

BAND 29

1992

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilman Reuther

REDAKTION

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

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Natascha Drubek-Meyer
Anton Sergl

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München
Geschwister Scholl-Platz 1, 8000 München 22 (Tel.: 089/2180-3781)

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien e. V. (Wien)
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien

DRUCK

E. Zeuner, Buch- und Offsetdruck
Peter-Müller Str. 43
D-8000 München 50

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

I N H A L T

Aufsätze

I. Pil'sčikov (Moskva), Ponjatie «jazyk», «imja» i «smysl» v konceptual'noj sisteme poëtičeskogo mira Baratynskogo	5
O.B. Zaslavskij (Moskva), Sjužet "Knjagini Ligoovskoj" i problema demonizma v tvorčestve Lermontova	33
B. Horowitz (Berkeley), M.O. Gershenzon and the Perception of a Leader in Russia's Silver-Age Culture	45
B.M. Gasparov (Moskva), Gradus ad Parnassum (samosoveršenstvovanie kak kategorija tvorčeskogo mira Pasternaka)	75
A. Anemone (Williamsburg), I. Martynov The Islanders. Poetry and Polemics in Petrograd of the 1920s	107
F. Uspenskij, E. Babaeva (Moskva), Grammatika "absurda" i "absurd" grammatiki	127
E. Dobrenko (Moskva), Vse lučšee — detjam (totalitarnaja kul'tura i mir detstva)	159
W. Schmid (Hamburg), Laudatio auf Ljudmila Petruševskaja	175
D. Burkhart (Hamburg), Traumjäger, Trialoge und Teellandschaften	185
L.A. Birjulin (Sankt-Peterburg), Permissiv i smežnye značeniya russkogo imperativa	203
G. Neweklowsky (Klagenfurt), Akzentindex des "Pustozerskij Sbornik" 1675 / Indeks akcentovki "Pustozerskogo sbornika" 1675 (2. Teil)	221
B. Plotnikov (Minsk), Ch. Jachnov (Bochum), K postroeniju modelej dlja leksičeskoj tipologii (na materiale slavjanskich leksem, oboznačajuščih produktypitanija)	249

L. Sawicki (Jerusalem), Expression of Inalienability in Polish	261
--	-----

Rezensionen

Michail Kuzmin's Wiederentdeckung in der Sowjetunion – ein Überblick (K. Harer)	269
Daniel Rancour-Laferriere (Hrg) Russian Literature and Psychoanalysis (R. Grübel)	279
R. Lachmann, Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne (Aage A. Hansen-Löve)	291

Игорь А. Пильщиков

**ПОНЯТИЯ «ЯЗЫК», «ИМЯ» И «СМЫСЛ»
В КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА
БАРАТЫНСКОГО**

Каждая художественная система характеризуется лежащей в ее основе концепцией отношений между знаком и вещью, между языком (языками) и миром (см. Смирнов 1977: 23, 99). Менталитет романтической эпохи конструирует мир как принципиально *многоязычный*. Полиглоттизм при этом оказывается многоязычием как собственно лингвистическим, так и культурным, и – в пределе – онтологическим. Понятие «язык», будучи одним из центральных авторефлексивных концептов европейской культуры¹, занимает ключевые позиции в идеологии Романтизма и Просвещения, культурных парадигмах, в скрещении влияний которых рождается феномен лирики Баратынского. В работах Г. Хетсо и С. Прайт отмечалась важность для Баратынского концепции «языка природы», указывались возможные источники этой концепции (см. Хетсо 1973: 467; Pratt 1984: 61–62). Следует, однако, указать, что понятие «язык» входит в самые различные идейно-тематические сферы поэтического мира Баратынского. «Семиотические», или, скорее, «символософические» представления поэта требуют специального рассмотрения.

Настоящая работа представляет собой анализ нескольких ключевых понятий концептуальной системы поэтического мира Баратынского. Исследователи неоднократно отмечали логичность и даже терминологичность художественного мышления поэта (Фризман 1966: 93–94; Mirsky 1968: 104; Burton 1985: 184). Тем не менее, по своему дискурсивному характеру поэзия Баратынского существенно отличается от поэтических систем с установкой на философский дискурс. Специфика художественной ментальности Баратынского не может быть описана при помощи упрощенной модели «философская идея – художественное воплощение». Л.Я. Гинзбург писала: «Наряду с поэзией мысли программной, тематической, существует и другая. Программы нет. Есть миропонимание, выраженное интеллектуально. Заряженная им мысль [...] образует многие призмы, преломляющие мир» (Гинзбург 1974: 82; ср. Pratt 1984: 4). При анализе концептуальной системы лирики Баратынского

го мы сталкиваемся с проблематикой, выдвинутой Ю.М. Лотманом в связи с описанием тютчевской картины мира. Мы встречаемся с «постоянным наличием в наследии поэта противоположных решений одних и тех же вопросов» (Лотман 1990: 110). Игнорировать эту противоречивость мы не можем; «совмещенность противоречий» – характерная черта поэтического мира Баратынского (см. Гинзбург 1974: 84; Семенко 1970: 288). Но противоречивость в содержании текстов не является препятствием на пути к пониманию языка, на котором эти тексты написаны: «структура языка не предопределяет содержания высказывания, допуская в своих пределах широкую вариативность» (Лотман 1990: 110). Цель нашей работы – реконструкция некоторой «части» языка поэтического мира Баратынского, той языковой сферы, в которой реализуется «a consciousness of language within literature» (Todorov 1970: 114).

1. «Язык» и «смысл»

В 1-й редакции стихотворения «Предрассудок» строки 3–4 звучали следующим образом:

Прах остался: а потомок
Смысл его не разгадал

(Баратынский 1982: 482²; здесь и далее курсив наш – И.П.)
Затем Баратынский изменяет текст:

А руин его [храма – И.П.] потомок
Языка не разгадал. (277)

Автоперевод 1843 года подтверждает окончательность выбора поэта:

[...] *l'esprit de ses ruines parle une langue
oubliée* (198).³

С точки зрения Баратынского, современность либо «не разгадывает смысл» прошлого, либо не понимает языка, на котором прошлое говорит с настоящим. Изменения, внесенные автором в текст, носят семантический, а не стилистический характер. *Смысл* в концептуальной системе Баратынского не обязательно коммуницируется с помощью *языка*. В 1821 году поэт обращался к *развалинам* Рима:

К немым развалинам твоим [Рима – И.П.]
Подходит с грустью их чуждый навеситель. (15)

Немота, безъязыкость Рима ставит под вопрос даже реальность его существования (дважды повторенное: «Ты был ли, [...] Рим?»). Однако, сам факт молчания может иметь смысл для постороннего («чуждого») наблюдателя:

Судьбы ли всех держав ты грозный возвеститель? и т.д.

Отметим, что разговор с «немыми развалинами» означает лишь вопрошание смысла, а не обретение его. Как мы увидим далее, и обретение смысла не обязательно связывается в концептуальной системе Баратынского с использованием языка.

Значимость в контексте эпохи замены понятия «смысл» на понятие «язык» становится явной, если учесть, что «аналогичную текстуальную трансформацию претерпевают пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»...

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу... (Пушкин 1948–1949: 250)



Я понять тебя хочу,
Темный твой язык учу... (*ibid.*: 1220)

Для дальнейшего прояснения семантики концептов «язык» и «смысл» в концептуальной системе Баратынского обратимся к рассмотрению одного из самых «семиотических» его стихотворений – «Своенравное прозвание...».

2. «Имя». «Язык». «Смысл»

Своенравное прозвание
Дал я милой в ласку ей (147)

Стихотворение обращено к жене поэта Н.П. Баратынской, «Прозвание» – синоним «имени» (в автопереводе: «*Nom [...] donné à ma chérie*» – 195).

Чуждо явного значения,
Для меня оно [прозвание – И.П.] символ
Чувств, которых выраженья
В языках я не нашел. (147)

«Явное значение» Баратынский переводит как *«sens palpable pour les autres»*, т.е. смысл – для–других. «Языки» – *«le langage humain»* (195), т.е. человеческий язык как таковой (русская грамматическая оппозиция «языки – язык» соответствует у Баратынского, по-видимому, французской лексической оппозиции *«langage – langue»*).

Таким образом, *имя, данное поэтом любимой*, не имеет языкового значения, т.е. смысла, коммуницируемого человеческим языком.

Функция акта именованья в поэтическом мире Баратынского – организация, осмысление мира. Предикат «давать имя» появляется в двух стихотворениях Баратынского, обращенных к его воспитателю–итальянцу Джачинто Боргезе (характерно, что первое стихотворение написано в 1821 году, второе – в 1844: в начале и в конце жизненного и творческого пути):

Ты поведешь меня в сады/свои густые,
Деревьев и цветов расскажешь имена (13)

Именовал ты нам и принцев и прелатов [Италии – И.П.]⁴ (347)

Актом именованья «дядька–итальянец» придает смысл экзистенциальному пространству – как пространству реальности («мой» сад; ср. элегию «Запустение»), так и пространству идеала (Италия). Возможность экзистенциального осмысления мира – центральная проблема лирики Баратынского. В его поэтическом мире бытие «само–для–себя» (как «не–я») *вне*–смысленно (но не бессмысленно). То есть вне человека есть нечто, что само по себе не нуждается в смысле/осмыслении. Если человек является частью мира, если он сопричастен природе (см. об этом далее), проблема осмысления мира для него не возникает.⁵ Но появление самосознания, мысли, *ratio* приводит к разрыву между человеком и миром и ставит проблему осмысления мира человеком. «Смысл» у Баратынского всегда «смысл–для», то есть смысл для человека. Но для человека, для «я» мир может не иметь смысла. Ср. в стихотворении «На что вы дни!..»:

...а оно [тело – И.П.]
Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня. (288)

«Пустой день» в автопереводе – *«le jour vide de sens»* (197), то есть бессмысленный. Бессмысленность мира приводит к тому, что бытие не может быть *познано* человеком и не может быть *названо*. Бытие в поэтическом мире Баратынского трагично, дисгармонично – и вследствие этого не поддается *именованию*:

Есть бытие; но *именем* каким
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;
Меж них оно, и в человеке им
С безумием граничит разуменье. (130)

Если бессмысленный объект получает наименование, то приписываемое ему имя – ложное. Ср. в стихотворении «Смерть»:

О смерти! твоё *именование*
Нам в суеверную боязнь.
Ты в нашей мысли тьмы создание,
Паденьем вызванная казнь. (405)

Смерть – «дочь верховного эфира», «светозарная краса» – «в нашей мысли», то есть для человека, – «создание тьмы». Смерть в сущности есть *не то*, что она есть для человека. С «точки зрения» «Всемогущего» роль смерти – «устройство» (405) мира. С точки зрения человека роль смерти не конструкция, а деструкция – «казнь». «Непонимаемая» (405) человеком смерть не может иметь для него *смысла*. В стихотворении «Череп» «*мыслящий наследник разрушенья*» «поражен» видом смерти (122). Но живущему недоступны «истины известные гробам» (122); жизнь и смерть нельзя «*подчинить одним законам*» (123).⁶ Небытие, как и бытие, не может быть познано человеком, не может быть им понято и осмыслено.

Итак, в поэтическом мире Баратынского объект, не имеющий смысла, не имеет аутентичного имени. Имя – символ («Для меня оно символ»), прямое воплощение смысла. Воплощение смысла в имени не нуждается в наличии *medium'a* – языка. Более того, смысл в принципе некоммуницируем, он не находит адекватного выражения в языке:

Пред промыслом оправданным ты ниц
Падешь с признательным смиреньем,
С надеждою, не видящей границ,
И утоленным разуменьем, –
Знай, внутренней своей навеки ты
Не передашь земному звуку (299)

Ср. известный комментарий С.П.Шевырева: «Если мы ее [тайну мира – И.П.] сами и понимаем, то понимаем только лично, а передать другим не в состоянии» (Шевырев 1837: 322).

Таким образом, понятие «смысл» в концептуальной системе Баратынского имеет скорее экзистенциальную, нежели гносеологически-лингвистическую семантику. Поскольку смысл не выражается с помощью языка, метаопределение «смысла» может быть только апофатическим. Поэтому нам теперь необходимо понять, что означает в концептуальной системе Баратынского «бессмысленность».

3. «Бессмысленность»

Процитированное ранее стихотворение «На что вы, дни!..» строится характерным для Баратынского образом. Текст задает сопоставление трех сущностей (тело, душа, мир – см. Гинзбург 1974: 86–87; Эткинд 1977: 32–34). Признак «бессмысленность», приписанный всем трем сопоставленным термам, снимает заданные антиномии («душа» – «безумная» / «*insensée*», «тело» глядит «бессмысленно», «день» – «пустой» / «*vide de sens*»). Отсутствие смысла снимает различия. Бессмысленность есть безразличность. Поэтому Баратынский переводит «бессмысленно глядит» как «*contemple d'un œil indifférent*» (197). Ср.: в автопереводе стихотворения «Рифма» строка «Средь гробового хлада света» (303) звучит как «*au sein de cette glaciale indifférence du monde*» (198). В автопереводе стихотворения «Своеобразное прозвание...» бессмысленный, «суесловный» внешний мир определяется как «*monde indifférent*» (195).

В отличие от Шеллинга и Тютчева (см. Pratt 1984: 192), Баратынский понимает индифферентность и как отсутствие объективных метафизических различий, и как отсутствие субъективных эмоциональных различий. Во втором из указанных значений Баратынский употребляет терм «*indifférence*», в первом значении – терм «однообразие».

