко, звук, зло, Информация, **лекция**, лишнее, миловаться, мечтать, мнение, много, мочь, мурлыкать, мыслить, неинтересное, небыстро, немного, не спеша, новости, обдуманно, **общаться**, оживление, петь, понимание, **понятно**, **правду**, правильно, прямо, радио, развлекаться, разговор, **рассказ**, ровно, самоуверенно, свежесть, слушать, собеседник, спорить, суть, тараторить, теория, точно, уверенно, улица, **умно**, умолкать, усыпляюще, хотеть, честно, ясно.

Без слов паразитов, вести разговор о чем-нибудь, делиться мыслями, деловой разговор, дуновение ветра, изливать душу, излить чувства, ласковые слова, лучше молчать, мысли в слух, не глотая слов и не картавя, не лить воду, необходимость общения, "не повышая голоса, но эмоционально", о главном, о жизни, о многом, о муже, о нежности, о прекрасном, о радости, о свободе, о сегодняшнем дне, отвечать за каждое сказанное слово, о чем-то, о чем-то приятном, о чем-нибудь, по смыслу, с охотой, "спорить не повышая голоса", с расстановкой, ставить правильно ударение, с толком, с чувством, четкое и ясное произношение.

ЛЮБИТЬ (Мужчины)
Женщину 9; **Девушку** 7; Мать, **сильно** 6; Родителей 5; **Верить**, дети 4; Верность, жизнь, нежно, страсть, **счастье**, уважать, 3; Верно, жену, животные, **ненавидеть**, нравиться, отдаваться, переживать, природу, радоваться, ребенок, семья, страдать, уважение 2;
Беззаветно, беспокоиться, беспокойство, блюдо, брат, верить, верность, веселье, взаимность, возвышенность, волнение, всегда, выпить, дарить, дорожить, дружба, дружить, желать, жениться, жертвенность, занятие, иметь, искать, красиво, кого-либо кого-нибудь, ласкать, мечтать, навсегда, надежда, наслаждаться, не забываем, нервы, образ, обожать, огонь, отдыхать, отец, ответственно, отдавать, отдых, очень, помогать, преданность, прекрасно, привычка, привязанность, просто, радость, родину, секс, сложно, смех, спокойствие, страстно, стремиться, учиться, унижение, ценить, честно, читать, что-либо, **чувствовать**.

Быть любимым, "быть рядом с любимыми, родными, высокие чувства, вкусно поесть, всем сердцем, всю жизнь, готовность умереть, "делать все для", делать все им в радость, делать приятно, думать о нем, единство чувства и разума, заниматься любовью, заниматься спортом, или не любить, и ничего не требовать, находить общий язык, не думать о себе, не находить покоя, привязанность к чему-либо, получать удовольствие, почти без остатка, родное место, "сильно отдавать все, что у тебя есть", смысл жизни, "трудно описать это чувство", хорошо обращаться, хорошо поесть, хорошо отдохнуть, "чувство, отношение к другому человеку или людям", "это прекрасно, это как полет над бездной", это приятно.

ЛЮБИТЬ (Женщины)
Дети 9; Жить маму, 4; Нежность, ненавидеть, обожать, радость, солнце 3; Верить, жизнь, летать, мужа, нежно, работу, ребенок, родителей, семью, страстно, это прекрасно 2;
Аура, благодарность, близких, боготворить, весна, ветер, взаимно, взаимопонимание, воздух, воспрянуть, восхищаться, всегда, готовить, дарить, девушку, деньги, доброта, доверие, дождь, дорожить, достаток, душа, дышать, желать, жертвовать, зелень, изменчиво, картина, красиво, красота, кружиться, ласка, милого, море, мысли, надежность, надеяться, наслаждаться, облако, обожание, ожидание, отдавать, отдаваться, парить, парня, парус, переживание, плакать, постоянство, превозносить, предано, преклоняться, привычка, привязанность, принимать, природу, радость, родного, самозабвенно, свобода, себя, сестру, сильно, счастье, страдать, таять, теплота, томительно, уважать, уважение, удовлетворение, улыбаться, цветы, ценить, чистота, чувства, чувство, чувствовать, шум.

Безбрежная жизнь, близких людей, быть любимой, быть счастливым,

верного друга, верность во всем, "Воспринимать человека таким, какой он есть, не стремясь его переделать", испытывать чувства, "испытывать сильную привязанность к человеку, "Когда тебе ничего не нужно от человека, он интересен сам по себе", любимого человека, маленькое воскрешение из мертвых, молодого интересного, "немного нежности, ласки и чуть-чуть наглости", птица в полете, себя в этой жизни, свой идеал, сильно горестно, страдать и быть счастливым, "Такого чувства нет. У человека есть только два чувства: жалость и ...Отсюда все остальное.", улетать в облака и не возвращаться, "человек, который дорог тебе", чистые чувства, скучать без него", "чувство, которое переживает не каждый, но, кому повезло, испытывает независимое наслаждение".

ЖЕНЩИНА (Мужчины)
Красивая 25; Мама 19; Красота 9; **добрая**, **жена**, **нежность**, **умная**, 8; любовь 6; Любимая, стройная 5; Секс 4; Загадка, ласковая, милая, мягкая, мягкость, тепло, **уют** 3; Волосы, **дети**, **доброта**, дом, **дочь**, друг, Ева, женственность, забота, идеальный женский образ, **интеллигентная**, обаятельная, прекрасная, привлекательная, приятная, сексуальная, **хитрая**, хорошая, **цветы** 2;
8 марта, бабушка, беды, белая, блондинка, Венера Милосская, верная, верность, веселая, веселье, ветер, взаимопонимание, война, восхитительная, глаза, **домохозяйка**, духовность, женственная, запах, измена, **изящная**, изящность, искусство, комфорт, космос, кровать, ласка, легкая, легкость, **любовница**, мода, невеста, нетолстая, обаяние, обольстительная, общение, одинокая, Пандора, подлость, подруга, подружка, понятливая, преданность, прекрасное, приятно, проститутка, работа, раздеть, расслабленность, расчетливая, руки, рукодельница, сексуальность, сестра, слабость, совершенство, спокойствие, спортивная, стиль, талантливая, танцевать, тело, теплота, терпение, трудолюбие, трудность, труженица, **улыбка**, увлечение, удовольствие, фигура, **хозяйка**, хрупкость, худощавая, целовать, чувствительность, чуткость, эротика.

К Богу, главная в жизни, глубокие глаза, говорить о жизни, "железная леди", изящные движения, кисти рук, любимый человек, красивая фигура, "любовь к мужу, детям", общаться с ней, "ощущение света, покоя", продолжение рода, ровные длинные ноги, "сложно, очень много решений", стремление к внутреннему удовлетворению, теплый запах, тонкие пальцы, что-то солнечное, "Я представляю перед собой свою жену на берегу реки, она улыбаясь лежит под солнцем".

ЖЕНЩИНА (Женщины)
Мать 26; Красивая 10; Красота 9; Умная 8; Жизнь, любовь, 6; Нежная 5, **Жена**, **стройная**, 4; **Добрая**, **ласковая**, **нежность** 3; Высокая, **дочь**, жизнерадостная, кухня, **любимая**, **любовница**, молодость, мужчина,

обаяние, **прекрасная**, **привлекательная**, счастливая, **хозяйка**, экстравагантная 2;
Беспечность, бледность, Богиня, божественная, веселая, весна, вкус, возвышенная, волнующая, грация, **дети**, **доброта**, **домохозяйка**, женственная, жизнь, **изящная**, **интеллигентная**, интересная, конфеты, кошка, крупная, леди, лист, **мама**, матриархат, милая, мечтательная, мечты, мир, **мода**, молоко, мразь, нежность, независимость, обаятельная, осень, очаровательная, очередь, приветливая, **подруга**, полная, **приятная**, птица, спокойная, прекрасное, ровный, ручка, самая **привлекательная**, свобода, симпатичная, слово, смелость, солидная, **труженица**, **улыбка**, учитель, **уют**, худая, **хитрая**, **цветок**, **цветы**, чистота, элегантная, элегантность.

В длинном платье, голубые глаза, здоровые волосы, "красивая, экстравагантная девушка идет по широкой аллее. Губы накрашены ярко красной помадой", "милое создание, которому в наше время приходится очень трудно", пленительна мужчин, при фигуре, порождать детей, "самое дорогое - мама", самая привлекательная, с высокой прической, "создана для любви, создавать уют в доме", хорошая жена, хорошая обувь, хранитель домашнего очага, "хрупкое, изящное существо", эталон красоты.

МУЖЧИНА (Женщины)
Сила 10; Отец, **сильный**, симпатичный 6; **Красивый** 5; Обаятельный 4; **Высокий**, **друг**, рыцарь, **умный**, 3; **галантный**, **деньги**, **добрый**, любовник, лодырь, **муж**, **мужество**, мужественный, опора, отзывчивый, порядочность, честный 2;
Блеск, вежливый, Внимательный, **воин**, **война**, воля, галстук, герой, грязные ботинки, деловой, дерево, доброта, должен защищать женщину, единственный, забота, замкнутость, **защитник**, знакомый, женщина, идеальный, интеллигентный, козел, комфорт, кормилец, **красота**, лев, ловкий, луна, любовь, любящий, море, мудрость, мужик, нагловатый, **надежность**, надежный, напористый, негодяй, нежность, некрасив, немногословие, непостоянный, непринужденность, обаяние, обеспеченность, облако, образованный, огонь, остроумен, охранник, пес, плечистый, подтянутый, помощник, порядочный, преданный, привлекательность, приказ, прохожий, работа, работящий, расчетливый, решительный, самец, **серьезный**, сигарета, смелость, **смелый**, спонсор, статный, строгий, строгость, стройный, трава, темноволосый, **ум**, умен, успех, **хозяин**, хороший, человечный, эталон.

Аккуратно и со вкусом одетый, дорогой друг, искренняя ложь, любимый человек, наглаженные брюки, опрятно одетый, "опять серенький костюм, но у него белый шарф, черный плащ", приблизительно сорок лет, пунктуальный педант, "сильный человек, от которого ждешь

защиты, любимый", "тот, которого ждешь", "человек в костюме мужского пола с дипломатом в руке", "человек, который нужен женщине", чисто одет /желательно не так, как все/, хорошего телосложения.

МУЖЧИНА (Мужчины)
Сильный 19; **Сила** 18; Разум 11; **Друг** 8; **Красивый** 7; **Умный** 6; Папа 5; **хозяин** 4; **Добрый**, глава семьи, справедливый, 3; атлет, брат, защита, здоровый, **красота**, **мужество**, товарищ, я 2;
Агрессия, Адам, армия, бизнесмен, бить, боец, бык, верность, **веселый**, вкус, воин, **война**, волевой, высокий, **галантный**, государства, грация, грозность, гулять, **деньги**, дети, доброта, добытчик, достоинство, **защитник**, знакомый, интеллектуальность, интеллигентность, интересный, крестьянин, ловкость, **муж**, мускулы, наглость, надежность, напор, настойчивый, независимость, незлопамятный, несокрушимость, не трус, охотник, пить, пот, привлекательный, производитель, порядок, профессия, рассудительный, расчетливость, риск, серьезность, **серьезный**, **смелый**, солдат, соперник, состоятельный, спокойствие, твердость, твердый, требовательный, уверенность, ум, упорный, футбол, хвастун, хоккей, человек, черный, честь, щедрость, элегантность, ярость.

В семье, глава государства, липкие джунгли, любимец женщин, муж своей жены, мужское достоинство, не желает думать и чувствовать, осторожен в решении, отец детей, отец своих детей, пожар в крепости, решительный в действии, "тупой гориллообразный здоровячок", "умеющий выстоять за себя", "хозяин и просто мужчина", "человек, отвечающий качествам женщин", "человек, на которого можно положиться в любой ситуации".

РЕБЕНОК (Мужчины)
Маленький 14; Беззащитность 10, **Радость** 8; Беззаботность 7; **Счастье** 5; **Сын**, 4; **Веселый**, дитя, забота, красивый, любимый, любовь, маленький человек, **мать**, **родной**, **чистота**, 3; Беззаботный, беззащитное существо, **детство**, доброта, **дочь**, здоровый, маленькое, мальчик, наивность, наивный, **пеленки**, плачет, **смех**, смешной, хороший, хрупкий, хрупкость, шалость, шум 2;
Безопасность, белокурый, будущее, веселье, **воспитание**, внук, глаза, голубоглазый, добрый, доверчивость, дорогой, дурак, желанный, загадочный, игра, **игрушка**, коляска, красота, кричит, крупный, личность, любопытный, **малыш**, **милый**, младенец, молоко, морока, наследие, нежное, **нежность**, непонимающий, нераскрытый, обаятельный, отец, падение, **плач**, племянник, прелесть, простота, растерян, робость, светловолосый, смеется, собственный, соска, способный, талантливый, тепло, тревога, трудность, трудный, трудолюбивый, **улыбка**, **умный**, **хлопоты**, **хорошенький**, человек, честность, **шаловливый**, **шустрый**.

Ангел во плоти, беззащитное существо, веселый смех, всем интересующееся, еще слабо ходит, забота для окружающих, куча забот, лишние неприятности, любимый для родителей, маленькое подрастающее поколение, маленькое создание, "маленькая частичка добра, чистоты человечества", много внимания, надо оберегать, наше будущее, нежные чувства, продолжатель рода, смысл жизни, "человек с несложившимся мировоззрением", чистое небо, чистый смех, чудо природы, хрупкое создание, яркие игрушки.

РЕБЕНОК (Женщины)
Маленький 9; **Радость, счастье,** 7; **Веселый, забота, нежность,** 5; Красивый, любимый, любовь 4; Ангел, беззащитный, симпатичный, **хорошенький**, 3; детство, жизнь, любящий, капризы, **малыш**, надежда, святость, смех счастливый, **сын**, чудо 2;
балованный, будущее, **воспитание**, воспитанный, восхищение, грудной, Дар, детище, девочка, добрая, добро, доброта, **дочь**, желанный, забавный, **игрушка**, игрушки, интересный, каприз, капризный, котенок, котик, крик, луч, любопытный, мама, материнство, мать, **милый**, мой, молодость, надежда, надоедливый, наивная, наивность, наследник, нежный, одаренный, Павлик, **пеленки, плач**, племянница, подруги, послушный, превосходство, прекрасное, продолжение, пухленький, режим, родители, **родной**, свет, связь, святыня, сказка, слово, смысл, смятение, солнце, сообразительный, спящий, трудно, **улыбка, умный**, уход, **хлопоты**, цветы, чистота, **шаловливый**, шкодливый, **шустрый**.

Беззащитное маленькое существо", веселая улыбка, единственная радость моей жизни, ему все прощается, "застенчивое, милое создание", "Каждый человек большой ребенок, крохотное существо, особенно мужчина", "маленький карапуз, только начавший ходить", "маленький человек, который приносит радость", около трех лет, он интересный, от двоих любимых людей, отсутствие забот, плод любви, продолжение рода, "самое дорогое, что есть в жизни", с бабушкой, совсем беспомощный, сокровище любой матери, устойчивость семьи, хрупкий цветок, цель жизни.

ЗЕЛЕНЫЙ (Мужчины)
Трава 18; **Цвет** 10; Лес 9; Деревья 8; **Листья, огурец**, 5; **Весна** 4; Змей, неспелый, **природа** 3; Луг, мир, **молодой, спокойствие, успокаивающий**, яблоко 2;
Абрикос, амуниция, бабочки, брюки, водоросли, воздух, возраст, газон, **глаза**, гусеница, дача, детство, елка, ель, естественно-природный, забор, защита, земля, кактус, камуфляж, кислый, комфорт, красный, **кузнечик, кустарник**, легкость, лето, листва, лужайка, май, маленький, машина, мир, **море**, незрелый, ненавижу, неопытность, неопытный,

овощи, **одежда**, оттенок, парк, пиджак, **платье**, плесень, покой, помидор, растения, росток, ряска, **свежий**, синий, слабость, спокойность, тетрадь, тополь, форма, форма /солдатская/,хороший, худой.

Биологический мир растений, военная техника, вечно молодой, душевное спокойствие, новенький солдат, приятный для глаз, приятный цвет, пробуждение земли, "темный, насыщенный жизнью", хороший цвет.

ЗЕЛЕНЫЙ (Женщины)
Трава 18; **Весна** 10; **Лес** 8; Лист, свет 7; Крокодил, **луг**, тоска 6; **Глаза**, **листья**, лягушка, **море**, **огурец**, **яблоко** 3; **Костюм**, **кузнечик**, лучи, попугай, свитер, **спокойный**, **спокойствие**, **цвет**, шарф, яркий 2;
Больной, велосипед, веселый, весенний, взгляд, вода, восхищение, груша, дерево, джунгли, диван, душа, елка, живой, залив, зонт, красивый, краска, **кустарник**, летний, любимый, молодой, неприятно, обезьяна, одежда, панели, паровоз, **платье**, **плесень**, поле, портфель, пробуждение, пространство, противный, растительность, **свежий**, светофор, слива, солнце, сочный, стены, смотреть, тина, травянистый, урожай, **успокаивающий**, хаос.

Болотный цвет, вселяющий радость, дом большой), листья на березе,("как цвет в зависимости от тона, насыщенности вызывает различные ощущения, но любой зеленый цвет успокаивает", новый год, свет на светофоре, светлый луг, "цвет, который приятен для глаз", цвет слова "суббота", чакра любви, шум листвы, яблоко кислое, "ядовитый цвет, подобный цвету весенней травы".

КРАСИВЫЙ (Женщины)
Мужчина 15; **Дом** 9; **Костюм**, **человек** 5; Вещи, **пейзаж**, **ребенок**, цветок 4; Город, **добрый**, закат, муж 3; на лицо, отдых, **привлекательный**, **приятный**, сын, торт 2;
Автомобиль, актер, безупречный, блондин, богатый, видный, воспитание, восход, высокий, голубоглазый, горизонт, день, доброта, дочь, душа, желанный, женщина, забавный, загадочность, идеальный, изящный, интерьер, **искусство**, ласковый, **лес**, **лицо**, ловкость, мама, **машина**, модный, молодость, **море**, надежный, наряд, неотразимый, нравится, **одежда**, парень, плащ, портрет, праздник, прическа, рассвет, роза, **симпатичный**, солнце, стол, стройный, театр, трава, туфли, уголок, ум, умный, ухоженный, уютный, фигура, характер, хорошенький, хороший, цвет, шарм.

КРАСИВЫЙ (Мужчины)
Девушка 10; Женщины 9; **Природа** 8; **Приятный** 6; **Автомобиль** 5; Вещь, человек, 4; Горы, картина, **море**, мужчина, нравиться, **пейзаж**,

хорошая фигура, 3; Восхищаться, гармония, дом, мир, небо, произведение, симпатичный, цвет 2;
Бык, ваза, весна, вода, дерево, добрый, душа, жена, жизнь, закат, замок, здание, изысканный, искусство, конец, конь, красный, легкий, лес, лицо, любимый, любовь, машина, медведь, мое, мотоцикл, музыка, незаурядный, неземные, необыкновенный, ночь, ого, одежда, орел, поступок, предмет, привлекательный, признал, ребенок, рисунок, сильный, совершенный, счастливый, счастье, тело, удовлетворение, удовольствие, ход, холм, хочется, человек, чудесное.

Вид из окна, вид на море, красиво жить, мне нравится, образ жизни, подходящий к чему-то, получать удовольствие, "приятной формы, цвета", "приятный на вид внешне и внутренне", решение задачи, смазливое личико, совершенство формы и содержания, тонкие черты лица, "человек, отличающийся своей внешностью от других в лучшую сторону", "Эффектное, непохожее ни на что стремление".

МОРЕ (Женщины)
Отдых, спокойное 6; Бурное, вода, лето, солнце, теплое, тихое 4; Волнующее, волны, голубое, ласковое, соленый 3; Берег, бриз, большой, гладь, глубина, глубокое, жизнь, лунная дорожка, любовь, медузы, небо, пляж, приятное, простор, радость, сила, синее, тепло, Черное, чистое 2; Азовское, безбрежное, безграничный, бездна, безжалостное, бесконечность, бирюзовое, брызги, бушующее, ветер, взъерошенное, волнистое, волнорез, галька, гладкое, грезы, грусть, даль, двое, дождь, загар, зеленое, зовущее, камни, кипящее, конфет, корабль, красиво, красота, креветки, купающиеся, ласкающее, легкий, летнее, мороженое, настроение, нежное, нежность, непредсказуемое, ночное, огромное, пальмы, парус, пейзаж, пена, песня, плещется, прекрасно, приветливое, причал, прозрачное, прохлада, пучина, романтика, рыба, рябь, свежесть, свобода, серое, сказка, скала, соль, стихия, счастье, тихо, тонуть, утес, чайка, широкое, штиль, шторм, шум;

Безграничное водное пространство, вода голубая, восход солнца, даль бесконечная, дающее свободу и волю, желтый песок, закат на море, каменистый берег, красный шар солнца поднимается в голубой дымке, мечта многих, морская тихая гладь, на закате, на рассвете, незабываемый отдых, необузданная стихия, никогда не видела, отречение от обычной жизни, перед выходом солнца, плавать на катамаране, прекрасные ощущения, при закате солнца, свежий ветер, с особым запахом, теплая вода, шум волн, это сказка.

МОРЕ (Мужчины)
Солнце 13; Волны 11; Голубое 9; Вода, песок, пляж, теплое 7; Даль, корабли, шум 5; Ветер, глубина, купаться, лето, соленое, спокойное,

чайка, шторм 4; Большое, покой, прибой, простор, рыба, синее, тихое 3; буря, вино, гладь, грязная соленая вода, красивое, красота, могучее, наслаждение, небо, отдыхать, прекрасное, природа, расслабление, светлое, шумное 2;
Акулы, асфальт, безделье, бездна, берег, веселье, вдохновение, гладкое, глубокое, девочки, девушка, дельфины, женщины, жизнь, загар, загорать, изменчивое, изобилие, йод, камни, катер, кататься, киты, Клайпеда, комфорт, крейсер, круиз, лазурь, ласка, летнее, лунное, лучезарность, любимая женщина, медузы, микрокосмос, моряки, музыкальное, непредсказуемость, нырять, пальма, парусник, П.Брэгг, пена, перемена, плавать, приятное, прозрачное, радость, разлука, ракушки, рев, романтика, рыбаки, свобода, свет, серфинг, сила, сильное, солнечно, соль, спокойствие, стихия, странное, таинственное, тайны, темное, темно-черное, тепло, теплый, тишина, удовольствие, ураган, хорошо, цветы, Черное, чистое, ширь, штиль, шумное, яхта.

Без медуз, большое количество воды, большой объем воды, вода темно-синего цвета, гладкая поверхность, душный поезд, источник наслаждений и жизнедеятельности, консервная банка, "красивое, когда бушует", красивые девушки, любимая женщина, множество волн, морская пехота, на горизонте нет берега, объем воды, очень древнее, подводный мир, радоваться жизни, резервуар воды, соленая вода, трудное для понимания, хочу туда.

НЕБО (Женщины)
Голубое 19; Чистое 8; Птицы 5; Безоблачное, космос, облако, свобода, синее, солнце 4; Безграничное, бесконечность, высота, голубизна, звезды, пасмурное, погода, светлое, ясное 3; Высокое, даль, красивое, красота, полет, простор 2;
атмосфера, бездонное, безхмарное, бог, ветер, влечение, возвышенность, воздух, высоко, галактика, глаза, глубина, дождь, жизнь, красочное, крылья, летать, луна, лучистое, мирное, море, необъятное, недосягаемо, недосягаемость, нежно-голубое, неизвестность, не пасмурное, непостижимо, обожание, планета, прекрасно, приветливое, привлекательность, приятно, прозрачное, пустота, радостное, радость, радуга, раскрепощенность, романтика, синеватое, солнечное, спокойное, счастье, увлечение, умытое, утреннее, фиолетовое, хорошо, хмурое, черное, ярко-голубое.

Безмерное пространство, без тучек, в небе птицы, "высокие белые кучистые облака, хочется их попробовать рукой", "голубое как глаза девушки", "голубое небо - цвет моей мечты", заяц белый, "конечно хорошо, когда оно голубое и чистое, но мне нравится дождь, тучи, темно и сыро", "кое-где облака, небо слишком низко над землей", светлей солнца, "независимо от колорита, оно великолепно", несбы-

точная мечта, радость жизни, с белыми облаками, темные очки, хочется взлететь, цветовой гаммы.

НЕБО (Мужчины)
Голубое 32; **Ясное** 10; Облака 9; **Чистое** 7; **Высокое** 6; Бесконечное, глубокое, тучи 5; **Безоблачное, светлое**, 4; **Воздух**, даль, космос, облака, **простор**, птицы, самолеты, яркое 3; **Бездонное, ветер, высота, дождь**, звездное, **звезды, мирное**, парашют, пространство, **синее, солнце**, хмурое 2;
Бездна, **бесконечность**, бескрайнее, бесхлорное, большое, вертолет, видеть, власть, возбуждение, **высоко**, гладь, **глубина, голубизна**, гроза, далекое, движение, дождливое, завораживающее, изменчивое, комфорт, **красота**, легкое, леденящее разум, лето, май, манящее, мечты, **мирное, море**, мысли, неизведанное, необъяснимое, **необъятное**, необъятность, неопределенность, непредсказуемость, облачное, обширное, образы, отдых, покой, **прозрачное, свобода**, серое, сила, слепящее, **солнечное, солнце**, солнышко, тайна, тучки, успокаивающее, уютное, холодное, чистота, чудесное, южное.

Бесконечное пространство, в клетку, дождик идет, "Днем - голубое, ночью - черное", завораживающее зрелище, зеленый луг, "земное - грех, небесное - смирение", источник осадков, леденящее разум, место обитания высшей силы, мягкие облака, над головой, "Почему я не там?". предел мечтаний, "пространство, в котором находится земля, земная оболочка", птички летают, свежий воздух, с легкими светлыми облаками, это хорошо.

МОЛИТВА (Женщины)
Церковь 9; **Бог** 7; **Вера, надежда** 6; **Просьба** 5; **Икона** 4; Вера в Бога, душа, обращение к Богу 3; Безысходность, к Богу, облегчение, о душевном спокойствие, Отче наш, прошение, свечи, священника, утренняя 2;
Алтарь, бабушка, батюшка, безгрешие, **библия**, бред, беспутство, верующий, вечерняя, воскрешение, воспевание, **грех**, доверие, дым, Иисус, искренняя, книга, костел, мечты, монахи, монашки, наивность, наказание, не верю, недоступное, **обращение**, одиночество, орган, откровение, отчаяние, **очищение**, платок, покаяние, положительно, помощь, **поп**, праздничная, прошение, радость, религиозная, самозабвение, **свечка**, священника, согласие, тишина, успокоение, утешение, хор, **храм, церковная**, чистая, чистое.

Богородице Деве, вера в чудо, "В любую неудачную минуту ты ее повторяешь, но очень редко бывает, что она тебе помогает", возвышенное чувство, в церкви, для своего успокоения, **крик души**, матери о ребенке, мольба о помощи, молиться при иконах, моя спаси-

тельница, "обращение к Богу за помощью", обращение к Всевышнему, о благополучии, о Боге, о помощи, о радости, "о самосовершенствовании", о спасении, о счастье, последняя возможность, потребность в поддержке, при свечах, "просить что-то нереальное о помощи, в спокойной обстановке", просьба из души, просьба о помощи, спасение души, "текст, который произносится в церкви, с помощью которого идет разговор со святыми на небе", церковные божки, что-то божественное, "что-то внутреннее, присущее только личности".

МОЛИТВА (Мужчины)
Бог 13; **Церковь** 9; **Вера** 6; **Просьба** 5; **Библия, икона** 4; **Религия, храм** 3; **Исповедь, обращение, поп**, просьба о помощи, прощение, страх, успокоение, **церковная**, чувства 2;
Аминь, аскет, беспокойство, бесполезность, божественная, божья, верующие, выражать, гордость, грех, дух, духовность, заклинания, заупокойная, искренность, искупление, код, крест, кротость, купель, любовь, **молиться, монах, надежда**, открываться, отрешенность, отходная, **очищение**, прабабушка, правда, раскаяние, **свеча**, связь, святость, священность, слабый, смирение, снисхождение, спасение, страдание, судьба, счастье, темнота, удовлетворение, христианство, чувства.

Боязнь чего-либо, взывание к Богу о помощи, во имя отца и сына, выражение своих мыслей, говорить сердцем, дрожащие пальцы, желание чего-либо, зов о помощи, иногда помогает, **крик души**, ломкие страницы, обращение к Высшему, обращение к разуму, общение с вне, отвести душу, отпущение грехов, ощущение освобождение, пожилой человек, поклонение всевышнему, присутствие Бога в слове, просьба о прощении, , просьба отпустить грехи и дать все лучшее, просьба у Бога, с мольбой, средство общения с самим собой, форма общения с высшей силой, форма успокоения и самоутешения.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 247-256

L. Sawicki

WHAT A DATIVE CAN DO: CONSTRUCTIONS CONTAINING DATIVE FORMS IN CONTEMPORARY POLISH

0.0 There exists an exceptionally large variety of constructions in which the form of the dative occurs in Polish. The special status of the dative in Polish and in other European languages has made it for a long time a frequent object of inquiry and has yielded examinations which treated it from different points of view[1]. Here we shall limit ourselves to the specific phenomena of contemporary Polish, a language especially rich in case forms and in prepositional phrases. In Polish the subject of dative uses has been treated primarily as a part of the research of "possessivity". Some of the resulting studies are predominantly syntactic, others make use of semantic analysis. K. Pisarkowa[2] mentions the dative among other morphological and syntactic means of indicating possession and isolates this particular use of the dative from its other functions. To a similar objective M. Szupryczyńska[3] analyzes syntactic constructions with the dative by means of deep structure. The study of M. Grochowski[4] demonstrates a semantic approach to the problem and is aimed to analyze constructions with designations of parts of the body. In this particular analysis, in the context of designations of parts of the body, the dative and the genitive forms are, surprisingly, found equivalent. A. Wierzbicka[5] presents a very detailed account of the semantics of the Polish dative (with some French and German material for contrastive purposes) arriving at not less than 31 different "semantic constructions" discernible in the uses of this case form. It is clear that with both approaches (the semantic one and the syntactic one) some difficulties arise in determining the function of a dative form in various, seemingly similar instances, and in demonstrating the distinctions between various types of relations which a dative form can have to other parts of the sentence, or, in other words, in establishing the syntactical status and the semantic function of the dative form. Some of the difficulties can be resolved by an analysis carried out on several different levels and by accounting, on the one hand, for a strongly felt semantic proximity between various instances of the dative form and, on the other, for their differently defined syntactic dependencies. Such an analysis should take into account distinctions both of the types of verbs in question and of the types of substantives involved.

1.0 Let us first consider a set of sentences, each containing a dative form:

(1) *Myje dziewczynie głowę* - literally: "Washes to the girl the head"
(2) *Daje dziewczynie książkę* - literally: "Gives to the girl a book"
(3) *Opowiada dziewczynie książkę* - literally: "Tells to the girl a book"
(4) *Zabiera dziewczynie książkę* - literally: "Takes away to the girl a book"
(5) *Przepisuje dziewczynie książkę* - literally: "Copies to the girl a book"

2.0 The five sentences seem to have exactly the same structure, but the value of the dative varies in them considerably. In (2) and (3) the dative is clearly valential (DV), it is an actant of the verb. The action of "giving" or "telling" involves three actants: the agent - the "giver" or the "teller", the object of the action - the "given" or "told", and the recipient (in the form of the dative). Similarly, in (4) the action of "taking away" can be considered the reversing of the action of "giving" and thus involves the same actants.[6]

2.1 If we regard now the actions denoted by the verb in (5) as opposed to the actions in (2), (3) and (4) it becomes clear that there are only two parties (i.e. two and not three actants) involved in the action. "Copying" unlike "giving" or "taking away" may, but does not have to, involve a person to whom or for whom the action is performed. A designation of a person affected by the action may, of course, be added to the sentence (as, in fact, it can be added to numerous other types of sentences). A dative form of this kind, suitable for conveying such peripheral information about the action, may be, as it is traditionally done, called "the dative of the beneficiary" (DB).[7] The similarity between the notion of the affected party in sentences (2), (3), (4) and that in (5) should not lead us to consider the dative as being connected to the verb in the same manner in both cases. It is not unusual for a notion to be expressible both as a valential complement, or actant, and as a description[8], and so the semantic properties of the form alone cannot guide us in establishing its syntactic status.

2.2 Since the occurrence of a dative form as DB is not strictly required by the verb, we should expect that (with some semantic restrictions) it would be added as freely as various other descriptions, of time, place, manner, cause, etc. The basic semantic restrictions seem to be obvious: although each action is performed or occurs in definable time, place and (probably) manner, each action may be, but not necessarily is, performed to the advantage or disadvantage of another party. This would account for the considerable difference in the rate of occurrence of the "dative of the beneficiary" (DB) vs. the typical free descriptions.

2.3 More significant are restrictions on the occurrence of DB, which are not purely semantic but pertain to the correlation of semantic-syntactical categories of the verb and of the substantive involved. Thus we find that the DB, although not directly governed either by the verb or by the substantive, is nevertheless

dependent on their properties. DB tends to occur either with transitive verbs without further restrictions or, with intransitive verbs and then with an inanimate agent. With transitive verbs the object does not obligatorily occur in the actual sentence, so that *zagraj nam* "play to us" may occur as well as *zagraj nam walca* "play a waltz to us". The DB with intransitive verbs, even those having an inanimate subject, is much less frequent than with transitive verbs. In these cases the intransitive verb usually denotes spontaneous actions of the inanimate subject, e.g.:

(6) *Bornom [...] całe życie płynęła forsa, a nam dopiero teraz* (N) [9] "To the Borns dough flew all [their] life and to us only now".

(7) *Świeca mi zgasła* "The candle got out to me"

(8) *Wykipiało mi mleko* "The milk boiled over to me"

(9) *Radio mi nie działa* "The radio does not work to me"

(10) *Zakwitł mi bez* "The lilac blossomed to me"

Apparently, in most sentences with DB in which the subject is inanimate, the effect of the action seems to be negative (note, however, the last example). The phenomenon is most probably extralinguistic and stems from the fact that people are more inclined to notice and mention unwanted and harmful consequences of the actions of inanimates. In any case, sentences of the type *Student mi nie pracuje* "The student doesn't work to me" (unlike *radio mi nie działa*) are extremely rare and somewhat "unnatural" since the *student* of such a sentence would be perceived as some kind of a tool or an instrument. The reason for this uneven distribution of DB may be connected with the fact that the influence of an action is, more often than not, exerted not directly by the action, but through the object of a transitive verb or the subject of an intransitive one. Thus the sentence:

(11) *Gdy wychodziłem, odsuwano mi się z szacunkiem* (N) "When I was going out, [people] moved away to me [= for my convenience, for my benefit] with respect" is highly unusual since the impersonal verb form *odsuwano się* can refer only to human (i.e. necessarily animate) agents.

Usually with intransitive verbs and animate (including human) agents another construction is used, namely the prepositional phrase *dla* with a genitive (see below).

2.4 Most typical are sentences with transitive verbs where the person denoted by the DB is affected by the action of an animate (usually human) subject and more specifically by the action through its object, e.g.:

(12) *Zrobili mu kule* [...] *stolarze* (N) "Carpenters [...] made crutches to him"

(13) *Za darmo robiłem mu matematykę* (N) "I did mathematics to him for free"

(14) *Ja ci załatwię posadę* (N) "I shall arrange a job to you"

(15) *Kochany hojnie zastawił studentom stół* (N) "Kochany generously set a table to the students"

(16) *Jak ci w dzieciństwie czytałem Robinsona* (N) "how in childhood I read Robinson to you"

(17) *Wyciskali mu pomarańcze i cytryny* (N) "They squeezed out oranges and lemons to him".

3.0 Still another kind of a dative occurs in sentence (1). The dative here is obviously not dependent on the verb and does not belong to its valency model. It is evidently adnominal, more precisely – possessive. It is not conditioned by the verb in the sentence but by the co-occurrence of a substantive belonging to the class of inalienables, primarily to the class of parts of the body.[10]

3.1 Curiously, however, some verbs seem to exclude the possibility of an inalienable object with a dative possessive modifier. This limitation is not syntactic since the dative form is not directly dependent on the verb. Rather, it is semantic and pertains mostly to verbs denoting actions or events that can occur without the physical presence of the inalienable object modified, more precisely, the restriction pertains to such actions, events or states which are not influenced by the presence or absence of the object and are not perceived as affecting it directly. Such are, first of all, designations of mental states and attitudes, e.g.: *lubić* "to like", *kochać* "to love", *znać* "to know", *pamiętać* "to remember", *chwalić* "to praise", *szanować* "to respect", *podziwiać* "to admire", *brzydzić się* "to detest", etc[11]. With these (and some other) verbs the dative possessive is not used as a modifier of inalienable objects. It seems that in Polish the use of such a dative is connected with a certain shade of meaning of "affectedness", and in its absence, as is the case especially of verbs of mental attitudes, the dative tends to be replaced by other constructions, less marked in this respect, usually the genitive form or a construction with the possessive adjective. Thus "to remember somebody's face" can occur only as *pamiętać twarz kogoś* or *pamiętać czyjąś twarz*, and constructions of the type **Pamięta dziewczynie twarz* "He remembers the face to the girl", **Zna mu twarz* "Knows the face to him" or **Podziwia dziewczynie włosy* "He admires the hair to the girl" are excluded.[12] The distinction between the various types of possessive constructions based on the criterion of the degree of affectedness of the possessor is upheld also with verbs denoting strictly physical activities, such as "painting". The sentence

(18) *Maluje siostrze oczy* with a possessive dative can mean only "paints [=puts paint or puts on make-up directly] on [his] sister's eyes", whereas the sentence

(19) *Maluje oczy siostry* with a possessive genitive may, and usually does, mean "paints the sister's eyes [as e.g. while painting a portrait]", an action that leaves both the model of the painting and the painted figure unaffected.[13]

It seems possible that it is precisely the requirement of "affectedness" that puts a general restriction on the occurrence of the possessive dative as a modifier of

"inalienable" substantives denoting inanimate objects, so that we find e.g.

(20) *Maluje dach samochodu* "paints the roof of the car" only with a possessive genitive. Such objects (e.g. parts of a whole other than parts of the body), although participating in other constructions typical of "inalienables", do not admit a possessive dative, since they are not perceived as affected by actions in the manner living creatures, and especially humans, are.[14]

3.2 Consequently, in many cases the distinction between the two kinds of not valential datives - namely, the dative description of a beneficiary and the possessive dative – is difficult to make without relying on the feature of inalienability present in the substantive involved. The possessive dative emerges thus as having a limited context of occurrence and is confined to modifying substantives denoting such notions as parts of the body, mind, spirit, soul, garments, family relations, socially significant property, etc. The difficulty lies in the notional affinity between "inalienability" and "beneficiarity" ensuing from the fact that any possible action performed in connection with an inalienable object becomes immediately an action performed to the "advantage" (or "disadvantage") of the possessor of this object. The reverse is, of course, not true.

With substantives denoting inalienable possessions (most typically parts of the body) both transitive and intransitive verbs can occur [15], e.g.:

(21) *nogi mu z zimna zesztywniały* (N) "The legs stiffened to him [= his legs] with cold"

(22) *ręka mu się trzęsła* (N) "The hand shook to him [= his hand]"

(23) *Blaszczykowi mina się wyciągnęła* (N) "The face stretched to Blaszczyk [= he pulled a long face]"

(24) *wichrzyła mu leniwie włosy* (N) "She tousled him the hair lazily"

(25) *w oczy nam nie patrzył* (N) "He didn't look us in the eyes"

(26) *zerwała mu z ręki zegarek* (N) "She tore off a watch to him from the hand"

(27) *głos mu ugrzązł w gardle* (N) "The voice stuck him in the throat".

3.3 It should be noted that although the notion of "beneficiary" is present both in the "dative of beneficiary" (DB) and in the "dative of inalienable possession" (DI), in the latter case it is secondary to the basic, and often indispensable information about the "possessor". Thus the sentence (1) *Myje dziewczynie głowę* means normally only "washes the girl's head", the shade of meaning of "beneficiary" appearing only as concomitant and being relevant only inasmuch as an action performed on a part of the body necessarily affects the body (i.e. the person) as a whole.

4.0 In unambiguous, highly marked expressions of the beneficiary, which is at the same time the main purpose of an action, another construction is employed –

the prepositional phrase *dla* with a genitive. Thus a sentence:

(28) *Myje dla dziewczyny włosy* can mean only "washes his / her own hair for the girl = for her benefit, to please her" etc.

Although the dative expressions of beneficiary and the prepositional phrase are not completely equivalent, in most cases the DB may be paraphrased by the marked *dla* + Gen. construction, e.g. the sentence (14) *ja ci załatwię posadę* (N) "I shall arrange you a job" may also take the shape: *załatwię dla ciebie posadę* "I shall arrange a job for you".

5.0 In some sentences the distinction between the dative of possession and the dative of the beneficiary may be slightly blurred, unless there is in addition another expression, such as the genitive, marking the possession:

(29) *Myje mi mój samochód* "Washes to me my car". Without an addition of this kind in sentences such as:

(30) *Myje mi samochód* the dative can, as if by a kind of semantic-syntactical haplology, denote both DB and DI.

Rarely the dative may also co-occur with the phrase *dla* +Gen, as in:

(31) *Szyje mi płaszcz dla dziecka* "He sews me a coat for the child".

In these cases, however, the dative is the expression of beneficiary and as such refers to the whole sentence, whereas the prepositional phrase is adnominal, exactly as in such nominal sentences as:

(32) *To jest płaszcz dla dziecka* "This is a coat for a child".

In other words, the *dla*+Gen. phrase may pertain to any part of the sentence, it can be a modifier of a nominal and of a verbal content, and as a typical free description it is not restricted to sentences containing any specific type of verbs. The *dla*+Gen. phrase, unlike the DB, if associated with an action, signifies that this action is performed with a conscious and willful intention to affect (positively) the party denoted by the genitive. The DB does not imply that the "affected party" is on the agent's mind in relation with the action or that the action is necessarily designed to affect it. This is particularly the case with actions having negative effects, e.g.:

(33) *ubłocił matce dywany* "he muddied the carpets to the mother" (*ubłocił dywany dla matki* "he muddied the carpets for the mother" could only mean that mother wished the carpets to be muddied),

(34) *robotnicy podrapali mi drzwi* "the workers scratched me the door".

On the other hand, the dative may also co-occur with the genitive (which is a neutral expression of possessivity), as in:

(35) *Pierze mi płaszcz syna* "He washes me the son's coat"

Here, since the dative is neither valential ("washing" does not involve a dative complement) nor possessive (which position is occupied by the genitive) - it can only be the expression of beneficiary.

6.0 Omission or non-occurrence of each of the two types of datives produces a different effect: the omission of the possessive dative in the absence of a proper context or situation either creates the notion of a general possessor of the object, especially in the plural, as in:

(36) *Całował ręce* "He kissed the hands [of everybody]"

or implies that the possessor of the object is identical with the agent, e.g.:

(37) *Myje włosy* "Washes [his / her own] hair".

The non-occurrence of the dative of the beneficiary does not result in any change in the meaning of the sentence, as is also the case in various instances of absence of free descriptions:

(38) *Myje samochód* "Washes the car" and

(39) *Myje mi samochód* "Washes the car for me" may both describe the same situation in reality. In the less elaborated sentence (38) the description of beneficiary can be regarded as either absent (since irrelevant to the situation in reality) or omitted in a given context.

6.1 DB and DI (as opposed to DV) share a common feature that manifests itself in the passive transformation. The two types of non valential datives are absent from constructions with passive participles unless the agent is present in the construction as well. The sentences *umył mi włosy* "he washed me the hair" or *złamał mi rękę* "he broke me the hand" can be transformed into full passive constructions – *umyte mi przez niego włosy* "hair washed to me by him" or *złamana mi przez niego ręka,* but not into agentless **umyte mi włosy* "hair washed to me" or **złamana mi ręka* "the hand broken to me", etc. Similarly, DB occurs in full passive constructions, e.g. *rozwalone mi przez niego drzwi* "the door broken to me by him", but usually not in the constructions without an agent, such as : **rozwalone mi drzwi* "the door broken to me", **uszyty mi płaszcz* "the coat sewed to me", **podarta mi książka*, "the book torn to me", etc. Both types of dative differ in this clearly from the DV, which can be upheld in a passive construction irrespective of the presence or absence of the agent: *Dał mi czas* "he gave me time"– *dany mi czas* "time given to me", *zabrał mi pieniądze* "he took me the money" – *zabrane mi pieniądze* "money taken to me [= from me]", *opowiedział mi historię* "he told me a story" – *opowiedziana mi historia* "a story told to me". This fact emphasizes even more the tight connection the DV has with the verb vs. a much looser connection of the DB and DI.

7.0 The dative of the reflexive pronoun, *sobie*, in sentences with transitive verbs, can be regarded simply as a particular case of DB, DI or (rarely) DV respectively, e.g.:

(40) *obiadki też sobie sam robię* (N) – DB: "Lunches also I make myself to myself"

(41) *Wynajał sobie teraz sublokatorski pokój* (N) – DB: "He rented now for himself a sub-tenant's room"

(42) *On szałas sobie wybudował na fortach* (N) – DB: "He built a shed to himself on the forts"

(43) *sprowadza sobie uliczne dziewczyny* (N) – DB: "He brings street-girls to himself"

(44) *na chorobie teraz jestem, to sobie dorabiam* (N) – DB: "I am now on sick leave, so I moonlight to myself"

(45) *mógł sobie ścięgna nadwyrężyć* (N) – DI: "He could strain to himself [=his] the tendons"

(46) *Przypominam sobie wszystko* (N) – DV: "I remind myself [= I recall] everything".

The reflexive pronoun *sobie* occurs also in sentences from which other dative forms are excluded. This specific dative form, not being a member of any paradigm of lexemes, is usually said to be devoid of any value[16]. It can still be regarded as having a certain affinity to the "dative of the beneficiary" as an expression stressing the fact that the action is performed in a leisurely manner, for the benefit of the agent alone, without any consideration of others, e.g.:

(47) *tylko drzemie sobie* (N) "He only takes a nap to himself"

(48) *przycięliśmy sobie w kantorku w tysiąca* (N) "We played to ourselves a play of 'thousand'in the office".

The following table shows the forms discussed as to the distribution of marked and unmarked forms:

	FORM	
FUNCTION	marked	unmarked
VALENTIAL COMPLEMENT ACTANT	DATIVE	DATIVE
INALIENABLE POSSESSION	DATIVE	GENITIVE
BENEFICIARY	*DLA* + GENITIVE	DATIVE

It should be borne in mind that to most of the uses of the dative forms discussed certain restrictions apply. The dative of beneficiary is significantly restricted by many factors of semantic and syntactic nature. A very important restriction is the one pertaining to the dative of possession. It emerges that the dative marking inalienability, and consequently the marking of inalienability itself, is limited not only to a specific class of substantives, as is well known, but moreover to a certain definable, selection of verbs.

Notes

1. For the treatment of the subject in German see e.g. G. Helbig, *Studien zur deutschen Syntax*, Leipzig 1984, vol.2, p. 189-211 with the substantial bibliography quoted in it.

2. K. Pisarkowa, "Posesywność jako przykład problemu gramatycznego", *Biuletyn PTJ*, XXXII, 1974, p. 3-17.

3. M. Szupryńczska, "Tzw. 'dativus possessivus' we współczesnym języku polskim", *Biuletyn PTJ*, L, 1994, p. 49-69.

4. M. Grochowski, "Nazwy części ciała jako argumenty predykatu" in: *Studia Semiotyczne V*, Wroclaw , 1974, p. 159-171.

5. A. Wierzbicka, *The Semantics of Grammar,* Amsterdam/Philadelphia, 1988, p. 399-433.

6. *Zabierać* with a dative "to take away" should be kept apart from *zabierać* "to take" as a causative verb of motion which is normally complemented by a prepositional phrase of spatial nature, cf.: *Zabrał do swego mieszkania aparat radiowy siostry* (N) "He took to his new apartment his sister's radio" and *baba mi resztę forsy zabrała* (N) "the woman took me the rest of the money".

7. This term (also: "dativus commodi") should not be understood literally and might better be replaced by "the dative of the affected party". In many cases the notion may, of course, apply to unwanted effects of actions as well ("incommodi"), e.g.: *Przypala jej się zupa* - literally: "Soup is burning to her".

8. Cf., e.g., the two expressions of time *Spędził tu całą noc* "He spent here the whole night" – a valential complement of time and *Czytał całą noc* "He read the whole night" – a free description of time.

9. Sentences marked (N) are from: Marek Nowakowski, *Zapis*, Warszawa 1965.

10. On the notion of inalienability see e.g. C. Bally, L'expression des idées de sphère personelle et de solidarité dans les langues indo-européennes, in *Festschrift Louis Gauchat*, Aarau 1926, p. 68-78; H.B. Rosén, Die Ausdrucksform für 'veräußerlichen' und 'unveräußerlichen' Besitz im Frühgriechischen: Das Funktionsfeld von homerisch φι'λοζ, *Lingua* 8, 1959, p. 268-270 with its comprehensive bibliography of the subject; for Polish see L. Sawicki , "Expressions of inalienability in Polish", *Wiener Slawistischer Almanach* 29, 1992, pp. 261-267.

11. For Russian parallels see E.V. Rahilina, as quoted in Szupryńczska, *o.c.* note 1.

12. Cf. a possible construction with this type of verb and DB: *Będę ci to pamiętać* "I shall remember it to you" = "I shall remember it and as a consequence you will be affected by it" or " I might take actions that will affect you".

13. We refrain from discussing here the means of expression of inalienability other than the dative, that are common e.g. with some verbs denoting "hitting" etc. Cf. Wierzbicka, *o.c.*, p. 413-414.

14. See Szupryczyńska, *o.c.*, note 1.

15. In sentences with intransitive verbs, the part of the body may be the subject of the sentence or its prepositional object.

16. We do not deal here with another kind of the "free dative", the so called *dativus ethicus*.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 257-278

Александр Донэ

К ВОПРОСУ СЛОГОДЕЛЕНИЯ РУССКИХ СЛОВ С ИНТЕРВОКАЛЬНЫМИ СОЧЕТАНИЯМИ СОГЛАСНЫХ

Слогоделение относится к наиболее сложным вопросам русской фонетики. На трудность этой проблемы впервые указал В.К.Тредиаковский: »Всяк с первого взгляду скажет,« - писал он в 1748 году - »что разделение складов (слогов - А.Д.) само собой тотчас познавается, но в самой вещи *хитровато* оно«.[1] С тех пор прошло почти два с половиной века, а вопрос слогоделения слов с интервокальными сочетаниями всё ещё остаётся »*хитроватым*«, несмотря на десятки работ на эту тему! Рассмотрим вкратце историю его изучения.

XVIII век. В.К.Тредиаковский и М.В.Ломоносов инициали неначальных слогов уподобляли началу односложного слова или начального слога неодносложных слов. Тредиаковский предлагал слогоделение *по-сле*, »для того что есть слово *след*«.[2] Ломоносов приводил следующие примеры: *у-жа-сный*, *чу-дный*, *дря-хлый*, *то-пчу*, указывая, что с сочетаний *сн-*, *дн-*, *хл-*, *пч-* начинаются слова: *снег*, *дно*, *хлеб*, *пчела*.[3] В основе предлагаемого ими правила лежит представление о независимости слога от места, занимаемого им в слове и о тождественности односложного слова со слогами неодносложных слов. Как покажет дальнейшее изложение, ни то ни другое не всегда соответствует действительности.

В *XIX столетии* не было новых правил слогоделения в русском языке.

В *XX веке* появились две новые теории, по-разному определяющие слог и слогораздел: 1) теория мышечных напряжений и 2) сонорная теория. Кроме того, проводились экспериментальные и сопоставительно-типологические исследования слога.

Теорию мускульных напряжений изложил Л.В.Щерба в 1937 году[4], определяя слог как *волну мышечных импульсов*. При артикуляции слога происходит *смыкание* и *размыкание* рта. Под смыканием подразумевается не только образование смычки, но и щели. Слогораздел проходит на стыке смыкания и размыкания. Кроме того, ударяемый гласный сильнее »притягивает« к себе соседние согласные, чем безударный, что не подтверждается данными экспериментальной фонетики. По мнению Щербы

слово »*паста*« следует делить на слоги *пас-* и *-та* - по двум причинам: 1) сочетание *-ст-* находится на стыке смыкания и размыкания, так как после согласного [с] происходит смыкание - щель переходит в смычку для произнесения последующего согласного [т], за которым следует гласный [а], вызывающий размыкание и 2) ударяемый гласный [а] в первом слоге »притягивает« к себе последующий согласный [с]. В словоформе »*поста*« (род.пад.ед.ч.сущ.«*пост*») с тем же интервокальным сочетанием (-ст-) Щерба предлагал слогоделение *по-ста*, так как во втором слоге подударное [а] »притягивает« к себе всё сочетание. В словах с двойными или долгими согласными в интервокальной позиции Щерба также определял слогораздел в зависимости от места ударения: а) если двойные или долгие согласные *предшествуют* ударным гласным, то они относятся к *одному и тому же слогу*: ка-*ссир*[5] [ка-с':ир], ма-*ссов*-ка [ма-с:оф-къ], о-*тдать* [а-д:ат'] и б) если сочетание двойных согласных находится *после* гласного под ударением, то слогораздел проходит *внутри* такого сочетания: *кас*-са, *мас*-са, *ван*-на.[6] Теория Щербы господствовала в научной и учебной литературе с 40-х по 60-е годы[7], несмотря на её непоследовательность.

Сонорную теорию изложил Р.И.Аванесов в 1956 году[8], определяя слог как *звуковую или сонорную волну*, вне всякой зависимости от места ударения. По степени относительной звучности Аванесов делил звуки на три группы: 1) *гласные*, обладающие наибольшей звучностью в три единицы, 2) *сонорные*, звучность которых составляет две единицы и 3) *шумные согласные*, звучностью в одну единицу. Шкалу Аванесова представляем в виде трёхступенчатой лестницы: на верхней »ступеньке« помещаются гласные, на средней - сонорные, а на нижней - шумные согласные (см. рис.1 в Приложении[9]). Как показывают стрелки, звучность может быть восходящей и нисходящей. При восходящей звучности слогораздел проходит после гласных, а слог всегда начинается на звук с наименьшей звучностью, например: *во-лна* (13-223), *по-мню* (13-223), *бо-льни-ца* (13-223-13), *у-по-рно*(3-13-223). Как показывают приведённые примеры, Аванесов помещал сочетания сонорных в один и тот же слог. Исключением являлся только звук [j], как наиболее звучный сонорный, в позиции после гласного, например: *кай-ма*[10] (132-23). Итак, по мнению Аванесова, граница слога всегда проходит *перед* сочетанием сонорных, если в них нет звука [j], например: *ка-рман* (13-2232), с чем не можем согласиться, ибо, по нашему мнению, слогораздел должен быть *между* сонорными. В сочетаниях сонорного с шумным согласным граница слога всегда проходит *после* сонорного, например: *бом-ба*, *кан-ва*, *поль-за*, *тай-га* (последовательность: 132-13), *гор-дый*, *кар-тон* (132-132), *кон-верт* (132-1321). Как показывают приведённые примеры (начиная со слова »*кай-*

ма«), у некоторых начальных и конечных слогов наблюдается восходяще-нисходящая звучность, т.е. в инициалях - восходящая, а в финалях - нисходящая звучность. Все сочетания шумных согласных Аванесов помещал в один и тот же слог, например: *ве-ксель* (13-1132). На стыках морфем и предлогов со знаменательными словами часто находятся двойные или долгие согласные. Аванесов проводил слоговую границу всегда *внутри* таких сочетаний, например: *раз-звонить* [раз-зван'нит'], *кавказ-ский* [кафкас-ск'ij], *из смолы* [ис-смалы] и т.д.[11] Сонорная теория стала актуальной в научной и учебной литературе с конца 60-х годов.[12]

Экспериментальные исследования всех сегментов русской речи проводила Л.В.Бондарко в 70-х годах. Результаты её исследований были опубликованы в 1977 году.[13] На основании спектрограмм различных звукосочетаний Л.В.Бондарко пришла к следующим выводам о слоге и его структуре:

1. Взаимовлияния элементов слога различны в сочетаниях СГ (согласный+гласный) и ГС (гласный+согласный): в первом сочетании наблюдается большая произносительная общность, тогда как во втором каждый звук самостоятелен. Следовательно, СГ - единственная модель слога.

2. Все интервокальные сочетания согласных образуют с последующими гласными всегда только открытые слоги, вне всякой зависимости от места ударения, т.е. возможно лишь следующее слогоделение: *по-сту* [па-сту] (дат.пад.ед.ч.сущ.«пост«) и *па-сту* [па-сту] (вин.п.ед.ч.сущ. «паста«).[14]

3. »Согласные, находящиеся на абсолютном конце слова, только условно можно считать элементами закрытого слога«, ибо »образовывается дополнительный слог ... нечто вроде конечного полугласного, т.е. сохраняется открытый характер слога, например, произносится *ко-тъ*, *смо-тръ*.«[15]

4. »Наименьшей произносительной единицей в русском языке является открытый слог.«[16]

5. »Место слоговой границы в слове - конец гласного.«[17]

6. Нет пауз между слогами и даже словами. В доказательство приводится слогоделение двух фраз: 1) »Мать укажет вам дорогу« и 2) »Катю каждый знает«: *ма-тю-ка-же-тва-мдо-ро-гу* и *ка-тю-ка-ждый-ъ-зна-е-тъ*.[18]

Однако эти выводы скорее относятся к непрерывному речевому потоку, чем к отдельным словам, специально выделенным для слогоделения, когда становятся возможными и слогоразделы и закрытые слоги. Это касается прежде всего 1-го, 5-го и 6-го выводов. С утверждением, что место ударения не влияет на слогоделение, можно полностью согла-

ситься (см. 2-й вывод). Относительно 3-го вывода заметим, что полугласный [ъ] произносится только перед сонорным в начале слова и в сочетании шумного согласного с сонорным в других частях слова, образуя лишний слог, например: *ър*-жать (ржать), *ъл*-бы (лбы), *ъм*-хи (мхи); те-а-*тър* (театр), во-*пъл'* (вопль), ли-та-*вър*-щик (литаврщик), су-пра-*съл'*-ский (супрасльский), фа-ши-*зъм* (фашизм). Однако этот факт никем не признаётся de jure. В 4-м выводе Бондарко определяет слог как произносительную единицу, а на самом деле при автоматическом распознавании речи выделяются в качестве единиц произношения не слоги, а *звукотипы*, под которыми подразумеваются конкретные реализации фонем - позиционные аллофоны.[19]

По нашему мнению ни одно из приведённых учений о слоге не даёт удовлетворительного ответа на вопрос о слогоделении слов с интервокальными сочетаниями согласных, вопреки стремлениям вскрыть закономерности слогоделения и определить его правила, претендующие на универсальность. Снова рассмотрим критерии авторов.

Тредиаковский и Ломоносов исходили из сопоставления инициали начального слога с инициалью неначального слога разных слов и так и не получили универсального критерия, ибо в одних случаях слогоделение проводится *внутри* интервокального сочетания согласных, а в других - *перед* таким сочетанием, например: *тол-па* и *те-пло*. В первом слове слогораздел находится *внутри* сочетания *-л-п-*, так как в русском языке нет слов, начинающихся на *лп-*, но есть слова с начальным *п-*: *пить*, *перёд*, *посол* и т.д. Во втором слове слогораздел проходит *перед* сочетанием *-пл-*, так как русские слова могут с него начинаться: *плыть*, *плакать*, *плита* и т.п. Л.В.Щерба основывал свои правила слогоделения на *одном* артикуляционном движении - смыкании или размыкании рта, что обеспечивается лишь подниманием или опусканием нижней челюсти, т.е. *одного* органа произношения (его 2-й критерий - место ударения - оказался несостоятельным). Шкала Аванесова основана лишь на *одном* дифференциальном признаке (ДП) звуков - участии голоса и шума. Л.В.Бондарко руководствовалась только *одними* спектрограммами звукосочетаний. Итак, у всех упомянутых языковедов фактически было только *по-одному* критерию для определения слоговых границ. *Одного* критерия однако недостаточно, как это показывают исследования *сопоставительно-типологического характера*. Такие исследования слога представлены в следующих двух книгах: М.И.Лекомцева. *Типология структур слога в славянских языках*. Москва, 1968 и П.Э.Калнынь, Л.И.Масленникова. *Опыт изучения слога в славянских диалектах*. Москва, 1985.

М.И.Лекомцева определяет слоговую структуру на основании фонологических систем всех живых славянских языков и одного мёртвого - старославянского. Фонемы классифицируются по Р.Якобсону, различавшего, как известно, 12 пар ДП. В »переводе« на традиционную классификацию получается, что автором учитываются три ДП: 1) участие голоса и шума, 2) способ образования согласных и 3) место произношения согласных. Автором выявляется сонорная модель слога. Почти всю книгу занимают фонологические системы славянских языков, а конкретных примеров слогоделения слов с интервокальными сочетаниями очень мало. Русских всего три: *шай-бу*, *до-во-льно*, *мо-ло-дцы*. Как видно из этих примеров, автор проводит слогоделение по Аванесову.

Во второй книге использован материал четырёх диалектов: двух русских, одного польского и одного украинского. Из русских диалектов были рассмотрены: 1) говор деревни Мелешево Тотемского района Вологодской области (восточный тип северорусских говоров) и 2) говор деревни Дьячи Моршанского района Тамбовской области (южнорусский говор восточной группы). Информаторами были пожилые крестьянки и один старик-колхозник. У всех было только начальное образование. Им задавали слова с интервокальными сочетаниями из двух до четырёх согласных для интуитивного слогоделения. Информаторы делили слова на слоги двумя способами: 1) скандированием: кон-верт (Мелешево), канверт (Дьячи) и 2) напевно с протяжным произношением гласных: коонвеерт (Мелешево), каа-нвеерт (Дьячи). Первая произносительная техника давала более объективные результаты, чем вторая, ибо при протяжном произношении гласных создаётся ложное впечатление об открытости слога. Авторы пришли к следующим выводам: 1) модели слога как фонетического сегмента и как односложного слова не тождественны; 2) модель слога - сонорная; 3) наиболее частыми являются слоги типа Г, СГС, ССГ; 4) для определения слогораздела наиболее существенны ДП: а) участие голоса и шума, б) способ образования согласных и в) место произношения согласных.[20] В книге нет правил слогоделения.

Следует ещё отметить, что немаловажную роль в слогообразовании играет и совокупность артикуляций звуков, входящих в состав слога.[21] Итак, критерии слогоделения определены, но правил, годных для применения в учебной литературе, пока ещё нет. Попытаемся их определить с помощью сравнительно-исторического метода научного исследования.

Сравнительно-исторический метод. Поскольку у современного русского литературного языка два источника - древнерусский и старославянский языки (благодаря двум южнославянским влияниям), - считаем, что слогоделение в этих двух древних языках небезынтересно и

для определения границ слога в словах с интервокальными сочетаниями согласных в современном русском языке.

Как известно, в обоих древних языках действовали законы: 1) открытого слога и 2) восходящей звучности. Согласно этим законам звуки располагались в слоге по схеме, показанной на рис. 2 (см. Приложение). Все слоги были открытыми и поэтому вершина слога одновременно являлась и его финалью. Поэтому гласные помещались на самой высокой ступени - пятой. Сонорный [j] был звончее плавных сонорных, но поскольку он никогда не сочетался с плавными, а только с гласными, то все эти сонорные помещены на одной и той же ступени шкалы (4-й). Благодаря наличию редуцированных [ь] и [ъ], носовые сонорные никогда не сочетались с [в]. Поэтому они находятся вместе на 3-й ступени шкалы. То же самое относится и к смычным и к аффрикатам, находящимся на 2-й ступени шкалы. На 1-й ступени помещались все щелевые согласные, кроме звуков [j] и [в]. Здесь однако надо отметить, что в системе согласных древних славянских языков не было согласного [ф]. Букву »ф« писали лишь в словах греческого происхождения. Восходящая звучность зависела от двух ДП: 1) участия голоса и шума (акустических свойств) и 2) способа образования согласных. Схема показывает лишь теоретический слог с 5 степенями восходящей звучности. На самом деле в инициали слога могло быть максимум три негласных звука. Чаще всего это были сочетания двух шумных согласных с сонорным или с согласным [в]. В сочетаниях редуцированных с плавными древнерусский язык нарушал оба закона, ибо плавные в таких сочетаниях являлись финалью слога. В старославянском языке не было таких нарушений, ибо редуцированные всегда писались после плавных, что показано на шкале (см. рис. 3) в сопоставлении с русским соответствием, например: старосл. *и-сплъ-ни-ти* (5-1245-35-25=Г-СССГ-СГ-СГ), древнерус. *и-спъл-ни-ти*[22] (5-1254-35-25=Г-ССГС-СГ-СГ) и совр. рус. *и-спол-нить* (5-1254-352 = Г-ССГС-СГС). Уже в древнейших памятниках не писали »ъ« после приставок на *з-*. Перед глухим согласным происходило уподобление по глухости и [з] переходил в [с]. Произошла огласовка сильного редуцированного - [ъ] перешёл в [о]. Безударное [и] в окончании *-ти* редуцировалось до нуля звука и получился закрытый слог в конце слова, а четырёхсложное слово стало трёхсложным.

Огласовка - последствие падения редуцированных, т.е. процесса, вызвавшего многие фонетические изменения (в XII-XIII вв.), важнейшие из которых покажем на древнерусских примерах в сопоставлении с современными русскими. Начнём с примеров на рис. 4[23]: древнерус. *ро-вь-но* (45-35-35=СГ-СГ-СГ) дало в современном русском языке словоформу *ро-вно* (45-335=СГ-ССГ). После падения слабого [ь] появилось новое

интервокальное сочетание *-вн-*, ранее невозможное. Как и в предыдущем примере, изменилась структура конечного слога. Сократилось и количество слогов: трёхсложное слово стало двухсложным. Следующую пару примеров показываем на рис. 5[24]: древнерусский старославянизм *по-чь-те-ни-е* (25-25-25-35-45=СГ-СГ-СГ-СГ-СГ) и современное русское слово *по-чте-ни-е* (25-225-35-45=СГ-ССГ-СГ-СГ). После падения слабого [ь] появилось сочетание *-чт-*, также ранее невозможное. Сократилось количество слогов и изменилась структура второго слога (русского слова) в результате объединения второго и третьего слогов древнерусского слова. На рис. 6 покажем ещё одно изменение: древнерус. *свекръ-вь* (135-245-35=ССГ-ССГ-СГ) дало в современном русском языке *свекровь* (135-2451=ССГ-ССГС). После падения слабого [ь] на абсолютном конце слова произошло оглушение согласного [в'] и на его месте образовался новый согласный [ф'], а конечный слог стал закрытым. Опять сократилось число слогов. Произошла огласовка сильного [ъ] в [о]. На рис. 7 показан ещё один пример возникновения нового согласного [ф]: древнерус. *по-въ-то-ри-ти* (25-35-25-45-25=СГ-СГ-СГ-СГ-СГ) дало современную русскую словоформу *по-вто-рить* [па-фта-р'ит'] (25-125-452=СГ-ССГ-СГС). После падения слабого [ъ], согласные [в] и [т] оказались рядом друг с другом и произошло уподобление по глухости. Образовался новый согласный [ф], безударное [и] в инфинитивном окончании *-ти* редуцировалось до нуля звука, и опять образовался закрытый слог. На рис. 8 показано возникновение разделительного знака »ь«: древнерус. *дре-ко-ли-е* (245-25-45-45=ССГ-СГ-СГ-СГ) дало в совр. русском *дре-коль-е* (245-254-45=ССГ-СГС-СГ). В древнерусском слове после плавного [л'] находим редуцированное [и], которое иногда писали через »ь«. Это [и] было в слабой позиции и поэтому пало. Ныне в этом случае »ь« служит разделительным знаком. Так получился закрытый слог *-коль-* [кол'], за которым ещё произносится и сонорный [j], принадлежащий к последующему слогу.

Как видно из приведённых примеров, древнерусский закон открытых слогов нарушается в современном русском языке только в закрытых слогах, в финали которых нет плавных (см. рис. 3, 6 и 7). Закон восходящей звучности нарушается в закрытых слогах и в сочетаниях *[в] + носовой сонорный* (рис. 4) и *аффриката + смычный* (рис. 5). Древняя шкала относительной звучности не соответствует современному слогоделению лишь в упомянутых двух типах сочетаний согласных. Это побудило нас внести поправки в древнюю шкалу и таким образом предложить новую шкалу относительной звучности, представленную на рис. 9. В нашей шкале 7 ступеней: на 1-й ступени расположены все щелевые согласные, кроме звуков [в], [в'] и [j]; на 2-й ступени - аффрикаты; третью

ступень занимают все смычные шумные согласные; на 4-й ступени - согласные [в] и [в']; на 5-й ступени - носовые сонорные; на 6-й ступени - плавные и [j]; на 7-й ступени - гласные. Предложенную нами шкалу заполним конкретным фонетическим материалом, т.е. русскими звуками[25], что показано на рис. 10. Итак, на 1-й ступени помещены следующие согласные: [ф], [ф']; [с], [с'], [з], [з']; [ш], [ж]; [х], [х']. На 2-й ступени аффрикаты - [ч] и [ц]. На 3-й ступени помещаются согласные: [п], [п'], [б], [б'], [т], [т'], [д], [д'], [к], [к'], [г] и [г']. На 4-й ступени - только два согласных: [в] и [в']. Пятую ступень занимают сонорные: [м], [м'], [н] и [н']. Шестую - сонорные: [р], [р], [л], [л] и [j]. На 7-й ступени находятся гласные: [а], [э], [е], [и], [ы], [о], [у] и полугласный [ъ]. Слогоделение по шкале производим следующим образом: 1) началом инициали каждого слога, кроме начальных слогов, считается тот звук, который находится на самой нижней ступени шкалы в данном звукосочетании; 2) граница слога всегда должна проходить между звуками, находящимися на одной и той же ступени шкалы (от этого правила также существуют некоторые отклонения); 3) в финали слога звучность нисходящая, за исключением некоторых конечных слогов.

Предложенная нами шкала служит главным образом для слогоделения в устной речи, но её также можно использовать в письменной речи для переноса части слова в следующую строку. Наша шкала отличается от древнерусской следующими особенностями: а) в финали слога могут быть любые согласные, а не только плавные; б) вместо 5 ступеней в нашей шкале их 7, так как аффрикаты, смычные, согласные [в] и [в'] и носовые сонорные размещены на четырёх разных ступенях (от 2-й до 5-й). Следует ещё прибавить, что благодаря паузам, каждый слог ведёт себя почти как отдельное слово, независимо от места ударения. Поэтому редукция гласных сводится почти на нет. Только в словах с безударным [о] удерживается акающее произношение. Всё сказанное покажем на конкретных примерах с иллюстрациями (в Приложении).