В стихотворении «Смерть» (редакция 1829 года) смерть возвращает существующее к индифферентности, «смирив буйство бытия» (52, 406):

И краски жизни беспокойной
С их невоздержной пестротой
Вдруг заменяются пристойной
Однообразной белизной. (406)

Реализуясь через смерть, индифферентность уничтожает разнообразие жизни. Но «однообразная белизна» – символ индифферентности –

появляется в «Осени», снимая различия между жизнью и смертью (напомним, что смерть у Баратынского – «небытие–для–человека»):

Со смертью жизнь, богатство с нищетой –
Все образы години бывшей
Сравняются под снежной пеленой,
Однообразно их покрывшей (300–301)⁷

Высшее примирение противоречий, *осмысленная вечность* («[...] И бытия мятежным голосам, В великом гимне примиренным [...]» – 299) дана в «Осени» лишь в условном нарративном модусе. Вечность в поэтическом мире Баратынского может оказаться *бессмысленной* («О бессмысленная вечность!», 282 – последняя строка стихотворения «Недодосок»). Следует, впрочем, помнить, что всякая проблема в концептуальной системе Баратынского – «вопрос неразрешимый», и в разных стихотворениях Баратынский дает прямо противоположные ответы на вопрос о «предвечном» (ср. стихотворение «На смерть Гете», где в качестве равновозможных даются альтернативные решения).

Таким образом, возможность осмысления универсума в его тотальности поставлена Баратынским под сомнение. Если мир для человека и обретает смысл, то это смысл личный, индивидуальный. Акт обретения смысла описывается Баратынским либо метафорически («Мгла падет с его [пророка – И.П.] очей», 286; «[Облако – И.П.] Исчезнет, а за ним опять перед тобою Обитатели духов откроются врата», 291), либо с помощью «фигуры умолчания».

Ср. описание «посвящения в смысл» (301) в стихотворении «Благословен святое возвестивший...»:

Плод яблока со древа упадет:
Закон небес постигнул человек. (301)

Первая строка описывает состояние человека до обретения смысла, вторая – после. Отрезок текста, соответствующий самому акту «посвящения в смысл» – пауза: молчание.

Итак, в концептуальной системе Баратынского

- а) Обретение смысла – акт невербальный;
- б) Смысл не может быть выражен с помощью обыденного человеческого языка.

Наша «апофатическая дефиниция» понятия «смысл» в концептуальной системе Баратынского имеет в качестве логически возможных следующие альтернативные *позитивные* решения проблемы коммуникации смысла:

- а) Невербальная (и шире – не-знаковая) коммуникация;
- б) Коммуникация, средством которой выступает язык, отличный от человеческого;
- в) Употребление языка в коммуникативной ситуации, отличной от обыденной (поэтическая коммуникация).

Эти возможности действительно реализованы у Баратынского.

4. «Язык природы» и «langage humain»

В стихотворении «Водопад» (редакция 1827 года) Баратынский подчеркивает инакость языка природы по отношению к человеческому языку характерным оксюморонным определением:

И, мнится, сердцем разумею
Речь безглагольную твою [потока – И.П.]. (65)

Природа говорит не разуму, но сердцу. Общение с природой – не слияние индивидуального гатю с универсальным Умом, но общение сердец. Отсюда становится возможной метафора «сердце природы». Рациональное познание делает подобное общение с природой невозможным. Ср. в стихотворении «Приметы»:

Но чувство презрев, он [человек – И.П.] доверил уму;
– Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний. (279)

«Прорицания», «знамения», «вещания», «приметы» – знаки, которыми природа говорит человеку.⁸ Когда человек находится в особом, наивном, «детском» состоянии сознания («По детски вещаньям природы внимал [...]» – *ibid.*), природа «обретает для него язык» (*ibid.*): человек становится способным понимать эти знаки, интерпретировать их (Баратынский употребляет глагол «interpréter» – см. далее). *Выраженность в знаках* – существеннейшая особенность языка (причем, как языка природы, так и языка людей). Характерно, что юнкция «язык – приметы»

появляется у Баратынского до и вне контекста цитируемого стихотворения. Еще в 1822 году он писал:

Любви приметы
Я не забыл
[...]
О! я знаком
С сим языком
Любви тайной!

«Приметы», таким образом, – это знаки, которые могут быть поняты при условии знания *языка*. Однако, если «язык любви», любви-«искушения» («Сердечным нежным языком Я искушал ее [...]» – 35), обретается опытностью, то «язык природы», как уже отмечалось, понятен лишь неопытному, «детскому» сознанию. Характеристики этого сознания – вера и любовь (не любви-«искушение» – и, шире, эротическая любовь – а «полная любовь», 147, по выражению Баратынского⁹). В ситуации общения с природой человек сопричастен природе. Поэтому, если немые развалины Рима представляли «чуждому навесителю», то жизнь природы для человека, понимающего ее язык – «нечуждая жизнь» (279). Ср. в стихотворении «На смерть Гете» характеристику «великого старца»: а) Единство с природой («С природой одною он жизнью дышал» – 140); б) Понимание языка природы (особенно подчеркнутое в автопереводе): «Была ему звездная книга ясна» (140), «*il lisait aux livres des étoiles*», «*il savait interpréter le babil du ruisseau*», «*il comprenait l'idiôme des feuilles*» (193).

Помимо «языка природы», еще одним «безглагольным» языком, отличным от человеческого, является в концептуальной системе Баратынского язык прошлого, язык истории.

5. «Язык руин»

Проблематика, развернутая Баратынским в стихотворениях «Рим» и «Предрассудок» (см. п. 1 наст. раб.), появляется еще в раннем творчестве поэта. В 1819 году Баратынский делает вольный перевод поэмы Легуве *Les souvenirs*, где обращается к проблеме понимания «языка руин» (в оригинале поэмы это ключевое для концептуальной системы Баратынского понятие отсутствует):

Но неужель для нас язык развалин нем?
Нет, нет, лишь понимать умеете их молчанье. (135)

Как и позже в «Риме», обращение к прошлому, к немym руинам – вопрошание смысла бытия:

Я всюду шествую, минувшим окруженный,
 Вопрошаю прах дряхлеющей вселенной¹⁰
 [...]

 Событий прежних лет свидетель молчаливый,
 Со мной беседует их [громом – И.П.] прах
красноречивый.

 Здесь отвечают мне оракулы времен (313)

Если в стихотворении «Рим» молчание руин не дает вопрошающему однозначных ответов¹¹ (стихотворение построено как серия вопросов), то в «Воспоминаниях» прошлое ясно говорит о вечной истине мира – бренности всего земного.¹²

В *Les souvenirs* Легуве и в «Воспоминаниях» Баратынского «развалины» становятся знаками языка прошлого благодаря «преданию» («l'histoire»):

Доколе памяти животворящий свет
 Еще не озарил туманной бездны лет,
 Текли в неизвестности века и поколения.
 [...]

 Преданья свет блеснул – и камни глас прияли,
 Века минувшие из тьмы своей восстали;
 Народы поздние урокам внемлют их,
 Как гласу мудрому наставников седых.¹³ (313)

(Ср.: «[...] вопрошаю я предания веков, Паденья, славы царств читаю в них причины» – 74).

Словосочетание «язык руин» вновь появляется у Баратынского в стихотворении «Предрассудок» (и, соответственно, в автопереводе этого стихотворения на французский язык; см. п. 1 наст. раб.). В автопереводе метафорический предикат «предания» – «свет истины, идущий из тьмы веков» – переносится в характеристику «предрассудка»:

*Préjugé tu es le dernier rayon d'une vérité qui
 va s'évanouissant dans la nuit des siècles.* (198)

С подобной (весьма распространенной во французской литературе конца XVIII – начала XIX вв.) метафорикой мы встречаемся и в *Génie du christianisme* Шатобриана. Ср., например:

un monument n'est vénérable qu'autant qu'une
longue histoire du passé est [...] empreinte
sous ses voûtes toutes noires de siècles. [...]
Dieu est la loi éternelle; son origine et tout
ce qui tient à son culte doit se perdre dans
la nuit des temps.

(Chateaubriand 1861: 292–293; о теме «vénération» см. прим. 17)

Время работы Баратынского над «Воспоминаниями» совпадает со временем работы над переводами из Шатобриана (см. Хетсо 1973: 271–273).¹⁴ Мотив присутствия прошлого в настоящем связывает эти произведения с поздним стихотворением «Предрассудок». ¹⁵ Ассоциация «предание» («история») – «предрассудок» позволяет ввести в текст стихотворения и образ «руины храма», связанный с концептом «истории». ¹⁶ Следует отметить, что, в отличие от Легуве, Шатобриан скептически относится к идее постижения истории с помощью «расшифровки» «языка руин» (см. Chateaubriand 1861: 75–76, 80; соотв.: Баратынский 1830: 234, Баратынский 1826: 8–9). Проблематика стихотворения «Предрассудок» отражает противоречивость претекстов (см. Смирнов 1985).

К теме «язык руин», т.о., «подключается» следующий семантический комплекс: «руины» («ruines») – «храм» («temple») – «память, воспоминания» («souvenirs») – «предание» («histoire»). К этому тематическому блоку и у Шатобриана, и у Баратынского присоединяется еще один элемент – «могила» («tombeau»). Образ «могила отца» (в последней строфе «Предрассудка»), по-видимому, также связан с текстом Шатобриана.¹⁷

Развертывая два восходящих к Шатобриану образа, «Предрассудок», вместе с тем, представляет собой полемику с текстом «Воспоминаний» (именно поэтому мы можем рассматривать достаточно традиционную преромантическую риторику «отрывков из поэмы» и как реализацию концептуальной системы Баратынского). Ситуация понимания, в структуре которой происходит диалог прошлого и современного в «Воспоминаниях», заменяется в «Предрассудке» ситуацией непонимания. Но ситуация непонимания может быть концептуализирована двояким образом. Первый путь предложен Баратынским в 1-й редакции «Предрассудка». Прошлое ничего не говорит современности. «Руины» становятся немymi, утрачивают язык, заставляя лишь предполагать тающий за ними смысл. По-другому решается ситуация во 2-й редакции стихотворения и в автопереводе. Прошлое продолжает говорить, но современность не понимает языка прошлого (в автопереводе: язык прошлого забыт современностью). Так или иначе, связь времен оказывается нару-

шенной. Язык прошлого забыт, смысл истории не может быть постигнут.

Итак, в концептуальной системе Баратынского и язык природы, и язык истории, и язык людей существуют в виде знаков. Смысл нуждается в выражении, понимание нуждается в интерпретации. При этом сама возможность коммуникации оказывается под угрозой. В поэтическом мире Баратынского человеческий язык не способен выражать экзистенциальные смыслы, а современное человечество (за исключением И.В.Гете) находится вне условий интерпретации «вещаний» природы. Язык прошлого, язык истории, язык «чужой» культуры, если он и существует, – забытый язык (*langue oubliée*), знаки которого не поддаются интерпретации.

Альтернативой всем рассмотренным выше типам коммуникации является *незнаковое общение*.

6. Спиритуальное общение. «Символ»

Вернемся к рассмотрению стихотворения «Своенравное прозвание...» (см. п. 2 наст. раб.). *Имя, данное поэтом любимой, не является словом, принадлежащим языку. Оно не имеет языкового значения, но имеет индивидуальный смысл.* Смысл, воплощенный в имени, постижим в определенном состоянии сознания, которое как и в случае с пониманием языка природы, характеризуется, во-первых, «детскостью» и «нерефлексивностью» («[...] Безотчетное создание Детской нежности моей» – 147), во-вторых, верой и любовью (см. далее). В стихотворении «Своенравное прозвание...» Баратынский определяет свою любовь к Н.Л. как «полную любовь», которое в стихотворении «Она» противопоставляется «земной» эротической любви:

Есть что-то в ней над сердцем самовластной
Земной любви и прелести земной. (322)

«Что-то», то есть невыразимый смысл, воплощается в имени, которое не названо в стихотворении «Она» и которому посвящено стихотворение «Своенравное прозвание...»:

Но в том мире, за могилой,
Где нет образов, где нет
Для узнанья, друг мой милой
Здесьних чувственных примет,

Им [именем – И.П.] бессмертье я привечу,
 Им к тебе воскликну я,
 И душе моей навстречу
 Полетит душа твоя. (147–148)

Имя продолжает существовать в мире, где нет образов, нет примет – то есть нет знаков, материальных выражений смысла. В земном мире уничтожение «образов» – это уничтожение смысла, индифферентность, бессмысленность («Все образы годины бывшей Сравняются под снежной пеленой»). Но уничтожение знака не есть уничтожение имени. «Имя воплощает смысл» означает, что «имя есть смысл». Поэтому имя не нуждается в чувственном выражении. «*Dans cet autre monde*, – читаем в автопереводе, – *les formes des sens nous manqueront*» (195). То есть в ином мире отсутствуют «чувственные формы», смысл воплощающие, но наличествует сам смысл. Имя как чистый смысл бытия другого – условие спиритуального общения с другим и, через другого, основание собственного бытия. «Им [именем – И.П.] к тебе воскликну я, И душе моей навстречу Полетит душа твоя». Это (определению С.Г.Бочарова) «глубоко интимное событие человеческого общения», «контакт [...] двух душ, человеческих существований» (Бочаров 1985: 75) служит у Баратынского оправданием жизни и оправданием творчества:

Мой дар убог и голос мой негромок,
 Но я живу и на земли мое
 Кому-нибудь любезно бытие:
 В стихах моих далекий мой потомок
 Узрит его: как знать! душа моя
 Окажется с душой его в сношеньи (128, 432)

Общение двух душ возможно, поскольку «бытие–другого» явлено духовному оку, видимо им («[...] мой потомок Узрит его [...]»). Имя – не знак, но символ; не логос, но эйдос. Поэтому имя принадлежит не языку, а области чистых смыслов. Имя есть явленный смысл. Утверждение собственного бытия через бытие другого – главная мысль еще одного стихотворения Баратынского, посвященного Н.Л., – «Когда, дитя и страсти и сомненья...»:

С тобой себе и небу веря вновь (344)

(Здесь глагол верить употреблен одновременно в двух значениях – *avoir foi* и *avoir croyance*; в автопереводе: «*la croyance en moi-même et la foi au*

ciel» – 199). Учитывая очевидную близость стихотворений «Когда, дитя и страсти и сомненья...» и «Своенравное прозвание», можно утверждать, что «философия имени» у Баратынского есть одновременно «философия другого», философия «Я» и «Ты».