Аффрикаты имеют сложную артикуляцию: первый элемент у них смычный, а второй - щелевой ([ч] = [т'+ ш'], [ц] = [т + с]), снижающий их звучность по отношению к смычным согласным. Следовательно, смычные звучнее аффрикат, а последние, благодаря их смычному элементу, - звучнее щелевых. Поэтому мы поместили аффрикаты на 2-ю ступень шкалы, т.е. выше щелевых, а ниже смычных. Этим объясняется слогоделение: *то-чка* (37-237=СГ-ССГ) и *топ-чу* (373-27=СГС-СГ), что показано на рис. 11.

Несмотря на факт, что [в] и [в'] - щелевые согласные, могущие уподобляться по глухости и оглушаться на абсолютном конце слова, мы их поместили на шкале выше всех прочих шумных согласных потому,

что перед ними *нет* уподобления по звонкости (ведь слова »*свой*« и »*свет*« произносятся [своj], [св'эт], а не [звоj], [зв'эт]!). Благодаря последнему свойству согласные [в] и [в'] подобны сонорным. Однако эти согласные в русском языке шумные и потому они на нашей шкале помещены ниже сонорных, т.е. на 4-ю ступень, чем и объясняется слогоделение: *со-вме-стить* (17-457-1373=СГ-ССГ-ССГС) и *кан-ва* (375-47=СГС-СГ), на рис. 12.

В интервокальных сочетаниях *шумный* + *сонорный* перед сонорным произносится полугласный [ъ], помещённый на 7-ю ступень нашей шкалы (среди гласных). Покажем это на уже упомянутых примерах: *ли-та-вър-щик* (67-37-476-1273=СГ-СГ-СГС-ССГС) и *су-пра-съл'-ский* (17-367-176-1376=СГ-ССГ-СГС-ССГС) (см.рис. 13). Такое слогоделение пригодно лишь для устной речи. О слогоделении подобных слов речь пойдет ниже. Как показано на рис. 13, буквой »щ« представлен сложный согласный [ш'ч'] - сочетание *щелевой* + *аффриката* (оба мягкие, благодаря ассимиляции по мягкости).

Примеры на рис. 14 наглядно показывают принцип слогоделения по нашей шкале. Это следующие слова и словоформы: 1) *вол-на* (476-57=СГС-СГ), 2) *пом-ню* (375-57=СГС-СГ), 3) *у-пор-но* (7-376-57=Г-СГС-СГ), 4) *век-сель* (473-176=СГС-СГС), 5) *кар-ман* (376-575=СГС-СГС), 6) *ван-на* (475-57=СГС-СГ), 7) *кас-сир* (371-176=СГС-СГС), 8) *от-дать* (73-373=ГС-СГС), 9) *не-во-змо-жно* (57-47-157-157=СГ-СГ-ССГ-ССГ), 10) *до-воль-но* (37-476-57=СГ-СГС-СГ), 11) *фран-цуз-ский* (1675-271-1376 = ССГС-СГС-ССГС), 12) *бурь-ян* (376-675=СГС-СГС) и 13) *шай-ба* (176-37=СГС-СГ).

Долгие аффрикаты [ц:] и [ч:] составлены из удлинённого смычного элемента [т] и простых аффрикат, что нами учитывается при слогоделении слов *мо-лод-цы* [ма-лат-цы] (57-673-27=СГ-СГС-СГ) и *лёт-чик* [л'от-чик] (673-273=СГС-СГС) на рис. 15. Следовательно, долгую аффрикату расцениваем как интервокальное сочетание из двух простых согласных и поступаем так же, как при всех двойных или долгих согласных - вслед за Аванесовым относим их к разным слогам (см. примеры: *ван-на*, *кас-сир*, *от-дать* на рис. 14). Однако, если в сложных словах корень начинается на двойной согласный, то его, в порядке исключения, относим к одному и тому же слогу, например: *но-во-вве-де-ни-е* (57-47-447-37-57-67=СГ-СГ-ССГ-СГ-СГ-СГ) и *со-жжён-ный* (17-1175-576=СГ-ССГС-СГС) на рис. 16. Во всех остальных случаях сочетание из двух простых согласных (двойной или долгий согласный) разделяем и относим их к разным слогам.

Как показывают некоторые из ранее приведённых примеров, в инициали одного и того же слога могут сочетаться только согласные

разного способа образования (см. примеры: то-*чка* на рис. 11, со-*вме-сти*ть на рис. 12, не-во-*змо-жно* и *фр*ан-цуз-*ский* на рис. 14). Исключение иногда составляют щелевые согласные, находящиеся на первой ступени нашей шкалы, которые иногда могли сочетаться в инициали одного и того же слога ещё в древнерусскую эпоху. Один из таких примеров показан на рис. 17 в сопоставлении с современным русским соответствием. Это слова: древнерус. ни-*схо*-ди-ти (35-115-25-25=СГ-ССГ-СГ-СГ) и совр. русское ни-*схо*-дить (57-117-373=СГ-СГС).

Щелевые согласные, находящиеся на первой ступени нашей шкалы, мы разделили на четыре группы по ДП »*место произношения*«, отделяя их знаком »точка с запятой«, а именно: 1) *губно-зубные*: [ф] и [ф']; 2) *зубные*: [с], [с'], [з] и [з']; 3) *передненёбные*: [ш] и [ж]; 4) *задненёбные*: [х] и [х'] (см.рис. 10). В примере на рис. 17 находим сочетание щелевых согласных *зубной* + *задненёбный*, т.е. *-сх-*. Сочетание согласных в обратном порядке не зарегистрировано в литературном русском языке. Возможно также и сочетание щелевых согласных *зубной* + *губнозубной* и обратная комбинация, например: а-тмо-*сфе*-ра [а-тма-сф'э-ра] (7-357-117-67=Г-ССГ-ССГ-СГ) и Бор-ко*в-ск*ий [бар-коф-ск'ij] (376-371-1376 =СГС-СГС-ССГС) на рис. 18. В первом примере сочетание *-сф-* произносится слитно и образует инициаль слога *-сфе-*, так как слитное произношение этих двух согласных не составляет никаких затруднений. Во втором примере границу слога проводим внутри сочетания [*-ф-с-*], руководствуясь стремлением к предельно лёгкой артикуляции всего слога, избегая чрезмерного нагромождения согласных.

В сочетаниях а) *зубной* + *зубной*, например: раз-за-до-рить (671-17-37-673=СГС-СГ-СГ-СГС), рас-*су*-дить (671-17-373=СГС-СГ-СГС) и б) *зубной* + *передненёбный*, например: раз-жа-ло-вать [раж-жа-ла-ват'] (671-17-67-473=СГС-СГ-СГ-СГС), рас-*ши*-рить [раш-шы-р'ит'] (671-17-673=СГС-СГ-СГС) происходят ассимиляции: а) по звонкости-глухости и б) по месту произношения. И то и другое показано на рис. 19. Во всех четырёх примерах находим стыки приставки и корня. Согласные в конце приставки уподобляются начальному согласному корня и произносятся одинаковые согласные (в примерах »а« они даже пишутся одинаково). Слоговую границу проводим *внутри* сочетания из двух одинаковых согласных. Двойные согласные могут быть даже смыслоразличительными, например: »*по-де-лать*« и »по*д-д*е-лать« (373-37-673 = СГС-СГ-СГС) на рис. 20. Поэтому при слогоделении их тем более следует относить к разным слогам, как это предлагал Р.И.Аванесов.

Как показали приведённые примеры, в инициалях прикрытых слогов относительная звучность - восходящая, а в финалях закрытых слогов - нисходящая. В некоторых начальных и конечных слогах возможны

отклонения от этих правил, что показано на рис. 21 на следующих двух примерах: 1) *пск*ов-ский [пскоф-ск'ij] (31371-1376=СССГС-ССГС) и 2) *бд*и-тель-но*сть* [бд'и-т'ел'-наст'] (337-376-5713=ССГ-СГС-СГСС). В первом примере инициаль начального слога имеет нисходяще-восходящую звучность (313). Во втором примере у инициали начального слога относительная звучность вообще не возрастает и не падает (33), а в финали конечного слога - восходящая относительная звучность (13). Сочетания согласных в инициали начального и в финали конечного слогов для нас не существенны, ибо они - *не интервокальны*.

Все до сих пор приведённые примеры можно делить на слоги по нашей шкале одинаково как в устной, так и в письменной разновидности речи. Но слова, содержащие сочетания *шумный согласный + сонорный*, перед которым произносится [ъ], в письменной речи делятся на слоги, разумеется, без полугласного, ибо он не представлен графически. Два таких примера приводим на рис. 22: 1) ли-та*вр*-щик (67-3746-1273=СГ-СГСС-ССГС), 2) су-пра*сль*-ский (17-36716-1376=СГ-ССГСС-ССГС). В обоих примерах в срединных слогах финали с восходящей относительной звучностью, что однако не исключает применения предлагаемой нами шкалы для слогоделения и в письменной разновидности речи. В срединных слогах модели сложные, особенно во втором примере.

В заключение приведем наше определение слога. *Слог - это несемантизованная часть слова, намеренно выделяемая по фонетическим критериям*. Средством выделения слогов из слова служат *паузы* или *слогоразделы*. Техника слогоделения - скандирование, а фонетические критерии следующие: 1) ДП »*участие голоса и шума*«; 2) ДП »*способ образования согласных*«; 3) ДП »*место произношения согласных*«, особенно щелевых; 4) предельная лёгкость *совокупной артикуляции слога*, ибо если слог содержит труднопроизносимые звукосочетания, то полное понимание речи не будет обеспечено. Модель слога - сонорная. Слогоделение по предлагаемой нами шкале предназначена преимущественно для устной речи, в различных ситуациях, из которых выделяем три наиболее частые: 1) повторение нерасслышанного слова, после переспроса, в диалогах; 2) при эмпфазе, например: »Это невозможно! *Не-во-змо-жно*!«; 3) скандирование на стадионах и во время митингов. Слогоделение по нашей шкале в устной речи мы провели на 33-х словах: 14 двухсложных, 12 трёхсложных, 6 четырёхсложных и одном шестисложном (*но-во-вве-де-ни-е*). Только в двух случаях мы допустили отклонение от фонетических критериев, по морфематическим соображениям (слова: *но-во-вве-де-ни-е* и *со-жжён-ный*). При слогоделении в письменной речи (перенос части слова в следующую строку) от нашей шкалы следует несколько отступить в следующих словах: *атмо-*

сфе-ра, *но-во-вве-де-ние*; *ли-тавр-щик* и *су-прасль-ский* - ввиду следующих орфографических запретов: 1) одну букву нельзя ни оставлять в предыдущей строке, ни переносить в следующую; 2) в каждом слоге должна быть графически представлена гласная буква. Слоговая структура исследованных нами слов показана в таблице:

Модели слогов по месту, занимаемому ими в слове (таблица)

Слоги:	Начальные	Срединные	Конечные	Всего
Г	2 (6,06 %)	-	-	2 (2,13 %)
СГ	10 (30,3 %)	12 (42,85 %)	11 (33,3 %)	33 (35,11 %)
ССГ	1 (3,03 %)	7(25 %)	2 (6,06 %)	10 (10,6 %)
ГС	1 (3,03 %)	-	-	1 (1,06 %)
СГС	17 (51,5 %)	8 (28,6 %)	13 (39,4 %)	38 (40,4 %)
ССГС	1 (3,03 %)	1 (3,6 %)	6 (18,2 %)	8 (8,5 %)
СССГС	1 (3,03 %)	-	-	1 (1,06 %)
СГСС	-	-	1 (3,03 %)	1 (1,06 %)
Итого:	33 (35,11 %)	28 (29,8 %)	33 (35,11 %)	94 (100 %)

Как видно из таблицы, модели СГ, ССГ, СГС и ССГС наблюдаются во всех слогах, невзирая на место, занимаемое ими в слове, хотя и в различной дистрибуции. Наиболее частыми являются модели СГ и СГС, первая наиболее характерна для срединных слогов, а вторая - для начальных и конечных. Модели Г и ГС встречаем только в начальных слогах, а модель СГСС - лишь в конечном слоге. Такие данные могут указывать на зависимость модели слога от места, занимаемого в слове, что однако не является предметом нашей статьи, а требует дальнейшего, более подробного исследования.

Примечания

1. См. В.К.Тредиаковский. Разговор между чужестранным человеком и российским. СПб., 1748 г. - в книге: *Сочинения Тредиаковского*, т. 3, СПб., 1849, с. 292. Все подчёркивания принадлежат автору.

2. Там же.

3. См. п. 106 Российской грамматики - в книге: *Полное собрание сочинений М.В.Ломоносова*, том 7, М. - Л., 1952, с. 428.

4. В книге: Л.В.Щерба. *Фонетика французского языка*. М. - Л., 1937.

5. В данном случае выделяем курсивом лишь слоги под ударением, а в транскрипции употребляем русские буквы (кроме »j«) - по техническим причинам.

6. См. статью Л.В. Щербы »Слоговое строение« - в книге: *Избранные работы по русскому языку*. М., 1957, с.161.

7. См., например, *Грамматику русского языка*, т. I, АН СССР, 1960, с. 70-72, пп. 1230 - 1271.

8. См. книгу: Р.И. Аванесов. *Фонетика русского литературного языка*. М., 1956, с. 41-59.

9. Все иллюстрации см. в Приложении.

10. См. с. 44 указ.соч.Р.И.Аванесова.

11. См. с. 55-56 указ.соч.Р.И.Аванесова.

12. См., например, книги М.И.Лекомцева. *Типология структур слога в славянских языках*. М., 1968; *Грамматика русского языка*, т. I, АН СССР, М., 1980, с. 20-23; *Современный русский язык*, т. I, под.ред. Н.М.Шанского и В.В.Иванова. АН СССР, М., 1981, с. 122-123 и 1987, с. 128-131.

13. В книге: Л.В.Бондарко. *Звуковой строй современного русского языка*. М., 1977.

14. См. с. 131 указ.соч.Л.В.Бондарко.

15. См. с.137 указ.соч.Л.В.Бондарко.

16. См. с. 172 указ.соч.Л.В.Бондарко.

17. Там же.

18. См. с. 135 указ.соч. Л.В.Бондарко.

19. В книге: Л.В.Златоустова. *Фонетические единицы русской речи.* МГУ, 1981.

20. См. книгу: П.Э.Калнынь, Л.И.Масленникова. *Опыт изучения слога в славянских диалектах.* М., 1985, с. 159-188.

21. См.статью Скалозуба »Артикуляторная динамика слогообразования« - в книге: *Экспериментально-фонетический анализ речи.* ЛГУ, 1984, с. 18-29.

22. Старославянские и древнерусские примеры пишем современными русскими буквами, по техническим причинам.

23. Опускаем ступени, на которых нет согласных в данных примерах, а в шкалах с древнерусскими и современными русскими примерами используем знаки русской транскрипции.

24. Согласные [ч] и [j] - постоянно мягкие согласные и поэтому нет надобности в особом обозначении их мягкости. Кроме того, знаком »е« обозначаем закрытое [э], а открытое - знаком »э«.

25. Вместо знаков МФА (международного фонетического алфавита) используем знаки русской транскрипции (за исключением знака »j«). Причины сугубо технические.

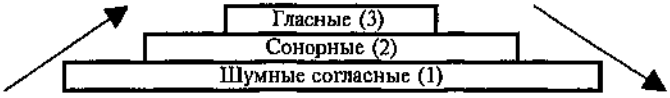


Рис. 1.

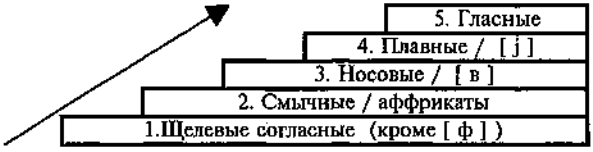


Рис. 2.

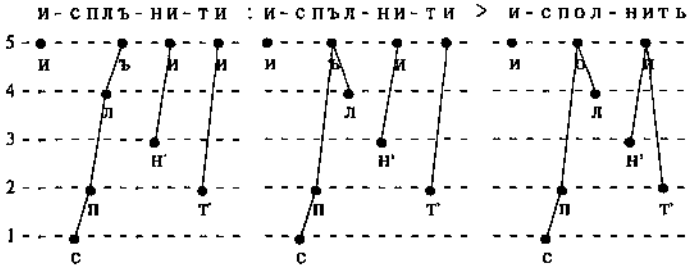


Рис. 3.

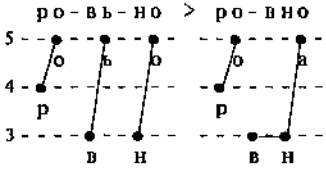


Рис. 4.

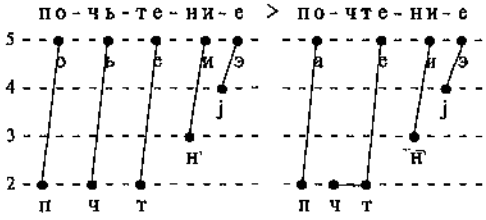


Рис. 5.

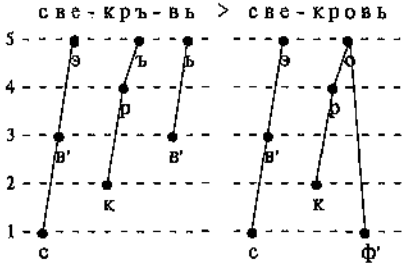


Рис. 6.

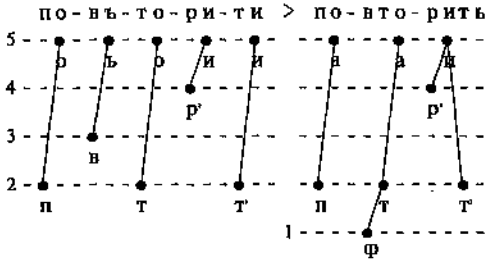


Рис. 7.

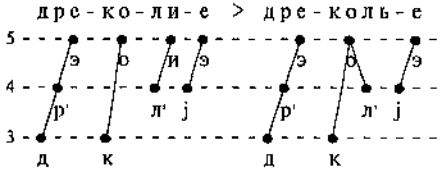


Рис. 8.

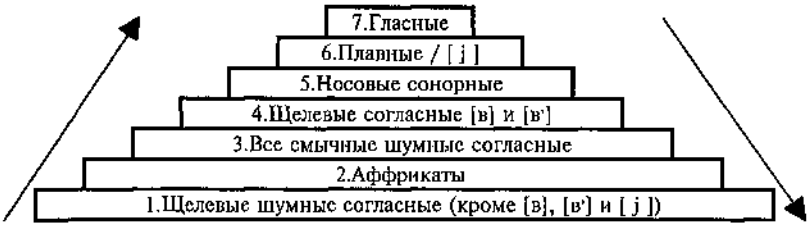


Рис. 9.

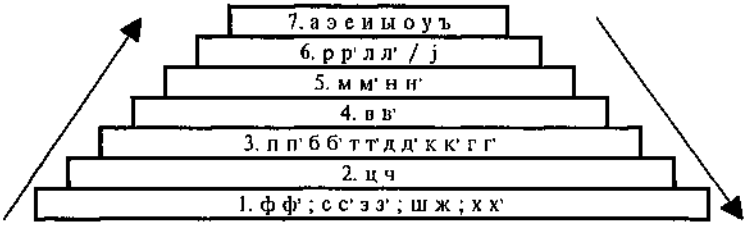


Рис. 10.

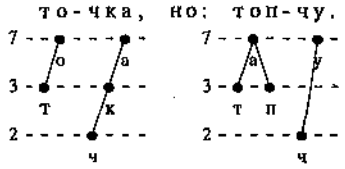


Рис. 11.

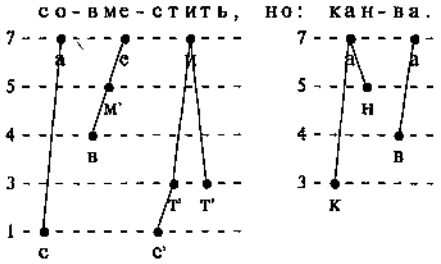


Рис. 12.

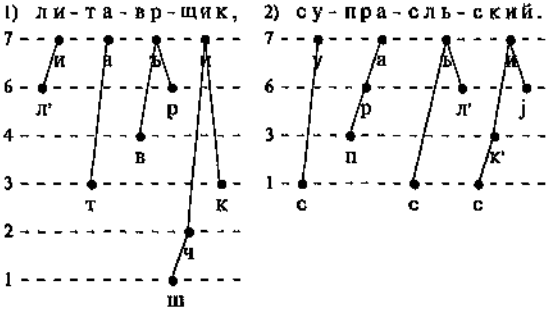


Рис. 13.

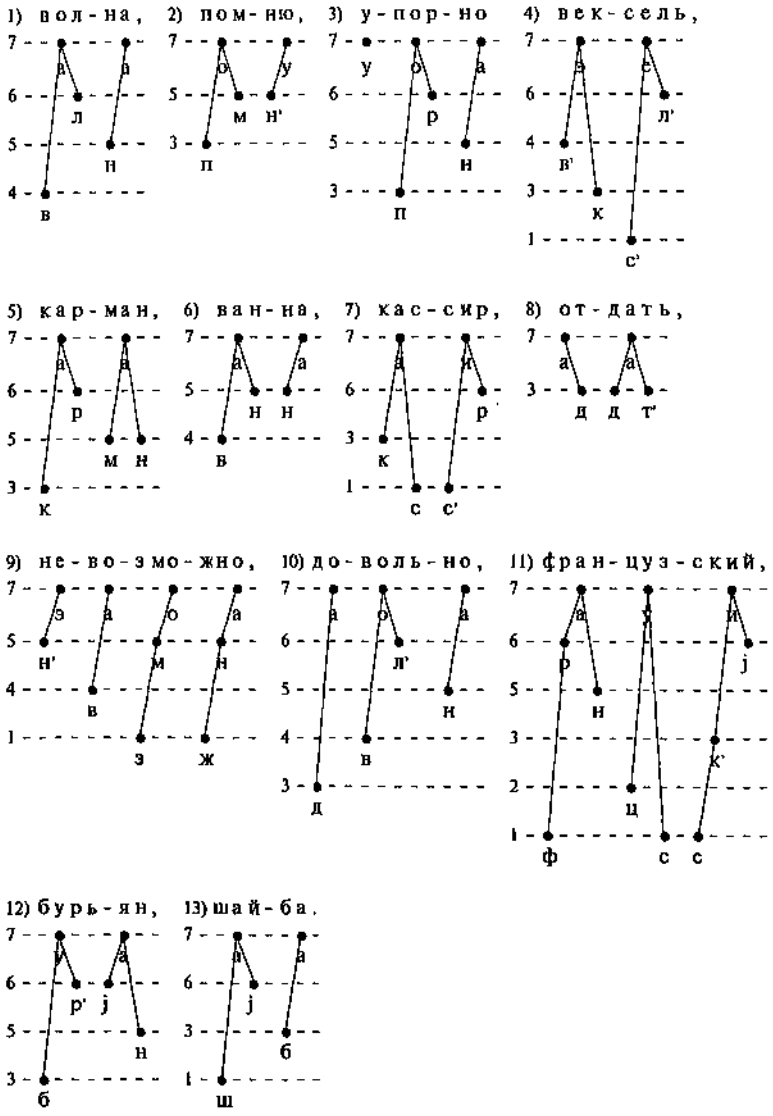

1) вол-на,
2) пом-ню,
3) у-пор-но
4) век-сель,
5) кар-ман,
6) ван-на,
7) кас-сир,
8) от-дать,
9) не-во-змо-жно,
10) до-воль-но,
11) фран-цуз-ский,
12) бурь-ян,
13) шай-ба.

Рис. 14.

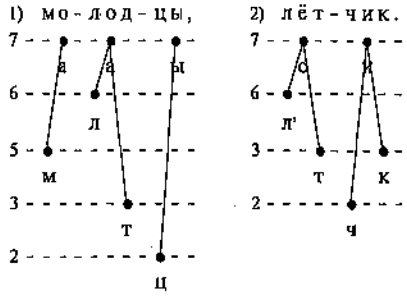


Рис. 15.

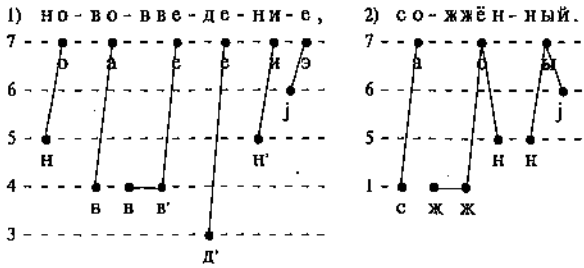


Рис. 16.

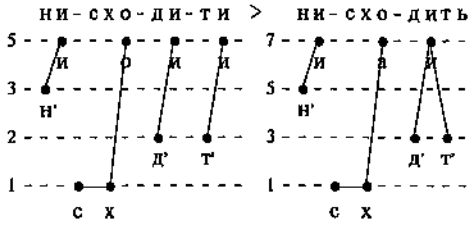


Рис. 17.

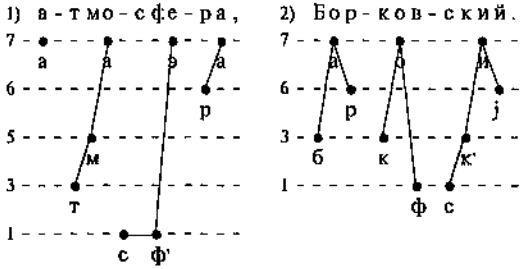

1) а-тмо-сфе-ра,
2) Бор-ков-ский.

Рис. 18.

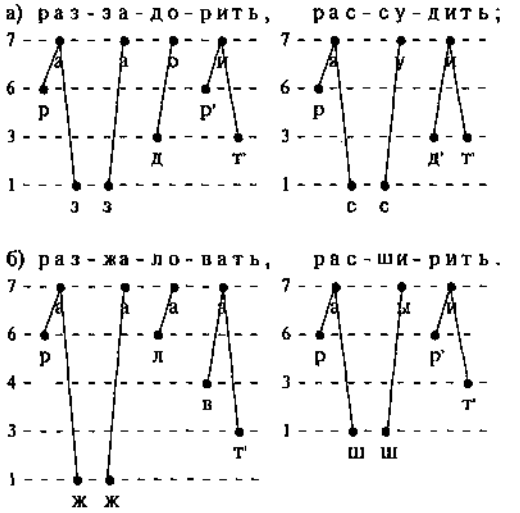

а) раз-за-до-рить, рас-су-дить;
б) раз-жа-ло-вать, рас-ши-рить.

Рис. 19.

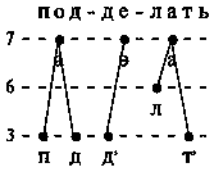


Рис. 20.

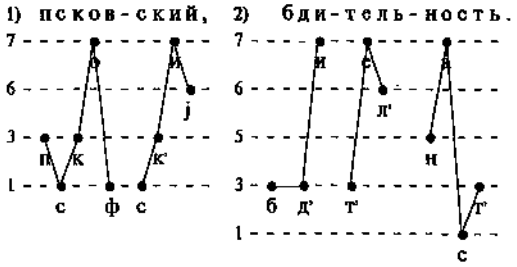


Рис. 21.

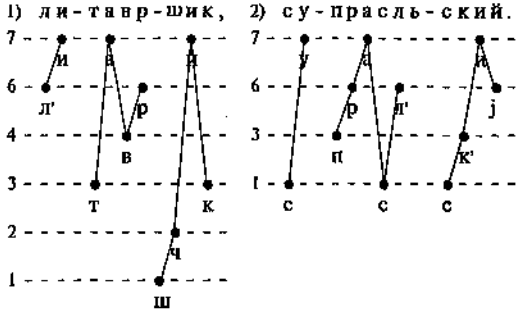


Рис. 22.

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 279-286

G. Neweklowsky

Akademiku Božidaru Finki za 70. rođendan

NEKE BILJEŠKE O JEZIKU GRGURA PYTHIRAEUSA-MEKINIĆA

U članku se raspravlja o nekim osobinama jezika Pjesmarice 1609. Grgura Mekinića, o mogućim vezama Mekinićevog jezika i jezika Postile 1568. Zastupa se mišljenje da Mekinić nije igrao ulogu u razvoju gradišćansko-hrvatskog književnog jezika.

1. Uvod

Duševne pesne Grgura Mekinića (1609 i 1611) predstavljaju početak gradišćansko-hrvatske književne tradicije. Usprkos ovoj činjenici, jezik pjesmarica do sada u detaljima nije proučavan. Najznačajnije djelo o Mekiniću i njegovom jeziku je studija uz pretisak obiju pjesmarica (162 stranice malog formata) iz pera izdavača pretiska, Alojza Jembriha (Jembrih 1990). Tamo će (kao i u raspravi Jembriha 1984) čitalac naći osnovne podatke o nalasku pjesmarica u Sjemenišnoj knjižnici u Ljubljani, i o prvim naučnim radovima o njima (Smolik 1969, Škafar 1969).

Mekinić se spominje prvi put 1591. godine kao evangelički pastor u župi Steinbergu (mađ. Köhalom), a 1596. je bio u istoj funkciji u Svetom Križu ili Keresturu (gdje su izašle također njegove pjesmarice, vidi Škafar 1969, 273sl.). Mađarski se to selo zove Šopronkerestur (Sopronkeresztur), a njemački Deutsch Kreutz (danas u austrijskom Gradišću), a nalazilo se u Mekinićevo vrijeme u livčanskoj gospošćini (Herrschaft Lockenhaus, hrv. Lívka) (Dobrović 1955, 63-65). U toj gospošćini Sveti Križ nije bio hrvatsko selo, a hrvatska su sela u gospošćini bila (i ostala su hrvatska, čakavska, do danas) Filež, Dolnja Pulja i Geništof. Najbliže čakavsko selo je Koljnof (njem. Kohlnhof, mađarski Kópháza, danas u Mađarskoj), a ni ostala čakavska sela sjevernog i srednjeg Gradišća nisu daleka. (Hrvati sjevernog Gradišća zovu se Haci i Poljanci, Hrvati srednjeg Gradišća Dolinci.) Njihov je tip čakavštine morao nekada biti povezan sa teritorijem između rijeka Kupa, Sava i Una (Neweklowsky 1978, karta na str. 281). Gradišćanski kajkavci živjeli su i žive danas u dva sela blizu Šopronu i

Svetom Križu, u Vedešinu (mađ. Hidegség, njem. Kleinandrä) i Umoku (mađ. Fertöhomok, njem. Amhagen). Porijeklom tih kajkavaca bavio se Lončarić. On dolazi do zaključka da je njihov jezik u prvom redu povezan sa iseljenicima iz Međimurja i Prekmurja, ali i sa srednjom Slavonijom (Lončarić 1990, 158, i Karta kajkavskoga narječja u istoj knjizi). Kod Škafara (1969, 279) nalazimo kartu sa svim ovdje omenjenim mjestima.

Mekinićeve su pjesmarice odštampane kod Emerika Farkaša (Imre Farkas), koji se oženio s udovicom Ivana Mandelca, poznatog štampara iz doba slovenske i hrvatske reformacije, tako da je Farkaš dobio štampariju ženidbom. Između 1609. i 1619. odštampao je Farkaš niz knjiga u Keresturu; kasnije se preselio sa štamparijom u Čepreg (njem. Tschapring) gdje je dalje živio i radio kao tiskar (Škafar 1969, 276sl.).

2. Mekinićev jezik

Možemo pretpostaviti da Mekinić nije bio rođen u zapadnoj Ugarskoj. Neki su (npr. Meršić 1972, 19-35) mislili da je Mekinić bio iz Prekmurja jer je upotrebljavao riječi koje su nepoznate u Gradišću, a poznate u Prekmurju. Međutim, Jembrih (1990, 15-18) je otkrio da je neki Georgius Mekini∫∫ de Wippach bio upisan 1543. na Bečkom sveučilištu (u Jembrihovom tekstu stoji pogrešno 1534). Kao godinu rođenja Jembrih određuje 1529 - 1531 (Jembrih 1984, 76). Sasvim je moguće da se tu radi stvarno o istom Mekiniću koji bi u tom slučaju bio iz Vipave, a došao je poslije studija u Beču u zapadnu Ugarsku među Gradišćanske Hrvate ili u njihovu blizinu. Čini se da među Hrvatima nije mogao širiti luteransku vjeru neposredno, jer nikad nije bio namješten u čisto hrvatskom selu. Ipak, pod njegovu je župu spadao također selo Derfelj (njem. Dörfl) koje je bilo miješano hrvatsko-njemačko selo (Breu 1970, 93). Šta je Mekinić bio po narodnosti, nije sasvim jasno. Možda je bio Slovenac (hrvatskog porijekla?) koji je u mladim godinama došao na studije u Beč i poslije dugogodišnjeg boravka na službi u blizini Hrvata tek je naučio hrvatski. Međutim, iz pjesmarice 1609. razabire se da se osjećao Hrvatom, jer u predgovoru kaže "pri nas Hrvatih". Svakako je poznavao njemački i mađarski, a također latinski jezik.

Glavne osobine Mekinićevog jezika opisane su kod Jembriha 1990 (27-47). Moglo bi se dodati još štošta u detaljima, što na ovom mjestu ne možemo učiniti.

Mekinićev je jezik čudna mješavina raznih komponenata. Prvo, treba istaći da to nije neki organski dijalekat, nego je to literarni jezik u čiji sustav idu razni elementi. Drugo, osnova mu je svakako čakavski, ikavsko-ekavski dijalekat; treće, ima kajkavskih jezičnih osobina, kojih u drugim čakavskim govorima Gradišća nema – inače, čakavski govori Gradišća posjeduju dosta kajkavskih

elemenata (o tome Neweklowsky 1982) – i, četvrto, ima također slovenskih osobina.

Moći ćemo procijeniti Mekinićeve jezične osobine tek onda kad budemo poznavali sve predloške njegovih prijevoda. Neke primjere prevođenja nalazimo kod Smolika (1969). Kako Mekinić kaže u podnaslovu knjige, prevodio je sa njemačkog i mađarskog. Jasno je da je poznavao i latinske pjesme, a nije ni isključeno da je uptrijebio pri prevođenju također hrvatske i slovenske tekstove. Smolik ipak misli da Mekiniću slovenske pjesmarice nisu bile poznate (1969, 259).

Znamo da je Brencova Postila 1568 u prijevodu Stipana Konzula i Antuna Dalmate bila namijenjena Gradišćanskim Hrvatima. Valjalo bi istražiti da li ili u kolikoj mjeri jezik pjesmarica ovisi na neki način od jezika Postile. Jezik Postile također je čakavski, ikavsko-ekavski, i već tom činjenicom mora biti podudaranja. Mekinićev suvremenik je bio Bartol Kašić, autor prve hrvatske ("ilirske") gramatike 1604. On je, međutim, svoj jezik ikavizirao, iako je i on također sa ikavsko-ekavskog područja (sa otoka Paga).

Nećemo ponoviti ono što je Jembrih rekao o Mekinićevom jeziku, nego ćemo to dopuniti samo nekim dodatnim opažanjima.

Pored ikavsko-ekavskog refleksa jata, izrazito lokalna osobina hrvatskih govora sjevernog i srednjeg Gradišća jesu varijante prijedloga *u* pored *va* (nema /v/, a mislim da se *v* u Mekinića – kako je bio običaj – može i mora u funkciji prijedloga čitati /u/, jer se tako govori u Gradišću. Druga je lokalna osobina protetičko *j* ispred *i*. Mislim da se samo tako može tumačiti pisanje *iilis* /jiliš/, *iima* /jima/, *iime* /jime/, *Iivan* /jivan/ itd. (up. Neweklowsky 1978, 81 i 107). Treća lokalna osobina je palatalizacija *l* (za *n* nisam našao primjer, valjda slučajno) poslije velara (ne dosljedno): *gljedat, doklje, duglje, prokljet*. Ovo je vrlo zanimljiva pojava, jer je nalazimo također u njemačkim govorima Gradišća, ali i u drugim govorima na hrvatskom području, npr. također u Postili *(gljedati, prokljet)* i u Gramatici Bartola Kašića (navodi kao primjer *što gljedaš?* na str. 187). Kod Mekinića se pojavljuje niz leksema sa izvjesnim fonetskim osobinama koje i danas nalazimo u Gradišću: *črljen, drčati* "trčati" (danas na Stinjacima), *dibina, dibok, gdo, izibrati, nimški, prijeti* "primiti", *prez, treti*, i drugi.

Pored leksičkih primjera navedenih kod Jembriha (Jembrih 1990, 42-45) mogli bismo navesti još čitav niz drugih riječi raznog porijekla, a koje većinom također nalazimo u kajkavskom dijalektu i u slovenskom jeziku (primjeri su iz prve knjige 1609.). Budući da u Pjesmarici samo desne stranice nose paginaciju, razlikovat ćemo lijevu i desnu stranicu sa a i b, ukoliko navodimo stranice u knjizi: *ar* "jer", *beteg, betežan, čemeran* "loš", *čuda* "mnogo", *dugovanje* "stvar" (64b), *godina* "kiša", *hasan* "korist", *hasnovit, hasniti, himba, hiniti, jur* "već", *kreljut* "krilo", *kupel, lačan* "gladan", *mentovati se* "spasiti se", *merkati* "paziti",

plavčica "čamac", *pripetiti se* "dogoditi se", *škurina* "tama, mrak", *žukak* "gorak", *tovariš, ufati se* "nadati se", *vred* "uskoro" , *agnjac vazmeni* i drugi (up. Neweklowsky 1987).

Ima i osobina koje su dakako čakavske, ali ih u Gradišću ne nalazimo, npr. *jazik* (u Gradišću samo *jezik),* ili prijedlog *kol* (= kod). Mekinić piše samo *danas,* a osobina svih gradišćanskih čakavaca je oblik *denas.*

Među osobinama koje nisu gradišćanske nalazimo reflekse druge palatalizacije *k* u deklinaciji, npr. *z jazici* (86a), *razbojnici* (62a); za *g* i h nisam našao primjere. Oblik *vnogo* koji često upotrebljava, nije gradišćanski. U pjesmarici 1609. ima bar jedan oblik duala: oba z *jednoga roda bista* (22a) (pored *dva lotra, ka bihu...* 19b), nalazimo oblik *crikav* (up. slov. *cerkev);* kajkavski su oblici: *bum, buš, bu, bumo.*

Nešto ćemo se detaljnije osvrnuti na reflekse jata u prvoj knjizi *Duševnih pesana* 1609. i uporediti ih sa refleksima jata u *Postili:*

Rekli smo da jezik oba djela (Postile i Pjesmarica) pripada čakavskom, ikavsko-ekavskom dijalektu. Ipak, ima razlika. Naime, u Postili ima kolebanja između *i* i *e* (usp. Poderschnik 1994), dok u gradišćansko-hrvatskoj književnosti takvog kolebanja nema. Ako promatramo primjere sa jatom kod Hadrovicsa (1974, 54-60) opažamo da je upotreba *i* ili *e* u pojedinim leksemima vrlo dosljedna. Takvo je stanje i danas u čakavskim govorima sjevernog i srednjeg Gradišća (Neweklowsky 1978, karta 2).

Da provjerimo stanje kod Mekinića. Navodimo potvrde svih riječi sa jatom. Ovaj zadatak je bio olakšan time što su tri moje studentice u okviru seminarske radnje upisali tekst prve knjige u kompjuter, tako da se lako mogla napraviti konkordancija i, prema njoj, naći svaki oblik. (Ipak je moguće da mi je koja riječ izmakla, jer tekst još nije korigiran.) U zagradama dodajemo koliko se puta primjer susreće u knjizi i, pored toga, bar jedan podatak na kojoj se stranici nalazi:

a) ikavizmi:

bidan (1put, 76a), *bolizan* (8 puta, 75b), *brig* (bar 15 puta, prvi put na str. 28b), *brime* (2b, 17b), *človik* (često), *človiče* (21a), *človičanski* (5, 17b), *človičje pleme* (38a), *človičtvo* (12b), *dica* (često), *dičica* (52b), *dite* (20 puta), *diliti (diliš,* 33a), *ditece* (11 puta, 3a), *ditetstvo* (jedanput, 9b), *ditić* (jedanput, 6b), *ditinstvo* (jedanput, 57a), *diva (čista diva,* 5a, 7a, 37b), *divičtvo* (6b), *divica* (često), *divojka* (3 puta, 14a), *grih* (često), *grišan* (češće, 41b), *grišnik* (češće, 8a), *jisti (ča bumo jili,* 91a), *jiliš* (6 puta, 90a, b), *kripiti* (12 puta, 14b), *kripitelj* (4 puta, 26b), *kripak* (4 puta, 3b), *kripost* (često), *ličiti (bolizan liči,* 40b), *lip* (češće), *lipota* (2 puta, 12a, 81a), *misec* (4x, predgovor), *mliko* (2puta, 1b, 4b), *nediljni* (19b, 35b), *nimški* (1 put, u nazivui), *obrizan* (1 put, 3b), *obrizanje* (2 puta, sadržaj i 13b), *odrišiti* (14puta, 10a), *odrišitelj* (4puta, 93a), *odrišenje*

(1put, 68a), *ondi* (češće), *pinezi* (6puta, 17b), *plinica* (3x, 7b), *potriba* (3x, 46a), *potriban* (11x, 18b), *potribovati* (3x, *potribovan* 2x, 17b), *potripšćina* (2x, 45b), *poviti* (= povjedati) (5x, 21b), *zapoviditi* (1x, 61a), *prepivati* (3x, predgovor, 21b, 28a), *prepivanje* (1x, 8a), *priko* (80a), *primiriti* (primjeriti) (1x, 37a), *razdiliti* (1x, 16b), *rič* (često), *rišiti* (5x, 41a), *rišitelj* (2x, 27a), *svidočanstvo* (1x, 22a), *svidočiti* (8x, 28b), *svidok* (1x, 35a), *svit* (često), *svititi (sunce sviti,* češće), *svital* (3x, predgovor, 7b, 34a), *svitlost* (često), *svitski* (6x, 4b), *umriti* (često), *vridnost* (79a), *vrime* (često), *viditi* (često), *vridan* (10x, 19a), *vridnost* (8x, 4a), *zapoviti* (2x, 65b), *zapovid* (češće), *zapovidati* (1x, 58a).

b) ekavizmi:

beseda (2 puta, 57a, 62a), *bolezan* (2 puta, 23b, 48b), *celi (celo* 26a), *del* (50a), *delo* (90a), *delati (delajte,* 58b), *delavac* (94a), *delnik (delnici* 27a), *devstvo* (35a), *lenost* (1 put, 57a), *leto* (češće), *onde* (7puta, 6a), *oposred* (1put, 29a), *oposreda* (1put, 25a), *pesan* (češće, prvi put u naslovu), *pesak* (1put, 74b), *pre* (prefiks, često), *preko* (1x, 84a), *svedočtvo ? (Dai ſzpaſziteli ka ſzuedochiuu* [štamparska greška?] 5b), *telo* (često), *telesni* (6x, 75b), *vek* (često), *večan* (često), *vekivečan* (češće), *vera* (često), *veran* (često), *verovati* (često), *zvezda* (13x, 4b).

Refleks jata je *a* u ova dva primjera: *gnjazdo* (5 puta, 91a, b), *nadra (u nadri svojih nosi te,* 52a).

Kolebanja su rijetka; našao sam samo ove primjere: *bolizan/bolezan, ondi/onde, priko/preko.*

Riječ *bolězan*, čini se, ne upotrebljava se u živom leksičkom blagu Gradišćanskih Hrvata. Kod Hadrovicsa nalazimo *bolezljiv* i *boleznost* (up. slov. *bolezen).* Oblici *onde/ondi* zastupljeni su u gradišćansko-hrvatskoj književnosti (Hadrovics, 147). *Prěko* u Gradišću glasi samo *prik,* kao i u starijoj književnosti (Hadrovics, 55).

U Postili 1568 refleksi jata izgledaju ovako (po Poderschnik 1994, 55-72):

a) ikavizmi:

besida, človik, človičaski, človičast, človičastvo, dijanje, dica, ditić, ditinjski, ditinstvo, divica, divičastvo, grih, grišni, grišnik, hotiti, ispovidati, kripiti, kripak, kripost, lip, namiriti, naprid, naslidnik, podiliti, potriba, potriban, potribovati, poslidnji, prosvititi, razdiliti, rika, rišiti, rič, slip, svit, svitovan, svitnjak, siditi, slip, slipota, tribi, vik, vrići, vrime.

b) ekavizmi:

cel, ded, del, delati, kletinja, len, mesto, obećati, prefiks pre- (sve riječi), pred (prijedlog i prefiks), telo, telesan, trezan, večan.

Kolebanja između *i* i *e* ima svakako više nego u Pjesmarici: *diva/deva, imiti/imeti, nedilja/nedelja, trpiti/trpeti, viditi/videti, vira/vera, virovati/verovati, zapovid/zapoved.*

Uspoređujući navedene oblike kod Mekinića i u Postili, vidjet ćemo odmah neke razlike. Kod Mekinića jedva da ima kolebanja *i/e*, u Postili su kolebanja češća. U Postili nalazimo oblik *iměti*, dok je kod Mekinića zastupljen jedino oblik *imati*. Druge se razlike vide iz dvaju popisa gore. Padaju u oči također razlike u tvorbi riječi, npr. *človičastvo, človičaski, divičastvo* i slično u Postili. Ima i drugih značajnih razlika. Tako je staro slogotvorno *l* kod Mekinića (kao i danas u Gradišću) samo *u*, a u Postili dijelom *al (napalne, palt, salnce,* Poderschnik 1994, 78) pored oblika sa *u*.

3. Zaključak

Ima, naravno, dosta podudaranja u jeziku Postile i Pjesmarice, međutim, čitanje tekstova jasno pokazuje da Mekinić nije nastavljač jezika Postile. S druge strane se postavlja pitanje: U kolikoj je mjeri bio Mekinić mjerodavan za jezik hrvatske pismenosti u Gradišću u 18. i 19. stoljeću? Koliko nam je za sada poznato, najstarija je knjiga poslije Mekinićevih Pjesmarica knjiga iz 1732 *(Horvatsko evanđelje)*. Kad usporedimo jezik Evanđelja (primjer kod Hadrovicsa (1974, 499-502) s jezikom Grgura Mekinića, možemo konstatirati da je taj jezik neovisan od Mekinića i predstavlja u fonetskom, morfološkom i leksičkom pogledu točno jezik sjevernog i srednjeg Gradišća, dakle organski živi narodni jezik, a ne mješavinu raznih elemenata. To znači da je Mekinić bio začetnik gradišćansko-hrvatske književnosti ali nimalo nije bio uzor za gradišćansko-hrvatski književni jezik.

Literatura

Breu, Josef (1970): *Die Kroatensiedlung im Burgenland und den anschließenden Gebieten.* Wien (Verlag Franz Deuticke).

Dobrović, Ivan (1955): *Naši Hrvati u dobi reformacije i prva stoljeta u novoj domovini.* Beč (Knjiga 19. Hrvatskoga nakladnoga društva).

Hadrovics, Lászlo (1974): *Schrifttum und Sprache der Burgenländischen Kroaten im 18. und 19. Jahrhundert.* Wien und Budapest (Österreichische Akademie der Wissenschaften)

Jembrih, Alojz (1984): Jezične osobine pjesmarica Grgura Mekinića Pythiraeusa (1609. i 1611.). U knjizi: *Gradišćanski Hrvati 1533-1983,* glavni urednik B. Finka. Zagreb, str. 71-87.

Jembrih, Alojz (1990): *Grgur Pythiraeus Mekinić i njegove pjesmarice (1609. i 1611.).* Zagreb (Kršćanska sadašnjost) [= pogovor uz reprint].

Kašić, Bartol (Bartholomaeus Cassius) (1977): *Institutiones linguae illyricae.* Romae 1604. Nunc iterum edidit R. Olesch. Köln-Wien (Böhlau).

Koschat, Helene (1978): *Die čakavische Mundart von Baumgarten im Burgenland.* Wien (= Schriften der Balkankommission. Linguistische Abteilung, XXIV/2).

Lončarić, Mijo (1990): Podrijetlo Gradišćanskih kajkavaca. U knjizi: *Kaj - jučer i danas.* Čakovec, str. 148-158.

Mekinić, Grgur (1609/1990): *Dusevne peszne psalmi ter hvale vzdania diachke, od bogaboiechih vchenih mvsi V nimskom i nikoliko vuger/zkom Iaziku /praune, a /zada pak VHeruatczki iazik preobernvte po Gerguru Pythiraeu/u alit Heruatczki Mekinichiu Pri S. Krili kol Soprona Plebanu/u. Stampane pri Sz. Krisi po Imre Farka/u u letu 1609.* Reprint Zagreb 1990 (Kršćanska sadašnjost).

Meršić, Martin, ml. (1972): *Znameniti i zaslužni Gradišćanski Hrvati.* Bez mjesta (Čakavski sabor).

Neweklowsky, Gerhard (1978): *Die kroatischen Dialekte des Burgenlandes und der angrenzenden Gebiete.* Wien (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Schriften der Balkankommission, Linguistische Abteilung, 25).

Neweklowsky, Gerhard (1982): O kajkavskim osobinama u "nekajkavskim" govorima Gradišća. U: *Hrvatski dijalektološki zbornik,* 6, 257-263.

Neweklowsky, Gerhard (1987): Lexikalische Übereinstimmungen im nordwestlichen Südslawischen. U: *Slavistična revija,* 35, 3-16 i 187-209.

Poderschnig, Veronika (1994): *Sprachliche Untersuchung der Postille 1568 von Stipan Konzul und Antun Dalmata.* Klagenfurt, 106 str. (diplomski rad Univerziteta u rukopisu).

Smolik, Marijan (1969): Grgur Mekinić in njegovi pesmarici 1609 in 1611. U: *Časopis za zgodovino in narodopisje* (Maribor), Nova vrsta, 5. (XL.), 246-272.

Škafar, Ivan (1969): Gergur Mekinić Pythiraeus, hrvatski protestantski pisatelj, in začetki slovstva pri Gradiščanskih Hrvatih. U: *Časopis za zgodovino in narodopisje* (Maribor), Nova vrsta, 5. (XL.), 273-295.

Zusammenfassung

Einige Bemerkungern zur Sprache von Grgur Pythiraeus-Mekinić

Erstaunlicherweise ist die Sprache von Grgur Mekinić, eine merkwürdige Mischung von ikavisch-ekavischen čakavischen, kajkavischen und slowenischen Elementen bisher noch wenig untersucht worden (zuletzt von Jembrih). Einige Merkmale der Sprache werden in Ergänzung zu Jembrihs Arbeit beschrieben. In dem Aufsatz wird die Frage, ob Mekinić von der Postillenübersetzung durch Stipan Konzul und Antun Dalmata, die ja den Kroaten des Burgenlandes gewidmet war, beeinflußt war, verneint. Mekinić ist zwar der Autor des ältesten bisher bekannten Buches bei den Kroaten des ehemaligen Westungarns, seine Sprache kann jedoch keineswegs als Vorbild für die weitere Entwicklung der Schriftsprache der Burgenländer Kroaten betrachtet werden.

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ "СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛЕКСИКОГРАФИИ"

27-28 мая 1997 года в Гродно (Беларусь) состоялась 3-ья Международная конференция "Современные проблемы лексикографии", организованная Харьковским лексикографическим обществом при Харьковском государственном политехническом университете и Гродненским госуниверситетом им. Я. Купалы. В конференции приняли участие свыше 60 человек из Украины, Беларуси, России, Польши, Финляндии.

Конференция стала своего рода юбилейной: в 1996 г. исполнилось 400 лет со дня выхода в свет первого печатного словаря восточных славян "Лексис, сиречь речения вкратце собранны и из словенского языка на просты русский диялект истолкованы" Лаврентия Зизания Тустановского и в этом году - вот уже как 370 лет второму восточнославянскому словарю Памвы Берынды - "Лексикон славенороссский и имен толкование".

В ходе работы конференции были обсуждены проблемы методологии словарной работы, терминографии, типологии словарей, проблемы исторической лексикографии и компьютеризации лексикографической практики. На конференции были намечены основы разработки новых типов словарей, рассмотрены практические аспекты лексикографической деятельности и намечены пути реализации высказанных новаторских идей.

На пленарном заседании с обобщающими докладами, вызвавшими широкое обсуждение, выступили проф. В.В.Морковкин (Москва) "О типологическом разнообразии толкований", проф. А.Н.Тихонов (Москва) "Гнездовой словарь русского языка", проф. В.В.Дубичинский (Харьков) "Словарь в обществе", проф. М.Кондратюк (Варшава) "О типологическом разнообразии толкований".

Работали пять секций: 1. Методологические и лингвистические проблемы лексикографии, 2. Историческая лексикография, 3. Терминография, 4. Учебная лексикография, 5. Словарные проекты.

Особое внимание в первой секции привлекли выступления проф. Л.Г.Зубковой (Москва) "Типологически значимые параметры лексикографического описания означающего", доц. О.В.Хорохординой (Турку) "Словарь в контексте современной научной парадигмы", доц. Е.А.Красиной (Москва) "Синтаксически ориентированная ориентация словарных единиц в толковом и специальном словаре", проф. И.Я.Лепешева (Гродно) "Описание поговорок в словарях", доц. В.М.Никонов (Липецк) "Коннотация, специфика её отражения в современной лингвистике и

новых словарях", проф. В.И.Зимин (Москва) "Лексикографирование пословиц и поговорок", доц. В.П.Изотов (Орёл) "Русское словообразование. Каталог способов. Принципы составления. Тмезис".

В центре внимания участников второй секции оказались доклады проф. С.Н.Запрудского (Минск) о создании "Русско-белорусского словаря" под ред. А.Александровича, проф. Т.А.Лисицыной "Проблематика лакун в историческом словаре динамического типа".

На заседаниях третьей секции обсуждались вопросы: а) унификации терминологии в разных языках - проф. Я.Носович (Белосток), б) создания новых типов терминологических словарей, в частности, фразеологического терминологического словаря - проф. В.М.Лейчик (Слупск) и толково-синонимического словаря терминов права - доц. И.А.Карбивничий (Донецк), в) формирования новых направлений в терминографии - доц. В.К.Щербин (Минск) и др.

В секции "Учебная лексикография" особый интерес вызвали выступления о параметрах словарной статьи для русско-белорусского словаря синтаксических средств - проф. М.И.Конюшкевич (Гродно), о характеристике словаря-справочника по русскому языку как справочника комплексного типа - доц. Е.Н.Тихонова (Москва), о формировании потенциального словаря учащихся при изучении языка - проф. М.Грабска (Гданьск), о содержании и организации лексикографической работы в школе - проф. Л.В.Вознюк (Тернополь).

На конференции было отмечено удачное выделение для обсуждения словарных проектов как самостоятельной проблемы. С новыми лексикографическими концепциями участников конференции ознакомили: проф. Л.Г.Бабенко (Екатеринбург) "О лексикографических проектах кафедры русского языка Уральского университета", доц. А.В. Петров (Симферополь) "Проспект толково-словообразовательного словаря сложных имён существительных с глагольным компонентом", доц. Н.А.Максимчук (Смоленск) "О новом типе учебного ономастического словаря", проф. Ю.Г.Овсиенко (Москва) "О новом словаре русской разговорной речи".

Подробно с материалами конференции можно познакомиться в сборнике научных трудов *Vocabulum et vocabularium*, вып. 4 и 5.

Конференция призвала лексикографов стран-участников к широкомасштабному, постоянно развивающемуся сотрудничеству, в связи с чем единогласно поддержала инициативу Харьковского лексикографического общества и Гродненского госуниверситета о создании Международной ассоциации восточно-славянской лексикографии, основными задачами которой были бы: координация работы лексикографов всего мира, которые занимаются словарными проблемами

русского, украинского и белорусского языков, издание и распространение словарей, финансовая и организационная помощь словарным коллективам и мн.др.

Участники конференции избрали координационный комитет по выработке проекта устава ассоциации и подготовке его широкого обсуждения научной общественностью. В состав координационного комитета вошли: проф. А.Н.Тихонов (Москва), проф. В.В.Дубичинский (Харьков), доц. Л.В.Рычкова (Гродно), доц. С.А.Емельянова (Гродно), доц. В.К.Щербин (Минск), проф. В.М.Лейчик (Слупск), проф. Я.Носович (Белосток), проф. В.И.Зимин (Москва), проф. П.В.Стецко (Гродно), проф. Л.Г.Бабенко (Екатеринбург).

Просим высказать свои мнения по поводу работы будущей ассоциации. Контактные адреса:

Беларусь, 230023, Гродно, ул. Ожешко, ГрГУ, факультет иностр. языков, каф. общего и слав. языкознания. Тел.: (0152) 443485, факс: (0152) 448461, e-mail: lang@univer.belpak.grodno.by

или: Украина, 310136, Харьков, ул. Героев Труда, д. 33-Д, кв. 4. Харьковское лексикографическое общество. Тел.: (0572) 668340, факс: (0572) 400601, e-mail: root@khls.kharkiv.com

В.В.Дубичинский
председатель Харьковского лексикографического общества

The Kharkiv Lexicographical Society (Ukraine) and the State University of Hrodna (Belorussia) invite you to take part in the 4th (Constituent) Conference on Current Problems of Lexicography, dedicated to the establishment of the International Association for East Slavonic Lexicography (IAESL). The Conference will be held from the 2nd to the 5th of June 1998 in the town of Hrodna (Belorussia). Problems to be discussed:
- linguistic problems of lexicography;
- historical lexicography;
- terminography;
- learner's dictionaries;
- use of computers in lexicography;
- dictionary projects.

The participants' contributions are to be subsequently published. Applications for participation in the Conference, including the name, the academic degree, the address and the title of the contribution should be sent to one of the following addresses: Kharkiv Lexicographical Society, 33-d Geroyev Truda Str., Kharkiv, 310136 Ukraine. Phone: (0572) 66-83-40. Fax: (0572) 40-06-01.
E-mail: root@khls.kharkiv.com
University of Hrodna, Faculty of Foreign Languages, Department of General and Slavonic Linguistics, Hrodna 230023 Belorussia. Phone: (0152) 44-34-85. Fax: (0152) 44-84-61. E-mail: lang@univer.belpak.grodno.by

INTERNATIONALE KONFERENZ "DER ZYKLUS IN DEN SLAVISCHEN LITERATUREN"

Am jungen, aber hochaktiven Institut für fremdsprachliche Philologien der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg fand vom 18. - 28. März 1997 die erste Konferenz zum Zyklus in den slavischen Literaturen statt. Reinhard IBLER, Prof. für Slavistik und Leiter des Projekts "Handbuch des russischen lyrischen Zyklus" konnte Teilnehmer aus Deutschland, der Schweiz, Russland, den USA, Lettland, Tschechien, der Slowakei, Jugoslawien, Polen, Slowenien und Österreich begrüßen, darunter mit M.DARVIN (Kemerovo) einen jener Forscher, die neben IBLER selbst und meiner Wenigkeit zu den ersten gehören, die eine neue Zyklustheorie entworfen haben.

Auf der Konferenz, die in zwei Sektionen (gemischte slavische Literaturen bzw. russische Literatur) abgehalten wurde, wurde der Zyklusbegriff in seinen Dimensionen neu abgesteckt: Legten einige Referenten Analysen zu einzelnen lyrischen Zyklen vor, so etwa zu denen der Anna Achmatova (Daniel HENSELER, Fribourg), Marina Cvetaeva (Natascha DRUBEK-MEYER, Potsdam, und Steffi PROTASSOV, Magdeburg), zu Iosif Brodskij (Milivoe IVANOVIĆ Beograd), zu Vasko Popa (Alexander PETROV, Pittsburgh), Maksim Ryl's'kij (Erwin WEDEL, Regensburg) und vielen anderen, so untersuchten andere Forscher zyklische Strukturen in ungewöhlichen Bereichen, etwa in der altpolnischen Literatur (Jan OKOŃ, Kraków), im altkirchenslavischen Schrifttum (Roland MARTI, Saarbrücken); Josef DOHNAL (Brno) analysierte Turgenevs Romane als Zyklus, Gudrun GOES (Magdeburg) Maksim Gor'kijs Spätdramen. Mehrere Vorträge waren der Zyklustheorie selbst gewidmet (Rolf FIEGUTH, Fribourg, Larisa LJAPINA, St.Peterburg, Ronald VROON, Los Angeles, Natal'ja ŽIVOLUPOVA, Nižnij Novgorod u.a.).

Es überraschte nicht, dass die russische Moderne mehrfach Gegenstand der Untersuchungen war.

Die 49 Vortäge und nachfolgenden Diskussionen haben, wie mir scheint, wesentlich zur Determinierung und Neudeterminierung des Terminus Zyklus beigetragen. Die sehr guten äußeren Bedingungen, die Prof. Ibler und sein Team geschaffen haben, haben wesentlich zum wertvollen internationalen Dialog beigetragen, und Roland Martis Bonmot von den "sekundär hotelbildenden Systemen" (beim Frühstück) wird allen in Erinnerung bleiben.

Ein Aufsatzband zur Tagung ist geplant.

Erich Poyntner (Wien)

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 291-293

Nyomárkay István: Sprachhistorisches Wörterbuch des Burgenlandkroatischen mit einem rückläufigen Verzeichnis der Titelwörter. Akadémiai kiadó – Znanstveni institut Gradišćanskih Hrvatov. Ohne Ort 1996. 424 Seiten.

Die kroatische Sprache des Burgenlandes und der angrenzenden Gebiete war in den letzten Jahrzehnten Gegenstand zahlreicher sprachlicher Untersuchungen, unter denen eine der wichtigsten zweifellos diejenige von Lászlo Hadrovics, *Schrifttum und Sprache der Burgenländischen Kroaten im 18. und 19. Jahrhundert,* Wien und Budapest 1974, ist. Dieser Arbeit ist Nyomárkay, der Schüler László Hadrovics' war, eng verbunden. Hadrovics hat in seiner Monographie die Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts zusammengestellt und sprachlich ausgewertet. Aus diesen Daten hat er die historische Lautlehre und die vollständige Grammatik der Quellen einschließlich Wortbildung und Syntax beschrieben. Schließlich hat er ein Glossar zusammengestellt und Textproben angefügt. Die Absicht Nyomárkays ist es nun, dieses Glossar zu einem richtigen Wörterbuch auszubauen.

Seit den 70er Jahren wurde an modernen, normativen Wörterbüchern des Burgenlandkroatischen gearbeitet, als deren Resultat das *Deutsch-burgenländischkroatisch-kroatische Wörterbuch* (Eisenstadt-Zagreb 1982) und das *Burgenländischkroatisch-kroatisch-deutsche Wörterbuch* (Zagreb-Eisenstadt 1991) erschienen sind. Darüberhinaus sind mehrere Dialektmonographien und Dialektwörterbücher veröffentlicht worden, unter denen die synthetische Arbeit von G. Neweklowsky, *Die kroatischen Dialekte des Burgenlandes und der angrenzenden Gebiete,* Wien 1978, und die Dialektwörterbücher von Elisabeth Palkovits; *Wortschatz des Burgenländischkroatischen,* Wien 1987, Siegfried Tornow, *Burgenlandkroatisches Dialektwörterbuch. Die vlahischen Ortschaften,* Berlin 1989, und G. Neweklowsky, *Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch,* Wien ohne Jahr (1989), erwähnt seien. Das wichtigste bibliographische Werk der letzten Jahre ist die Arbeit von Ludwig Kuzmich, *Kulturhistorische Aspekte der burgenlandkroatischen Druckwerke bis 1921 mit einer primären Bibliographie,* Eisenstadt 1992. Auch soziolinguistische Arbeiten gibt es in größerer Zahl, z.B. in W. Holzer und R. Münz (Hg.), *Trendwende? Sprache und Ethnizität im Burgenland,* Wien 1993, und andere.

Insgesamt ist die Sprache der Burgenländer Kroaten heute hervorragend bekannt und erforscht, nicht zuletzt dank des vorliegenden sprachhistorischen Wörterbuchs von Nyomárkay, aber auch anderer seiner Arbeiten, unter denen hier nur "Ein burgenländisch-kroatisches Evangelienbuch aus dem Jahre 1732", in Studia slavica hungarica 19(1973), erwähnt sei.

Warum ist das Burgenlandkroatische so interessant? Es handelt sich um eine kroatische Sprachform, die im 16. Jahrhundert im Zuge der Türkenkriege aus ihrer Heimat nach Westungarn verpflanzt worden ist und heute in Kroatien nicht mehr existiert. So hat diese Sprache in einem gewissen Sinn den Zustand des 16. Jahrhunderts bewahrt, andererseits steht sie seit jener Zeit mit anderen Sprachen der Region (Deutsch, Ungarisch, Slowakisch, Tschechisch) in Kontakt, wodurch interessante Phänomene des Sprachkontakts beobachtet werden können. Gerade

im Wortschatz besitzt diese Sprachform zahlreiche Besonderheiten, die ihr zusammen mit dem čakavischen und kajkavischen Dialekt des Kroatischen und der slowenischen Sprache ein besonderes Gepräge geben. Nyomárkay hat daher recht getan, in Fragen der Semantik das slowenisch-deutsche Wörterbuch von Pleteršnik zu konsultieren. Natürlich ist das Burgenlandkroatische auch für alle Arten soziolinguistischer Fragenstellung von Interesse. Diese Sprachform hat seit dem 17. Jahrhundert eine eigene Schriftsprache entwickelt, die sich vom Standardkroatischen wesentlich unterscheidet und daher mit Hilfe der gängigen kroatischen und serbokroatischen Wörterbücher nicht immer verstanden werden kann; eigene Wörterbücher sind also nötig. Im Gegensatz zu den genannten Dialektwörterbüchern und den normierenden Wörterbüchern ist das vorliegende Wörterbuch von Nyomárkay ein Wörterbuch der Texte. Erklärtes Ziel ist es, "sowohl den Linguisten verschiedener Fachbereiche, als auch den gebildeten Laien als Hilfsmittel zu dienen, um die wertvollen Sprachdenkmäler lesen, verstehen und genießen zu können". Eine weitere Absicht besteht darin, daß viele geistreich gebildete Wörter und Ausdrücke des Burgenlandkroatischen, die im Laufe der Jahrhunderte aus dem Sprachgebrauch ausgestorben waren, gerettet werden können." (IVf.) Diese Wörter könnten bei der heute in Angriff genommenen Standardisierung eine Rolle spielen.

An Quellen führt der Vf. über 60 Werke seit Beginn der Drucktätigkeit im Burgenland (Mekinić 1609) bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts an, wobei das *Horvaczko Evangyelye* von 1732 als Ausgangspunkt für die Exzerpierung dient.

Wenn wir nun das historische Wörterbuch Nyomárkays mit den Dialektwörterbüchern und den Standardwörterbüchern vergleichen, so ist es natürlich, daß ein großer Teil des Wortschatzes in all diesen Werken vorhanden und identisch ist. Insbesondere betrifft dies auch die zahlreichen Lehnübersetzungen oder Lehnprägungen nach ungarischen und deutschen Vorbildern. Man vergleiche die mit Verbalpräfixen gebildeten Verben des Typs *van dati se* "sich für etwas ausgeben", *van dohajati* "herauskommen", *van iscuriti* "ausfließen", *van izbrati* "auswählen", *van je* "es ist aus", *van pomoći* "aushelfen", *van stati* "ausstehen", oder Lehnübersetzungen wie *pretkip* "Vorbild" (*pred + kip* "vor + Bild").

Wenn man den Umfang des Wörterbuchs aufgrund der rückläufigen Liste der Titelwörter (397-424) abschätzt, kommt man auf rund 4.300 Stichwörter. Dies ist einerseits umfangreicher als es die meisten Dialektwörterbücher oder Glossare sind, andererseits erreicht es bei weitem nicht den Umfang von Siegfried Tornow 1989, der die Zehntausendermarke überschreitet. Ungeachtet dessen findet man in Nyomárkays Wörterbuch eine Reihe von Belegen, die weder in den Dialektwörterbüchern, noch in den burgenlandkroatischen Wörterbüchern von 1982 und 1991, noch in den standardkroatischen Wörterbüchern vorhanden sind.

Man kann diese Lexik in mehrere Kategorien gliedern:

a) ungarische (eventuell auch deutsche) Wörter. Beispiele: *ajandek* "Geschenk", *banovati se* "bereuen", *bušitovati* "traurig machen, betrüben", *čalarni* "falsch, trügerisch", *egreš* "Stachelbeere" (im Wörterbuch 1991 *egriš*, mit Verweis auf *ogrozl*), *fogaš* "Zander", *golir* "Kragen", *hrča* "Wels",

b) Bildung von Abstrakta: *blaznost* "Fluch" zu *blazniti*, *čalarnost* "List,

Betrug", *dotik/dotikanje* "Berührung", *dvorba* "Pflege" zu *dvoriti, hlepenje* "Sehnsucht",

c) Bildung technischer Ausdrücke und anderer Termini, Komposita: *črpalo* "Pumpe", *dobrišće* "Rumpf", *brzojavstvo* "Telegrafie", *čudačin* "Wundertat", *kipoštovac* "Götzendiener", *bolvanstvo* "Götzendienst", *ladotrje* "Schiffbruch",

d) Kroatische Wörter im weitesten Sinn (einschließlich Entlehnungen und Wörter unklarer Herkunft): *ajkula* (skandinavisch) "Hai", *alem* (arabisch) "Diamant", *babak* "spanische Fliege", *baćkati* "stochern", *badalj* (ohne Bedeutung), *badnjar* "Böttcher", *blagovati* "essen", *brest* "Ulme", *dozvirati* "entstammen", *dari do* Präp. "ganz bis", *hrt* "Windhund", *jesetra* "Stör", *krugljača* "Pflaume", *listor* "nur", usw. usw.

Einige semantische Abweichungen von den bestehenden Wörterbüchern sind: *boj* "Kampf; Prügel, Schläge" (gewöhnlich "Krieg"), *bučica* "Schöpfgefäß" (in den Dialektwörterbüchern Diminutiv zu *buča* oder übertragen: "Kopf", im Wörterbuch 1991 "Weinheber, Saugheber"), kucak "Hündchen" (sonst "Hund", nicht Diminutiv), *ljubiti se* "sich küssen" scheint mir nicht richtig zu sein (die štokavische Bedeutung ist nicht geläufig; *ljubiti* heißt "lieben", *kušnuti/kuševati* dagegen "küssen"), *burdel* "Sturm, Schneegestöber" (im Wörterbuch 1991 "Wirrwarr, Chaos")

Die Form *bac* "Hammer" sollte richtig *batac baca* lauten, *lačen/-na -no* "hungrig" lautet in den Dialekten *lačan).*

Das rückläufige Wörterverzeichnis leistet in bewährter Weise gute Dienste beim Aufsuchen von Reimwörtern, von Ableitungen mit bestimmtem Suffix oder von Komposita, z.B. können wir mit einem Blick die mit *-hajati* gebildeten imperfektiven Verben feststellen: *na-, za-, pri, do- pro-, spro-, op-, is-, nat-, ot-hajati.*

Das Wörterbuch ist ein unschätzbares Hilfsmittel bei der Lektüre der in Westungarn zwischen dem 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts geschriebenen kroatischen Texte und gleichzeitig eine wertvolle Ergänzung der bestehenden Dialekt- und normierenden Wörterbücher.