Итак, сталкиваясь с многоязычием мира, человек у Баратынского осознает ограниченность *langage humain*. В авторской концептуальной системе возникают оппозиции «слово – знаки иных (по отношению к человеческому) языков» и «слово – имя». Этим, однако, не ограничивается тематическая область, связанная с постановкой и возможными решениями проблемы языка. Баратынский не мог отказаться от обсуждения одной из центральных для его времени тем – отличия возможностей *поэтического слова* от возможностей слова человеческого языка как *языка общности*. Поэтому на данном этапе нашего рассмотрения нам необходимо понять, как Баратынский решает один из главных вопросов романтической эпохи – «*поэзия и смысл*».

7. «Inspiration»

В конце 1820-х годов Баратынский начинает рассматривать самовыражение не как выражение чувства или мысли, но как реализацию чистого бытийствования; возможность «общения душ» становится целью и условием творчества.¹⁸ Вместе с тем, необходимость и возможность творчества ставится поэтом под вопрос. Раздел лирических стихотворений в сборнике 1835 года (представляющем собой один из рубежей в творчестве Баратынского) задает этот вопрос как неразрешенный.¹⁹ В «Сумерках» вопрос о природе и целях поэзии прямо назван «неразрешимым»:

Меж нас не ведает поэт,
Его полет высок иль нет!
Сам судия и подсудимый
Пусть молвит: песнопевца жар
Смешной недуг иль высший дар?
Решит вопрос неразрешимый! (302–303)

«Высший дар» – «*la veritable inspiration, don [...] du ciel*» (198). В «Последнем поэте» поэтический дар получает определение «бесполезный» (276; в автопереводе – «*inspiration inutile*», 196). Оказываясь в оппозиции миру «пользы», поэт теряет возможность общения с другими людьми. Существенной чертой понятия «поэзия» в концептуальной системе Баратынского является то, что проблема поэзии обсуждается в контексте

проблемы коммуникации. Семантическим горизонтом понятия «поэзия» у Баратынского всегда будет являться необходимость диалога «Я – Другие». ²⁰ Поэтому вопрос о сущности поэтического «дара» («inspiration») связан (у позднего Баратынского) с таким важным для его концептуальной системы понятием как «отзыв» (см. Бочаров 1985: 100).

8. «Отзыв»

В стихотворении «На смерть Гете» глагол «отзываться» («répondre») конденсирует характеристики ситуации общения «великого старца» с природой:

На все отозвался он [Гете – И.П.] сердцем своим,
 Что просит у сердца ответа (140)
son âme a répondu à tous les appels de l'âme (193)²¹

Понятие «отзыв» вновь употреблено в последней строфе стихотворения:

[Он, Гете – И.П.] в звучных, глубоких отзывах сполна
 Все долнее долу отдавший [...] (141)

«Отзыв» имплицитно подразумевает концепт диалога в такой степени, что в автопереводе атрибуты «звучные, глубокие [отзывы]» могут быть перенесены на «природу»:

[...] lui [Goethe – I.P.] qui a su répondre à toutes
 les voix de la terre et lui rendre ce qu'elle donnait
 en mélodies sonores et profondes [...] (193)

Тип текстуальной трансформации в приведенном здесь примере может быть сопоставлен с характерным для творчества Баратынского принципами организации внутритекстовых структур. Явление «функционально-смысловой» инверсии (реализованное, в отличие от данного случая, в «стабильных» текстовых структурах) рассмотрено М.Сендерович на материале стихотворений «Мой дар убог...» и «Финляндия» (Сендерович 1990: 183–185). Исследователь также отмечает изоморфизм организации планов содержания и выражения, связывая прием «функционально-смысловой инверсии» с интересующей нас темой «отзыва»: «в метапоэтических стихотворениях» Баратынского «контекст развива-

ется вокруг идеи отклика. ФС инверсия иконически представляет эту идею» (*ibid.*: 185).²²

Своим пониманием языка природы Гете сближен с *древним* человеком («Приметы»). Современному человеку дан лишь человеческий язык. При общении на таком языке ситуация диалога («отзыва») оказывается возможной, если коммуницируемые значения не соотносятся со сферой глубинного экзистенциального опыта. В противном случае язык оказывается бессильным, и *слово*, через которое человек стремится выразить глубинный опыт и экзистенциальный смысл, не может рассчитывать на отзыв, оказываясь вынужденно монологическим:

Так [подобно воздействию «урагана» на «лес»
и «океан» – И.П.] иногда толпы ленивый ум
Из усыпления выводит
Глас, пошлый глас, вещатель общих дум,
И звучный *отзыв* в ней находит,
Но не найдет отзыва тот глагол,
Что страстное земное перешел. (399)

Сравнение толпы со стихией в процитированной строфе «Осени» воспроизводится «с обратным знаком» в стихотворении «Рифма».

Он пел, питомец муз, он пел среди валов
Народа жадного восторгов мусикийских [...]
Толпа вниманием окована была (302)

Перед нами, таким образом, две контрастные, но сопоставимые ситуации: *ситуация квази-понимания* пошлой толпой «пошлого гласа» и *ситуация понимания* народом своего певца. И в том, и в другом случае *слово* связывает говорящего с *другими*. Но слово в «первобытном рае муз» прямо связано со *смыслом* и способно передать смысл другим:

И силой слова своего
Вития властвовал народным произволом:
Он знал, кто он; он ведать мог,
Какой могучий правит бог
Его торжественным глаголом. (302)

Как в случае с пониманием языка природы, *древность/античность* задана в качестве *идеального полюса возможности коммуникации*. Античное слово – идеальное воплощение гармонии («Свободным и широким метром [...] Его [певца – И.П.] гармония текла» – 302).

Подобно тому, как современность забывает язык прошлого, она теряет возможность коммуникации смысла с помощью поэзии:

Но нашей мысли торжищ нет,
Но нашей мысли нет форума!..
Средь нас не ведает поэт [...] (488–489, 302)

Но утрата поэтом контакта с современностью не есть утрата возможностей самой поэзии. Поэтому, с одной стороны, поэзия может предназначаться для коммуникации с будущим («Мой дар убог...»), с другой стороны, становится возможным диалог поэта с самой поэзией²³:

Своею ласкою поэта
Ты, рифма, радуешь одна. [...]
Одна с божественным порывом
Миришь его своим отзывом [...] (303)

(Автоперевод: «[tu] viens l'encourager par tes échos», 198; в стихотворении совмещаются два значения слова «отзыв». Ср. прим.22). Связывая поэта с прошлым и с будущим («Одна ему, с родного берега, Живую ветвь приносишь ты» – 303), поэзия становится способом преодоления экзистенциального одиночества:

o rime [...] seul tu viens approuver ses
[du poète – И.П.] veilles solitaires (198)

Проблема выхода за границы отчужденного «я» была поставлена Баратынским еще в раннем творчестве:

Но что же? вне себя я тщетно жить хотел²⁴ (22)

«Невозможность жить "вне себя" – как нельзя лучше выражает замкнутость отдельных душевных и интеллектуальных миров» (Семенко 1970: 246). Лирика Баратынского открывает возможные пути преодоления этой замкнутости – через «полную любовь» и через поэзию.

Résumé

Всякая мета-фора становится возможной лишь в системе определенной метафизики. Вводя новую «таксономию» объектов, метафорическое видение поэта и философа «описывает мир заново» (см. Ricœur 1978: 22–23), обнаруживая сходное в различном и различное в сходном. Метафизический порядок организуется с помощью «metaphorical constitution

of semantic fields» (*ibid.*: 23). Метафорическая «ре-дескрипция» – видимое воплощение авторской онтологии (или мифологии).²⁵

Понятие «язык» входит в различные идейно-тематические сферы поэтического мира Баратынского. Метафорика «языка» связывает воедино такие концептуальные страты, как «природа», «культура», «история», «творчество», «общение», «существование».

Баратынский противопоставляет «человеческий язык» «безглагольным», «немым» языкам: «языку природы» и «языку руин» (последний может быть интерпретирован как язык чужой культуры, язык истории, язык прошлого). Общей чертой всех языков является *выраженность в знаках* (именно в этом смысле Баратынский употребляет лексику «приметы»). Понимание «языка природы» требует от человека сопричастности природе и особого, «детского» состояния сознания. Выход из этого состояния приводит к тому, что природа становится чуждой человеку и теряет для него смысл. Взгляд Баратынского на проблему понимания «языка руин» претерпел значительную эволюцию: если в конце 1810-х гг. разговор с «немыми развалинами» для Баратынского – диалог двух культур в структуре *ситуации понимания*, приобщающий человека к постижению закона бытия, то в позднем творчестве поэта «язык руин» оказывается *забытым, непонятым языком*, а ситуация понимания чужой культуры превращается в ситуацию непонимания собственной культуры. В лирике Баратынского 1830–40-х гг. человек, самосознающее «я», находится в ситуации тотального отчуждения от *мира и других* (но не *другого*). «Человеческий язык» не способен адекватно описывать мир и служить средством коммуникации между людьми. «Человеческий язык» в концептуальной системе Баратынского не является путем к постижению онтологических и экзистенциальных смыслов. «Смысл» у Баратынского – всегда личностный, индивидуальный смысл. Смысл воплощается не в языке и его конститuentах – *знаках*, но в *имени*. Имя, не нуждаясь в материальной выраженности, является не знаком, но символом, явленностью смысла, эйдосом сущности.

Таким образом, в концептуальной системе Баратынского одновременно представлены альтернативные решения проблемы «мир и смысл»: «Мир – текст. Он представляет собой осмысленное сообщение» и «Мир – не текст. Он не имеет смысла» (см. Лотман 1970: 10–11). В ситуации «мир – текст» проблема смысла фактически не возникает, так как коммуникация проходит «без помех». В ситуации «мир – не текст» возможность постижения смысла через язык оказывается закрытой и возникает вопрос о незнакомых способах коммуникации. В контексте этой проблематики возникает оппозиция «слово – имя». Однако, перед Баратынским, человеком романтической эпохи, неизбежно должна была встать

проблема соотношения «слова» в обыденном языке и «слова» в поэзии. Осознавая трагическое положение поэта в современном мире, Баратынский, тем не менее, трактует поэтическое слово как несущее в себе возможность диалогического самораскрытия говорящего. Поэтическое слово сохраняет потенции своего идеального, «античного», бытия и является одним из возможных условий общения, тождественного в *Weltanschauung* Баратынского бытийствованию, реализации идеальной человеческой сущности.

Примечания

- 1 Ср.: «[...] *le problème du langage n'a sans doute jamais été un problème parmi d'autres. [...] une époque historico-métaphysique doit déterminer enfin comme langage la totalité de son horizon problématique* » (Derrida 1967: 15; курсив автора – И.П.)
- 2 Далее все русские стихотворения Баратынского цитируются по изданию Баратынский 1982, а французские прозаические автопереводы по изданию Баратынский 1914 с указанием страницы соответствующего издания.
- 3 Возможность использования автопереводов Баратынского при интерпретации его оригинальных стихотворений обсуждается нами в работах: Пилищikov 1992, Pilshchikov 1992.
- 4 Фразеологически последняя строка не является собственностью Баратынского. Ср., например, в *Génie du christianisme*: «[...] *il appelle les peuples, les princes, les prélats, les guerriers au catafalque du héros* [...]» (Chateaubriand 1861: 347). Но, как мы увидим далее, французские и русские поэтические формулы подвергаются у Баратынского переосмыслению, получают в рамках его поэтического мира новые функции.
- 5 Ср. IV–V строфы «Осени», стихотворение «Приметы».
- 6 Последняя строка стихотворения «Череп» – отрицание разрабатывавшегося многими «старыми и новыми» авторами положения «Философствовать – значит учиться умирать»: «А смерть сама их [живущих – И.П.] умереть научит» (123).
- 7 Тема индифферентности в заключительной строке осени «предвосхищается» в X строфе стихотворения; здесь реализация этой темы как бы маскируется своеобразной «дисперсией» лексемы «однообразие»:

Каким разнообразьем брашен
Блится он [пир – И.П.]!.. Но вкус один во всех
И, как могила, людям страшен (298)