Gerhard Neweklowsky (Klagenfurt)

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 295–301

Renate Lachmann, *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München: Wilhelm Fink Verlag 1994, 370 S.

Auch in der Entwicklung von Forschungsinteressen und -schwerpunkten wirkt der Mechanismus von Wiederholung und Differenz. Bei jedem periodischen Wiedereintritt in die Sphäre theoretischer, methodologischer oder historischer Relevanz läßt sich ein doppelter Innovationseffekt beobachten: Neue Paradigmen bieten zum einen auch neue, einfachere Ordnungsmöglichkeiten von bis dahin amorphen, unscharfen Strukturen, zum anderen steigern sie aber den Differenzierungs- und Komplexitätsgrad der Objekte. Das gilt auch für den so prominenten Forschungsgegenstand der Rhetorik, wenn dieser nach seiner semiotischen Renaissance der 60er Jahren in den 80er und 90er Jahren abermals in den Interessentenkreis einer nun durch das große Thema "Schrift" medientheoretisch sensibilisierten Text- und Literaturwissenschaft eintritt.

In einem solchen Zusammenhang ist auch der vorliegende Band zu situieren. Seine theoretische Attraktivität resultiert nicht nur daraus, daß hier grundlegende Forschungen der Autorin zur Rhetorik der russischen und polnischen *slavia* in einem vom 17. bis in die Moderne des 20. Jahrhunderts reichenden historischen Gesamtszenarium präsentiert werden, sondern auch aus den Erkenntnissen, die dieses Szenarium aktuellen medientheoretischen, auf die Problematik Oralität/Literalität eingestellten Frageperspektiven bietet.

Die Texte, die der Band zusammenführt, sind im Rahmen eines noch in den 70er Jahren an der Universität Bochum begonnenen, dann in Konstanz fortgeführten Forschungs- und Editionsprojekts entstanden und z.T. als einleitende Untersuchungen in die Textausgaben *Rhetorica Slavica/Slavistische Forschungen* (Böhlau Verlag) eingegangen. Für die vorliegende Publikation sind die Texte meist etwas gekürzt und überarbeitet, bibliographisch aktualisiert und vor allem mit ein- und überleitenden Passagen versehen worden.

1

Zwei Funktionen sind es, die die Autorin in ihrer einleitenden "Konzeptualisierung der Rhetorik" als besonders relevant für die russische Kultur herausstellt: Die Rhetorik fungiert als deskriptives System, das ein begriffliches Instrumentarium für kulturelle Selbstbeschreibungsprozesse bereitstellt, bietet aber gleichfalls wirksame Maßnahmen zur Organisation, Normierung und Zentralisierung von Kommunikation an. In eben diesem Spannungsfeld der Ausdifferenzierung von emanzipatorischen Selbstbeobachtungsdiskursen einerseits und autoritär-patriarchaler Machtsicherung andererseits vollzieht sich die Rhetorikrezeption und -diskussion in Rußland. Die Reaktionen auf den Import der rhetorischen Lehre können - so die Autorin - "in starker Vereinfachung auf drei Fälle reduziert werden"(vgl. 51f.):

a) Die Rhetorik wird zur Homogenisierung und Zentralisierung des Kommunikationssystems funktionalisiert.

b) "Die offizialisierte Rhetorik wird zum Kontrahenten einer gegen die Regelformulierung gerichteten Anti-Rhetorik."
c) Der Rhetorik-Import zeitigt keine registrierbaren Konsequenzen für die Textproduktion, und die rhetorische Lehre bleibt isoliert.
Ein anschauliches Beispiel für den zweiten Fall (b) bietet zunächst das Einstiegskapitel "Die Problematisierung der Rhetorik: Kanon und Gegenkanon in der russischen Kultur des 17. Jahrhunderts". Ausgehend von Jurij Lotmans und Boris Uspenskijs prominenter Beschreibung der russischen Kultur als eines "dualistischen Mechanismus" und der Unterscheidung von Regel- und Textkultur interpretiert die Autorin die theologischen Auseinandersetzungen um die nikonschen Kirchenreformen zwischen Avvakum und den Reformern als einen Konflikt unterschiedlicher Zeichenkonzepte. An diesem Punkt erlangt die rhetorische Disziplin Relevanz für die russische Kultur des 17. Jahrhunderts: "Die Umstrukturierung der offiziellen Kultur aus einer Text- in eine Regelkultur [...] findet ihren besonderen Ausdruck im Bereich der Sprachregulierung, d. h. deren Ausrichtung an Regeltexten (Rhetorik und Grammatik)." (34) Die Konflikte um den durch polnisch-jesuitische Bildungsstätten vermittelten Import der rhetorischen Lehre sind analog gelagert zu den Auseinandersetzungen um die Kirchenreform und zum Gegensatz von Simeon Polockij und Avvakum: "Im Schisma der Schreibweisen wiederholt sich das religiöse." (43). Die Autorin macht klar, daß Avvakums Schreibweise, gerade indem sie sich den Ansprüchen der Regelkultur und der rhetorischen Instanz zu entziehen versucht, einen enormen Komplexitätsgrad aufweist: "Diese Gegenformen sind kompliziert, da sie auf bestehende replizieren, indem sie sie verneinen." (48)

Mit Bezugnahme auf Bachtins Karnevalskonzept wird die Altgläubigenkultur im Gegensatz zum offiziellen System als unhierarchisch-vielstimmig und frei vom Drang nach "Unifizierung und Monologisierung des Kommunikationssystems" (50) beschrieben. Diese Differenz wäre m. E. eher als eine medial-kommunikative denn als eine ideologische zu qualifizieren - und zwar gerade auf der Grundlage einer Beobachtung, die die Autorin selbst herausstellt: Die neue offizielle Kanonbildung bedient sich der Typographie, während die Altgläubigenkultur weiterhin unter den Bedingungen einer Manuskriptkultur kommuniziert.
Der Sonderfall der Isolierung der rhetorischen Lehre vom kulturellen Kontext (c) liegt bei der sog. Makarij-Rhetorik vor. Entschieden widerspricht die Autorin hier den von der sowjetischen Forschung unternommenen Versuchen (V.V. Vinogradov und V.P. Vomperskij), die eine bruchlose Tradition von der Makarij-Rhetorik zu Lomonosovs *Krasnorečie* und resp. zu dessen Dreistillehre annehmen (vgl. 61f.). Diesen Annahmen werden Forschungsergebnisse von Heinrich Steinkühler entgegengehalten, der im Rahmen des besagten Forschungs- und Editionsprojekts nachweisen konnte, daß das dem Bischof von Vologda zugeschriebene Rhetoriklehrbuch in einer Tradition zu situieren ist, die auf die *Elementorum rhetorices libri duo* des Philipp Melanchthon zurückgeht, und daß es letztlich eine Wort-für-Wort-Übertragung von Lucas Lossius *Elementa Retorices* darstellt. In einer feingliedrigen Analyse werden Aufbau, *inventio*-Lehre, die Stillehre *O trojnych rodech" glagolanija* und schließlich die *elocutio*-Anweisungen des Makarij-Handbuchs expliziert. Besonders spannend liest sich hier die Konfrontation der russisch-kirchenslavischen Terminologie mit dem lateinischen Begriffsinventar (vgl. z.B. Rhetorik/Kunst der Rede als *chitroslovie*, *blagoslovie*, *sladkoglasie*,

dobroslovie, krasnoslovie; 65), die zeigt, wie widerständig und schwierig sich die Adaption der Rhetorik gerade auch auf der begrifflich-sprachlichen Ebene vollzieht. Mit Recht weist die Autorin in diesem Zusammenhang auf ein diesbezügliches begriffsgeschichtliches Forschungsdesiderat hin.
Homogenisierung und Zentralisierung des Kommunikationssystems durch die Rhetorik (c) intendiert und leistet Feofan Prokopovičs *De Arte Rhetorica Libri X* von 1706. Die umfangreiche Untersuchung der "kulturellen Funktionen" dieser "nachbarocken Rhetorik im petrinischen Rußland" stellt eine gekürzte Version der Einleitung zur 1982 erschienenen Textausgabe dar und hat am meisten von der Integration in den Gesamtzusammenhang des Bandes profitiert: Erst vor dem Hintergrund der wechselvollen, zwischen Adaption und Zurückweisung schwankenden Geschichte der Rhetorik in Rußland kommt die Tragweite der hier präsentierten Ergebnisse gebührend zur Geltung.

Zunächst gibt die Autorin Grundlageninformationen zur russischen Bildungsgeschichte, resp. zur Lateinbildung. Gestützt auf historische Untersuchungen von M.J. Okenfuss wird klargemacht, daß das im 17. und 18. Jahrhundert Geltung gewinnende Bildungskonzept, "das als manifester Ausdruck des offiziellen Kulturmodells gewertet werden kann", fraglos an der westlich-lateinischen Bildung orientiert war. Differenziert wird allerdings Okenfuss' Einschätzung des Latein als Bildungssprache durch den Hinweis auf die (funktionale) Zweisprachigkeit an den Bildungsstätten dieser Periode und die wechselvolle Konkurrenz von Latein und Griechisch.

Vor diesem Hintergrund wird die Frage nach der Epochenzuordnung gestellt. Die Autorin macht plausibel, daß Prokopovič eindeutig weder - wie J. Cracraft glaubt - in die humanistische Tradition eines Bacon, Descartes, Leibnitz oder Grotius, Hobbes, Pufendorf, noch - wie dies A.A. Morozov annimmt - in die des (frühaufklärerischen) Barock gestellt werden kann. Wie komplex der Fall bei Prokopovič gelagert ist und wie eigentümlich die kulturellen Selbstbeschreibungsprozesse in Rußland arbeiten, zeigt die anschließende detaillierte Analyse von Prokopovičs *De Arte Rhetorica*.

Prokopovičs rhetorische Konzeption hat einen überaus weitreichenden Anspruch: "Die Rhetorisierung des öffentlichen Lebens (die das private massiv tangiert) schafft die Allpräsenz einer Macht, die mit sprachlichen Mitteln alles bewältigt, alles zu ihrem Thema macht: 'si, quidquid in rerum natura est, id omne Oratoris materia esse potest!' Die Rhetorisierung des Lebens schließt eine Neubewertung der Rhetorik als Lehre und als Beschreibungsinventar sprachlicher und argumentativer Verfahren, d.h. als Sekundärgrammatik, ein. Die Rhetorik erhält in diesem Verständnis einen anderen Stellenwert: Sie wird Grammatik eines rhetorischen Verhaltens. Rhetorisches Verhalten bedeutet Sinnzuweisung, Aneignung und Modellierung von Welt entsprechend einem die gesamte Kommunikationsgemeinschaft bindenden Kode. Ein Zusammenfließen des öffentlich-politischen und des öffentlich-religiösen Raums [...] setzt ein." (204) Die Autorin läßt auf diese Weise keinen Zweifel daran, daß Prokopovičs *Rhetorica* weniger von einem humanistischen Ideal als vielmehr vom Bedürfnis nach Machtsicherung einer zentralistischen Staatsordnung getragen wird.

Zu einem ähnlichen Ergebnis führt auch die Detailuntersuchung der inneren Struktur von Prokopovičs Rhetorik mit ihrer Ausrichtung auf das Prinzip des *decorum*. Die sog. *decorum*-Lehre entwirft "ein großes Beziehungsnetz zwischen

den die rhetorische Rede konstituierenden Instanzen": Zeitpunkt, Ort, Anlaß, Gegenstand und Partizipanten. Das *decorum* fungiert "als ästhetisches, sprachlich-stilistisches, moralisches und gesellschaftliches Postulat" und scheint "nachgerade das Weltmodell Prokopovičs zu definieren." (213) Die Autorin zeigt im einzelnen, wie in der *inventio*, *elocutio* und *collocatio*, bei der *persuasio* und vor allem auch in der Stillehre das *decorum*-Prinzip als "eine Relation der konventionalisierten Verhältnismäßigkeit" (226) herrscht. Die Macht des *decorum* geht so weit, daß auch ästhetische Dimensionen zurückgedrängt werden und in der Affektenlehre keine kathartische Wirkung, sondern lediglich eine direkte Entsprechung von Affektdarstellung und Affektreaktion angenommen wird (vgl. 240 ff.).

Wenn die Rhetorik als Lehrdisziplin die Trennung von Sprachhandeln und Beobachten voraussetzt, dann eignet der Disziplin *per se* ein emanzipatorisches Moment: Die Sprachhandlung wird dem charismatischen Bann des Augenblicks entzogen und als eine unter möglichen anderen relativiert. Genau hier - so legt die Analyse nahe - setzt Prokopovič ein, um das deskriptiv-kritische Potential der Rhetorik erheblich zu reduzieren. Die Autorin formuliert hier fast zu moderat: "Prokopovičs *Ars rhetorica* (erscheint) als ein bedeutender Versuch, im beginnenden 18. Jahrhundert die Regeln einer *decorum*-Ordnung zu formulieren, die für den gesamten schriftlich und mündlich zu bewältigenden sozialen Raum Geltung erlangen soll; als Versuch, eine Lehre von der Angemessenheit durchzusetzen, die nicht nur die Herstellungsweisen der einzelnen Text- und Redearten erfassen, sondern auch die Beziehungen zwischen Hörern/Lesern und Rednern/Schreibern ordnen und deren Verständigung mit Hilfe erlernbarer Methoden einüben will." (249) Bei dieser "neuen Kommunikationsgemeinschaft", um die es Prokopovič geht, wäre allerdings zu fragen, ob dieses "Neue" nicht eigentlich die alte patriarchale Gemeinschaft meint, die Prokopovič nur mit neuen Mitteln der Rhetorik zu festigen bzw. wiederherzustellen versucht.

Prokopovičs totale "Rhetorisierung des Lebens" läßt dem Privaten und erst recht dem Intimen wenig Äußerungsraum, und so ist kaum erstaunlich, daß sich "eine dem Thema Liebe gewidmete Dichtung - verglichen mit der westeuropäischen Entwicklung - erst sehr spät herauszubilden begann". (251) Um diesen verzögerten Prozeß geht es in dem anschließenden Kapitel "Liebestopik und -stilistik: Von Trediakovskij bis Karamzin". Erst mit dem Ende des 17. Jahrhunderts tritt die asketische und misogyne Tradition zurück. Und nicht so sehr die barocke Stilhaltung, sondern erst die des Rokoko macht "das Thema der Liebe und ihre Topik in der russischen Dichtung legitim". (263) Die Entwicklung dieser Topik beschreibt die Autorin von Trediakovskij und Sumarokov über Cheraskov, Deržavin und Bogdanovič bis zu Karamzins Sentimentalismus, in dem ein "Umstellen des Tons von anakreontischer Heiterkeit auf 'Emotionalität'" und ein "Auftreten eines 'authentischen', nicht mehr nur rhetorischen Ichs" (280) zu beobachten sind.

2

Nur sehr langsam und vermittelt über den polnischen Barock erlangt die rhetorische Lehre auch Relevanz für die russische Dichtung und deren "Konzepte von poetischer Sprache". Einen quasi externen Ausgangspunkt für diesen komplexen, von Adaption und Zurückweisung gleichermaßen geprägten Rezeptionsmecha-

nismus bildet Maciej Sarbiewskis Traktat *De acuto et arguto (1619/1623)*. Die Autorin analysiert das Traktat zunächst im Kontext der europäischen concettistischen Theorien und zeigt - gestützt auf Untersuchungen von Gustav René Hocke und Klaus-Peter Lange - wie das frühneuzeitliche *acumen*-Konzept in einer "selektiven und intentionalen" (106) Aristotelesrezeption fundiert und speziell an das aristotelische *xenikón* rückgebunden wird. Letzteres weist seinerseits auf entsprechende Theoreme von poetischer Sprache bei Viktor Šklovskij bzw. Roman Jacobson voraus (vgl. 108 bzw. 111). Diese Beziehung zur russischen Moderne wird in den weiteren Ausführungen zum *acumen* bei Sarbiewski subtil präsent gehalten, wenn die Autorin beispielsweise formuliert: "(das *acumen* ist) eine neue Sicht der *res* und *verba*, eine noch nicht vernommene (persuasive) Botschaft. Das akute Sehen, das die italienischen Concettisten *perspicacia*, Transparenz, nennen, schafft in der Beseitigung des Überdrusses und der Trivialität eine kognitive und ästhetische Erfahrung der Durch- und Einsicht in den Zusammenhang der sprachlichen und argumentativen Zeichen" (109).

In Sarbiewskis Traktat wird das Oxymoron als "Quintessenz des *acumen* und als Höhepunkt 'akuter' Argumentation und Bildlichkeit" (136) beschrieben. Wie dies in der poetischen Praxis funktioniert, veranschaulicht eine Interpretation von Daniel Naborowskis Vergänglichkeitsgedicht *Krótkość żywota*. Ihre Evidenz bezieht die Interpretation nicht zuletzt auch aus der offensichtlichen Sprachlust, mit der die Autorin die concettistische Poetik auszulegen und textanalytisch einzusetzen versteht.

Im Abschnitt "Barockrhetorik in Rußland und ihre Kritiker: Simeon Polockij, Lomonosov und Sumarokov" verfolgt die Autorin "Spuren der *acumen*-Lehre" (148), in der russischen Dichtpraxis und Poetologie des 17. und 18. Jahrhunderts und belegt deren sich wandelnde, unterschiedliche Akzente setzende Rezeption. Anhand der Handbücher von Lomonosovs Lehrern an der Moskauer Akademie, Fedor Kvetnickij und Porfirij Krajskij, läßt sich eine auf Sarbiewski zurückgehende Tradition rekonstruieren, in der auch Lomonosov zu verorten ist, wobei aber bei ihm eine deutlich differente, eher in der Tradition von Masenius, Pontanus und Donatus stehende, wirkungsästhetische Begründung des *acumen* erfolgt.

Eine Abhängigkeit von Sarbiewski konstatiert die Autorin in Simeon Polockijs Gedicht *Chameleontu*, das eine "'scharfsinnige' Argumentation in poetische Sprache setzt" (160). Das Fortwirken des *acumen* zeichnet die Autorin bis zu seiner Negation bei Sumarokov nach. In seinen bekannten *Ody vzdornye* wandelt sich die strikte Zurückweisung der barocken Stilhaltung zu einer dichtungspraktischen Textstrategie, mit der jetzt Lomonosovs *vitievatye reči* im Namen von *vkus*, *estestvennost'* und *prostota* von der klassizistischen Position als poetische Irrtümer entlarvt werden. Die Autorin weist hier auf die theoriegeschichtliche Relevanz dieser *acumen*-Kritik hin: "Sumarokovs Barockkritik ist nicht nur wegen des Stilwandels, den sie anzeigt, sondern auch deshalb interessant, weil sie belegt, daß die Tradition der poetischen und rhetorischen Handbücher, zu der auch Lomonosovs diesbezügliche Schriften zu zählen sind, von einer neuen Instanz abgelöst wird, der Literaturkritik." (163)

Ein kurzer Exkurs zu Lomonosovs *inventio*-Lehre analysiert "in textpragmatischer Sicht" die Anweisungen zur Generierung von "thematischen Syntagmen" und gibt einige Hinweise zur Funktion der auf das *acumen* rückführbaren *vitievatye reči* in Lomonosovs *razum*-orientierter Ideenproduktion.

Zwei Gründe führt die Autorin für "das Ende der Rhetorik in ihrer normativen Funktion und der von ihr regierten literarischen Formen" an: Zum einen das Auftreten der Genres wie Abhandlung, Essay oder Sendschreiben, die zum Ort der Reflexion von ästhetischen Fragen werden und hier neue Begriffsbildungen und Argumentationsweisen ausprägen, zum anderen "die Etablierung des sentimentalistischen Stils". Die Geschichte der Rhetorik wirkt nun jedoch unterschwellig fort, indem sie eine neue Rolle übernimmt, "die immer dann beschworen wird, wenn es um eine negative Erscheinung in der Literatur geht, die es zu überwinden gilt. [...] Die Rhetorik und das Rhetorische tauchen mit dezidiert pejorativer Konnotation im Kontext der literarischen Neuorientierung des 19. Jahrhunderts wieder auf." (284)

Die Autorin ruft in Erinnerung, daß sich die Genese des russischen Realismus nicht als Ablösung von der Romantik, sondern von einer "präromantischen Formation" vollzieht, die gegenüber der "ererbten Topik" des 18. Jahrhunderts die Entdeckung eines empfindsamen und als authentisch konstruierten Selbst setzt. Dies bildet den "semantischen Nukleus" und den Ansatz für die "Emanzipation der Prosa" in Rußland. Die "allmähliche Etablierung des realistischen Systems" wird im Rahmen von Jurij Tynjanovs formalistischer Evolutionstheorie von Automatisierung/Deautomatisierung als "Erfahrung der ins Klischee verkehrten Unmittelbarkeits- und Authentizitätssuche des Sentimentalismus [...]" beschrieben, was "die Problematik der 'darstellenden Mittel' ins Zentrum rückt." (288) Damit wird ein Entwicklungsmechanismus in Gang gebracht, der im Hinblick auf die Authentizität von Wirklichkeitsrepräsentation ständig auf "Diskreditierung der Stilverfahren" setzt und permanent "die Herausbildung neuer Verfahren" provoziert, die dann ihrerseits als Konvention kritisch entlarvt werden. Es ist ein Mechanismus, der "immer neue Wege der Entmedialisierung" sucht und erprobt. (288) Die Autorin denkt Roman Jakobsons Realismus-Thesen weiter und zeigt, daß keineswegs von einem "priblíženie k žizni" (Lotman) die Rede sein kann, sondern – im Gegenteil – in dem Maße, wie die Texte auf Authentizität drängen, die Komplexität der darstellerischen Mittel zunimmt: "Es zeigt sich [...], daß sich aus diesem Abbau (=Konventionsabbau) Komplikationen auf der Ebene der darstellenden Mittel ergeben, die nicht im Sinne einer steigernden Differenzminderung in bezug auf die Ebene des Dargestellten interpretiert werden können." (289)

Wie diese Schübe der "Entmedialisierung" arbeiten und dabei rhetorisch-stilistische Begrifflichkeit wiederkehren lassen, macht die Autorin an Karamzin, Puškin, Gogol' und schließlich am Realismus-Konzept der Naturalen Schule deutlich: "Der Grad der Entmedialisierung im oben genannten Sinn in den einzelnen Phasen des realistischen Systems ist unterschiedlich, jede Phase ist um die stilistische Erfahrung der vorangegangenen kompliziert. [...] In der Reduktion der Mittel, die eine Phase leisten kann, zeichnet sich schon wieder der Aufbau neuer Mittel ab, die eine folgende Stufe erneut abbaut." (297) In dieser Perspektive der "Mittelreduktion" und gleichzeitiger Komplexitätssteigerung sieht die Autorin auch die skaz-Problematik bei Gogol' als "Herstellung eines Eindrucks von Mündlichkeit" (299) und schließlich auch die Prosa Dostoevskijs als Verschärfung "der defekten Rede" bis zur Aphasie und Doppelgängerei.

*

Im Kontext der aktuellen medientheoretischen Neubesinnung der Literaturwissenschaft scheint mir dieser von der Autorin bereits 1971 in einem *Poetica*-Artikel herausgearbeitete Mechanismus von "Entmedialisierung"/(stilisierte) Mündlichkeit einerseits und textueller Komplexitätszunahme andererseits in der Tat hochbrisant zu sein und auf ein weit über eine platonische "Schriftskepsis" hinausgehendes Blockieren von Internalisierungsprozessen des Schriftprinzips in der russischen Kultur hinzudeuten. Dieser Mechanismus, in den die Autorin die wechselhafte Geschichte der Rhetorikrezeption einmünden läßt, drängt gleichsam danach, im Rahmen verschiedener einschlägiger Studien zur Mündlichkeits-/Schriftlichkeits-Problematik wie Eric Havelocks *The Muse Learns to Write* (1986/dt. 1992) oder Walter Ongs *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982/dt. 1987) oder gar Niklas Luhmanns *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation* (1981) wiederaufgegriffen und weitergedacht zu werden.

Das gleiche gilt für die Ergebnisse, die das Schlußkapitel präsentiert. Unter dem Titel "Konzepte der poetischen Sprache: Neorhetorik und Dialogizität" werden die erst in der Moderne registrierbaren "konsistenten Konzeptbildungen zur poetischen Sprache" untersucht. Die Autorin setzt hier zunächst an den sprachästhetischen Schriften des Humboldtianers Aleksandr Potebnja an, um dann drei Modelle der Gegenüberstellung von poetischer und Alltags- bzw. Gebrauchssprache zu explizieren, auf die die Konzepte des Poetischen, der *poètičnost'* des 20. Jahrhunderts rückführbar sind. Von einem *dichotomischen* Modell läßt sich bei Viktor Šklovskij, dem frühen Roman Jakobson, aber auch bei V.V. Vinogradov sprechen. Mit einer *funktionalen* Dichotomie operieren Lev Jakubinskij, der Prager Linguistenkreis und vor allem Jan Mukařovsky. Die Arbeiten Michail Bachtins stehen schließlich für das *dialogisch-kontextuelle* Modell, das sich in Ansätzen bei Potebnja oder auch bei Jakobson vor- und dann in den Theorieentwürfen von Julia Kristeva weitergedacht findet. Der Befund der Neorhetorik konvergiert mit medientheoretischen Konstruktionsversuchen der Moderne, wie sie Marshall McLuhan im Konzept von der sog. *secondary orality* in *Understanding media* (1964/dt. 1968/94) formuliert: Auch die moderne *Literatur*-Theorie erliegt dem Bann der Oralität.

Gerade wie im Schlußkapitel durch die disparate Vielfalt der poetologischen Theorien hindurch die gemeinsame neorhetorische Stimme der Moderne zum Klingen gebracht wird, läßt noch einmal die theoretische und methodische Versiertheit deutlich werden, mit der die Autorin es versteht, verschiedene Ansätze auf basale Fragestellungen zurückzuführen und dennoch Nuancen stets im Blick zu behalten.

Jurij Murašov

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 303–308

Miroslav Červenka, Obléhání zevnitř, Praha (Torst) 1996, 421 S.

Für die Sammlung von insgesamt 42 eigenen Beiträgen - literaturwissenschaftlichen Aufsätzen, Kritiken und Essays - wählte Miroslav Červenka einen Titel, der nicht bloß eine Anspielung auf Milan Jungmanns *Obléhání Tróje* (Titel der 1969 erschienenen Auswahl von Rezensionen und Betrachtungen) ist. Das für die etwas martiale Überschrift gewählte Adverb wie auch der reizvolle Vorschlag, ein literaturwissenschaftliches bzw. -kritisches Genre künftig als "Belagerung" zu nennen (*Od autora/Vom Autor*, 8) weisen eigentlich auf ein strukturalistisches Bekenntnis hin: *Belagerung von Innen* als - fortdauernde (nie abgeschlossene...) - Bekämpfung (...Auseinandersetzung...) des von Belagertem geleisteten - fortdauernden - Widerstandes (...mit der Wirklichkeit des Werks...), die ihre Taktik in sein Inneres (...in bezug auf seine potentielle, existente und interpretierte Struktur,...) versetzt; wobei auch die gegenseitige Position des Belagerten und des Belagernden dynamisiert bzw. ausgetauscht und die Belagerung selbst "von Innen" entblößt werden kann (...in der sich die Intention und das Verfahren des jeweiligen Subjekts selbst reflektieren).

Dies bezeugt gründlich der 1. Teil des Buches, der u. d. T. *Alma mater* 10 Aufsätze in einer "vom Allgemeinen zum Besonderen" (5) geordneten Reihenfolge umfaßt: In *Malá improvizace o niternosti jazyka/Kleine Improvisation über die Innerlichkeit der Sprache* (11-14; 1. Ausgabe in *Čeština doma a ve světě*, Frühjahr-Sommer 1993, 45-46) geht es um kurze Betrachtungen über Infinitesimalität der Sprache, die sich nicht nur nach Außen ausdehnt, sondern auch nach Innen verläuft: Eine konzentrische Dynamik, die den Makro- wie auch den Mikrokosmos der Sprache (im Inneren eines jeden Einzelnen) betrifft. Fern von jeglicher Kasuistik meditiert Červenka über Genese und Rolle der Systeme in bezug auf das Universum der Sprachphänomene und deren Möglichkeiten - und reflektiert dabei den Sinn seines Bemühens: "Strukturalismus je strukturující činnost. Na hemžení prvků vrháme sítě zkusmého uspořádání a nelítostné břitvy maximální ekonomie procedur jsou pomocnymi nástroji obraznosti. K racionálnímu rozvrhování nás vede předracionální puzení k řádu jako projevu niterné energie. A kde by tento pud byl ukojen příliš snadno, vítáme úskoky připravené v temnotách niter, kam se jazyk uchýlil, aby vystoupil jiný a znovu nás k sobě strhl možnostmi sršícími z toho, o čem jsme nevěděli." (13-14)/ "Strukturalismus ist eine strukturierende Tätigkeit. Auf das Gewimmel der Elemente werfen wir die Netze einer probeweisen Organisierung und die erbarmungslosen Rasiermesser des Höchstökonomischen der Prozeduren gelten als Hilfsinstrumente der Vorstellungskraft. Zur rationalen Einteilung führt uns der vorrationale Drang nach Ordnung als einer Äußerung der innerlichen Energie. Und wo dieser Trieb allzu leicht befriedigt worden wäre, da heißen wir die Ränke willkommen, die in der Finsternis des Inneren parat stehen, in die sich die Sprache zurückgezogen hat, um verändert aufzutreten und uns durch die Möglichkeiten an sich zu reißen, die aus dem sprühen, wovon wir nichts wußten." In *Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu/Die Dynamik der Bedeutungsintegration des Werks und die*

Textkohärenz (15-25; 1. Ausgabe in *Tekst. Język. Poetyka*, Wrocław: Ossolineum 1978) wird die durch Sukzessivität gegebene Textkohärenz als Komponente der Bedeutungsintegration des literarischen Werks betrachtet, die, unabhängig von sukzessiven Sequenzen, auch simultan realisiert wird, und als solche die relative Bedeutungsautonomie aller Komponenten unterstützt. Durch die Interaktion des Sukzessiven mit dem Simultanen entstehen Elemente, die sowohl der Kohärenz als auch der Bedeutungsintegration einen "wohltuenden Widerstand" leisten. So bilden sich während der Realisierung des Textes nichtusuelle Relationen, die dem Werk die Funktion eines quasi nichtzeichenhaften "Dings" verleihen: eines Etwas, das noch vor der Reflexion vorhanden ist und zu dieser provoziert. *Čtyři dimenze literárního díla/Vier Dimensionen des literarischen Werks* (26-39; geschr. 1994, 1. Ausg.) könnte man zwar als eine Art Zusammenfassung des in der vorherigen Studie Diskutierten betrachten, doch diesmal wird auch ein Modell entworfen, das für die allgemeine Literaturwissenschaft und Ästhetik von Bedeutung ist. Die Frage nach den Konstituanten bzw. spezifischen Merkmalen des (literarischen) Kunstwerks wird hier durch folgende Tetrade formuliert: Die ersten zwei "Dimensionen" stellen die seit Saussure bekannten Achsen des Textes - die syntagmatische und die paradigmatische - dar, die durch die (1.) Sukzessivität und "Realisiertheit" (Zusammenhang in praesentia) und die (2.) Simultaneität und "Nicht-Realisiertheit" (Zusammenhang in absentia) gegeben sind. Diesen abstrakten Koordinaten fügte Jakobson sprachliche Aktivitäten der Kombination (1.) und der Selektion (2.) hinzu, wobei er die für den eigentlichen Existenzmodus des literarischen Textes entscheidende "poetische Funktion" in der Projektion des Äquivalenzprinzips von der Selektionsachse auf die Kombinationsachse sah. Červenka versucht, weiter zu gehen, indem er die Spezifik des Kunstwerks in bezug auf eine dritte, "intratextuelle" Dimension/Achse erklärt: Im Unterschied zur außerkünstlerischen Äußerung, deren (in der Hierarchie von der Lautebene bis zu der des Sinns des Aussage) niedrigeren Textschichten nur die Rolle der die jeweils höhere Textschicht zu begründenden Komponente haben, aktiviert die "ästhetische Funktion" die Autonomie aller Schichten des Werks. Dies bewirkt, daß sich auf der Basis einer und derselben Ausdruckssubstanz mehrere Signifikanten konstituieren; in jedem Moment der Textsequenz bieten sich dem Semioseprozeß gleich mehrere simultan fungierende Zeichen an. Die Simultaneität also überschreitet die Grenze der Nicht-Realisiertheit und macht sich präsent in der Relation eines "simultanen Syntagmas", um die "intratextuelle Dimension" zu begründen. Die ursprünglich linguistische Position des auf dem dyadischen Modell beruhenden "Äquivalenzprinzips" wird eigentlich semiotisch aufgefaßt: jene Jakobsonsche "Projektion" betrifft hier nicht nur sprachliche Paradigmen, sondern auch motivische und thematische Einheiten bis zu komplexen denk- und wissenssystembezogenen Strukturen, bei denen auch die Lebenserfahrung des jeweiligen Werksubjekts eine wesentliche Rolle spielt. Während die dritte Dimension die Realität des Werks in ihrer Spezifik zeigt, bedeutet die vierte eine solche Realität in ihrer Komplexität: jene der (aller) Texte, in die ein bestimmtes Werk - allein schon aufgrund seines Daseins als Text - eintritt. So nennt der Verfasser diese vierte Dimension die "intertextuelle", die - in bezug auf ein konkretes Werk - durch Nicht-Realisiertheit und Temporalität/Sukzessivität und durch Selektion wie auch Kombination gekennzeichnet ist. Allein diese Studie würde vielmehr analytische Aufmerksamkeit verdienen, doch der Umfang der Rezension erlaubt es nicht; so

kann man nur in einer sehr komprimierten Form auch die folgenden Aufsätze erwähnen: In *Literární artefakt/Literarisches Artefakt* (40-78; 1. Ausg. in *Kapitoly z teorie literárního díla*, Praha: UK 1993) befaßt sich M. Červenka aus semiotisch-strukturalistischer Sicht umfassend mit der Variabilität des "primären" Signifakten, wobei er die Spezifik des literarisches Werks im Vergleich zu anderen Kunstformen untersucht. Der Aufsatz *Verš a poezie/Der Vers und die Poesie* (79-113; 1. Ausg. in *O poetice literárních druhů/Über die Poetik der literarischen Gattungen*, Praha: ÚČL 1995) behandelt ausführlich die Problematik der Konstituanten wie auch des Stellenwertes der Poesie vor allem gegenüber der künstlerischen Prosa, *Poetika a fonologie: disharmonické momenty/Poetik und Phonologie: Disharmonische Momente* (114-119; ersch. zuerst englisch in *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 17 [1991] und in *Russian Literature* 33 [1993]) wird wiederum der Frage nach der Kompetenz der phonologischen Systeme im dichterischen Werk gewidmet. In *Rytmický impuls: poznámky a komentáře/Der rhythmische Impuls: Anmerkungen und Kommentare* (120-148; als "Samisdat"-Text in *Z večerní školy versologie I*, Praha 1983; ersch. engl. in *Wiener Slawistischer Almanach* 14 [1984]; tschech. in *Slovenská literatúra* 38 [1991]) konzentriert sich der Verfasser auf die Problematik des rhythmischen Impulses als einer sowohl von den russischen Formalisten als auch von den tschechischen Strukturalisten betrachteten Kategorie der sog. Intention/"Einstellung"; es liegt hier eine Übersicht der Poetikforschung vor, die die erwähnte Kategorie auch unter gestaltpsychologischem ("Psychologie der Zeitauffassung") Aspekt, in bezug auf die Relation zum metrischen Impuls (in der sich der rhythmische Impuls als intratextuelle Norm zeigt), wie auch auf die Kommunikationstheorie und die phonologische Verstheorie, verfolgt, um schließlich eine komplexe Auffassung vorzustellen, die die Erweiterung der an der Rhythmusbildung beteiligten Faktoren erfordert. Eine auf die Präsentationsarten des Sprechers in der Dichtung orientierte Analyse stellt die Studie *Sebeoslovení v lyrice/Die Selbstansprache in der Lyrik* dar (149-186; 1. Ausg. in *Proměny subjektu*, Praha: ÚČSL 1993). Anhand mehrerer Beispiele aus der tschechischen Poesie der Zwischenkriegszeit zeigt es sich, daß die Lyrik mit eigenen Mitteln eine Sprachpolyphonie bzw. Multiperspektivität erzeugt, die sonst - vor allem dank der Theorie M. M. Bachtins - der Prosa zugesprochen wurde. *Vyprávění a popis z hlediska aktuálního větného členění/Erzählung und Beschreibung aus der Sicht der aktuellen Satzgliederung* (187-212; 1. Fassung in *Semantyka tekstu i języka*, Wrocław: Ossolineum 1976; 1. Ausg. im Englisch in *The Structure of the Literary Process*, Amsterdam-Philadelphia: Benjamins 1982) ist der Analyse verschiedener Kontextstrukturen unter den Aspekten der aktuellen Satzgliederung und des Bedeutungsaufbaus von Textparadigmen gewidmet; hinsichtlich des linguistischen Beitrags zur Poetologie könnte man in diesem Zusammenhang von einer der methodologisch am Gründlichsten ausgearbeiteten Studien auf diesem Gebiet sprechen. Einen textologischen Beitrag insbesondere in bezug auf die Problematik der Textvarianten wie auch auf den Zeichencharakter des "Aktes der Veröffentlichung" stellt die letzte Studie dieses Abteils, *Textologie a semiotika/Textologie und Semiotik* (213-232; 1. Ausg. in *Texte und Varianten*, München: Becksche Verlagsbuchhandlung 1971) dar.