- 8 С подобным ходом рассуждения мы встречаемся у Руссо, Вольнея, Шатобриана – авторов безусловно значимых для Баратынского. Предпринимаемые многими исследователями попытки найти шеллингианские контексты для этого комплекса идей представляются малоубедительными. По мнению Г.Хетсо, стихотворение «Приметы» «является поэтической иллюстрацией[...] мыслей Руссо» о том, что «en négligeant la langue des Signes qui parlent à l'imagination, l'on a perdu le plus énergique des langues» (Хетсо 1973: 468, текст Руссо цитируется по этому изданию; ср. Pratt 1984: 61–63). Следует отметить, что выражение «[природа] язык для него [человека] обретала» – переосмысленная цитата из стихотворения Жуковского «Мечты» (перевод *die Ideale* Шиллера).
- 9 В отличие от поздних стихотворений, посвященных Н.Л. Баратынской (см. п. 6 наст. раб.), отношение к женщине в ранней лирике поэта трактуется как невозможность любви; «женщина в глазах молодого Баратынского представляет собой какую-то опасность, от которой он должен спасти свой рассудок. Это ему и удастся, но ценой рефлексии, убивающей в нем преданность и любовь с ее счастьем» (Хетсо 1973: 317).
- 10 В оригинале: «[...] il [le savant – И.П.] voyage entouré du passé. O champs de l'Apennin! [...]» (Legouvé 1813: 121). «Прах дряхлеющей вселенной», возможно, – реминисценция из «Водопада» Державина: «Не зрим ли всякой день гробов, Седин дряхлеющей вселенной» (Державин 1933: 165). Важность этого стихотворения для Баратынского очевидна; ср. влияние «Водопада» Державина на «Водопад» Баратынского (1821). См. ниже прим. 22.
- 11 Ср. сказанное о другом стихотворении Баратынского: «Следует помнить о Риме как [...] некоей сверх-функции, прототипической конструкции, форме. В этом смысле "исторический" Рим должен быть отделен от вечного, вневременного Рима. Первый преходящ, он весь в прошлом, о котором можно судить по дошедшим до нас отзвукам славы и по его остаткам, по его праху» (Топоров 1990: 76).
- 12 «Внимайте времени немому поученью! Познайте тления незблемый закон!» (314). Отметим, что стихотворение «Рим» построено на аналогичном развитии мысли (см. Гаспаров 1989: 46). Ср. развитие темы «беседы с развалинами» в переводах Баратынского из *Génie du christianisme* Шатобриана:

[...] я восседал на сих развалинах, я беседовал с останками их
[...] лишь изредка раздавалось падение деревьев, сокрушен-

ных секирою времени в глубине леса: так все падает, все уничтожается. (Баратынский 1830: 233)

[...] je me suis assis sur ces ruines [...] j'ai causé avec ces débris [...]. Seulement, à longs intervalles, on entendoit la chute de quelque arbre que la hache du temps abattoit dans la profondeur des forêts: ainsi tout tombe, tout s'anéantit.
(Chateaubriand 1861: 75)

- 13 [...] de l'histoire il créa le flambeau.
Avant qu'on vit briller cette clarté féconde,
Les temps se succédoient dans une nuit profonde;
[...]
L'histoire luit; soudain les temps ont récoulé;
L'ombre a fui; les tombeaux, les débris ont parlé;
Les générations s'entendent et s'instruisent
(Legouvé 1813: 118)

- 14 Перевод Баратынского из Легуве не только тематически, но, подчас, и фразеологически близок его переводам глав «Гения христианства». Так, отсутствующая у Легуве строка «Бросая гроб на гроб, свергая храм на храм» (314) – реминисценция из перевода главы *Astronomie*: «набрасывая гробы на гробы» (Баратынский 1826: 9; у Баратынского речь идет о движении времени, у Шатобриана – об исчислении времени; в оригинале: «en entassant tombeaux sur tombeaux» – Chateaubriand 1861: 80). Ср. фразу из предыдущего предложения «бесполезные исчисления веков и поколений» (Баратынский 1826: 8; *calculs infinis de générations et de siècles* – Chateaubriand: *ibid.*) и процитированное выше «Текли в безвестности века и поколенья».

- 15 Par elle [la Mémoire – И.П.] le passé redevient le présent (Legouvé 1813: 111)

[...] la cendre des pères, loin d'abrégier les jours des fils prolonge en effet leur existence, en leur enseignant la modération et la vertu [...]
(Chateaubriand 1891: 402)

- 16 Ср.:
[...] уверяют, что прежде, нежели Египтяне построили храмы, от коих остались для нас столь живописные развалины, народы пастырей пасли уже стада свои на других развалинах, оставшихся после некоего неизвестного народа [...] (Баратынский 1830: 229–230)

[...] l'on pretend qu'avant que les Égyptiens eussent bâti ces temples dont il nous reste de si belle ruines, les peuples pasteurs gardoit déjà leur troupeaux sur d'autres ruines laissées par une nation inconnue [...]
(Chateaubriand 1861: 74)

17

Enfin, il y a une autre preuve morale d'immortalité de l'âme [...]: c'est la vénération des hommes pour les tombeaux. [...] La bête [...] s'inquiète-t-elle de ces centres? Que lui font les ossements de nos père? [...] nous respectons les cendres de nos ancêtres parce qu'une voix nous dit que tout n'est pas éteint en eux. (Chateaubriand 1861: 129)

Ср. у Баратынского:

Дней его [отца — И.П.] не возмущай;
Но пристойную могилу,
Как уснет он, предку дай. (277)

Необходимо, кроме того, напомнить о важности таких сегментов автоперевода, как «cendres qui vous ont donné la vie» и «respectez son agonie» (198; см. Пильщиков 1992:112). Замена в 1-й строфе «Предрассудка» синтагмы «смысл праха храма» на «язык руин храма» (см. п. 1 наст. раб.) исключает из текста терм «прах», который, однако, восстанавливается в автопереводе (автоперевод содержит оба термина — «cendres» и «ruines»). Лексема «прах»/«cendres» связывает текст с темой памяти/истории, лексема «руины»/«ruines» — с темой «язык развалин». Выявление претекста позволяет выяснить структурную связь реализаций обеих тем в тексте стихотворения и, кроме того, объясняет появление в автопереводе лексемы «respecter» (последняя, отражая тесную связь тем «памяти» и «почитания» в книге Шатобриана, является сегментом скрытой цитаты); другой вероятный источник — историческая элегия Батюшкова «На развалинах замка в Швеции»).

¹⁸ В России 1820–1830-х гг. «l'idée de la communion des esprits, de la communion directe et immédiate des âmes était dans l'air» (Койрэ 1950: 15). При всем том, развитие этой темы в лирике Баратынского отличается значительным своеобразием (достаточно сравнить в этом аспекте его мысли с идеями его старших и младших современников, например, Жуковского или Киреевского).

¹⁹ Отношение Баратынского к проблеме поэзии было принципиально неоднозначным и, видимо, осознавалось им как таковое. Обращает на себя внимание тот факт, что Баратынский настойчиво сближает два стихотворения, которые содержат альтернативные решения проблемы поэзии — «Бывало, отрок, звонким кликом...» и «В дни безграничных увлечений...» (оба стихотворения написаны в конце лета — начале осени 1831 года). Первая часть сборника 1835 года завершается тремя стихотворениями: «В дни безграничных увлечений...», «Отрывок» («Сцена из поэмы "Вера и Неверие"»), «Бывало, отрок...». «Альтернативные» стихотворения окружают текст, написанный в форме диалога с открытым концом. Структура финала первой части сборника моделирует ситуацию неразрешенности, открытого диалога между

верой и неверием, в том числе верой и неверием в поэзию. Стихотворения «Бывало, отрок...» и «В дни безграничных увлечений...» вошли в корпус автопереводов, где параллельность этих двух текстов дополнительно подчеркивается ростом автоинтертекстуальных перекличек.

²⁰ В лирике Баратынского «la société [...] est le moment nécessaire d'un devenir collectif, vis-à-vis duquel le poète doit obligatoirement se définir et se situer» (Bonamour 1973: 76).

²¹ В автопереводе в качестве эквивалента термина «сердце» выступает «âme» (душа). При всей близости понятий «сердце» и «душа» в поэтической системе эпохи, у Баратынского эта синонимия имеет особый смысл: «общение душ» и «общение сердец» репрезентируют ситуацию экзистенциальной осмысленности, понимания, противопоставленную ситуации тотального отчуждения, бессмысленности и невозможности коммуникации. С другой стороны, душа требует присутствия другой души и только в этом случае обретает бытийственность; одинокая душа – всегда âme impatiente, âme insensée (стихотворения «Pourquoi le captif aurait-il des rêves de liberté?» i «Pourquoi lûisez-vous, jours opiniâtres?» – 194, 197). Т.о., в корпусе автопереводов субъект стихотворения *Mort de Goethe*, человек, для которого мир имеет смысл, оказывается противопоставленным человеку, не получающему ответа на вопрошание смысла бытия.

²² На с. 198–199 (*ibid.*) М.Сендерович пишет об «иконическом воплощении идеи отзыва» в элегии «Водопад». Однако, слово «отзыв» в первой (и в повторяющей ее последней) строфе стихотворения присутствует еще в редакции 1821 года. В этот период (мы оставляем в стороне вопрос о возможной авторской переинтерпретации текста при включении его в сборник 1827 года) «отзыв» означает в словаре Баратынского «эхо» (оба синонима соответствуют французскому *écho*, а не *réponse*). Ср., например, в переводе из Кс. де Местра:

[...] эхо развалин замка Брамафана внятно повторяло: горе тебе. [...] и слабый отзыв горы, спустя долго после, прошептал: горе тебе!... (Баратынский 1822: 28)

j'entendis l'écho qui [...] répéta distinctement: Malheur à toi! [...] et l'écho faible de la montagne répéta longtemps après: Maleur à toi! (Maistre 1839: 252)

Характеристики водопада заимствованы Баратынским из «Водопада» Державина, где, в числе других природных аксессуаров, имеется и «эхо» («цитатность» описания в редакции 1827 г. еще более явственна, чем в редакции 1821 г.):

*Шуми, шуми с крутой вершины,
Не умолкай, поток седой!
Соединяй протяжный вой
С протяжным отзывом долины.*

*Шуми, шуми, о водопад! [...]
Луч чрез поток сверкает [...]
Седая пена по берегам [...]
Грохочет эхо по горам [...]*

*Я слышу: свищет аквилон,
Качает елию скрипучей,
И с непогодю ревучей
Твой рев мятежный согласен.*
(65)

*Рев ветров, скрип деревьев [...]
Он слышит: сокрушилась ель [...]
Он вост, согласясь с тобой
(Державин 1933: 163–176)*

Вместе с тем, нельзя не согласиться с тем, что в лирике Баратынского представления о гармонии в поэзии связаны очень тесно (см., например, стихотворение «Бывало, отрок, звонким кликом...»)

- 23 Ср.: «Hence the growing isolation of the poet in the modern world, where he is deprived of the popular response that met his highest inspiration in "the market places of the Greek towns". The only response in the modern world that greets the modern poet is that of his own rhymes» (Mirsky 1968: 103).
- 24 Выражение «жить вне себя» (т.е. жить в обществе), возможно, является цитатой из «Рассуждения о происхождении неравенства» Руссо: «le sauvage vit en lui-même; l'homme sociable, toujours hors de lui, ne sait vivre que dans l'opinion des autres» (Rousseau 1983: 173)
- 25 «In service to the poetic function, metaphor is that strategy of discourse by which language divests itself of the function of direct description in order to reach the mythic level where its function of discovery is set free» (Ricoeur 1978: 247).

Л и т е р а т у р а

- Баратынский, Е.А. 1822 "Прокаженный города Аосты: Из сочинений Графа Мейстера младшего", *Библиотека для чтения*, Кн.2
- Баратынский, Е.А. 1826. "Астрономия (Из Шатобриана)", *Новости литературы*. Кн. XVI.
- Баратынский, Е.А. 1830. "Логография и происшествия Исторические, доказывающие истину Библейской Хронологии (Из Шатобриана)", *Славянин*. – Ч. XIII. – III.
- Баратынский, Е.А. 1914. *Полн. собр. соч.* – Т.1. – С.Петербург.
- Баратынский, Е.А. 1982. *Стихотворения. Поэмы*, Москва.

- Державин, Г. Р. 1933. *Стихотворения*, Ленинград.
- Пушкин, А.С. 1948–1949. *Полн. собр. соч.* – Т.Э. – [Москва; Ленинград].
- Chateaubriand, F.A.R. 1981. *Œuvres complètes*.– T.2 *Génie du cristianisme*, Paris.
- Legouvé, G. [–М.–J.–В]. 1813. *Mérite des femmes et autres poésies*, Paris.
- Maistre, X. de. 1839. *Œuvres complètes*, Paris.
- Rousseau, J.–J. 1983. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris.
- Бочаров, С.Г. 1985. *О художественных мирах*, Москва.
- Гаспаров, М.Л. 1989. "Три типа русской романтической элегии", *Контекст–1988*, Москва.
- Гинзбург, Л.Я. 1974. *О лирике*, Ленинград.
- Лотман, Ю.М. 1970. *Статьи по типологии культуры*, Тарту.
- Лотман, Ю.М. 1990. "Поэтический мир Тютчева", *Тютчевский сборник*, Таллинн.
- Пильщиков, И.А. 1992. "Debilitata Venus (Два стихотворения Е.А. Баратынского о старости и красоте)", *В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана*, Тарту.
- Семенко, И. 1970. *Поэты пушкинской поры*, Москва.
- Сендерович, М.1990. "Поэтика инверсии Баратынского. Глава из поэтики инверсии", в кн.: Сендерович М., Сендерович С. *Пенаты: Исследования русской поэзии*.
- Смирнов, И.П. 1977. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Москва.
- Смирнов, И.П. 1985. *Порождение интертекста*, Wien (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17).
- Топоров, В.Н. 1990. "Италия в Петербурге", *Италия и славянский мир*, Москва.
- Фризман, Л.Г. 1966. *Творческий путь Баратынского*, Москва.

- Хетсо, Г. 1973. *Евгений Баратынский. Жизнь и творчество*, Oslo, Bergen, Tromsø.
- [Шевырев, С.П.] 1837. "Перечень Наблюдателя", *Московский наблюдатель*, Ч.ХП, Кн.1.
- Эткинд, Е. 1977 *Форма как содержание (Избранные статьи)*, Würzburg, (Colloquium slavicum, Bd.9.)
- Bonamour, J. 1973. "Contributions à l'étude des rapports entre le sujet et le thème de la révolte métaphysique chez Baratynskij", *Revue des études slaves*. T.49.
- Burton, D. 1985. "Стихотворение Баратынского «Благословен святое возвестивший»", *Russian Literature*, Vol.XVII, 2.
- Derrida, J. 1967. *De la grammatologie*, Paris.
- Koyré, A. 1950. *Études sur l'histoire de la pensée philosophique en Russie*, Paris.
- Mirsky, D.S. 1968, *A History of Russian Literature*, London.
- Pilshchikov, I.A. Sept. 1992. "Baratynsky's Russian-French Self-Translations (On the Problem of Invariant Reconstruction)", *Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalist Circle*. (in press)
- Pratt, S. 1984. *Russian Metaphysical Romaniticism: The Poetry of Tiutchev and Boratynskii*, Stanford.
- Ricoeur, P. 1978. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, London.
- Todorov, Tz. 1970. "The Discovery of Language: Les Liaisons dangereuses and Adolphe", *Yale French Studies*, 45.