Der 2. Teil, *Naslouchám ti/Ich höre dir zu,* bietet eine Auswahl aus literaturkritischen Arbeiten M. Červenkas dar. Doch vielmehr als um herkömmliche Literaturkritiken handelt es sich um literaturtheoretische, insbesondere poetologische Analysen, die auf die Enthüllung des Sinns des jeweils besprochenen Werks ausgerichtet sind. Nicht nach der Chronologie ihrer Erscheinungen - vom Ende der fünfziger bis zum Anfang der neunziger Jahre (bis auf einige Samisdatpublikationen freilich mit einer 'Pause' der Siebziger und Achtziger) -, sondern je nach dem Alter des jeweiligen Autors sind hier insgesamt 18 Beiträge eingeordnet: Zu den Werken tschechischer Dichter und Červenkas Zeit- bzw. auch Generationsgenossen - Vladimír Holan (235-240), František Hrubín (241-243), Jiří Kolář (244-249), Miroslav Holub und Josef Brukner (250-260), Karel Šiktanc (261-266, 267-270, 271-282), Jan Zábrana (283-286, 287-289), Milan Uhde (290-291), Jiří Gruša (292-293), Pavel Šrut (294-300), Petr Kabeš (301-302), Antonín Brousek (303-304), Ivan Wernisch (305-306), Josef Peterka (307-312) und Miloslav Topinka (313-316, 317-320). Bemerkenswert ist es, daß der wissenschaftliche Standpunkt, insbesondere der strukturalistisch-semiotische Aspekt die im Rahmen des literaturkritischen Genres erforderliche Wertung in eine diskursive Position transformiert, in der die ästhetische Dimension des "belagerten" Werkes mit der ethischen und noetischen in enge Verbindung gebracht wird.

Im 3. Teil u. d. T. *Teď a tady/Jetzt und hier* handelt es sich um diverse Texte zu aktuellen Problemen der Literatur und der Kultur wie auch der Literaturwissenschaft und Ästhetik. Insgesamt 14 Essays, Betrachtungen, Diskussionsbeiträge und Polemiken sind diesmal chronologisch - je nach der (ersten) Veröffentlichung bzw. der Entstehung - geordnet. Zu den zeitgenössischen Verhältnissen im tschechischen Kulturkontext der sechziger Jahre und insbesondere in bezug auf die literarische Gruppe "Květen" äußern sich die ersten drei Beiträge: *Zdroje tvořivosti/Quellen der Schaffenskraft* (323-329; publ. in *Orientace* 1 [1960]), *Ospravedlňovat umění/Die Kunst rechtfertigen* (330-333; publ. in Orientace 1 [1960]) und *Druhé čtení/Die zweite Lesung* (334-346; publ. in *Host do domu* 12 [1965]). Einigen Erscheinungen der tschechischen Konkreten Poesie und ihrem Stellenwert sowohl in der literarischen Tradition als auch im Rahmen der medienübergreifenden Ästhetik ist die kritisch-analytische Studie *K sémantice tzv. konkrétní poezie/Zur Semantik der sog. Konkreten Poesie* (347-355; publ. in *Orientace* 1 [1966]) gewidmet. Seinen wissenschaftlich objektiven Standpunkt vertritt Červenka auch in den folgenden drei Polemik- bzw. Diskussionsbeiträgen, die auf die Problematik der tschechischen Liteturkritik und -theorie der sechziger Jahre gerichtet sind: *Objektivní kritéria?/Objektive Kriterien?* (356-360; publ. in *Literární noviny* 16 [1967]), *Náhlá tolerance/Plötzliche Toleranz* (361-362; publ. in *Literární listy* 1 [1968]) und *Příspěvek k anketě Orientace a čs. jaro/Beitrag zu der Umfrage in "Orientace" und der tschechosl. Frühling* (363-365; publ. in *Orientace* 3 [1968]). Der Aufsatz *K semiotice samizdatu/Zur Semiotik des Samisdat* (366-373; 1. Version publ. in *Kritický sborník* 5 [1985], Endfassung in *Slovenské pohľady* 106 [1990]) ist aus mehreren Gründen von Interesse: Erstens darum, weil hier die Erfahrung über die Samisdat-Produktion, d. h. auch über die Spezifik der tschechischen (bzw. osteuropäischen) Literatur- und Kulturlandschaft der jüngsten Vergangenheit Gegenstand einer systematischen Untersuchung wird, und zweitens, weil der semiotische Aspekt des Samisdat-Phänomens das

Theorem des "Aktes der Veröffentlichung" gründlich revidiert und problematisiert, und damit brauchbare Impulse sowohl für die Poetik und Textologie als auch für die Literaturgeschichte und Medienforschung gibt. Aufgrund der Analyse des erwähnten Theorems und der dadurch festgestellten Differenzen in der Intentionalität jeweiliger Texte/Textsubjekte entwirft Červenka auch eine Typologie des (tschechischen) Samisdat. Diese unterscheidet zwischen Texten, die auf ein bestimmtes Publikum ausgerichtet sind, sei dieses 1) innerhalb des gegebenen Kulturkontextes (als isolierte Gruppe) oder 2) außerhalb seiner (im Ausland) zu suchen, oder die eigentlich auf keine Beschränkung der Öffentlichkeit eingehen und 3) ihren Sonderstatus nicht akzeptieren, oder 4) im Gegenteil diesen selbst reflektieren, indem sie dafür eigene - literarische - Mittel, d. h. auch eigene Poetik, verwenden bzw. schaffen. Es ist klar, daß einige der Typologiemerkmale gar nicht nur für den speziellen Bereich des Samisdat relevant sind (vgl. z. B. die Literatur des Manierismus, der Moderne bzw. der Avantgarde), es sei denn, der Samisdat macht dadurch auf die - wenn auch latente - Präsenz ähnlicher Phänomene in der gesamten Kulturgeschichte auf eine besonders deutliche und quasi institutionalisierte Weise aufmerksam. Einige philosophische Anmerkungen zu Mythos und Mensch im Universum der Kultur und Natur finden wir in dem Artikel *Metamýty/Metamythen* (374-379; publ. in der Samisdat-Zeitschrift *Obsah* 6 [1986]). Das folgende Interview *O květnu a květňácích (odpovědi)/Über Květen und die Květenler (Antworten)* (380-385; publ. in *Iniciály* 1991) erinnert die literarische Gruppe "Květen", deren Mitglied der Verfasser auch war. Einen durchaus diskursiven Beitrag zum Werk Jan Mukařovskýs bedeutet das bisher in der Zeitschrift *Tvar* (1991) publizierte Referat *Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem/Jan Mukařovskýs Bruch mit Strukturalismus* (386-397) aus der Konferenz zum hundertjährigen Jubiläum dieses Mitbegründers der sog. Prager Schule (1991). M. Červenka, Mukařovskýs Schüler und Fortsetzer der Ideen des tschechischen Strukturalismus, setzt sich hier mit einem Zeitabschnitt im Leben und Werk seines Lehrers auseinander, der sonst von vielen Mitstreitern der Prager Schule mit Verlegenheit betrachtet wird: Es geht um die Jahre nach 1945, in denen Mukařovský seine strukturalistischen Positionen allmählich verließ, um sich infolge der politischen Entwicklung in seinem Lande zur marxistisch-leninistischen Ideologie zu bekennen. Zwei kurze Reflexionen zur allgemeinen Problematik des literarischen Schaffens (*O snadnosti/Über die Leichtigkeit*; 398-400) wie auch der Rezeption (*O identifikaci/Über die Identifikation*; 401-402; beides in *Literární noviny* 1 [1990]) und ein Beitrag für die 1988 stattgefundene (illegale) Konferenz unabhängiger Historiker zum Thema Struktur des Individuums und Struktur der Geschichte (*Příspěvek na konferenci o českých dějinách/Beitrag für die Konferenz über tschechische Geschichte*; 403-406) schließen diesen Abschnitt wie auch den gesamten Textteil des Buches ab (das noch mit bibliographischen Anmerkungen und einem Register ausgestattet ist).

Selbst wenn die Publikation eigentlich nur ein Bruchstück des umfangreichen Werks Miroslav Červenkas (der übrigens auch als Dichter bekannt ist) bedeutet, repräsentiert sie sein Profil: in der Literaturwissenschaft und Ästhetik, in der Literaturkritik und in der auf die aktuelle Kulturproblematik reagierenden Publizistik. Daß diese Vielseitigkeit ihren gemeinsamen Nenner in der (Prager) stukturalistischen Methodologie hat, die ihren Schwerpunkt nicht im Text allein, sondern in

der Auseinandersetzung des individuellen Bewußtseins mit ihm sucht, ist hier evident - genauso, wie die strukturalistischen Verfahren gegenüber vielen Problemen in der Kultur und Wissenschaft offen stehen. Wenn jemand angesichts dieser Tatsachen doch der Meinung wäre, der Strukturalismus sei vielleicht überholt, dann hat er manches nachzuholen. Die Belagerung von Innen ist sicherlich nicht beendet.

Jan Jiroušek

TEXTE

Wiener Slawistischer Almanach 40 (1997) 311–350

Julia Kissina

Белка

От американской армии, покинувшей Германию в 1945 году осталось 3547 чучел маленьких серых животных. Это - белка! Зачем понадобилось американскому руководству снабжать своит солдат чучелами белок? Непонятно. До сих пор. Может быть это были амулеты, защищавшие Зэга и Льюиса от вражеских пуль? Кто знает? Может, они до сих пор хранят души солдат среди своих отсыревших опилок.

Чучела белок мы нашли в подвале одного Рейнского замка, хозяин которого содержал здание в отличном состоянии, провел туда горячую воду и сдавал комнаты итальянским и швейцарским туристам. Мы попали туда случайно, вместе с вонючей группой из восточного блока. Конечно за нас платила какая-то чешская строительная фирма

В четверг ночью мы спустились в подвал в поисках, безусловно, привидений. Подвал был заполнен аккуратно стоящими ящиками черного пива, рейнскими винами и черными бутылями Шато-Марго. Первое, на что наткнулся латыш Каспарс, был тяжелый деревянный пропеллер от американского вертолета. На одной из лопастей была выгравирована ничего не означавшая надпись на русском языке "Отдамся тебе, Балтика " С каспер-сами, с тяжелыми чашками магнолиевых деревьев была фотография на пляже какого-то курорта. Там загорал такой лысый парень в купальном костюме. Его лицо напоминало скорее героя любовника из пятидесятых. Фотография валялась на полу между практичным, трех отделений, кожанным портфелем и старым американским аппаратом для массажа спины, так и выпячивавшим свои кольчатые шланги.

Белки стояли низу, в самом глубоком келлере аккуратно пронумерованные желтыми листками. Каспарс просто остолбенел. Конечно, мы сразу оттуда вылетели пулей и не могли уснуть всю ночь, лежа рядом и уставив параллельные невидимые твердые взгляды в еле брезживший потолок. О чем мы думали? Мы думали о белках. Об американской армии и о бейсбольных мячах, лежащих в углу.

Наши одинаковые белые в полоски носки и выстиранные кроссовки стояли под кроватью так, как будто ночь обещала нам только стерильность, серое небо, бесчувственность. И когда мы, все-таки, встретились

дрожащими сухими губами и ощутили в зубах вкус лавровых цветов, только тогда Каспарс назвал мне имя этой Мелони. Мелони, которая была охотницей и застрелила белку из пистолета в 1956 году в центральном парке. Мелони была убита полицейским, и потом ее сестра, рыжегрудая девка с вороватыми глазами Шилди Брей, сшивала шкурку этой белки, чтобы отдать чучело жениху Мелони, в память о ней.

Чучело белки долго стояло на буфете с пожелтевшими салфетками и мех на ней двигался, когда тетушки Робертс открывали окно. Жених Мелони, по истечении некоторого времени отправился добровольцем во Вьетнам. Он погиб в окопе под Да-н-Ангом, поправляя на чучеле Мелони жемчуговый пушистый хвостик... Жениха звали Томас Кропивницки. Хозяина нашего замка зовут так же, теперь он работает на американской военной базе в Оберурзеле под Франкфуртом.

Белая

Она смуглая лежала в гробу литературного музея и не пахла. Экскурсовод быстро сострясла каблуками люстру и вся экскурсия, минуя мемориальный торшер пододвинулась к гробу и благоговейно окружила его.

- А тут, - сказала звонким голосом литератураведша, - вы видите тело жены Андрея Белого - Анны Сергеевны Тургеневой. Анна Сергеевна Тургенева умерла в 1923 году в Германии, около Мюнхена и ее тело после войны было передано в дар Советской Власти немецким правительством в согласовании с планам Маршалла.....

Рабочие заерзали и вспотели. Всем хотелось рассмотреть мумию поближе.

- А как же такая мумия сохранилась?

- В мире есть не много таких мумий, - сказала сотрудница, - мумия Пирогова, Мао Дзе Дуна и других, поэтому мы закрываем окна, чтоб не нарушить микроклиматические условия. Вон, в углу стоит регулятор влажности, серый такой.

Рабочие крутили головами, жадно смотрели в голову мумии и потели. Воздух увлажнялся и раскалялся.

- Жарковато мне, - сказал кто-то, - как будто печка внутри горит.

- В нашем музее работает группа научных сотрудников специально прикрепленных к телу, - сказала сотрудница и вытерла испарину, выступившую на лбу. - Специальная влажность и точная температура не позволяет сохнуть или увлажняться не только внешним эпилятивным покровам и внутренним органам, но и книгам, хранящимся в библиотеке. Температура не должна ни на градус превышать норму.

Особенно рабочему Царюку стало жарко, оттого что много пива выпил, да еще и вид покойницы сводил его с ума. Уже долго не было у него женщин и обе они - экскурсоводша и мумия действовали на его железы. Но экскурсоводша была суха в плечах, а мумия лежала ласково. Он снял фуражку, вытер лоб рукавом.

- Она дергнула глазами! - громко и испуганно шепнул кто-то из посетителей и всех бросило в холод. Изнутри гроб стал запотевать. Действительно, мумия Анны Тургеневой медленно открыла бесцветные глаза и мутным взглядом обвела экскурсантов. Толпа придвинулась. У Царюка рубашка прилипла к спине. Работница музея вскрикнула, невольно засмеялась, отпрянула в сторону и, пробившись через толпу, побежала к лестнице. Серые губы мумии что-то неясно промычали, что отдалось эхом внутри стеклянного гроба и мужики придвинулись еще плотнее. Двое из них переглянулись. Кто-то громко сморкнулся. Двое ловко стали сворачивать стеклянную крышку.

- Доктора бы ей быстро, - сказала коричневая старушка, в страхе глядящая на грудь усопшей.

- Не надо мне доктора, спасибо - слабо сказала мумия и приподняла голову. - Помогите мне встать. Два учтивых литературных студента (один с зубами веером) приподняли ее за локти и Анна Сергеевна села на незамятый бархат, оставив после себя мокрый отпечаток. На спине ее густо росли сырые разводы плесени, полусгнившая ткань ее серого муарового платья, так хорошо сохранившегося спереди, сзади оставляла желать лучшего. Кто-то уже нес стакан воды.

- Влажность нарушилась.

- Смотри, сам взопрел-то.

- Раритет воскрес, свидетельница времени, - шептались в толпе.

Анна Сергеевна отпила, поискала кого-то в толпе, прочно остановила посиневшие темные глаза на мне и сказала, слабо мне улыбнувшись

- Ах, Юленька, ну наконец-то, а я так долго вас ждала! Она протянула ко мне высохшую руку и коснувшись моего локтя вызвала во мне содрогание и отвращение. Все же я, расслабила лицо, улыбнулась и сказала,

- Добрый день, Анна Сергеевна, рада познакомиться. - Я с гадливостью легко пожала ее неплотную руку и тут вся толпа по очереди стала называть свои имена и, благоговейно и боязно глядя на нее, тянуть к ней дрожащие руки.

- Мне еще тяжело ходить - сказала мумия, ведь я еще не оправилась после болезни.

- А что же с вами? - спросил Царюк и экономно вздохнул.

- Доктор бестолковый, дал мне пиктина. А я еще вечером хлеб с пальмином намазывала. Старый был пальмин. Вот оно и вышло.

- Что вышло? - спросил Царюк.

- Да чувствую я себя как дура последняя. Вся как во сне. Как во сне, - она опять подняла на меня сизые глаза - А что вы к нам так давно не заходили? Случилось что?

- Нет, Слава Богу, все неизменно - сказала я умирающим голосом.

- А как с вашим позвоночником?

- Да, спасибо, - ничего, получше, - говорила я как автомат и все перед глазами плыло.

Толпа отодвигалась. Ужас пылал на лицах. Только Царюк смело остался и все пытался войти в сектор зрения Анны Сергеевны и влезть в разговор. Краем глаза видела я, что экскурсоводша стоит у входа с директором и крепко держит его ногтями. Анна Сергеевна опустила одну ногу на паркет и пальцы ее в старомодных туфлях расклеились и расплющились с хрясем. Царюк поспешил ее поддержать под локоть и она окинула его благодарным взглядом. Толпа раздвинулась. Анна Сергеевна пошла вперед,

покачиваясь, как под хмелем, села за мемориальный стол и оцепенела от попытки войти в кресло. Царюк разволновался несносно и запах драгоценным мускусом. Анна Сергеевна слабо отреагировала. Краем глаза я видела, как по одному посетители шли за дверь, стараясь ступать как можно тише. Вскоре в зале от экскурсантов остались только я и Царюк. Я знала его уже два года - я у них на заводе в секретариате работала. Царюк был дурак. Поэтому он и не уходил.

Анна Сергеевна медленно встала и протянула к нему руку. Из руки ее медленно выполз зеленый луч и вонзился рабочему в лицо. Царюк прямо окаменел и открыл рот. Анна Сергеевна улыбнулась. Она рассекла лучом его голову на две половины и что-то тяжело хрустнуло у него в шее. Я зажмурила глаза и услышала звук упавшего тела, ожидая худшего.

- А как ваши родители? - услышала я вновь ласковый голос Анны Сергеевны.

Я старалась не смотреть на тело убитого рабочего.

- Х-хорошо, с-спасибо.

- Пойдемте отсюда, Юленька, - сказала Анна Сергеевна, подошла, взяла меня за руку, - вам нечего на пакость смотреть.- Я повиновалась.

- Какая гадость - этот литературный музей, - сказала Анна Сергеевна и сморщила нос. Мы спустились по лестнице. Меня тошнило. Внизу уже не было ни души. В фойе мне стало совсем плохо.

- Что-то вы совсем бледненькая, - сказала Анна Сергеевна и я ни с того ни с сего стала блевать ей на платье.

- Ой, Юленька, что ж это. Не беспокойтесь. Неприятно, но можно выстирать. Я знаю - проклятый пальмин вчерашний - гадость какая.

Я еще раз блеванула на ковер.

- Туалеты тут нечистые, - сказала инопланетянка.

- П-пошла ты в ж-жопу, - сказала я, не на шутку заикаясь и уставилась на нее с нескрываемым отвращением.

Она вытянула руку вперед и мне в глаз вонзился зеленый луч. Я отскочила. Анна Сергеевна с откуда ни возмись возникшей прытью стала бегать за мной по фойе. Я увиливала как в триллере. Анна Сергеевна росла на глазах. И тут я скользнула в библиотеку. Она за мной. Там были книги наших любимых отечественных писателей, но мне ничего не оставалось делать, как швырять их ей в башку. В ход пошли твердые коричневые тома Гоголя. И тут случилось чудо: да, меня спасло чудо. Огромная библиотечная полка с нашей классикой полетела прямо на нее. Я видела как корешки книг разрывали ее платье и вонзались в серую муть неизвестных белковых соединений. Последнее, что она успела прошипеть было проклятье литературе. Когда она дернулась в последний раз и шипящая жидкость вылилась

из оболочки, я увидела на дне ее желудка маленькую коробочку и рухнула без чувств.

На следующий день меня посетили в больнице следователь и директор музея.

- Там был микрофильм со списком комиксов. Она немецкая шпионка была, а комиксы они хотели нам навязать. Нам-то, самому читающему народу, как говаривал писатель Герберт Уэллс, - сказал следователь и крепко пожал мне руку, - а у нас для вас добрый подарок, давайте, Игорь Дмитриевич.

Игорь Дмитриевич, директор литературного музея улыбчиво замялся и вытащил из портфеля книгу. На синей коленкоровой обложке белыми буквами было написано "Андрей Белый, Баллады."

- С автографом. Ну и повезло же вам - настоящий раритет, - сказал следователь и смущенно подмигнул.

Счастливый парень живет как в раю

Настоящие американские девушки с резиновыми попками с утра до вечера снимаются в кино и ужираются кетчупом. Эти безгенитальные девушки спят на белье цвета американского флага и совершают ежедневно самый длинный в мире джокинг, от которого ноги растут как бамбук. Настоящие молодые американки - все блондинки и умницы. Они не умрут от рака раньше времени. Даже если с утра до вечера эти девушки пудрятся кокаином и чистят зубы нашатырем - на них действует это не больше, чем одноразовый химический сендвич действует на профессора из Цюриха - пропоносит и перестанет. Такие девушки могут взглядом остановить океанский лайнер и сдуть траекторию ядерной боеголовки. По утрам эти девушки учат наизусть цитаты из Эммерсона, чтобы в два часа дня поймать на этот крючок "правильных" мудил. А может быть, на этот счет, я заблуждаюсь. Эти безмозглые девушки часто и бессознательно улыбаются, потому что хотят добра. Они готовы к добру и творят его направо и налево, хотя бы тем, что бессознательно рекламируют все это дерьмо, которое валяется на полках супермаркетов. Конечно, я знаю об этих девушках из телевизора, потому что мир мне известен из телевизора.

Все, что я вижу по телевизору - повторяется во сне.

- Ты слишком часто смотришь телевизор, - говорит мне мой теперешний санитар.

Да, я смотрю телевизор с утра до вечера. Без ящика можно было бы сразу сдохнуть. А чем еще заниматься целый день, если у тебя нет тела, а есть только голова. Я инвалид, как и все, кто живут в нашей государственной квартире. Когда-то у меня было все, и даже больше того, и я, надо сказать, был одним из несчастнейших людей. Я бегал по улицам как бесноватый осел в поисках настоящей жизни. Меня останавливали на всех границах. Два раза меня кастрировали мексиканские гаучо - и безуспешно. В результате решили использовать мою потрясающую энергию на пользу какой-то мелкой наживы: я начал выращивать гвоздики и тюльпаны и дело тут пошло, но гвоздики интересовали меня еще меньше, чем тюльпаны и однажды в нервном приступе я стал топтать гектары. С меня решили снять штраф и мне оставалось окунуться в кислоту.

Я поменял оставшиеся букеты на много литров кислоты и плюнул туда. Потом я влез в цинковую ванную и немедленно растворился. И безрезультатно: голова моя не реагировала и я от этого кричал как Папа Римский. Так я стал инвалидом. После этого я потерял всякий интерес к жизни.

Мне страшно скучно. Мои соседи-инвалиды - дерьмо. Мой бывший санитар - полный ублюдок и обыватель. Обычно он жил своей маленькой жизнью и повсюду таскал меня с собой на моем индивидуальном стуле. И

надо же, эта сволочь при мне испражнялась. Ладно бы, он делал перерывы. Нет. Он разноцветно испражнялся с утра до вечера. Я делал ему замечание - ему было все-равно. И потом - этот подонок был настоящий сексуальный маньяк. Конечно тогда он еще не дошел до того, чтобы употребить мой рот, хотя ему очень нравилось об этом говорить. А мне было неприятно - к тому же зимой губы пересыхают, трескаются. Он покупал по дешевке азиатских девушек и использовал их прямо в ботаническом саду. Меня, разумеется, нисколько не стеснялся. Однажды я стал орать. Ночью. Прямо на улице. Из моего индивидуального стула. Прибежала чума людей и они увидели эту заводную жопу, которая двигалась как жестяной зверек в ярмарочном тире. Справедливо девушка-полицейская выстрелила ему в жопу твердой рукой и дала команду сменить мне санитара.

Теперь мне не нужны такие стрессы. Я старею и становлюсь все апатичней. Теперь я никогда не заставляю вывозить меня из дома. А зачем же мне смотреть на людей, если все они одинаковые. Ведь и ежу понятно, что по улицам ходят только мужчины и женщины. Мужчины есть пяти разновидностей: прыщавые подростки, страховые агенты, похотливые ученые и бездомные алкоголики. И все они как один обожают девушек из телевизора. Я думаю, что им тоже снятся девушки из телевизора, те же самые живые блондинки в желтых теннисках.

Иногда мне кажется, что девушки из телевизора толпятся вокруг моей головы и поют как сирены. Поскольку, у меня есть только голова, мой инструмент - мысль и я им активно пользуюсь. Мысленно я их расчленяю - этих милых спортсменочек. Им больно, солнышкам, а они все-таки улыбаются. Я расчленяю их мысленно отличным новеньким кухонным ножем, производства Крупп, а они улыбаются, потому что жизнь - это радость, и смерть это радость. Все можно превратить в радость - если захотеть. А самая большая радость - это приобретение нового кухонного инструмента этой отличной популярной фирмы Крупп. После того, как я мысленно расчленяю такую малютку, одетую с ног до головы в Риббок, я, конечно, кладу ее кости в стиральную машину. Голову тоже. Стиральная машина "Сименс" при помощи порошечка стирального, известной нам фирмы, отмывает даже пятна крови. И вот после стирки в мягкой воде (мысленной) она возвращается ко мне, беляночка, красавица и улыбается.

Главное - поставить на легкий режим и не переборщить с температурой. Хватит тридцати градусов - не простудится. При температуре тела ничего вам не сбежится, ни свариться - все нормально, и ей приятно. Поэтому она и улыбается, ведь ей тоже известно, что стиральный порошечек фирмы "Персиль " не вызывает разражения и аллергии.

Все эти мерзости я делаю мысленно с утра до вечера, потому что можно сдохнуть от скуки. Вечером приходит мой сосед Вернер - мрачный тип, и

начинает тягостно молчать. Он тоже инвалид. Так мы и живем вместе с некоторыми другими инвалидами. В 1991 году он сильно разбился на вертолете и от него отстались только ноги. Поначалу они страшно дрожали, но наш терапевт на него наорал. Он всегда орет, когда у него что-то не получается. Но тут фригвенции совпали. Постепенно Вернер реабилитировался, приобрел новую профессию: теперь он учит детей в начальной школе играть в футбол. Для начальной школы - это нормально. Мой сосед - Ноги приходит как всегда в пять и молча усаживается перед телевизором. Конечно мгновенно засыпает от усталости - тут набегаешься с ребятней за целый день. Поэтому я его не беспокою. Но поговорить-то мне, понятно, не с кем: на улице - только мужчины и женщины, поэтому я иногда болтаю со своим санитаром. Он купил мне швейную машинку и учит меня шить. Этот парень умеет потрясающе шить. Иногда мне снится про этих девушек, как будто я, после того как они просохли, начинаю на этой замечательной зингеровке сшивать их конечности. Оверлок как поплавок ходит туда-сюда и очень хорошо помогает, чтобы спрятать никому не нужные жилы, так уродующие внешний вид всякой милой девушки.

Днем иногда, я прошу санитара - ты пошей, браток, что-нибудь, а я посмотрю, потому что, честно говоря, телевизор частенько надоедает. А вот высококачественных девушек все равно недостает. Он шьет, мой санитар Рони, а я смотрю. Мой Рони умеет делать только прямые швы и сшивать два куска материи. Но это он делает замечательно. Рони может сшить самую длинную в мире ковровую дорожку. Мы решили, что когда дорожка достигнет семикилометровой длины - мы вызовем телевиденье и Рони прославится, а я смогу рассказать всему миру, как этот честный трудолюбивый парень с академической степенью и, такое-прочее, сшил самую длинную в мире ковровую дорожку и посвятил ее чему-нибудь социально-полезному. Конечно, такой парень не станет рекламировать текстиль - дешевые дела. Такой парень как Рони сможет использовать эту телевизионную программу, чтобы ввернуть словцо, скажем, в защиту нас, - инвалидов. И когда все эти ублюдки прибегут в воскресенье к своему "Сони", чтобы полюбоваться самой длинной в мире ковровой дорожкой, этот сирота Рони засунет свою добродушную ирландскую физиономию в телек и, показав всем свой несосанный средний палец вверх - скажет им правду об этих подонках врачах, которые ускоряют производство сраных инвалидов для того чтобы вести их говняную статистику. Конечно, на закуску появятся все эти бабы из телевизора. Эти чудовищные, по-мольеровски манерные гротескные пезды и начнут пищать своими неприлично намазанными ртами какую-нибудь хуйню в защиту шоколада "Нестли" или с преувеличеным наслаждением нюхать этот говняного цвета эспрессо, который глотают все эти страховые подонки по утрам. В будние дни, после девяти вечера,

когда отупевшие от беспрерывного труда мужчины, они же страховые недоноски, притащатся домой и тоже присоединятся к государственному и разумно устроенному счастью при помощи ящика, девушки из телевизора начнут капризничать в мыльных операх, постоянно норовя, якобы понарошку, показать всем свои надувные силиконовые сиськи. Ну известно, что происходит дальше. Все эти примерные очкарики, сменив костюм фирмы "Босс" на спортивный костюм, начинают кончать в экран и, не дождавшись очередной порнухи, чистят зубы пятиминутным способом, снимают свои неаполитанские "Роллексы" и отваливаются спать.

Я же смотрю почти всю программу до конца, включая ночные фильмы. Мой Рони спокойно посапывает в кресле, иногда прерывая храп невнятным бормотанием, а мои соседи - руки и ноги, оставшиеся от людей тоже спокойно спят - каждый в своей комнате. Утром они все отправляются работать: все, кроме меня, потому что мне работать нечем. Может быть я бы и мог сгодиться государству энергией своей мысли - но кажется до этого они еще не доперли. Вообще, люди активны и человечны. Ведь это протестантская община подарила мне корейский телевизор, когда они узнали, что у меня еще есть, чем смотреть и слушать. И по утрам я засыпаю с удовлетворением от просмотренного фильма, если, конечно, там были правильные девушки. И в принципе, я счастлив.

Студент Корсаков

Великолепный, вертлявый, римский, с плохо продуманным сюжетом день - ни кто иной как наш приятель студент Корсаков. Он умница в воспоминаниях современников и почетный диагностик любого рода геральдики. С другой стороны - он человек голодный и без адреса, и следовательно, спешит, что не мешает ему куражиться над вечностью. Корсаков спешит своею гусиною походкой, вытягивая голову вперед так, как будто собственное дыхание - и есть единственная его пища. Иногда он шарахается от невидимой лошади, несущейся на него во всю прыть и стряхивает потом небрежно с пол пиджака призрачную грязь от копыт. Однако, сегодня светит солнце, а лошадей давно променяли на автомобили. Поскольку Корсаков живет в мире призраков, автомобили вызывают у него неподдельные рвотные позывы. Очевидно они не упоминаются у Кавальканти.

Через толпу он бросается к первому попавшемуся подъезду и рассеянно ищет там имя Лючиферо. Его сокурсник Люцифер не самозванец и не прелюбодей: имя - это единственное, что осталось ему в наследство от истории страны и от четырнадцатого столетия. Люцифер носит его с преувеличенным страданием, но подпись его разборчива. Корсаков любит его за некоторые оказанные им любезности и, в том числе, за великодушно предоставленный почтовый ящик.

Пока Корсаков самоотверженно ковыряется в звонках, приезжий вор столь же самоотверженно тащит у него из кармана априори пустой кошелек. Но шум заставляет обоих отвлечься: крикливая предвыборная процессия, состоит из вольнонаемных проповедниц. Пропагандистки энергичны и вертлявы. Они заискивают. Они столь же любопытны к зевакам, как и зеваки - к ним. Любопытство - бич Рима, преобладает над всякой деятельностью. И вор, и Корсаков, надо сказать, раззявы. И любопытством они страдают не меньше чем папа - мигренью. Через минуту оба вертят в руках золотистый портрет кандидата кисти Лоренцо Монако. Кандидат всегда один и тот же, его лицо можно выбрать по вкусу, но обстоятельства всегда выдают: неизменные уроки Катехизиса.

Бюллетень примиряет. Чудотворная дверь, так и нетронутая звонком, сама поддается и оба заходят в подъезд.

Вор мялся у лифта, под защитой грязной выцветшей стены, в которой он был лишь фрагментом уютного и безвкусного орнамента. Он был уверен в своей ниндзя и Корсаков, следуя его уверенности, не замечал, что человек у лифта совсем взмок. По нарочитой оплошности он даже отвернулся к нему слабой твидовой спиной, вызывающе демонстрируя свою слепоту и обезоруживающую наивность. Корсаков близоруко наклонился к

почтовым ящикам, пытаясь разглядеть на одном из них имя Лючиферо. Надписи были полустерты и Корсаков воспользовался органами слуха. В ящиках кто-то попискивал и скребся. Веротятно ошалевший почтовый голубь, посланный сюда для него как обычно из Неаполя девушкой с прелестными инициалами "Л.Г"

Корсаков опустил в ящик два наиболее похудевших от литературных занятий пальца, но жестянка не пустила. Не зная чем себя занять, вор начинал уже неопрятно томиться, но при звуках из ящика опытно насторожился и выдвинул голову из укрытия. Становилось жарко и любопытно и даже смешно. Движения Корсакова, пытающегося воткнуть пальцы в ящик были неопытны. Казалось, сейчас хрустнут ногти и он закричит от глупой боли. Чувства вора мешались. Ему переставало быть уже и скучно и смешно, и нетерпеливое желание оказать незначительную услугу случайному знакомцу начинало его обременять. К тому же ему тоже нетерпелось вскрыть ящик. Что же там за железною дверцей! Теперь он попытался себя обнаружить. Он осторожно прокашлялся. Корсаков вздрогнул, оглянулся и вздрогнул еще раз на всякий случай для порядка. Перед ним стоял молодой грязноватый мужчина с затертыми складками на лбу. Мохнатое, типично неаполитанское "М" бровей то опускалось, то поднималось вновь, грубо отвлекая от глаз. Красноватые как пузырики ноздри подрагивали, по две с обоих сторон рта вертикальные складки смеха мялись и он готов был расхохотаться в любой минуту. Все же сдержался. Теперь и вор хорошенько оглядел Корсакова и, убедившись, что к этому парню у него никаких профессиональных претензий, нагло зашелся хриплым и коротким хохотком, так что Корсаков туда-сюда сопроводил его кадык удивленным взглядом. Впрочем, вор вовремя остановился, на минуту забывшись, открыл слабый рот и в этот момент у Корсакова появилась мысль о том, что незнакомец состоит с ним в тесном и приятном заговоре, значения которого он еще не знал. Корсаков выпрямился, прокашлялся так, как будто собирался выступить перед большой аудиторией и только хотел протянуть ему руку, как вор обезьяньим движением вытащил связку отмычек и ринулся к ящику. В один момент дело было сделано. Ящик весело хлопнул дверцей, распахнулся и летучая рука Корсакова быстро схватила трепещущее белое животное, испуганно смотревшее на него немигающими стеклярусными глазами.

- Корсаков, складывая голубя вчетверо, сунул его в карман пальто. - "Не читая," - сказал он внутренним голосом. Так он всегда комментировал свои действия в неловких для него ситуациях.

Теперь они были внезапные друзья: вор и Корсаков. Живая аллитерация. В согласном молчании заговорщиков они вышли на улицу, чтобы считаться неразлучными. Вор - компатриот голубя и почты - неаполитанец.

Рот у него раскрыт и ряд желтых табачных зубов приводит в замешательство любого прохожего дантиста. Вор жестикулирует постоянно. Когда говорит или молчит. Он похож на гигантского седого колибри, преодолевающего тяжелый туфовый воздух полуострова. Вор, неизменный Джованни, носитель резких теней под глазами, руками рассказывает историю своей жизни. Жизнь его состоит из бедности, наслаждений, внезапных приступов набожности, необузданного веселья и жестикулирования. Впрочем, к римскому рукомаханью это ничего не добавляет. Здесь, в Риме, все машут руками, щедро расходуя мускулы речи, задевают прохожих, походя сносят руины, заключают в объятья, иногда душат. Вот и Джованни постоянно пытается себя удушить, или рисует в воздухе петлю для повешенья, или похлопывает себя по ушам, оттягивает жидкую пергаментную кожу щек. Корсаков мысленно печатает этот странный курикулум на несуществующей машинке, которой он всегда счастливый обладатель. Пока он идет, пальцы его рефлекторно подрагивают: у Корсакова всегда под рукой интуиция.

Тут Корсаков отвлекается на грудь приземистого Сфинкса, невозмутимо несущегося в библиотеку для хлеба (так в Риме все). Такие сфинксы заменяют домашнюю птицу на большом скотном дворе империи: они суетливы и прилежны, носаты и чистоплотны: кровь и плоть города - его неизменная фауна - вечная мать и хозяйка, или будущая мать и хозяйка. И хотя Корсаков старается с презрением относиться к подобным персонам, все же они вызывают в нем архаические приступы похоти пополам с идолопоклонством. Как часто руки его подсознания жадно хватают запретный зад или талию такой каноньерки. У него по спине даже пробегает неофитский холодок и он по привычке опять начинает видеть себя со стороны, как в телевизоре с нескрываемым удовольствием отмечая ужас и это удовольствие на собственном северном лице: так он готовится в памятники по окончанию университета и жизни. А когда по ночам спит в гостях - знает - в руках у скорби. Да, спит Корсаков обычно в гостях, зайдя на случайно подвернувшийся ужин, и принеся из фонтана забытую Богом бутылку охлажденного секта. Такой ужин проходит в каламбурах, аллитерациях, а жизнеутверждающий бифштекс в помидорах получает незабвенный урок славянской грамматики. После двух-трех часов ночи благодарные хозяева стелят лебединую перину задержавшемуся гостю и Корсаков, приобретая на ночь постель в каком-нибудь из лучших римских палаццо, погружается во многоцветный латинский сон. Только бывает где-то в сердцевине ночи кольнет его украдкой слабая и больная дума о Родине, о неприкаянности тела и невозвратимости минут. Но теперь, среди дня такие думы ему не страшны. Нечего бояться. Только не сутулиться. Продемонстрировать подлинное безразличие к окружающим, хотя, вполне понятно, что вот уже

вся улица приготовила оптику: смотрите вот идет поэт, не пропустите ни одного его движенья, ведь он цитирует апологетов маньеризма, конечно немного по-своему трактуя посадку головы. Но это не предосудительно, каждый волен запомнить Бернини на свой лад.

Вор же настроен мрачно и решительно: у сфинкса в сумочке залежалась целая вечность. Вот, чик заточенной монетой времен Юстиниана и арестантка уже на крючке. Можно послушать ее звон, запустить в оборот в обмен на маленькое человеческое удовольствие. Скажете - анахронизм, мол, проживешь и без соблазнов, давно соблазнясь на учение Христа.

Тут в булочной поднимается возня и сфинкс, благим матом покрывая всех воров и жуликов на свете, собирает вокруг себя толпу из трех неполовозрелых пекарят.

Корсаков машинально прошел еще несколько километров, на ходу проверяя свои мельчайшие чувства, и в результате потеряв всякое ощущение истинности. В общем, вор отвлекал его своим навязчивым рассказом, и криком этой дамы от какой-то важной, но еще не оформившейся мысли. Его сосредоточенность на некоей мысли, которая, по заранее намеченному сценарию должна была быть убийцей создателя, то есть самого Корсакова, ожидалась сегодня к вечеру. Это не мешало ему выбирать дорогу прямо к церкви, на верхушке которой вместо подножия кресту высилась оленья голова. Тут он всегда по привычке неаккуратного читателя путался с историями Распэ. Именно это место привлекало его всегда в виду той невероятности, по причине которой охотник превратился в праведника. Именно здесь происходили чудеса, здесь умели светиться картины и удачно скрипели таинственные двери. Сколько времени прошло он не знал, но свет дня, проходивший через верхние иллюминаторы уже пропал в одной из капелл, что соответствовало движению неба над куполом. Уходил с опаской, когда черная служка в белом полураспустившемся цветке капора начала расправлять хрустящие букеты на алтаре.

Своего спутника он давно потерял. Вспомнил о нем и тут же забыл. Между тем вор то и дело сталкивался с Корсаковым и даже преследовал его немного. На улице на Корсакова дивились так, будто он дичь. А кто дивился? Сами они дичь - думал Корсаков: демонически-целомудренные девушки с вызывающе голыми руками, японские туристы с бельми оттопыренными абажурчиками на головах, американцы в по-интернатски коротких штанишках, обнажающих наивные колени звезднополосатой империи: все смотрели на его кронштадское пальто, не вдаваясь в ту простую подробность, что шерсть скрывала его от жары заботливо, как бедуина в пустыне.

Корсаков очнулся внезапно, когда на остановке шесть добровольцев в ленивом ожидании заведомо несуществующего автобуса синхронно чесали

овулы. Между ними в самой середке стояло чудесное латинское приключение с золотистыми волосами. Ее розовощекие пальцы висели ресницами вниз, скрывая щедрую прохладу лавра, в котором была найдена младенцем. Корсаков уже сочинил целую историю о своей мысли, которая стояла теперь перед ним в простеньком платьи, шевелясь и ротозевая и ничуть не раня его научные амбиции. Он знал много способов заговорить по французски. Можно спросить, не она ли еще на прошлой неделе снимала метр квадратный в Палаццо Консерватории. Но нет, в самом деле, на сей раз он не последовал своей привычке. А последовал за ней. "Пускай она и будет моей маленькой убийцей," - с удовольствием прошипел он и удовлетворенно прищелкнул пальцами в кармане пальто, на время удушив неаполитанского голубя.

Он уже совсем, было, забыл о том, что готовил себя в памятники. И о важной и еще нерожденной другой мысли он и не думал теперь. Золотой свет, полоснувший его по глазу не давал покоя, и Корсаков побежал туда, куда увлекала его за собой тень девушки, ангела-подкидыша, найденного им на остановке.

Уже совсем почти опьяневший от неясных и глуповатых предчувствий, он остановился. Так хорошо знакомая площадь С. Мария Маджоре странно преобразилась. На белоснежной лестнице собора в непрерывающейся тяжелой и сырой тишине июля стояла толпа с плакатами. Необязательно было замечать их лозунги, разве что мелькали серпы и молоты. Девушка, робея, подошла к одному из консулов и с ним заговорила. Нет, скорей не заговорила, а стала мелькать пальцами, как это делают в Риме. Только теперь Корсакова поразила тишина, не вязавшаяся с таким собранием народу. Толпа была нема. Точнее глухонема.

Около пятидесяти глухонемых коммунистов боролись за свои права. Корсаков по своему писательскому обыкновению окинул площадь с высоты птичьего полета, зажег прожектора. На внезапно погасшем небе при навсегда выключенном звуке возникли крупные гербовые пчелы. Они были неподвижны. Стояли в небе и смотрели на серпы и молоты, молоты и серпы: все это быстро мелькало у Корсакова в глазах и не могло остановиться. И он подчинился и безвольно вертел головой, надеясь найти в этом достоверность наваждения. Но, увы, все происходило на самом деле, в самой что ни на есть жизни. Потом посреди толпы встал оратор и энергично замахал руками. По лицам присутствующих пробежал немой огонь. Теперь Корсаков чувствовал себя иностранцем вдвойне. Стоящие впереди и согласные с оратором проконсулы закивали головами. Золотоволосая девушка зашевелила губами. Корсакова опять потрясла тишина, нарушенная лишь грубой ниткой моторино. Еще момент и на площади взорвалась бомба апплодисментов. Корсаков чувствовал себя неловко. Почему-то он

сейчас испугался того, что эти немые люди могут узнать в нем чужого и оскорбиться его присутствию здесь. Чтобы себя не выдать, Корсаков страстно присоединился. Тогда хмурые лица придвинулись к нему ближе и его, как активиста, выдвинули вперед.

Теперь он стоял в середине круга. Глухонемые с почтением расступились. От неожиданности он не знал, что делать с руками. На всякий случай, он начертил в воздухе треугольник и после этого из дома напротив раздались позывные Ватиканской радиостанции. Со стороны это было похоже на странный балет. Немые стали дышать прерывисто и беспокойно. От неожиданности он споткнулся и, на лету, чтобы удержать тонкое равновесие тела, сделал какой-то случайный жест, вероятно неправильно истолкованный. И тут все произошло очень быстро. Толпа напряглась. Мускулистое тело вновь вынырнувшего консула отбросило кровавую тень. Его подхватили руки товарищей и не дали ему удариться головой о камень. Через минуту те же говорящие руки толкали его. Немые от души дубасили его своими универсальными органами речи. Перед глазами пошел коричневый туман и он навсегда потерял сознание.

Он не знал, что приятель вор, преследовавший его уже от площади Венеции, с еще не просохшими от смеха глазами, поднял его с земли. Он не слышал душераздирающего воя машин скорой помощи. Но чудо произошло: немая заговорила. От шока в ней проснулось и разгорелось слово. "Ой, теперь не дышит," - выпрыгнуло изо рта, чтобы оставить ее потрясенной звуком собственного голоса.

Его же душа находилась теперь в музее: между глазами святой Екатерины и смуглой кожей мученика Варфоломея. В центре экспозиции лежала заоблачная книга, по которой носились его мысли, то нежные, то злые. Что их беспокоило. Что заботило мысли? Может быть они сожалели о его, так невовремя оборванной жизни, или о недописанной им работе "О символике лестниц в христианской традиции" в кармане смялся почтовый голубь с очаровательной подписью "Л.Г." В алтарях все статуи Рима познали стыд наготы. Херувимы поступили на службу в ВВС. Кавалерия научилась грамоте. На площадях зажглись фонтаны и, соперничая с ними, над городом взошла плоская и ко всему участливая луна с тиарой на голове.

Гропиус обманул

Мама довела рубильник до пяти, посмотрела на меня, потом снова на часовой механизм и встала с корточек.

- Пойдем, нам нечего здесь задерживаться, - сказала она.

Я еще раз оглянула комнату: слабенькие обои в голубоватых ландышах. Диван - одна душа в нем осталась. На пережившем себя ковре рядом с недопитым кофе лежит черный лакированный ящик. Ящик тикает.

Мы вышли в коридор. Облупленная дверь была хорошо заперта. Табличка с нашей фамилией валялась под ногами. По коридору сновали люди: иссохшие работники, несущие личинки прямо на комбинезонах, офицеры, няньки с детьми, грязные, в прошлогодних пальто конторские женщины. По лестнице мимо нас пронесся толстый негр с дюжиной пластиковых смокингов через плечо. Телефонная будка, стоявшая на этаже, вращалась. В нее пытался вскочить высокий пожилой мужчина. Наконец, ему удалось.

- У меня есть переводные картинки - заорал он в трубку - по сто камней за каждую!

Надо было спуститься и обогнуть пятьдесят лестничных клеток, заглянуть в пятьдесят лестничных проемов. Может быть кого-то предупредить. Может быть позвонить в дверь к Лоту и заорать ему, чтобы он скорее собирал свои шмотки и жену и детей в охапку. Словом - бегство. Нет. Ну пропади оно все пропадом. Будут задавать вопросы. Времени нет отвечать и что отвечать? Нечего. Ну хорошо, соберут они свои шмотки. Побегут. И все равно они обернутся, а обернувшись - донесут. Нет, мы уходим одни. "Мама" посмотрела на часы, дернула носом. Может быть спуститься на лифте. Очередь. Перед лифтом стояла толпа и нервная от народа лифтерша отсчитывала каждый раз по пяти человек. Иногда кто-то совал ей в руки железный рубль и уговаривал поехать шестым.

Людей становилось все больше и больше, как это бывает к одиннадцати. Под кожей у них застучали машинки, задвигались баночки со сбереженным завтраком. Поднимались по лестницам, пробегали полные жилами прорабы. Несколькими этажами ниже было больничное отделение и без пропуска невозможно было спуститься на улицу.

- Скорее скорее, ну что ты тащишься, у нас дико мало времени - крикнула "Мама", швырнула зажигалку в лестничный проем.

- Я изо всех сил. Ноги как будто кончились.

На лестнице мы перевели усталый дух. Оставалось преодолеть еще несколько этажей, чтобы попасть во двор. У меня в груди все тикало так, как будто я была подсоединена к механизму. Оставалось каких-нибудь пятнадцать минут. Но за пятнадцать минут можно было подняться на гору, а там

уже - безопасно. Мы косо перебежали большой, тесно мощеный булыжником двор, огороженный красной кирпичной стеной, и на секунду остановились у ворот, чтобы предъявить пропуск на выход. Часовой взял нас под прищур, старательно сравнил фотографии и мы прошли через вертушку.

Когда мы оказались на улице, "Мама" ловко поправила косынку и пошла скорым размеренным шагом, тихо улыбаясь. Я несла чемоданчик и семенила сзади. На часах церкви Св. Антония было без десяти одиннадцать.

- Ну вот, - сказала "Мама", наконец остановившись, - через десять минут все произойдет. Слова "все произойдет" она сказала хриплым шепотом, так, как будто бы кто-нибудь мог услышать или понять, что она имеет в виду. Она оглянулась на дом и вдруг дикий испуг ворвался в ее лицо.

- Знаешь, - сказала она, а ведь мы еще в радиусе действия, - она взяла меня за руку и поволокла вверх по негладкой земляной улице, так торопливо, что мне показалось, что она хочет забежать вперед, в самый конец истории. У меня защипало в переносице. Из носа потекло. На рукаве осталась ржавое пятно. Мы уходили все выше и выше в поселок с той скоростью, которая не позволяла рождаться смене чувств, моментальной памяти. Подвернулся каблук. Изображение сменилось. Итак, в комнате лежал черный, малознакомый предмет, на багровом ковре.

Домишки, растущие на горе были окружены крашеными заборами, за ними качались фиговые деревья. Старьевщик с сознанием своей наружности значительно курил у водокачки. Летний ветер безмятежно стремился в огороды.

Мы поднялись еще на сто метров и взглянули вниз. Под церковью созревали дети и запах их кожи доносился в поселок.

Дом был хорошо виден отсюда, огромный минеральный, будто сделанный из куска серого мыла, окруженный стеной. Во двор въезжали грузовики, останавливаясь у пропускной. Я отсчитала семь этажей сверху и нашла наконец окно. Там тикало. Между письменным столом и диваном. На подоконнике гнили лилии. Они были отсюда, конечно, не видны. От напряжения на ногах моих встал пух.

- Еще пять минут.

- Почему мы не взяли такси? Мне кажется, мы еще в радиусе.

- Ну тогда бежим, о такси надо было раньше думать.

Мы снова бросились бежать. Одолели еще несколько природно образованных улиц. Остановились передохнуть у предпоследнего дома. Семья заботливо сидела у телевизора. Шла седьмая часть "Горла". Ну вот домики кончались и начинались огороды и чайные террассы. Становилось тепло. Воздух светлел на глазах, пахло внешним и внутренним, тем, что сгорает и тем, что возникает. Мы бежали вдоль чайных кустов как в лабиринте, как в Бронксе, как в банке с дерьмом. "Мама" постоянно оглядывалась вниз,

туда, где народные люди танцевали. Город становился все меньше и меньше. Окно стало неразличимо среди множества других. Я открыла чемодан и вытащила схему. Радиус действия не обозначен. Еще полминуты. Мы оказались на маленькой улочке, которая привела нас в тупик. По краям тупика цвело. Вишни и сливы готовились к августу плодоносить.

- Кажется мы не убежали. Но больше нет сил. Сейчас призойдет. Хорошо, что уже так высоко, но если мы еще в радиусе - получим только легкие контузии. Надо прикрыть голову.

Она вытащила из сумочки белую полотняную шапочку и протянула ее мне - надевай.

- А вдруг радиус бесконечен? .... А что такое число "Пи"?

- Спи.

Мы смотрели вниз. Стрелка задрожала, покачнулась, бросилась к одиннадцати. На губах, как в типографии высыпал цинковый порошек и "Мама" швырнула меня на землю

- Ложись, - крикнула она сиплым срывающимся голосом. Я уткнулась в только что испеченную землю и закрыла руками уши. Механизм продолжал тикать. Из-под земли доносилась народная музыка. Прошла минута, потом еще одна. Мы лежали на земле.

- Ничего не слышно. Может быть не сработало?-

- Должно, все-таки у Гропиуса покупали. -

- Я посмотрю.

Нет, лежи. Это очень опасно. "Мама" сделала два ползка назад и зацепенела.

Часовой механизм остановился и была полная тишина. Мы пролежали еще час, не говоря ни слова. "Мама" думала о том, сколько трудов и денег стоило ей это дело. Я думала о кирпичной стене. Желтая бабочка села мне на руку, покрылась инеем и сгорела. Клонило в сон.

- Ничего не вышло - нарочито бодро сказала "Мама", пробудив меня из оцепенения. Она встала и с облегчением отряхнула платье.

- Ну, и что теперь делать? - спросила я.

Мне показалось, что она дала мне пощечину. Да, она это сделала - Что? - она была в замешательстве, - Домой. Мы возвращаемся.

Хоть возвращаться и страшно было, нас душила тайная радость.

И вдруг я поняла, что я совершено не знаю, для чего мы делали ЭТО. Очень хотелось поскорее домой, подмести там бы, пол вымыть, броситься на высохший от времени диван и почувствовать под собой как на нижних этажах привычно орут смертники. Отнести черный ящик наверх - туда, где начинаются конторы и где стоят тысячи подобных ящиков.

Месяц назад это началось. Мы собрали деньги и отправились к Гропиусу - продавцу бомб. Он не задал нам ни единого вопроса. Почему? Может быть Гропиус обманул? Может быть "Мама" обманывала меня? Был ли у нее умысел? Хотела ли она разрушить городок или всего лишь дом, окруженный страшной стеной с пропускными воротами? Может быть она хотела сжечь обои в голубых ландышах, немытое окно, кислый запах чужой заботы, разорявшей наше жизненное оцепенение? Может быть ей мешали этажи. Эти бесконечные этажи: на втором - суд, под нами - больница, над нами, этажем выше - тюрьма, на шестом - детский приют, в соседнем крыле - прачечная. Слишком было много для одного дома, для одной жизни.

В последнее время мы только и говорили, что о бомбе. Кому она предназначалась и куда мы от нее бежали? Мы пошли вниз. "Мама" виновато улыбалась. Начались домики. Шла восьмая часть "Горла". Внизу вьетнамцы из туристического проката как раз вошли в краевой музей.

По дороге мы встретили горбатую девочку. Она отчаянно бежала наверх туда, где цвел тупик, в земляные воронки, бежала на своих тонких безволосых ногах, думая, что попадет в чайные террасы, задыхаясь и спасаясь от невидимой погони. Мы обернулись, предчувствуя что-то. Добежав до первого огорода она бросилась на землю и закрыла руками уши. Снизу все еще доносилась музыка.

В другом варианте истории у нас остановились часы и позволили нам все же взять такси. Мы удалялись от эпицентра по прекрасной кипарисовой дороге, но по мере нашего удаления от дома и от города радиус расширялся, догоняя нас, пока не произошел взрыв. Но произошедший взрыв, его волна - воздушная и звуковая - донеслась к нам с другой стороны. Тут горбатая девочка рассказала нам историю эха, которое бесконечно как мячик от пинг-понга.

Горбатая девочка бросилась на землю и закрыла руками уши так плотно, что когда произошел взрыв и голову оторвало от тела, руки удержали ее на месте...

Над городом висел взрывной гриб. Он был абсолютно в форме города. Просто это был перевернутый город - его отражение, двойник. Внизу лежали руины. "Мама" натужно "светло" улыбнулась и тут же заплакала, да так горько.

- Ах, что же я наделала - сказала она.

- Ничего, мы поднимемся в гриб.

Лицо ее мирно просветлело.

- Скорее, скорее идем в гриб - сказала она, потом от мыслей замешкалась, посмотрела в небо. - А как?

- Вечером, когда тепло сойдет с земли, он опустится вместе с росой и мы войдем туда.

Вечером гриб опустился. Он был как желе и как перевернутая башня - изнутри (ведь вы знаете что башни и купола изнутри напоминают воронки).

"Мама" встала на голову и сделала первый шаг. Нога ее погрузилась в упругий газ. Она легко пошла вверх, в середину гриба. Я тоже с усилием перевернулась кверху ногами и вошла в газ. Теперь руины были над головой. Вначале кровь прилила к лицу, но по мере продвижения вглубь газового гриба, она вновь равномерно распределилась по телу. "Мама", казалось, совсем успокоилась. Она посмотрела на часы и поняла, что циферблат перевернулся.

- Сейчас время пойдет в другую сторону - сказала она мне.

- Это потому что мы вверх ногами?

- Потому что гриб - это результат всей истории, но и гриб имеет свои законы и они уведут нас к началу, - сказала "Мама".

Действительно, время как бы покатилось назад. Когда мы оказались в подобии чайных кустов, мы увидели девочку - ту самую девочку-горбунью. Она только сейчас оторвала ладошки от ушей и панически отбежала назад...

Мы начали преследование. Девочка бежала спиной, как это бывает в кино, пущенном наоборот. С ловкостью акробатки перескакивая через кусты, она спускалась все ниже и ниже. Мы не поспевали за ней. Все надписи были тоже наоборот. Вместо "тупик" стояло "кипут"

- Надо бежать спиной, - сказала "Мама"

Через секунду мы обе с сильнейшими ушибами лежали на брусчатом тротуаре. Девочка исчезла.

Наконец, мы оказались около дома, предъявили пропуска, косо перебежали двор.

Мама посмотрела на часы, дернула носом.

- Может быть подняться на лифте?

К счастью нас взяли в битком набитый лифт и мы поднялись наверх.

Теперь надо отбросить сомнения о том, чтобы позвонить в дверь к Лоту и орать ему, чтобы он скорее собирал свои шмотки и жену и детей в охапку. Теперь - никакого бегства. Да. Никто не задаст ни единого вопроса. А мне бы хотелось. И у меня есть ответ. И хорошо бы, если бы кто-то донес.

- Кончились, больше нет. Но у меня есть еще промокашки! - заорал кто-то в трубку - тоже по сто! Потом недоговорив, выскочил из телефонной будки, стоявшей на этаже. По лестнице мимо нас пронесся толстый негр с дюжиной смокингов через плечо. По коридору сновали люди: пожилые офицеры, няньки с детьми, грязные, стриженные ежиком женщины. Ну,

наконец. Облупленная дверь была хорошо заперта, табличка с нашей фамилией "Допплсон" валялась под ногами. "Мама" открыла дверь. На багровом ковре рядом с недопитым кофе лежит черный предмет и тикает. Я, как впервые, оглянула комнату: обои в голубоватых ландышах. Плюшевый диван.

Она довела рубильник до пяти, посмотрела на меня, потом снова на часовой механизм и встала с корточек.

- Пойдем, нам нечего здесь задерживаться, - сказала она - необходимо взорвать гриб.

Как мы рыли Рим

Мама мыла ларов.

Мурманск. Лежим на крыше. Плюем на Европу. Над головами в кирпичных вазах - ледяные тригонометрические кактусы. Внизу Германия распростерла своего орла, Франция - свою пилотку, Италия - свой сапог и Польша своего льва. С другой стороны высится песцовою шапкою северный полюс, весь изрытый испанскими воротниками, в которых живут королевские черви, где летнее солнце не заходит, а сомнительно парит изо дня в день, выпаривая кончики айсбергов. Там, посреди большой вымоины стоит египетская ванная. И в ней - фонтан. Туда приходят сонные Фрателлини полоскать руки, отмывать их от крови своих собратьев. Полощут так деловито, будто зарезать приходится каждый день. Будто не в Ватикане - а на бойне работают. Там, на полюсе, ближе к моему Континенту, шагах в тридцати, если отмерить, висят туши. Огромные туши композиторов. Твоих любимых композиторов. Вот Рахманинов висит без галстука, а то и без бобровой шапки, вот Малер с петушиным черепом, гребешком лед метет. Висят - леденеют. Еще много есть на полюсе разной музыки, но отверни глаз, заройся в партитуру, разглядывай ноты, а туда - ни ни - не гляди! Страшно, все-таки.

А еще месяц назад лежали в Риме на раскаленной крыше и город уходил вниз колодцами площадей, траншеями улиц, ведь мира поверхность, его почва и основание - крыши. А город был вырыт вниз - как червями и каждое новое поколение вырывало новый еще этаж. Хотелось добраться до самой середины жизни. Откапывали город. Ведь в земле уже все было с самого начала. Так что и твое будущее лежит глубоко внизу - иди - копай, может и нароешь. А мы лежим среди циклотемических растений, больных растений, отягощенных небом. И в небе идет война. Небесная война, невидимая война, посланная нам с экватора. Но ты ее чувствуешь. И я.

Мы лежали на древнейшем слое человеческого накопа. Вниз уходили черные базилики, насаженные огурцами, населенные орущими и мертвыми горожанами, подкупными судьями, рабами в собачьих масках, и теми рабами, которых нанимали в поминальные дни наряжаться в умерших родителей, и сами родители, и потом большие и малые цирки, из далекого глубока земли напоминавшие инфузории, и капканы колизеев маленьких - вступишь - ногу откусит, и потом термы - чтобы баньку погорячей и вениками драть всю эту юриспруденцию. Но главное, что нас взволновало тогда - обилие триумфальных арок! Мы лежали тогда на девнейшем слое человеческого дерьма, а над нами вращались вазы, вазы, вазы, как юловые верчки.

К утру мы стали напряженно думать о принципиальной разнице храмов и триумфальных арок. Одни составили славу Богу, другие служили памятниками войне. Разумеется, сравнение наше было чисто формальным и наращивались вопросы о языческих триумфах и христианских смирениях, о тупиках и проселочных дорогах, о площадях и замкнутых помещениях, о свободной дороге городских проспектов и стенах без входов. Об апостольских ключах и о воровских отмычках. О городах, в которых важнейшим принципом является внешнее и внутреннее, об архитектуре провинциальных памятников. О райских вратах и покосившихся дверях бедных деревенских лачуг, об алтарях, за которые не каждый мог бы войти. Я думала о клаустрофобии священников. В четверг появился молодой священник из Бостона. В детстве он был цветным, но потом уехал в Ватикан. Мы говорили о победителях, вознесенных в ранг святых и о скромных тружениках религии, не знающих сочувствия. Но главное - что поразило нас - родство портиков - эта навязанная акрополическая дверь. И во что был вход? Во что входили мертвые войска - все в тот же полуразрушенный город. Врата рая, в которые еще не вошел ни один смертный и - все эти входы и выходы. Они не рождались заново, не очищались, пройдя через священные ворота. И чьи лики были на этом алтаре. Не лица ли победителей в последней войне? - Спрашивала я себя. Но бостонский священник молчал, вероятно потому что он был одним из миллиона мелких газетных сообщений. И я ушла.

Но не открытие Рима меня потрясло. Отнюдь нет. Чудеса, явленные мне в запахах, давно улетучившихся, заставили меня вынюхивать булыжник. Это здесь все застревает в тротуаре: волосы, ногти, остроугольные пятки, вошедшие в моду в пятидесятые годы, застревает как мясо в зубах. Я не успевала. Я пыталась вынюхать историю. К чему такая спешка. Что там пахнет под ногами, под тротуарами, которые создали кожу городской почве? Кости. Кости не пахнут, не потеют, не требуют никаких ароматов. А внеисторическая парфюмерия бензина, разлитая в центре. О вечная божественная парфюмерия от которой кружится голова, а потом тошнит так, что хочется с ног до головы облевать любую свежесрубленную щетину на упругой щеке меченосца. Нет, эти современные штучки не в счет. И внутренности моего носа - сердце, печень и почки моего нюхательного аппарата ориентировались по запаху костей. До меня долетал влажный, сильный до хрипоты запах скандала, и пыльный, доносившийся с юга запах обреченности. Эта вонь обреченности рассмешила меня. Из нее можно было бы замешать состав, на котором стали бы работать феррари. А что я сама, чем пахла я сама - невесомостью, льдом, любопытством или усталостью?

Мы въезжаем автостопом в четыре часа ночи в еще один город, где на бульварах с песком, привезеным с моря, отведено место для собачьих какашек, где скамейки еще с четырнадцатого года свежеокрашенны "Осторожно - не садиться". Пьяные от усталости мы ждем чуда. О кто бы нам разостлал на бульваре большую собачью постель, пускай она будет несвежей, но наши тела могут принять приличествующее сну положение. Нет. Уж ухушки. Только в необыкновенно длинном окне, разделенном тем, что мы обычно называем простенками, ходит большая собака: то ли окна доходят до пят, то ли собака на ходулях, на каблуках? Да на каблуках и застревает в паркете, отчего делает нервные паузы. Завороженные этим необыкновенным зрелищем, мы все же замечаем мимо идущего со скоростью сто километров в час электронного равина, который спешит принять позу утреннего сна. Конечно - это единственная возможность чуда. Преследование равина, чтобы с готовностью описать ему наше бедственное положение в городе незнакомцев и потенциальных бандитов, но не лгунов (все великолепие лжи - в Москве) Он бежит, придерживая шляпу, чтобы предутренним сквозняком не унесло - эти ортодоксальные мысли! Конечно, в его справедливой голове есть койки для всех. И мы бежим за ним. Сверхскоростной равин заподозрил ливанских террористов, вооруженных настойчивым желанием оккупировать его надежную постель. И, о, чудо. Оно произошло. Он растворяется в воздухе прямо посреди бульвара в песочной перспективе, не оставляя нам и последней надежды на покаянные сновидения. К рассвету, выйдя к еще неизвестной, но знаменитой улочке Устриц мы видим как на прилавках во льду и без мук рождаются морские фрукты, уже в пятом часу начавшие цитировать "Мост Мирабо". И здесь, на дне морском, среди трудолюбивых разносчиков цивилизации, спешащих опустить в почтовые тумбочки стихи адвокатов: "Доброе утро","Как спалось?", мы пьем нищету собственного адреналина в чашках безутешного мокко, которым можно попытаться хотя бы на два часа победить снотворное беглецов.

А вот и другой эпизод из истории человечества, из блужданий, растущих под ногами как атомные грибы. Эпизод этот зовется любопытством. Например, ты умер во время своих путешествий и, наконец, представилась потрясающая возможность все знать! Какие же странствия тебе предстоят на сей раз? Не зная с чего начать, ты забираешься в первую очередь к соседям. И твоя газообразная душа смешалась с запахом бульона.

И вот, наконец появилась она: оскал желтых зубов - двадцать четыре ряда - мелких. Сама - маленькая, самка жалкая, битая, видать недавно. И битая - ясно - человеком - палкой. Глаза были красные, как свечки. Она пришла вдруг, никого не предупредив. С неба ее что ли скинули? И вдруг

стала дико рычать и валяться в пыли. И нам стало холодно. И вдруг - вдруг она начала нас рожать. Никто не хотел вылезать первым. Ты - Р-р-р-р. Нет. Ты, р-рем-м-мм. Так она рычала. Мы были близнецы. Ромул вывалился первым. Головой вниз. Стукнулся о кафельный пол. Ничего, выживет - собака. От него повалил густой красный пар и небо заволокло. Она завыла. Так больно завыла. Ах, жалко ее стало. Потом вылез - я. Как резиновая груша. Как мокрая резиновая груша. Из меня торчала антенна, которой я был подключен ко всем радиостанциям. Своими желтыми клыками она перегрызла ту единственную, ту последнюю живительную нить, связывавшую меня с миром и ... наступила темнота. Вечная тьма наступила. И ветер только выл на полюсе Шестую патетическую. Короче, провод перекусила. Отключила от мирового вещания. И вот лежал я уже не на семи холмах, а в далеком холодном будущем, куда еще ни одна душа человеческая не зашла, потому что боязно ей душе в неизвестность нос совать. В будущем еще ничего нет - ни домов не посторили, ни дорог не проложили. Только счастье - холодное бесприютное счастье ни для кого - само себе растет, увеличивается в объеме, пухнет от абстрактной радости. А я лежу среди этого тесного беспробудного счастья и гидравлический голод мучит организм. Из прошлого пришли ко мне на память плоды и куски маслянистого мяса, и сады, росшие в будущее, но рано увядшие и невовремя кончившееся средневековье и другие времена. Словом, лежу там, куда не дошли ни одни времена. То ли не успели, то ли вовсе и не поторопились в будущее, а так для самих себя эгоцентрически текли, как семя человеческое попусту в грунт разливали, чтоб от него только личинки были по высыханию. Все же я оглядываюсь - нет ли следов? Не мог бы я от себя самого зачать себе друга для вопроса. И тут мне на ум приходит археология, от которой пробудилось в историю зачатье Рима. Припал я губами к археологии и целовал ее горячо и щупал ее влажную пиписку, и пахла она глиной и навозом, от которого радостно стало, потому что не может навоз из космоса прийти. И отрыл я коней, от которых был навоз и плуг, от которого кони родились. И вспахал я землю. И плуг мой на крест и на полумесяц и на звезду наткнулся, которые были верхушками соборов. И плугом вырыл я город и согрел во рту личинки людей, что были в нем рассыпаны. И проснулась моль подземная и указала мне на ткань. И пошел я по этой ткани еще ниже к личинкам ткачей. И отогрел я ткачей и композиторов и они мне сыграли всю музыку из верхних времен. И сделал я композиторов землекопами. И так нарыли мы начало времен. И был знак умереть, потому что счастье стало и с той стороны гадить. И чтобы умереть - назначено мне было стать человеком. И я сделался человеком и стал бороться со счастьем, потому что не хотелось мне умирать. И поборол я

счастье. И стали мы собаками и нефть пили, потому что не могли больше трудами вину делать.