О.Б. Заславский

СЮЖЕТ "КНЯГИНИ ЛИГОВСКОЙ" И ПРОБЛЕМА ДЕМОНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА

Исследованию поэтики неоконченного романа Лермонтова "Княгиня Лиговская" посвящен целый ряд работ. При этом объектом рассмотрения становились те или иные отдельные аспекты произведения, связанные с проблемами стиля или жанра, точки зрения, соотношения автора и персонажа и т.д. Однако идейная структура романа как целого осталась непроясненной. Вместе с тем без выявления общей конструкции обсуждение изолированных аспектов произведения неизбежно приобретает во многом условный характер, а достоверность суждений о месте произведения в общей системе поэтики Лермонтова становится проблематичной.

В настоящей работе сделана попытка описать художественную и идейную структуру произведения на основе мотивного анализа имеющегося текста. Такая задача неизбежно приводит к вопросу о возможности реконструкции замысла. Как мы увидим, такая реконструкция (по крайней мере в общих чертах) оказывается действительно возможной¹.

Обратимся к тексту произведения. В первой же фразе содержится недвусмысленное предложение "заметить день и час". Хотя обычно в этом видят просто бытовую конкретику, в действительности здесь мы (как сейчас будет ясно) с первых же строк сталкиваемся с активной ролью числовой символики в произведении. Происшествие случилось в конце 1833 года, Дом Печорина на Фонтанке, куда он направляется после столкновения, имел номер 33². Это же число несколько раз встречается (явно или неявно) в других местах текста. Картина Брюллова "Последний день Помпеи", о которой идет речь в VI-й главе, была окончена в том же 1833 г.; возраст графини Рожи – 33 года. Естественно предположить, что число 33 указывает в произведении на тему Христа. В самом деле, действие начинается незадолго до Рождества (точнее, за 4

дня; о символике числа "4" в контексте произведения далее будет сказано). Место действия – Вознесенская улица и Вознесенский мост.

Более того. Поскольку 33 года исчерпывает время жизни Христа, можно ожидать наличия в тексте указаний (в той или иной форме) на близкую гибель или катастрофу. И действительно, собственно действие и движение сюжета начинаются со сцены наезда. В трактире Красинский резко сдергивает на пол поднос и разбивает чашки. В данном контексте это может быть соотнесено с известным эпизодом моления о чаше. С этой точки зрения жест Красинского (бывшего до сих пор в роли жертвы и поэтому в рассматриваемой системе евангельских образов и представлений "претендовавшего" на роль Христа) может интерпретироваться как демонстративный отказ от такой роли. В то же время Печорин, выразивший готовность заплатить за "чашу" вместо Красинского, как бы принимает на себя эту роль.

Вспомним, что в VII-й главе номер квартиры Красинского (49) сравнивается с числом зверя 666 в Апокалипсисе. Комический, травестированный характер подобных сопоставлений не отменяет, вообще говоря, их серьезного смысла. С учетом сказанного выше конфликт Печорин – Красинский приобретает черты столкновения Христос – Антихрист (с переменной ролей).

Соотнесенность именно Печорина с образом Христа может показаться парадоксальной. Но как раз это указывает на направление его духовной эволюции и позволяет предположить реконструкцию соответствующей сюжетной линии. В имеющейся части романа Печорин предстает как эгоист с отчетливо вараженными чертами демонизма, способный погубить тех, кто очутился на его пути (Красинский, Негурова). Таким образом, мы имеем единую сюжетную линию, на концах которой находятся два антипода – ипостаси одного и того же персонажа. Это означает, что в промежутке между ними должно было состояться духовное перерождение Печорина – после того, как он достиг бы предела греховности в своем индивидуализме. (По-видимому, речь должна идти о происшествии с трагическими последствиями – см. об этом ниже). Соотнесенность же с образом Христа скорее всего указывает (с точки зрения конкретной реконструкции сюжета) на то, что Печорин должен был в конце концов уйти в монастырь.

По существу, мы здесь имеем дело с архетипическим сюжетом о раскаявшемся грешнике, превратившемся в праведника. Такое предположение получает независимое подтверждение. В V-й главе, где рассказывается об истории взаимоотношений Печорина с Верой, упоминается Симонов монастырь: "Наконец приехали в монастырь. До всенощной ходили осматривать стены, кладбище; лазили на площадку запад-

ной башни, ту самую, откуда в древние времена наши предки следили движения... и последний Новик открыл так поздно имя свое и судьбу свою и свое изнанническое имя." Но главный герой романа Лажечникова "Последний Новик", о котором идет здесь речь, как раз и проделал такую эволюцию. После целого ряда скопившихся грехов (включающих замысел убийства) он в конце концов становится действительно убийцей и уходит в монастырь замаливать свои грехи, превращаясь в схимника. Причем в контексте "Княгини Лиговской" художественно значимым становится тот факт, что роман "Последний Новик" (как и картина "Последний день Помпеи") был завершен в 1833 г.: число 33 вновь отсылает к теме Христа и кануна гибели (возрождения).

Таким образом, отсылка к художественному тексту выполняет в романе функцию предсказания, давая модель общей ситуации или каких-то ее аспектов.

Заметим, что хотя духовное перерождение Печорина должно было быть резким, скачкообразным процессом, определенные предвестники будущего раскаяния присутствуют уже в самом начале романа. После разговора с Красинским в конце II-й главы Печорин испытывает сожаление ("Печорин с сожалением посмотрел ему вслед [...]"). а во время оставшейся части спектакля не может даже сосредоточиться: "[...] Печорин мало занимался пьесой, был рассеян и забыл даже об интересной ложе, на которую он дал себе слово не смотреть".

Превращение, перерождение грешника в праведника означает возрождение в новом качестве. Неслучайно сцена символической передачи роли Христа происходит в трактире с названием "Феникс". Согласно легенде³, Феникс живет 500 лет, затем сгорает и возрождается из пепла. В этой связи обратим внимание на мотив огня в произведении. В первой главе Печорин в сердцах бросает в камин визитную карточку, на которой "было напечатано готическими буквами: князь Степан Степанович Лиговской, с княгиней". Потом, передумав, он бросается "вытаскивать карточку... одна ее половина превратилась в прах, а другая свернулась: почернела, и на ней едва только можно было разобрать Степан Степ..." То есть та половина, на которой было имя княгини, погибла. Учитывая универсальную мифопоэтическую традицию связи имени и его носителя⁴, можно и здесь увидеть символическую картину будущей катастрофы: по вине Печорина Вера должна погибнуть. Катастрофа должна была также настигнуть ее мужа (хотя, судя по частично сохранившейся надписи, он мог все же остаться в живых). Заметим, что остатки карточки названы "бранными" ("Печорин положил эти бранные остатки на стол [...]"). Духовному возрождению Печорина противопоставлена трагическая неотменяемость необратимой гибели его жертв.

Обратим внимание на перемену характера действий Печорина (бросил карточку в огонь, потом вытаскил, но не успел спасти): в символической перспективе будущих катаклизмов и здесь можно увидеть прообраз запоздалого раскаяния. Можно думать, что ситуация здесь близка к описанной "Штоссе": "ему представилось все его прошедшее, он вспомнил, как часто бывал обманут, как часто делал зло именно тем, которых любил, какая дикая радость иногда разливалась по его сердцу, когда видел слезы, вызванные им из глаз, ныне закрытых навеки [...]" Как известно, Симонов монастырь имел устойчивые литературные ассоциации не только с романом Лажечникова, но и с повестью Карамзина "Бедная Лиза". Учитывая сюжет этой повести, а также все сказанное выше, можно предположить, что последний грех Печорина (после которого и наступает раскаяние) состоял в том, что он невольно довел Веру до самоубийства. В пользу предлагаемой реконструкции говорит также скрытая словесная игра (которая вообще является, как увидим, существенным художественным элементом романа): смерть Веры – обретение истинной веры. Напомним еще, в чем состояла для Красинского желанная месть Печорину: "Я б желал, что <б> вы жили вечно, и чтоб я мог вечно мстить вам." В сопоставлении с темой Феникса и уходом в монастырь, а также предполагаемыми причинами ухода эти слова Красинского о вечной жизни приобретают особый смысл.

Продолжим обсуждение мотива огня. В письме Елизаветы Негуровой говорится, что она думает "возжечь" в Печорине чувства. После прочтения письма Лизавета Николаевна "побледнела, торопливо сожгла письмо и сдула на пол легкий его пепел." Как и в случае с визитной карточкой, мы здесь имеем дело с отрицательным вариантом темы Феникса: возрождения не происходит, речь идет о необратимых изменениях. Интересно, что описание самой ресторации Феникс посвящено как раз теме умирания – возрождения (что создает своеобразный иконизм), но также с отрицательным результатом: "но скоро промчались эти буйные дни [...]", "великий пример переворотов судьбы человеческой!" Последние слова прямо указывают на связь в произведении мотивов огня и человеческой судьбы.

Помимо мотива огня, в произведении присутствует, переплетаясь с ним, мотив воды и холода. Княгиня Вера с мужем живут на Морской⁵, что вероятно, связано с судьбой ее литературной предшественницы – Лизы – из повести Карамзина (как известно, Лиза утопилась). Фамилия Печорина дана по названию реки.⁶ Мать Красинского, говоря ему об отношениях с начальником отделения, считает, что тот его руками "жар загребает". В ответ Красинский сравнивает предлагаемое матерью самопожертвование характера с каплей воды в море. Сцена в Фениксе разво-

рачивается вокруг чашек с чаем – напитком, употребление которого предполагает предварительное нагревание на огне. В разговоре Красинского с Печорным в коридоре театра лицо Красинского названо "пламеневшим"; Печорин же "смотрел на него с холодным любопытством".

Связь мотива умирания (возрождения) с сюжетом произведения подкрепляется также ситуацией "текст в тексте" и звукослысловыми переплетениями. Сцена в ресторации ФЕНикс происходит, когда в театре напротив дают ФЕНеллу, сюжет которой оканчивается самоубийством героини. Обратим в этой связи внимание на начало III-й главы: во-первых, здесь недвусмысленно подчеркнуто знание читателем сюжета оперы (Почтенные читатели, вы все видели сто раз Фенеллу). Во-вторых, фраза "подыму свой занавес в ту самую минуту, как опустился занавес Александринского театра" имеет характер метаописания автором своего произведения как "театра в театре", что обнажает активную роль в структуре романа ситуации "текст в тексте"⁷.

Сделанные наблюдения можно обобщить. В тексте романа неоднократно встречается отсылка к другим художественным или библейским текстам. Эти тексты содержат инвариантный мотив катастрофы, развертывание которого в сюжет должно было, как представляется, привести к катастрофе в конце романа. Выше мы уже видели, как соотнесенность с сюжетами "Фенеллы", "Последнего Новика" и "Бедной Лизы" позволяет предсказать катастрофу на индивидуальном, личностном уровне. Оказывается, однако, что в тексте романа содержится нечто большее: предсказание именно тотальной катастрофы. Как раз такую функцию выполняет упоминание картины К. Брюллова "Последний день Помпеи"; причем сообщается о ее скором приближении: "картина едет в Петербург"⁸.

Дата окончания картины (1833-й год) связывает катастрофу с темой Христа и его гибели. Обстоятельства разрушения Помпеи (извержение вулкана) актуализуют мотив огня и тем самым – связанный с символикой Феникса мотив умирания/возрождения. (Но, как и в обсуждавшихся выше случаях, здесь отрицательный вариант этого мотива: акцентируется именно уничтожение, а не возрождение.)

Переплетение мотивов огня и воды так или иначе указывает в тексте романа на грядущую катастрофу. В разговоре Печорина с Лиговской оба соответствующих вида катастрофы упоминаются рядом: "пожар, потоп".

Симонов монастырь, в который в качестве монаха (схимника) должен был, согласно предлагаемой реконструкции, попасть Печорин, находится вблизи Москвы. Поэтому можно ожидать, что тема его духовного возрождения после пережитой катастрофы, так или иначе связанной с мотивом огня, могла получить в тексте перекличку с темой Москвы,

возродившейся после пожара во время нашествия Наполеона (война, заметим, тоже входит в список катастроф, перечисляемых Печориным)⁹.

Следует особо подчеркнуть такое свойство катастрофы, как ее тотальность¹⁰. Обратим внимание, что в первой же фразе романа сообщается, что "случилось событие, от которого тянется цепь различных приключений, постигших всех моих героев и героинь": катастрофа должна была настичь практически всех. В гостях у Лиговского Печорин произносит монолог, где подчеркивает роль грядущей катастрофы, уничтожающей счастье: "Добиваясь прочной любви, прочной славы, прочного богатства ... глядишь ... смерть, болезнь, пожар, потоп, война, мир, соперник, перемена общего мнения – и все труды пропали!.." Незадолго до этого упоминаются усилия Архимеда, выражавшего готовность сдвинуть земной шар, а также разрушительная сила страсти: "[...] если страсть, всемогущая страсть не разрушит, как буря, одним порывом высокие подмостки его рассудка и старание ... Но это если, это ужасное если, почти похоже на "если" Архимеда, который обещался приподнять земной шар, если ему дадут точку упора." В последнем случае говорится о сознательных замыслах Печорина на пути к любовной победе. Поскольку описание переживаний Печорина психологически мотивировано вспышкой в его душе соперничества с Красинским из-за Веры, мы вновь приходим к вероятному выводу, что любовные усилия Печорина должны привести к катастрофе. Опасность, заключенная в любовных устремлениях персонажей, отчасти соотносится с сюжетом еще одной картины, интерпретацию которой дает сам Печорин ("два ярких глаза и кинжал" из-за двери)¹¹.

Таким образом, как представляется, сюжет романа обязательно должен был содержать катастрофу, непосредственным виновником которой оказывался Печорин. "Вечно", до конца жизни раскаяние его и оказывалось той мстью, которой желал Красинский ("Я б желал, что <б> вы жили вечно, и чтоб я мог вечно мстить вам"). Но подобная месть и удовлетворение от нее могли иметь смысл только, если происшедшее было не случайным событием, которое не зависело от Красинского, а результатом его целенаправленных усилий. Другими словами, Красинский должен был, по всей вероятности, оказаться автором сложной и жестокой интриги в соответствии со своей демонической природой.

В целом ряде работ о "Княгине Лиговской" (в том числе и в одноименной статье в Лермонтовской энциклопедии) содержится предположение, что конфликт Красинский – Печорин должен был получить в дальнейшем развитие на основе любовного соперничества. Такое утверждение представляется по меньшей мере односторонним; как следует непосредственно из текста, Красинским двигали совсем другие

чувства: "[...] Красинский приписал гордости и умышленному небрежению вещь чрезвычайно простую и случайную, и с этой минуты тайная неприязнь к княгине зародилась в его подозрительном сердце. "Хорошо, – подумал он, удаляясь, – будет и на нашей улице праздник" – жалкая поговорка мелочной ненависти. Желание мести выражено недвусмысленно. (Ср. также о Печорине: "И с этой минуты в свою очередь возненавидел Красинского. Грустно, а надо, признаться, что самая чистейшая любовь наполовину перемешана с самолюбием.") Двойное намерение Красинского отомстить и Лиговской и Печорину как раз могло быть реализовано с помощью интриги, которая должна была спровоцировать Печорина на убийственные для Лиговской поступки.

Выше уже отмечалась роль упоминания в романе числа 666 из Апокалипсиса в связи с христианской символикой. Как ясно теперь, такое упоминание в контексте романа по всей вероятности указывает на "эсхатологическую" функцию Красинского, в отместку за свои обиды разрушающего "весь мир" (то есть судьбу основных персонажей романа и систему связей между ними) или пересоздающего его заново.

Соответствующая числовая символика этим не ограничивается. Обратим внимание на то, что с Красинским так или иначе связано число "четыре". Он живет на 4-м этаже, в описании его жилища говорится о "четыреугольной площадке" и "четыреугольной комнате". Роман начинается с описания его прогулки, причем специально подчеркивается время действия, то есть время события – первоисточника катастрофы: "заметьте день и час, потому что в этот день и в этот час случилось событие, от которого тянется цепь различных приключений, постигших всех моих героев и героинь, историю которых я обещался передать потомству, если потомство станет читать романы". Это время – 21 декабря, 4 часа пополудни. Дата означает, что события разворачиваются незадолго до Рождества, причем за 4 дня.

Все это естественно связать с числом "4" из Апокалипсиса, прежде всего с четырьмя всадниками. Последнее подкрепляется тем, что первая катастрофа (зерно последующих) заключается в угрозе гибели от коня.

До сих пор мы обсуждали значимость христианской символики в основном применительно к двум главным героям – Печорину и Красинскому. Вряд ли, однако, в таком контексте является случайным упоминание возраста графини Рожи – 33 года. Соотнесенность с Христом означает в данном случае актуальность мотива жертвы, на которую, по всей вероятности, была готова пойти графиня Рожа ради спасения мужа (который неслучайно выглядел "дрожащим и бледным как полотно" при встрече с Печориным, а вместе с тем "по-видимому, сильно надеялся на могущественное влияние своей Рожи").

Смысловая соотнесенность двух персонажей – Печорина и Рожи через евангельские мотивы находит также неожиданное дублирование на графическом уровне текста: *жорж – рож* 8 ср. *феникс – фенелла*). Причем графиня Рожа старается "обворожить русского офицера". Представляется вероятным, что в дальнейшем завершение рассказа Печорина могло включать упоминание о (само)пожертвовании¹².

Сопоставление Печорин – графиня Рожа имеет еще один аспект, связанный с мотивом красоты. На значимость этого мотива указывают имя графини и соответствующие рассуждения Печорина ("Должно быть красавица, – подумал я наморщась"). Сам Печорин, как подчеркнуто в тексте, некрасив, причем он "преувеличивал свои недостатки". Недооценка Печориным своей внешности и "переоценка" графиней (которая старается его обворожить) – своей составляют структурную оппозицию.

Кроме того, мотив красоты связывает обоих этих персонажей с Красинским, который не только красив, но даже сравнивается с Аполлоном Бельведерским. Обратим также внимание на характер его фамилии: Красинский – красота¹³. Если графиня Рожа по всей вероятности собиралась пойти на жертву, то в поведении Красинского существенно, наоборот, как раз отказ от роли жертвы.

Помимо символического подтекста в сцене с разбитием чашек это проявляется также, например, в разговоре с матерью: на ее слова "а покамест, если не будешь искать в людях, и бог тебя не взыщет" Красинский отвечает отказом совершить еще одну жертву ("– Матушка, вы хотите, чтобы я пожертвовал для вас даже характером, пожалуй, после всех жертв, которые я принес вам, это будет капля воды в море."). Существенно, что мотив жертвы прямо связывается с христианскими мотивами ("бог тебя не взыщет").

Что касается дальнейшей судьбы Красинского в романе, детализация здесь вряд ли возможна. Однако из общих соображений можно утверждать, что последствия катастрофы должны были обратиться и на него самого – ее зачинателя, приводя в конце концов к краху. На это, в частности, указывает его функциональная соотнесенность с образом Антихриста. Стремление Красинского к богатству и соответствующие рассуждения от автора в IX главе ("Бедный, невинный чиновник! он не знал, что для этого общества, кроме кучи золота, нужно имя, украшенное историческими воспоминаниями [...]") делают возможным предположить, что Красинский (подобно многим другим героям Лермонтова) добьется своей цели, но это обернется для него непредсказуемыми последствиями. Напомним, что "перемена общего мнения" входит в список катастроф, перечисляемых Печориным. Не исключено, что играет роль еще один аспект числовой символики. Денежные суммы, дважды

упоминаемые в романе по отношению к Красинскому, связаны с числом "пять": "я не могу раз в год бросить 5 рублей для своего удовольствия", "Если б князь был петербургский житель, он бы задал ему завтрак в 500 <р>ублей". Это может быть соотнесено с темой Феникса и мотивом умирания / возрождения (Феникс живет 500 лет). Поскольку этот мотив в произведении должен был, как подробно обсуждалось выше, получить (за исключением сюжетной линии с духовным возрождением Печорина) отрицательное воплощение (умирание без возрождения), мотив денег и богатства применительно к Красинскому прямо связывается с мотивом катастрофы. В таком контексте номер квартиры Красинского (49, то есть "почти 50") может означать, что Красинский стоит на пороге катастрофы – тем более, что этот номер связывается в тексте с апокалипсическими мотивами (сравнение с числом 666).

До сих пор мы обсуждали в основном судьбу главных персонажей романа. Некоторые предположения можно сделать и о судьбе остальных. В VI-й главе упоминается артиллерийский офицер Браницкий. Один из двух приятелей Печорина – его спутников в театре на представлении Фенеллы (II-я глава) – "конноартиллерийский офицер". Из соображений простоты и связности можно заключить, что офицер – театральный зритель и Браницкий – это одно и то же лицо. В свою очередь, из этого вытекает следующее. Ситуация "Фенеллы" (как и некоторых других художественных произведений) в определенном отношении интерпретирует и предсказывает сюжет самого романа (см. об этом выше). В опере принц Альфонс соблазняет и бросает сестру главного героя, что оказывается толчком к основному конфликту с трагическими результатами. Но в VI-й главе романа сообщается, что Печорин "замечал, что Браницкий ухаживал за его сестрой и, не входя в рассмотрение дальнейших следствий, не тревожил приятеля нескромными вопросами". Можно поэтому высказать соображение, что сюжет Фенеллы должен был проецироваться не только на конфликт Печорин – Красинский, но и на линию Печорин – Браницкий, затрагивая присутствовавшего на спектакле спутника Печорина. На будущее столкновение (дуэль?) Печорина со своим приятелем намекает и его фамилия – Браницкий (выше мы уже не раз обсуждали "говорящие" фамилии и имена персонажей)¹⁴. Наконец, столкновение весьма вероятно из общих соображений: поскольку грядущая катастрофа должна иметь тотальный характер, она неизбежно затрагивает ближайшее окружение Печорина, в частности его приятеля и сестру.

Вместе с тем, как представляется, несмотря на вывод о тотальности катастрофы, здесь должно было быть исключение. Обратим внимание на такую фигуру, как Горшенков. Среди прочего, о нем в конце VI-й главы

говорится, что он "подавал множество проектов" и "издал брошюру, которую никто не читал". В VII-й же главе при описании визита Печорина к Красинскому говорится о книжке "Легчайший способ быть всегда богатым и счастливым" ценой 25 копеек (сочинение Н.П.). Из соображений простоты и связности можно заключить (подобно тому, как это было сделано выше при отождествлении двух артиллерийских офицеров из разных глав), что автор брошюры и Горшенков – это одно и то же лицо.

Теперь обратимся к диалогу между Печориным и Негуровой в конце имеющегося текста романа. Его тема, как и в брошюре Н.П. (Горшенкова), – связь между богатством и счастьем. Ироническое замечание Печорина "Все-таки оно ближе к нему, нежели бедность: – нет ничего безвкуснее, как быть довольну своей судьбою в скромной хижине ... за чашкою грешивой каши" прямо отсылает к известным строкам из "Отрывков из путешествия Онегина"

Мой идеал теперь – хозяйка,
Мои желания – покой,
Да шей горшок, да сам большой.

Кроме того, здесь имеется звукобуквенная перекличка (ср. с другими случаями, обсуждавшимися выше): чашка *грешивой* каши – *горшок*. В свою очередь, к этому ряду подключается фамилия персонажа: *Горшенков*¹⁵. Разговор заканчивается репликой Печорина "Я вам желаю мужа, который бы так думал". Таким образом, в произведении возникает тема брака и Дома, способного устоять среди потрясений.

Все это свидетельствует, вероятно, о том, что вопреки разрушающимся в результате тотальной катастрофы человеческим связям между персонажами и даже физической гибели судьба Негуровой и Горшенкова должна была привести их к браку и благополучной развязке. В пользу того, что именно эти два персонажа должны были избежать потрясений, косвенным образом говорит следующее. Они оказываются отъединенными от опасных центров, источников катастрофы или способствуют такому отъединению для других: Печорин с помощью письма сам прекращает близкое знакомство с Негуровой, Горшенков же не рекомендует князю обращаться к Красинскому, что означает шаг в сторону от опасности¹⁶.

Несмотря на неизбежную гипотетичность ряда деталей реконструкции (скажем, связанных с линией Браницкого), проведенный анализ приводит к выводу о наличии в произведении сквозного мотива грядущей тотальной катастрофы. В результате этой катастрофы дошедший до предела греховности герой (Печорин) должен был переродиться духовно и превратиться в ушедшего в монастырь праведника. Но подобная схема типологически непосредственно связана с сюжетом русского романа XIX века. "Сюжет этот отчетливо воспроизводит мифы о грешнике, дошедшем до апогея преступления и сделавшимся после морального кризиса святым (Андрей Критский, папа Григорий и др.), и о смерти героя, схождении его в ад и новом возрождении."¹⁷ Тем самым предложенная реконструкция получает дополнительное подтверждение на основе аргументов культурно-типологического характера. С другой стороны, отсюда следует ряд любопытных выводов, касающихся как истории возникновения указанного выше типа сюжета, так и причин, по которым такой сюжет остался недо воплощенным в романе Лермонтова, а сам роман – неоконченным.

Сопоставим двух главных героев романа – Красинского и Печорина. Согласно предложенной реконструкции Красинский (образ которого связывается с образом Антихриста¹⁸) является демоническим героем, стремящимся разрушить и заново пересоздать окружающий мир. Однако такое пересоздание не означает для него изменение законов этого мира. Напротив, он стремится занять желаемое место в обществе согласно уже существующим в нем правилам ("Деньги, деньги и одни деньги, на что им красота, ум и сердце? О, я буду богат непременно, во что бы ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость."). Желаемое катастрофическое изменение состоит в данном случае в перераспределении ролей внутри существующей системы, которое должно привести к повышению статуса персонажа. В этом смысле Красинский – персонаж, типологически тяготеющий к традициям западноевропейского романа¹⁹. В то же время Печорин – персонаж, принципиально изменяющий свою внутреннюю суть, и в этом смысле он типологически связан уже с (последующей) традицией русского романа XIX века. Сюжетная схема его была задана в основном Гоголем²⁰. Однако приведенные нами соображения свидетельствуют, что такое место в истории русской литературы мог бы в случае завершения занять роман Лермонтова "Княгиня Лиговская"²¹. Точнее говоря, роман давал бы типологически двойную организацию сюжета, будучи связан через линию Красинского с традициями западноевропейского романа, а через линию Печорина предвосхищая развитие русского романа.