Что было потом? Об этом написаны миллионы томов на разных языках, людьми разных профессий и званий, разных происхождений и смертей, различных религий и убеждений. Словом, проще прочитать всемирную литературу, чем мне изложить в двух словах то, что произошло потом. К тому же, есть новые изыскания и я могу ошибиться. Они появляются каждый день. Две строчки в какой-нибудь новозеландской газете, появившейся сегодня утром могут перевернуть все представления. Но! Аккуратно и внимательно, без пауз прочитав литературу (а к этому относится история, теология, софистика, языкознание, археология, герменевтика, ботаника, медицина и т.д.) приступите к чтению завершающего абзаца.

Итак - это не страшно. Слава Богу, теперь в Мурманске. Самолеты пилят над нашими головами ледяное небо - ледолеты. Голобокудрявые вши чешут спину. Хочется молока. Конечно из белого льда делают молоко - мы будем лизать полюс. Будем его лизать своими собачьими языками, пока они не превратяться в кровавую жижу, пока наши глаза не превратятся в воздушные чаши, в невидимых пилотов. И мы вылижем город. Мы отогреем своим дыханием колодцы площадей, уходящие вниз лестницы, мы отогреем кошек, которые еще не родились, но уже замерзли на ступенях неродившихся храмов. Мы будем рыть ногтями так, как мы рыли Рим - вдвоем, молча - вниз - упрямо - в наше далекое и всеми оплеванное будущее.

Случайная гостья

Католик оказался родственником моего мужа. Он умер, не выдавив ни единственной слезы из родственников и ни оставив ничего, кроме невыразительных долгов. Его положили в закрытый гроб, ни на минуту не удостоверившись, что он лежит лицом кверху. В маленькой безвкусной церкви с дурно игравшим органистом собрались мужчины и женщины. Все они думали только о себе и ни на минуту не отвлеклись от своих мыслей. Мужчинам в кожаных пальто хотелось побыть в одиночестве. Густо накрашенным женщинам хотелось похудеть. Но по традиции европейского рационализма, все сохраняли мрачное достоинство.

Священник, только что вернулся с джокинга и потел. В наспех одетой поверх тренировочного костюма рясе, наугад открыл Библию и прочитал несколько первых попавшихся цитат, которые идеально подошли к прискорбному случаю. Публика шевелилась как в театре. Эти слова были смутно знакомы: их читали в школе, часто цитировали по радио во время больших церковных праздников.

Священник ясно выговаривал слова. Немного торопливо. Быть может, слишком торопливо для похорон, если не учитывать дохода. Они так и отскакивали от его красивых мягких губ. Он нарочито раскачивался и делал поучительные паузы в нужных местах, а иногда и повышал тон, чтобы потом зашептать последние слова.

Он слишком быстро повернулся к вдове. Вот уже две ночи она не могла уснуть. Священник качнул головой сыну покойного, уткнувшемуся в новые, пахнущие туалетной водой перчатки, повернулся к дочери покойного, сосредоточившей все свое внимание на одном из помфинедера - служащих кладбища. Он был красив - этот помфинедера, высокий, широколицый, с черными лунками земли под ногтями - по работе. Наконец священник закончил и вздохнул так, что у него запотели очки. Публика начала дышать свободней. Четыре помфинедера в седых коротких шинелях из настоящего репса и в козырьках положили гроб на тележку и выкатили его из церкви. Вдова на минуту залюбовалась черной лентой, заказанной ей у каллиграфа, где было красиво выведенно "Дорогому Эрику от Эрики". Она увидела, что все взгляды обращены на нее. Действительно, все на нее смотрели. Она виновато себя оглянула и заметила прилипшую к животу белую шелковую нитку. "Заметили!",- по ее спине пробежал резкий холодок и застрял в ребрах. Она всхлипнула, на всякий случай закрыла руками обрюзгшее лицо и незаметно скатала нитку в шарик. Публика, так и не давшая себе труд продемонстрировать сострадание, явно возложила все надежды по оплакиванию мертвеца на его вдову. Вдова осмотрела присутствующих из под очков, отметила соболя, только что скончавшегося на воротнике у

племянницы и виновато улыбнулась. Тут же опустила глаза и последовала за гробом.

Процессия тронулась, дрожа как фарш. Стараясь скрыть свое смущение, вдова притянула к себе сына, шепотом заговорила о том, что гуляш уже привезли из ресторана и разогревают на специальных горелках, и что газ будет подан из специальных газовых консервов. Сзади в толпе загудели. Сын одернул мать за рукав и указал глазами на служащих кладбища. Она осеклась и снова стала смотреть на равномерное покачивание гроба. Наконец, помфинедера дошли по мерзлой дорожке до свежевырытой могилы и, подложив под гроб брезентовые ленты, стали медленно опускать его в яму. Гроб не буксовал, а послушно опустился, словно с нетерпением ожидал, когда коснется земли. Щуплый пожилой могильщик с заискивающей улыбкой, той, что отличает могильщиков от никогда не улыбающихся помфинедера, зачерпнул земли в совок и кособоко встал над ямой, предлагая каждому столовую ложку земли.

Первую горсть земли бросил священник. Потом подошла вдова. Она бросила с верхушкой целую ложку земли на светлый деревянный гроб и попыталась вглядеться в крышку. Земля только стукнула в гроб. Ничего не произошло. Гроб был дорогой и зря уходил под землю. Разочарованная, она спустилась по ступеням и стала поджидать остальных. Гости, досыта набросавшись земли, теперь уже совсем расслабились и передали гроб под ответственность кладбищенского начальства. Гробовщик уютно, по-хозяйски мурлыкая, завозился над ямой, а скорбящие стали по одному торопливо выходить за ограду.

Дело было осенью и первый, еще не давший строгих ледяных початков морозец вызывал голод внутри скорбящих. Смерть смертью, а от стужи все проголодались.

Скорбящие разъехались, кто на своей машине, кто на такси, и появились через десять минут в доме, находящимся, кстати сказать, прямо напротив ворот другого, богатого кладбища. Скорбящие, стряхивая с себя редкие капли мокрого снега, быстро топтались на пороге и с облегчением заходили в теплый дом, сбрасывая сырые шубы прямо на деревянную скамью в прихожей.

В затянутой черными лентами гостиной, дочь возилась над алюминиевым корытом с гуляшем и автоматически наливала его по тарелкам. Сын и племянники конвейером выстроились в направлении стола и дело шло как по маслу: каждый присутствующий получал свою порцию дымящегося мяса и, наконец, за столом образовалась, полагающаяся месту и времени тишина.

Вдова отвлеклась от нехватки мужа. Она чувствовала себя настоящей хозяйкой, с наслаждением смотрела на коричневые куски говядины,

исчезающие за знакомыми и незнакомыми щеками. Постепенно над столом пошел гул. Тридцатилетний племянник с облегчением вытащил из черного пиджака фотографии недавнего отпуска и стал шепотом обяснять соседу устройство некоего парусника. После третьей рюмки за упокой один из родственников принялся тихо, но беспардонно скабрезничать.

И только русская девушка Варя с мокрыми глазами, случайно попавшая на похороны и совсем чужая католику встала из-за стола и тайком стала спускаться по лестнице, туда, где покойник провел последние месяцы. Вот уже третий день пошел вариной заграница.

Она оказалась в чужой иноземной спальне, зажгла свет и с трудом разыскала в блокноте фотопортрет, где покойный гладил кошку. Умерший иностранец сидел на диване в коричневой пижаме и неестественно весело глядел на кошку, сладко выгибающую спину под его рукой. Кошка удивленно разглядывала умершего. Варе показалось несправедливым, что вместо того, чтобы плакать, все едят гуляш и она решила мучиться и голодать, так как бы она поступила дома. Походив по комнатам, и подавив в себе разгорающееся от запаха голодное чувство, она представила, как совсем недавно по этому желтому паркету ходил покойник. Она никогда не была с ним знакома, но по фотографии представила живо, как неторопливо идет он вдоль светлозеленых обоев, как держится правой сухой рукой за стену, а левой придерживает овечий плед. Как задевает плечем висящую на стене черно-белую фотографию на курорте. Вот и сейчас Варя заметила осколки от разбитого стекла. Значит, она была права. Ходил тут иностранец-покойник. Она села на добротный плюшевый диван, на котором покойник так любил гладить кошку. И кошка тут же свернулась клубком на вариных коленях.

Наверху уже начались танцы. Дрожал шкаф. Две наглые и счастливые от пресыщенной западной жизни пятилетние внучки покойного оторопело бегали по лестницам. Их головы были седы, от только что нечайно просыпанной в ванной пудры.

Варя еще раз с сожалением взглянула на фотографию покойного и гордо и пронзительно вспомнила русские похороны: "Вот у нас рыдают," - подумала она - "по-настоящему. И пьют водку за здоровье умершего, а потом пьяные плачут и поют". Она поучительно вспомнила, как попала однажды в Ташкенте на похороны совсем незнакомой ей женщины и как портрет большой толстощекой и доброй женщины, одновременно лежавшей в открытом гробу, вызвал у нее слезы. И горе ее было настоящим и росло и превысило горе других и Варя гордилась этим. Тогда, на ташкентских похоронах она смотрела на стоящую на фортепьяно фотографию умершей и сравнивала эту фотографию с покойницей и сравнение всегда было в пользу фотографии. А как потом от этого у нее, у Вари, пересохло в горле и

защипало в носу, потому что она сделала обобщения и пришла к выводу, что человеческая жизнь - только пустяк. Вот и теперь при этом воспоминании Варя заплакала. Ей стало жалко себя - одну, мужественную девушку, думающую про чужого покойника.

По лестнице спустился сын покойного и прошел мимо отрывного календаря, на котором стояло недельное число - дата смерти (листы из календаря всегда отрывал сам умерший - это была его обязанность - и теперь некому было оторвать, потому и вышла случайным символом дата смерти, заметила Варя). Сын покойного подошел к Варе и тупо покраснел:

- Вы, Варья, знает, наверху - кушать? - спросил он любезно, но с ошибками, потому что недавно стал изучать русский, а ведь Варя была его другом по переписке.

- Не надо мне вашего гуляша. - Сказала, изучавшая немецкий в школе Варя, но сказала она это озлобленно с сильным акцентом, а про себя по-русски повторила "вашего немецко-фашистского гуляшу". Сын покойника отошел и закурил. Варя решила смягчить с ним беседу и попытаться другими методами вызвать в нем сожаление об отце или хотя бы какое нибудь мелкое человечье чувство. Ее так и подмывало задать вопрос, будет ли он безутешно рыдать, когда умрет его мать. И она аккуратно спросила : "А вы кого больше любили отца или мать?" Своим вопросом она явно поставила сына покойного в тупик и злорадно сложила губы конвертом. Сын покойного нахмурился, посмотрел наверх, на дрожащий потолок: "Муттимаму" - сказал он после раздумья. Там наверху уже включили радио. Сын покойного иностранца обеспокоенно поглядывал на пластикового хрусталя люстру и явно торопился наверх. Но Варя решила настоять на своем: А покажите мне ваш семейный альбом, - сказала она, случайно заменив слово "альбом" на" альбум". Сын покойного безразлично вытащил из комода альбом. Ему было, явно стыдно, что альбом такой старый. Все же хотелось наверх. "Покажите мне альбом и расскажите", - настойчиво сказала Варя. "Это папа, это мама. Это папа. Это мама. Это папа. Это сестра. Это мама", затараторил сын покойного. "Подробней, подробней!" - настаивала Варя. "Это мама в молодости. Это папа в молодости. Это сестра в детстве",- продолжал сын покойного.

- А вы очень похожи на отца -, сказала Варя, чтобы вызвать в сыне чувство близости к покойному. Сын виновато пожал плечами. Лестница заскрипела и вниз спустилась вдова.

- Вы уже пробовать гуляш?- участливо спросила она.

- Я не хочет есть! - гордо сказала Варя.

- Вам не любите гуляш? - спросила она настойчиво.

- Я не есть голодный - повторила Варя. "Мама, ну она не есть голодный", - вмешался сын. Вдова повернулась спиной и стала обиженно подниматься по лестнице.

- Я пойду к маме, она сегодня огорчена, - сказал сын покойного и воспользовался возможностью пойти наверх туда, где танцевали. Потолок стал прогибаться сильнее. А Варя перелистывала альбом, пытаясь как можно тщательнее вглядеться в черты покойного и понять ту причину, по которой никто не плачет. Тут шли все довоенные фотографии "папы в молодости", и, наконец, Варя наткнулась на фотографии "папы как молодого офицера SS"!

Варя еще никогда не видела настоящей фашистской формы, но теперь она все поняла. Покойного не любили, потому что в молодости он был фашистом, да еще в SS. Она с облегчением захлопнула альбом, так, что пыль пошла кверху, презрительно бросила его на диван, засунула фотокарточку с кошкой между стенкой и комодом, так, что фотокарточка, скользнув по стене, вылетела из-под комода на середину паркетного пола и поднялась наверх. Наверху танцовали венские вальцы."Вот они - похороны фашиста!" - еще раз про себя торжествующе повторила Варя на чистом русском и села в уголке - как раз так, чтобы ее пригласили, и чтобы выйти потом за немца. Два вальса подряд ее никто не приглашал.

- Удачный гуляш, - послышалось у нее за спиной. К ней подошла дочь покойного.

- Варя, а вы-то ели? -

- Я не есть голодная, - с ненавистью сказала Варя.

Вдова ворковала с подругой за столом, рисуя пальцем выточки у себя на груди. Варя подошла к ящику с пластинками и стала рассматривать содержимое. Наконец, она нашла что надо: "Калинку". "Ну-с я им сейчас покажу-с как под Сталинградом"- сказала себе Варя. Кровь бросилась ей в голову. Заменив дрожащими руками венскую кровь на Русскую плясовую стала одна отплясывать "присядку" прямо в юбке. Скорбящие опешили, прекратили разговаривать. Сын покойного стоял в уголке и губы его дрожали. Вдова лихорадочно схватилась за сердце. Она держалась за спинку кресла и, казалось, вот вот упадет. В рядах гостей, за пьяным столом уже рыдали. Дочь покойного всхлипывала, а Варя как алкоголичка, никого не замечая все плясала и плясала, пока не упала замертво...

Литовская ручка.

Прихожу на блошиный рынок, а там жены продают мумии своих мужей - ветеранов великой Отечественной. И не лежат мумии, а стоят на деревянных хорошо отполированных дощечках. Почти все мумии были в военной форме: кто лейтенант, кто майор в истлевшем кителе, кто простой солдатик. А у одной - был в костюме индейца - сушеный таджик - до войны он актером служил в Душанбе. И богато украшенны мумии: у некоторых даже вместо глаз драгоценные камни. А бедные нищие бабки из последних сил друг перед другом хвастаются и наперебой расхваливают свой товар, торгуются с покупателем.

- Мой Ванек семнадцати лет на фронт пошел. Вот я девкой и осталась. А не жалею. Любовь мою я как гвоздь сквозь годы пронесла-сохранила. В комнате моей все его портреты, портреты, портреты! После кантузии мучался, не смог мужчиной стать, все плакал. А мы в конце войны все-таки поженились. Ждала я пока он вылечится, детей мне сделает. Война кончилась, все рады, а он в декабре сорок шестого скончался в госпитале. Там холод был. Вот его и заморозило. Он добрый был ко всем калекам, за это правительство и решило наградить его посмертно. Вот мне пособие и дали на мумифицирование. Мумификатор попался по началу такая падаль, скряга, нерусский какой-то, чужак...(еврей, наверное).

- Ой, а сколько я намучилась-навозилась. У нас была сырая квартира - окнами на север. И в пятидесятые годы, чувствуем с сестрой - несет по всей квартире. Все пятидесятые до пятьдесят шестого воняло. А квартира у нас тогда маленькая была. Искала я искала, шесть лет по дому рыскала, нашла-таки! Серега плесень дал. Стоял он у нас тогда около самого балкона. Вот ему и надуло в руку. Пригласила я доктора, а он на меня вылупился, чего, мол, мертвеца лечить. А я ему: муж это мой Сергей Афанасьевич Петренко, герой войны, и не мертвец. А доктор: "Чего ж мумия как из египетского фараона?" "Правительство распорядилось," - говорю. А тот, видать, коммунист попался: "Мумия у нас одна," говорит - "Владимира Ильича. А я на вас заявлю куда надо." "А куда это?" "В какие надо органы", - говорит.

- Да, много мы намаялись после войны, - вздыхает другая бабка. Оперлась о свою мумию и вздохнула. Тут они меня увидели и заулыбались и расплылись.

- Иди сюда, дочка, мы тебе про товар расскажем и недорого возьмем.

- Боюсь, у меня денег не хватит.

- Да что ты, дочка, можно и в рассрочку. Я бы своего индейца бы и за что не продала - всю бы жизнь на него до смерти любовалась бы и внукам оставила бы, ой , но сама знаешь, какое теперь время.

Другие бабки загудели-зажужжали

- Есть-то нечего, а внуков надо кормить.

- На хлеб нам денежки нужны, что ж мы своим мужьям предатели.

- Не такие уж мы сердитые вдовы...

- А я ему на палец золотое колечко одену, а ты, дочка, иностранка, колечко продашь и компьютер купишь.

- А как я его повезу.

- А возьмешь такси. А коробки у нас есть - из трехмиллиметровой фанеры, крепкие, с ватой для лучшей сохранности.

- И не пожалеешь. Он тебе квартиру украшать будет.

- Бери, бери, - снова загудели бабки.

- А не трухлявый он, ваш индеец?

- Да что ты, мы его в шестидесятом году починили накрепко. Теперь бы и для вашей Мюнхенской Пинакотеки сгодился бы.

Мне сын помогал отца укреплять. Он у меня ученый. В детстве-то после войны ковырял-ковырял родимого, ночами не спал - все исследовал - любопытный такой был мальчонка, а потом взял и на биолога выучился. А дети со двора все дивились. Во, повезло тебе, и откуда у тебя это мумия твоего папаши. А он гордый был - правительство распорядилось - так оно и сталось. А все и завидовали. Вот возьмешь мумию, поставишь у серванта в гостиной - придут гости и тебе тоже завидовать будут.

- Бери лучше моего Андрея Петровича. Он у нас волшебный - всех лечит. Его батюшка освятил за десять рублей уже давно. Вот он и стал всем счастье приносить. Пришла ко мне как-то соседка - говорит - у нее рак желудка, плачет горемычная. А я говорю - переночуй в комнате с нашим Андреем Петровичем - все как рукой снимет. И представь - все как рукой сняло. Бегает как коза, уже седьмой десяток, а коза. Она у меня все его выпрашивала, хотя бы пальчик его. Как в церкви будет реликвия - говорит, а сама сволочуга - неверующая. Ну тяжелые времена настали, черный день был - продала я ей пальчик, а он на меня и рассердился, что я ему палец-то отрезала. Я потом я как тяжело заболела. Меня дочка Катя выходила. А тепер Катюша умерла - и никого у меня кроме Андрея нету, а есть не на что, и расставаться с ним жаль. - Бабка обхватила мумию и зарыдала. Другие бросились ее успокаивать, мол, мумию-то испортишь, и на меня шикать.

- Ну чего стоишь пялишься. Или покупай или уходи, а то нам торговлю сглазишь. Я сплюнула три раза и поплелась к краю рынка, туда, где менее наглые бабки продавали только головы. Эте не столько кичились своим товаром. Да и головы не мужние были, а так - когда-то купленные по дешевке, или после войны, или посвежее - из Афганистана привезенные. Встречались и импортные товары - из Югославии.

Я подошла к одной из продавщиц. Она устроилась на деревянных ящиках и продавала женскую руку на дощечке, а на руке было сердце трудолюбиво вышито, а на сердце - крест, прямо на кисти.

- Купи ручку - говорит - ручка литовская, литовская ручка. Я ее сама мумифицировала, сама вышивала, она освященная. Дешево отдаю, дочка. Всего за пятнадцать долларов.

- Десять.

- За тринадцать.

Я купила у нее эту "литовскую ручку", хотя подозревала, что это все вранье и что руку она купила в одном из московских моргов или больниц. Так, за границу руку не вывезти. Таможня не пустит. Да и зачем она мне там, а здесь в Москве можно доброе дело сделать. Отнесу-ка я ее Насте. У нее в пятницу день рожденья!

Меланхолики

Гробовщик смотрел на меня пристально серыми умными глазами, как смотрел бы он в могилу. Только на меня смотрел он не отрываясь, угрюмо пытаясь рассмотреть во мне признаки радости. А я и смотрела на него из моей внутренней могилы, понимая, что попал он по адресу.

- Некоторые женщины, - сказал гробовщик, - оскорбляются, как только заводишь разговоры о теле. Об их теле, - поправился он, и как бы взабытьи, не мигая, продолжал, - а я вот много тел видел и не только молодых и еще красивых. Я видел тела и далеко перешагнувшие за возраст жизни.

Только этой зимой произошла удивительная история.

Обычно я раскапывал мерзлые сиротливые ямы, в которых было потеряно имя умершего. Мы свозим останки в общую яму, как мы шутливо называем, к Моцарту, то есть в братскую могилу. А ведь через каждые двадцать лет на кладбище ревизия - тут уж полное обновление - кто не внес взносы на несколько тысячелетий вперед - вылетает из места своего вечного упокоения, а так как нету на всех земли - приходится их сжигать. Дело государственное, как прополка огорода. Вот так многие от Страшного суда избавляются, ведь без праха переходишь под "Японию": у них вера, сама знаешь какая: душа после смерти экзамены сдает, переселяется в молодежь. А у нас, у христиан, точный счет: ко всякой душе одно тело прикрепляется. И хоть приходится нам избавлять страшный суд от работы, все-равно, к старикам я питаю уважение - труп, он чем давнее пролежал в земле - тем бережнее я к нему отношусь. Значит труп со стажем попался! - так мудрствовал гробовщик, то лукавя, то меня за пальцы трогая.

Когда я отодвинула пальцы, он погрустнел, будто туча над ним нависла, потом вспомнил что-то, пожевал спичку и отошел к окну, причесал пятерней волосы и весело обернулся и заговорил со смешками, быстро торжественно и громко.

- А вот в этом году как раз перед ревизией сменили директора кладбища - старый волчище пошел на пенсию, а нам по повышению - бывший зав. отделом супермаркета - эдакий яппи-бодрячок, бритый-умытый тонкасик. Собрал он всех наших кладбищенских и с ослепительной улыбкой срубил, что теперь кладбище сильно коммерциализируется и ставки по могилам удваиваются как в игорных заведениях. К тому же, при анализе данного рынка - маркетинге - пройдет переоборудование и некоторая перестройка и модернизация объекта.

По плану мне достался квадрат в юго-востойной части объекта, знаешь, под белой пирамидой, - он кивнул в сторону окна, - Тогда это был один из роскошнейших склепов....- тут гробовщик задрожал голосом, ведь он уважал искусство и по причине работы был особенно близок к скультуре.

- Может быть лучше тебе не рассказывать, - сказала я, все-таки пережитое - не из пуха.

Он слабо улыбнулся и закашлялся до слез и красноты, - я меня астма, - виновато сказал он приходя в себя, и улыбнулся на этот раз так нежно, - Я сына с собой часто на работу беру. Ему семь лет. Мы с ним одни, жены у меня нет, а он, знаешь, интересуется, о душе спрашивает. Но я не запугиваю ребенка страшным судом. Вот,- говорю, - посмотри, - трупы. Береги момент жизни,- говорю. За могилой - ночь. И он их не боится и растет без предрассудков. "Только, пап, противные они, - говорит, - и воняют." Гогочет и нос зажимает. Вот, какой у меня парень. Я немного отвлекся...

Гробовщик с удовольствием замял в пальцах землистый шарик гашиша, смешал его с остатками табака, скрутил косяк и с удовольствием затянулся. Он был большой, красивый, с мягкими руками и со свободным, пристальным ни к чему не обязывающим взглядом. Идеального вида подрезанный нордический нос украшал его иссиня-бледное лицо со слегка выдававшимся подбородком, квадрат которого приходился на копытце. Про глаза я уже говорила. Словом, спокойное мужское лижо. Меня подкупало то улыбчивое смущение, с которым он говорил о трупах, его деликатная боязнь не повредить чужие установки, и потому, прежде чем выдать свою истинную профессию, он долго говорил со мной об искусстве, стараясь прощупать мою лояльность. Потом я сама легко как обычно скатилась на разговоры о смерти и только после этого он сказал мне что соврал. И что никакой он не скульптор.

Его родители из глухой альгойской землянки были поистине религиозными людьми. До сих пор не разочаровавшись в гитлеровском фашизме, они спрятали его куда-то глубоко и туго, под грудь, куда теперь уже по прошествии лет никто из новоскроенных демократов и не мог заглянуть. Спрятавшись под сенью деревенского прихода, они избежали вопросов о прошлом. Сына отдали подрабатывать при церкви, как только он чуть раздался в плечах. Были довольны им и горды, что поучаствовали во всеобщем круге рождений и смерти не только бессознательным и беспомощным телом, но и практически. Вот и все, что я знала о нем.

- Из могил, действительно неприятно пахнет, даже из очень старых. В нашем грунте стареют они не скоро. Слой дерна защищает от летней жары. Все же, копать в зимние месяцы тоже приходится. Тогда тяжело. Земля - как битое стекло. Вся тужится под тяжестью мороза, не дается. От усилия щеки отваливаются. Идешь с заступом на участок. Берешь с собой модернизированную лопату - эдакие клещи, чтобы перекусывать мягкие, застявшие в корнях кости.

И вот послал меня наш новый директор к этому старому склепу, в котором прошлым летом похоронили последнюю представительницу семейст-

ва, как нам тогда говорили. Но тут при новом директоре появляются дальние родственники, тоже заботящиеся об упокое их тел, показывают бумаги на покупку склепа и директор приказывает мне очистить места для новых владельцев, то есть выкинуть стариков. Сунул архитектурный план склепа, номер мог. плиты и я, как обычно, отправляюсь туда, думая о других вещах. Думал я о том, как еще в детстве покупал воздушную кукурузу в лавке у тех, чьи камни придется сейчас вскрывать. Я представил себе весну, субботний вечер, томление детей в ожидании крестного хода на пасху. Эту женщину в белом - это стояло у меня в памяти, доставшейся из детства. Платье белое в черный горох. Точно помню тогда: стоит толпа, мужчины, женщины, радостные такие. Пахнет от них человечеством и во мне мальчик просыпается. А ближе всех стоит эта женщина в горох и ткань прямо чуть не лопается на ней. Губы красные, зубы веселые, кусучие! Улыбается нашему священнику. Когда я входил в склеп, мне даже представилось, что и хоронили ее в этом белом в черный горох платьи. Но мне никогда не приходилось удостовериться в моей сентиментальной убежденности, что мертвецов хоронят в одежах, в которых они когда-то были молоды.

Плита с этой славной женщиной остается справа, а я по плану должен вынуть ее дедушку и свезти несчастного к " Моцарту". Я сбил мороженный цемент с краев плиты, отвалил ее, вынес из склепа и стал совать в темноту мою модернизированную лопату. Хруста обычного не было. Все же что-то вскрылось, с трудом перекусилось, на меня вылилась волна почти банного тепла посреди зимы. А вонища - сильнее обычного, словно тут слона схоронили. В лопате у меня была половина тела в черном ситце в белый горох - как раз негатив того, о чем я теперь думал. Ну и отвратительное же было зрелище. Меня чуть не стошнило. А ведь красивая была баба, как помню.

Бегу к директору. Сую ему рукавицей план - вы перепутали могилы. Директор вскакивает - Да я? Ни за что! Не может быть. План не я делал.... Словом, когда оказался директор со мной у склепа и увидел эту шутку в горох, с ним случился инфаркт - ведь он прежде галстуки продавал и трупы видел только свежие и загримированные. Вот так я и стоял оцепенело с двумя трупами без поддержки руководства и моральной. И не было сил его спасать - все тело и так смерзлось. Он умер, а я тогда потерял работу, - вздохнул могильщик.

Я смеялась в нос, стараясь в замшевой полутьме комнаты, освещенной лишь модной масляной лампой, не выдать своего ликующего веселья о том, что история меня не столько брезгливо потрясла, но взбодрила. Захотелось поскорее оказаться в нежных огромных лапах этого грустного

рассудительного человека. Он схватил меня за плечи, повалил набок, и наивно и громко как дикое животное олень засмеялся от счастья.

Юлия Кисина.
Род 1966 г. Киев училась во ВГИКе на сценарном отделении.(мастерская Ежова)
в 1991 г переехала в Мюнхен, студентка Художественной академии в Мюнхене.

с 1983г. печаталась в государственной прессе, но в основном постоянный участник неофициальных журналов в Ленинграде и в Москве 80 гг.
1984-87 Участник Всесоюзного совещания молодых писателей в Москве

1989 г. Участник международного фестиваля авангардной поэзии в Тарасконе(Франция)(сборник поэзии)
с 1987г. Организация первых в России официальных выставок визуальной поэзии и книг художников.
1992 г. Книга прозы "Полет голубки над грязью фобии", в "Obscuri Viri", Москва.
1995 г. Телепередача по I каналу московского телевидения из серии „Шесть поколений русских писателей" Виктор Ерофеев берет интервью на кладбище в Переделкино у могил старых большевиков.

Некоторые публикации:

с 1985 г. "Митин журнал" №№ 13 19 24 27 30 31 33 35 36 50 - Ленинград- Петербург (стихи и проза)
1988 г. в литературном журнале "Muleta" Издательство "Vivrism" Париж (поэзия)
1988-9 первая проза в журнале "Родник" Рига/Латвия (постоянный автор журнала)
1989 г. литературный альманах "Tranatarasconschina" Издательство "Vivrism" Москва-Париж (поэзия)
1989 г. в книге "Поэзия этого года" Издательство „Советский писатель" Москва
1991 г. в журнале "Лабиринт эксцентр" Издательство "91" Ленинград- Петербург Свердловск
1991 г. в журнале "Театральная жизнь„ № 11 Москва
1991 г. в журнале "Театр" Москва
1990-91 "Огонек" Москва
с 1992 г. постоянный автор литературно-художественного журнала "Место печати" Москва
1992 г. в журнале "Звезда востока" Ташкент
1993 г. первая книга прозы "Полет голубки над грязью фобии" в издательстве "Obscuri Viri", Москва
1993 г. в журнале "Messungen" Мюнхен, микророман "Детство дьявола" пер. Антона Зергля.
1994 г. Книга "Детство дьявола", в "Obscuri Viri", русс. Москва.
1994 г. Книга "Детство дьявола", в "Obscuri Viri", нем. Москва.
1994 г. Журнал „Trafika" Прага (проза) пер. на англ.
1994 г. Журнал „Новая литература „№2 Бухарест Проза пер. на нем. Томаса Видлинга
Газеты: "Независимая газета", "Гуманитарный фонд" и т.д.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBÄNDE
HERAUSGEGEBEN VON 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, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., öS 630.-, DM 90.- (vergriffen)
16. **I.A. MEL'ČUK**, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, 1985, 509 S., öS 350.-, DM 50.-.
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, Totenklage und Erzählkultur in Stinatz, 1986, XLVII+315 S., öS 200.-, DM 28,50.
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., öS 300.-, DM 42.- (vergriffen)
21. **Zabytyj avangard**. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očeretjanskij, 1988, 335 S., öS 300, DM 42.- (vergriffen)
22. **J. FARYNO**, Poëtika Pasternaka ("Putevye zapiski", "Ochrannaja gramota"), 1989, 316 S., DM 58.-
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. **G. NEWEKLOWSKY**, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
26.1. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 1-yj tom, Vvedenie, Dvenadcat' stul'ev, 1990, 377 S., DM 48.-
26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, Romany I.Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja, 2 toma, 2-oj tom, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., DM 48.-
27. **B.M. GASPAROV**, Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka, 1992, 396 S., DM 65.-
28. **I.P. SMIRNOV**, O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifike i logike istorii, 1991, 296 S., DM 42.-
29. **V.N. TOPOROV**, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., DM 58.-
30. **S. EL'NICKAJA**, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., DM 65.-
31. **Psychopoetik.** Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. **Marina Cvetaeva.** Stat'i i teksty. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. **Festschrift für V.Ju. Rozencvejg** zum 80. Geburtstag, 1992, 294 S., DM 65.-
34. **W. KOSCHMAL**, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., DM 58.-
35. **Andrej NIKOLEV**, Sobranie proizvedenij, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, 1993, 364 S., DM 60.-
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., DM 70.–
37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich**, (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Herausgegeben von Uwe Junghanns, 1995, 295 S., DM 60.–
38. **I.A. MEL'ČUK**, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau, Ca. 560 S., DM 98.–
39. **I.A. MEL'ČUK**, Russkij jazyk v modeli "Smysl ⇔ Tekst". Sbornik statej, Wien-Moskau, 1995, 716 S.,
40. **N.N. PERCOVA**, Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova, Eingeleitet von H. Baran, Wien-Moskau, 1995, 560S., DM 80.–
41. **Orthodoxie, Heterodixie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Fieguth, 1996, 411 S., DM 70.–

42. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1–153, 1963–1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1996, 230 S., DM 50.–
43. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, Tom vtoroj, Gedichte No. 154–401, 1975–1976, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, 1997, 334 S., DM 50.–
44. **„MEIN RUSSLAND", Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen**, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München, 1997, 526 S., 80.–

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, D–80328 München

„MEIN RUSSLAND"

LITERARISCHE KONZEPTUALISIERUNGEN UND KULTURELLE PROJEKTIONEN

Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.-6. März 1996 in München

Inhalt: **R. Grübel, I. Smirnov** (Oldenburg, Konstanz), Die Geschichte der russischen Kulturosophie im 19. und frühen 20. Jahrhundert; **O. Гончарова** (С. Петербург), Россия в записках путешественников XVIII века; **H. Meyer** (Potsdam), (Ich) meine Rußland: Inbesitznahme des Namens als Kreditaufnahme (Kjuchel'beker plus/minus Tynjanov); **R.T. Slaattelid** (Paris), Slavophilism over the Horizon; **S. Schahadat** (Konstanz), Rußland – Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol', Suchovo-Kobylin, Erdman und Mejerchol'd; **L. Geller** (Lausanne), На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот); **N. Drubek-Meyer** (Potsdam), Dostoevskijs *Igrok*: von нуль zu *zéro*; **R. Fieguth** (Fribourg), Mickiewiczs Russland – anhand der *Sonette* und des "epischen Abstands" von *Dziady III*.; **J. v. Baak** (Groningen), Die Wohnung der russischen Seele. Über Haus und Landschaft in der russischen Literatur; **E. Greber** (München), "Nur Angesichts Rußlands": Rilkes Rußland-Ansichten als künstlerische Einsichten; **A. Sergl** (München), Mein Rußland als verlorenes Paradies. Rußlandbilder in Vladimir Nabokovs Autobiographik; **W. Koschmal** (Regensburg), Kulturbeschreibung aus der Peripherie: Babel's Odessa-Poetik; **H. Günther** (Bielefeld), Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur; **S. Frank** (Konstanz), Sibirien Peripherie und Anderes der russischen Kultur; **R. Eshelman** (München), Mein Amerika, mein Russland: Vasilij Aksenovs „kruglye sutki non-stop" und die Aneignung des Fremden in der sowjetischen Postmoderne; **Б. Гройс** (Köln), О нашем круге; **A. Hansen-Löve** (München), «Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen». Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus; **Д. Пригов** (Москва), Моя Россия

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE
SONDERBAND 44, MÜNCHEN 1997, 526 S., DM 80.–

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, D–80328 München