По отношению к творчеству самого Лермонтова роман оказывается довольно необычным. Демонический герой в лице Красинского не просто терпит крах, но и морально развенчивается. Но самое неожиданное заключается в судьбе второго демонического героя, Печорина: его полное духовное преображение²². Возможно, именно это обстоятельство — неограниченность для Лермонтова подобного решения проблемы демонизма — и оказалось одной из главных причин, почему роман не был окончен. Демонизм остался неисчерпанным и непреодоленным, свидетельством чего оказалось появление нового романа Лермонтова — "Герой нашего времени" — с главным героем Печориним.

Примечания

- ¹ С общей точки зрения, возможность реконструкции связана с тем, что художественный текст представляет собой инвариантную систему отношений. См. об этом Лотман Ю.М. 1970, Структура художественного текста, с. 70. Москва.
- ² Комментарий к изданию Лермонтов Ю.М. Соч., в 6-и томах. Изд-во АН СССР, т.6. 1957, с. 642.
См. также Мануйлов В.А. 1964. Лермонтов в Петербурге, с. 177. Ленинград.
- ³ Мифы народов мира. 1982, том II, с. 560–561. Москва.
- ⁴ Мифы народов мира. 1980, том I, с. 508–510. Москва.
- ⁵ Другой пример названия улицы как иконического знака: Красинский размышляет о богатстве, находясь на Миллионной.
- ⁶ В то же время описанная выше символика огня позволяет усмотреть здесь словесную игру, устанавливающую с этой символикой смысловую связь (печь), в результате чего фамилия главного героя совмещает в себе две противоположные сущности.
- ⁷ О соотношении ситуаций "Фенеллы" и собственно действия романа в связи с мотивом мести см. Лермонтовская энциклопедия. 1981, с. 313. Москва.
- ⁸ Картина "Последний день Помпеи" появилась в Петербурге летом 1834 г. Действие романа должно было, вероятно, завершиться не позднее этого времени.

- 9 Тем более, что здесь вероятны параллели с соответствующими местами из VII-й главы "Евгения Онегина" – произведения, связь с которым "Княгини Лиговской" бесспорна.
- 10 Заметим, что проблема отдельного и всеобщего обсуждалась в известной Лермонтову статье Гоголя "Последний день Помпеи" из сборника "Арабески", посвященной картине Брюллова. См. об этом Мани Ю.В. Поэтика Гоголя. 1988, с. 184–188. Москва.
- 11 Обратим внимание на параллелизм между описанием персонажей картин столовой дома Печориных и "действующих лиц этой комнаты", "не помышляющих о будущем, еще менее о прошлом".
- 12 Аналогичным образом графический уровень текста проявляет себя в описании мужа графини: граф выглядел "дрожащим", а вместе с тем "надеялся на могущественное влияние своей Рожи".
- 13 Ср. также с фамилией графа Острожского, в которой содержится намек как на графиню Рожу, так и острог (что мотивировано сюжетом).
- 14 Можно сказать, что в контексте романа возникает вторичная этимологизация таких фамилий (в общем случае не имеющая ничего общего с реальной языковой этимологией).
- 15 Подобные звуко-смысловые переклички, сближающие прозу со структурными принципами поэтического произведения, находят дальнейшее развитие в прозе Лермонтова в неоконченной повести *Штосс* соответствующим ключевым тройным каламбуром.
- 16 С точки зрения библейской символики, актуальной в произведении, эта чета функционально подобна семье праведника, спасшейся от потопа.
- 17 Лотман Ю.М., О Сюжетном пространстве русского романа после Гоголя получает устойчивые черты Антихриста (Лотман Ю.М., там же, с. 108).
- 18 Ср.: "Погубитель", "соблазнитель" мира в романе после Гоголя получает устойчивые черты Антихриста. (Лотман Ю.М., там же, с. 108).
- 19 "Если рассматривать чисто сюжетный аспект, то западноевропейский роман XIX в. может быть охарактеризован как вариация сюжета типа "Золушка": герой занимает некоторое неподобающее (не удовлетворяющее его, плохое) место и стремится занять лучшее место", "речь идет об изменении места героя в жизни, но не об изменении ни самой этой жизни, ни самого героя" (Лотман Ю.М., там же, с. 108).

- ²⁰ Стереотип сюжета здесь задал Гоголь вторым томом "Мертвых душ". (Лотман Ю.М., там же, с. 110). См. об этом сюжете Манн Ю.В. 1984. В поисках живой души. "Мертвые души": писатель – критика – читатель. Москва.
- ²¹ Ср. замечание Ю.М. Лотмана о втором томе "Мертвых душ": "Хотя основные черты сюжета сожженной книги современникам были известны, дело, однако, не в этом: Гоголь чутко выразил спонтанные черты рождающегося "русского сюжета", который мог возникать в литературе и совершенно независимо" (Лотман Ю.М., там же, с. 114). Любопытно, что помимо общего, типологического аспекта роман "Княгиня Лиговская" предвосхищал и некоторые частные подробности сюжетов. Так, превращение офицера в монаха мы находим в "Братьях Карамазовых" (Зосима) и "Отце Сергии".
- ²² Вероятно, здесь можно увидеть сознательные стремления Лермонтова не допустить поэтизации Зла. См. об этом Лотман Ю.М., Поэтическая декларация Лермонтова ("Журналист, читатель и писатель"). В книге: Лотман Ю.М., 1988. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва.

Brian Horowitz

M. O. GERSHENZON AND THE PERCEPTION OF A LEADER IN RUSSIA'S SILVER-AGE CULTURE

At least since the beginning of the nineteenth century, Russian cultural life has revolved around the intellectual "circle" or club in which members met to discuss their shared philosophies, ideals and moral visions. The many examples of intellectual circles in Russian culture include, "Beseda," "Arzamas," the "Lovers of Wisdom," the "Petrashevtsy," "The People's Will," all the way up to the "Moscow Conceptualists." From this historical experience have emerged structures of group organization with clear patterns of self-perception. Significantly, the circle's structure has often led to the idealization of one individual, who became perceived as the embodiment of the highest values cherished by the group. To this individual was given the sacred position of leader and he served as a model for imitation and emulation. In his article on Andrei I. Turgenev, the historian Marc Raeff describes the qualities which the leader had to possess: "The hero of the circle had to be someone whose promise had remained unfulfilled – be it because of early death or political persecution. It also had to be someone capable of inspiring enthusiasm and worship by his character and example. Finally, the hero had to be a "whole" (tsel'nyi) personality, that is, someone whose identity was perceived strongly enough to be the source of unquestionable moral authority."¹

In the early twentieth century M.O. Gershenzon, historian, philosopher, literary critic and Pushkinist, asserted himself as the leader of his own literary circle. In his emotional attachment to his subject matter, his conversations and personal relationships, his studies of Aleksandr Pushkin and Russian intellectual history, Gershenzon consciously tried to embody the recognized values of a leader. Moreover, not only did he possess all the above prerequisites for the role, but he consciously cultivated the image of a leader by linking his identity with other "leaders" in the Russian past. Through his biographical monographs he became perceived as indelibly associated with Ivan Kireevskii, Aleksandr Herzen, Nikolai Stankevich, Nikolai Ogarev, Pushkin, Petr Chaadaev and Vladimir Pecherin. This association lent him the role he desired, that of intellectual "culture-bearer" and moral conscience of his epoch. Through his own efforts Gershenzon came to be seen in this light by his contemporaries and friends.

Gershenzon's circle was different from its prototype in the nineteenth century because his home was more a place to which intellectuals came for intimate visits than an acknowledged meeting-place of an official group. In addition, those who came to see Gershenzon were not conscious members of a circle, but were close friends, personal guests of the critic-historian. This informal relationship between Gershenzon and his friends reflects not only Gershenzon's open, sharing personality, but also corresponds to the state of the circle in the Silver Age. While in the nineteenth century the circle was held together by the ideological unanimity and personal fidelity of its members, in the twentieth century such demands were relaxed. Individuals could belong to many groups simultaneously, members could be ideologically independent or even intellectual rivals. In her memoirs Evgeniia Gertsyk explains the difference between the circle in the nineteenth century and its descendent in the twentieth century:

Но что же объединяло таких несхожих мыслителей, как Вяч[еслав] Иванов и Гершензон, Шестов и Бердяев? Это не группа союзников, как были в прошлом, например, кружки славянофилов и западников. И все же связывала их не причуда личного вкуса, а что-то более глубокое. Но то ли, что в каждом из них таилась взрывчатая сила, направленная против умственных предрассудков и ценностей старого мира, против иллюзий и либерализма, но вместе с тем и против декадентской мишуры, многим тогда казавшейся последним словом. Конечно что было анархическое бунтарство, — у каждого свое видение будущего, стройное, строгое, определяющее весь его творческий путь.²

Despite its new form, the circle was still perceived as linked with its original prototype through the self-conscious attitude of intellectuals towards the institution. Already by the end of the century the intelligentsia recorded a note of reflection and self-consciousness that their intellectual "circles" had antecedents: notably they realized their own attraction to the "circle" and the whole constellation of ideas, models and behavioral norms originating in the first third of the nineteenth century. While expressed self-consciousness may have lent a tint of irony or conventionality to statements about cultural life during the period, by viewing their age in terms of the past, intellectuals could see themselves as part of a historical continuum. Thus, overt and hidden references to historical precedents anchor the modern circle more firmly in the Russian tradition, creating a cultural dialogue with the past. In his autobiography Nikolai Berdiaev describes the self-consciousness of one member of Russian intellectual life (1949):

У нас в России, в период наших старых споров, дело шло о последних, предельных, жизненных проблемах, о перви-

чною, а не об отраженном, не о вторичном. Так было не только в религиозно-философских обществах, но и в спорах в частных домах, напоминавших споры западников и славянофилов 40-ых годов. Белинский говорил после спора, продолжавшегося целую ночь: нельзя расходиться – мы еще не решили вопроса о Боге. Так было и у нас, когда сходились С. Булгаков, М. Гершензон, Л. Шестов, В. Иванов, А. Белый, Г. Рачинский и др[угие].³

Due to the greater diversity of the constituent members of the intelligentsia and the diverse intellectual opportunities of modern cultural life, the monolithic circle was gradually replaced by something which resembled it formally, but differed from it internally. While intellectuals still met at private houses to share ideas, to read from their works or discuss cultural and political affairs, they no longer were bound to absolute personal or ideological commitment. Typical for the Silver Age was something akin to an "open house": intellectuals opened their homes or offices for visits from their intellectual friends and literary acquaintances.⁴ Interestingly, although the demands of the circle had changed, the historically grounded attitudes of intellectuals to their vocation and personal relationships remained intact. In this way, despite the fact that nobody ever acknowledged a "Gershenzon circle," Gershenzon's visitors could perceive the historian in images suitable to a "leader."

In her memoirs of the period Gershenzon's daughter adumbrates the contours of an intellectual circle which met in the historian's own home between the years 1910–1917. Nataliai Mikhaïlovna Chegodaeva-Gershenzon describes its activities and lists its members:

В то время круг писателей и философов Москвы жил особенно напряженной умственной жизнью и общение их между собою было чрезвычайно интенсивным. Они часто собирались, горячо и много спорили, читали и обсуждали свои новые произведения. В 1913–1917 гг. у нас в доме особенно часто бывали Л. И. Шестов, В. И. Иванов, А. Белый, философы Г. Шпет, Эрн, Н. Бердяев, Д.Н. Жуковский, юрист Б.А. Кистяковский, историк Д.М. Петрушевский, пушкинист М.А. Цявловский, поэты Ю.Н. Верховский и В. Ф. Ходасевич, издатель М.Б. Сабашников, А. Ремизов, а также многие другие, приходившие реже. Из около литературных дам особенно близким человеком была А.Н. Чеботаревская.⁵

The members of this "circle" were Gershenzon's Symbolist friends, the contributors to *Vekhi*, fellow Pushkinists and younger poets. In their memoirs of the period so many individuals describe their "wonderful" visits to Gershenzon

that, as if unintentionally, Gershenzon's home became perceived as a center of Moscow's intellectual life. Andrei Belyi in his memoirs openly announces what others merely hint at, writing, "Квартира Никольского переулка стоит в ряде лет мне действительным символом яркой культурной работы Москвы; культурной работы, быть может, России."⁶ Another piece of evidence pointing to the existence of a literary circle appears in a note in Andrei Belyi's archive announcing that Andrei Belyi read his 1917 lecture on Viacheslav Ivanov's poetry before an audience at Gershenzon's home.⁷ In addition, in his three-volume unpublished correspondence with his wife Gershenzon dutifully catalogues the constant visits to his home by the Moscow literati.⁸ In sum, weighing all the evidence together, we can conclusively assert that Gershenzon's home served as a meeting place for Moscow's intellectual elite.

Although Nataliia Chegodaeva-Gershenzon asserts the existence of a circle, she does not claim Gershenzon as its leader. From our study, however, it is clear that he wanted and made conscious efforts to play this role. According to a well-known literary critic of the time, Pavel Sakulin, Gershenzon wanted to be a representative of the Russian intelligentsia, and his aim was indeed achieved. Sakulin writes in his 1925 unpublished eulogy to Gershenzon, "Apologitia dukha: M. O. Gershenzon i russkaia intelligentsiia":

Свое 'дело' М.О. Гершензон считал общим для всей русской интеллигенции. Свои духовные интересы он всецело слил с интересами русской интеллигенции. 'Мы русские интеллигенты', – постоянно выражался он. Он знал, что в течение многих десятилетий лучшие представители [русской] интеллигенции упорно думали о том же, о чем думает он. Поэтому так любовно изучает историю русской интеллигенции, историю ее исканий и ошибок.⁹

Marc Raeff has pointed out that the leader must be perceived as worthy of veneration and worship. That Gershenzon was perceived in exactly this way is shown by a 1925 meeting of the Leningrad Society of Bibliophiles entirely dedicated to Gershenzon's memory, in which N.I. Pozharskii declared the following:

Странно, что М.О. Гершензон, человек второй половины XIX и первой четверти XX века, был типичным представителем славянофильства. Он был необычайно жизнеспособен, не приспособляясь к жизни, был неподкупен – был почти святой человек. Труды его – не вечные, не гениальные; но, как личность как фигура, он приобретает большое значение.¹⁰

Pozharskii, pointing out Gershenzon's positive values, intentionally emphasizes the contradictions of his person. He was not a genius, his works were not

classics, yet his culture pays tribute to his memory. He was not a creative writer per se, not a major figure, but still he occupies a central place in his culture's imagination. Pozharskii sees in Gershenzon's image the key to this conundrum; it is his symbolic figure which stimulates the imagination, motivating the unique view of his contemporaries.

Although the last three citations indicate that Gershenzon was particularly venerated, they do not comment directly on his role as leader. In truth, we will not find any incontrovertible evidence that Gershenzon was the leader of his own intellectual circle. Nor will we fall upon direct testimony that he had a circle. At the same time, however, all the evidence affirms that M.O. Gershenzon was perceived in the category of a leader. Such proof is Gershenzon's own self-presentation, the role he played among the Moscow intelligentsia and the descriptions of Gershenzon by his contemporaries.

In two studies on the intellectual circle in Russian culture, Marc Raeff and Edward Brown describe two types of "leaders," passive and active. In his book, *Nikolai Stankevich and his Moscow Circle 1830-1840*, Brown depicts a passive leader. According to Brown, Stankevich was singled out as the ideal individual because he embodied the visionary yearnings and absolute virtues valued by the group. Whether Stankevich indeed possessed the ideal traits attributed to him was not important. What is significant was that he was perceived as having them. Edward Brown reveals the element of projection in the creation of Stankevich's image, writing, "They searched among themselves for heroic personalities whose influence would be salutary and whose memory would forever serve as inspiration and example: that is how they found – or created – Stankevich."¹¹ According to Brown, the ideal characteristics were thrust onto Stankevich almost against his will. He did nothing to encourage or dampen his friends' ardor.

In his account of Andrei I. Turgenev's circle, however, Marc Raeff describes an active leader. Turgenev is depicted as consciously refashioning his personality to correspond with his image of the ideal individual. He is shown as trying to achieve moral and physical purity, yearning for higher, spiritual knowledge with which he could perfect himself and inspire others. In addition, he aimed at being useful to society and to humanity in a global sense, and he valued above all the emotional ties of friendship, allowing himself personal happiness only in unison with the happiness of his comrades. Raeff's depiction of a leader is very different from Brown's in that his Turgenev is not a mere image for his comrades, serving as a fleshless projection of their ideal goals, but deliberately asserts his personal will; he eagerly participates in the group, directing the "spiritual development" of the members and helping in their "moral growth."¹² Because of his conscious involvement in the creation of himself and in leading the circle, Turgenev and not

Stankevich serves as the true predecessor for the leader in Russia's Silver Age. Contenders for the leadership position of their own circles, Valerii Briusov, Nikolai Berdiaev and Nikolai Gumilev had willful, powerful personalities; they not only actively led their circles, but often demanded utter submission from its members.

In his desire to be the leader of his own circle, M.O. Gershenzon resembles both Turgenev and Stankevich. Like Andrei Turgenev, Gershenzon consciously modeled his life to serve as a source of inspiration for others, and like Stankevich, he was perceived as possessing absolute traits which, perhaps, were only projections or exaggerations. In any case, Gershenzon consciously created himself in terms of the established tradition of "leader," and more importantly, he was perceived as embodying the highest moral and intellectual values of his generation.

Gershenzon – Symbol of the Silver-Age Pushkin

In his synthetic and creative works on Pushkin,¹³ Gershenzon established an indelible association between himself and the poet. From these works participants in the Silver-Age culture aligned Gershenzon with Pushkin. These identifications are broad. At once we find sympathetic juxtapositions and angry accusations that Gershenzon tried to usurp Pushkin's legacy by projecting his own person onto the poet.

To explain the significance of Pushkin in the cultural life of Gershenzon's time, I quote from Boris Gasparov's introduction to a collection of essays concerning the influence of the Russian Golden Age on the Silver Age. About the significance of the symbol of Pushkin for the latter Gasparov writes (1991):

Life seemed to be saturated with Pushkin's image; his various attributes glimmered, signs of his eternal, absolute presence were found in all aspects of art and life. He was everywhere: in the artistic monuments of the Modernist age, in philosophical and aesthetic debates, in historical events and in real-life situations, in the topographical signposts of the cultural scenery, in the symbolism of dates and names and, finally, in individuals' physical appearance and personality.¹⁴

In his spiritual characteristics and physical appearance the 20-century Pushkinist was perceived in terms of the nineteenth-century poet. Fedor Stepun observes for instance (1956), "М.О. Гершензон, маленький, коренастый, скромно одетый человек клокочущего темперамента, но ровного, светлого, на Пушкине окрепшего духа..."¹⁵ Andrei Belyi also underscores the link between Gershenzon and Pushkin, referring to the idea of Gershenzon as a "black"

with an explosive, destructive temperament (this depiction corresponds to the popular image of Pushkin during the Silver Age, expressed originally by Vladimir Solov'ev in his 1897 essay, "Sud'ba Pushkina"). In his memoirs Belyi writes:

...и думал, у этого почтенного деятеля темперамент воистину негрский, и прыткость мальчишеская.
 ...Вот тебе «Гершензон!»
 То есть, — не тучный, не белобородный; а не-Натансон, а 'кофейник': вскипел, выплеснул кофейный свой кипяток...¹⁶

Mark Andreevich Natanson (1850–1919) (pseudonym Bobrov), populist revolutionary and later left-Socialist Revolutionary here symbolizes the boring and ineffectual Populists who ruled Russian culture only a decade earlier. By contrasting him with Gershenzon, Belyi underscores the latter's spiritual youth and vivaciousness.

Gershenzon himself established an identification with Pushkin by participating in the culture's "mythologization" of the poet, one aspect of which was the desire to resurrect and reanimate Pushkin. Among others, Dmitrii Merezhkovskii, Zinaida Gippius, Valerii Briusov, Marina Tsvetaeva and Andrei Belyi participated in this endeavor. In his posthumously published article, "Stat'ia dlia odnoi dnevnnoi gazety," Gershenzon describes his own attempts to get "closer" to the live person of Pushkin, emphasizing his relation to the living monuments connected with the poet (written 1924):

Мое поколение — вероятно последнее, которое еще видело в жизни хоть и слабые следы живого Пушкина. Мы еще знали людей, видевших Пушкина; познейшим осталось лишь то, что хранится в музеях, — его вещи и рукописи. Мне в юности мой дед, всю жизнь проживший в Кишиневе, рассказывал как он в городском саду во время гуляний видел Пушкина бегавшим в клетчатых панталонах и с тростью. Позднее в Москве, студентом, я не раз встречал на бульваре А.А. Пушкина, старшего сына поэта, высокого, худощавого старика в генеральском сером пальто на красной площадке и проходил мимо его парадной двери с медной дощечкой: 'А.А. Пушкин...' ...мне было весело слушать эти Пушкинские имена, уже не книжные, а имена живых мест, где вот этот человек живет и ходит.¹⁷

To achieve his aim of "resurrection," Gershenzon developed a new method of reading Pushkin, "medlennoe chtenie" (slow reading). Its special advantage was its supposed quality of permitting penetration into Pushkin's actual intention. The critic, uncovering the Pushkin in himself, had the chance to revive mystically Pushkin's ideal vision and thus extract the meaning and purpose of his texts. In

this context people who had seen Pushkin were perceived as making the poet close. For this reason, Gershenzon strongly emphasizes his own contact with Pushkin through his grandfather, who had seen the poet, and through his own experiences of seeing the poet's descendents.

Given its unscientific foundation, "Slow Reading," was deplored by rigorous critics. Scholars from across the ideological spectrum found Gershenzon's scholarship about Pushkin merely a projection of the critic's own personality onto that of the poet. V. Veresaev wrote that Gershenzon was, "в науке больше поэт, чем исследователь."¹⁸ V. Khodasevich found that, "его 'мудрость Пушкина' оказалась в известной мере 'мудростью Гершензона';"¹⁹ Pavel Shchegolev seconded, "Если о чьей мудрости можно получить представление по этому исследованию, то, конечно, о мудрости Гершензона."²⁰ If we ignore for a moment the destructive aim of these criticisms, we do see the inevitable conflation and perceived hypostasis between Gershenzon and Pushkin.

Interestingly, Silver Age intellectuals constantly looked back to the Russian Golden Age to judge themselves.²¹ Gershenzon participated in this attempt at self-definition through Pushkin, creating the annual journal, "Moskovskii Pushkinist," the aim of which was to investigate the events concerning Pushkin which had occurred exactly a century earlier. Mikhail Tsiavlovskii explains the purpose of the journal in the first issue:

Незадолго до своей кончины Михаилом Осиповичем Гершензоном было задумано издание сборника статей 'Пушкинский Ежегодник на 1925 г.', в котором, кроме разного рода статей и материалов о Пушкине, должны были быть часть 'мемориальная', посвященная жизни и творчеству Пушкина в 1825 году, и библиография литературы о Пушкине за 1924 год. Такой 'Ежегодник' Михаил Осипович предполагал издавать каждый год.²²

In addition, the significance of Gershenzon's death, "the death of a Pushkinist," was also creatively interpreted as linked to Pushkin's. In each case, death symbolized the end of a creative epoch and the commencement of a cruel and materialistic age. According to Irina Paperno, we find this image in Khodasevich's article, "Krovavaia pishcha,"²³ in which Khodasevich describes Gershenzon's death "as an example of the death of the poet, a repeating symbolic event which has Pushkin's death as its original prototype."²⁴ In Ol'ga Forsh's novel, *Sumassheshdshii korabl'* (1931) we also find a similar interpretation of Gershenzon's death. Forsh describes a scene which has a real-life prototype. It seems that at Gershenzon's funeral, despite the fact that no speeches were to be made, a Communist began to talk, saying that although Gershenzon was not "ours," the

proletariat still pays tribute to this "survivor" of bourgeois culture. "He was useful, like a cog-wheel in a carriage, and hopefully he will soon be replaced by another." At this moment Aleksandra Nikolaevna Chebotarevskaja, the sister of Sologub's wife and a poet in her own right, couldn't control herself and expressed everything which had gathered in her soul, saying it was quite unlikely that such a one as Gershenzon could ever be replaced. When everyone had left the cemetery, she couldn't calm herself the whole day and in the evening, she went to the Bolshoi Kamennii Most and threw herself from the bridge into the icy waters.²⁵

Gershenzon's funeral, decorated with the contrasting imagery of the two epochs, the pre-revolutionary and the Soviet, manifested in the conflict between the individual versus the collective, the human being versus the machine, plus the accompanying suicide of Chebotarevskaja, was perceived symbolically as a critical event. Gershenzon's death was seen in terms of Pushkin's death as carrying a tragic message; it signaled the end of the creative culture and the rise of a new and terrible era.

Gershenzon – Symbol of Love for Russian Culture

In his works on Russian history Gershenzon displayed personal devotion and love for his subject. This love was a by-product of his intuitive historical method founded on personal empathy; Gershenzon thought that through personal identification with his heroes, he could mystically grasp their psychology and extract the religious essence of their ideas. At the same time, the scholar's empathy and love came to be seen as a virtue in itself, both by Gershenzon and by his contemporaries. For at least one section of the intelligentsia, spiritual identification with and personal commitment to Russian culture served as a genuine category of aesthetic judgment. Personal devotion to Russian literature became a virtue which redeems the faults in a writer's personality or the mistakes in his work. For example, in his review of N. O. Lerner's second edition of *Trudy i dni Pushkina* Gershenzon writes (1910):

Понятно, какое исчерпывающее знание предмета и какое неистощимое терпение были нужны, чтобы исполнить этот труд; такое знание и такое терпение даются только любовью и эта трогательная самоотверженная любовь к Пушкину придает книге г. Лернера, на мой взгляд, характер нравственно-прекрасного деяния. Личность и поэзии Пушкина – одно из явлений вечной красоты, луч солнца, упавший на землю; только человек, чья душа, может быть втайне и бессознательно для него самого, неодолимо влечется к солнцу, может так нежно и преданно полюбить поэта, как любит Пушкина г. Лернер.²⁶

This passage indicates that love for Russian culture is a critical consideration in Gershenzon's evaluation of Lerner and his work, while objective truth takes a secondary place. This deemphasis of the value of objective truth and analytical examination reveals a particular value system: the focus of evaluation is turned towards the personal or subjective, rather than the scholarly or objective realm. The same principle can be seen in Gershenzon's judgment of Semen Vengerov's work. In a letter to Vengerov from July 23, 1919, Gershenzon extols the critic's love for Russian culture, although he completely disagrees with his opinions, basing his point of view on the idea that sentiments are far more important than ideas:

Благодарю Вас сердечно за Вашу книгу. Вы знаете, я не могу быть согласен с нею; но вот, разрезал я ее и опять читал знакомые страницы: что до того, что мы разных мыслей! главное то, что сердце у Вас на месте, боится и любит как должно в этой серьезной жизни, – что главное. Мысли раздаются, борются, гибнут, – их судьба – судьба вещи; истинно-сущего в человеке только и есть что целостный дух его, и особенно сердце. Вы хороший, добрый человек, и то доброе, что от Вас входит в Вашу мысль, есть ее правда, ее правота. Оттого я любил не только Вас, но и Ваши книги, Ваши часто для моего разума неверные мысли. Так я всегда Вас читал, но никогда не чувствовал этого так ярко, как этот раз. Может быть потому, что стал старше, а может быть наученный опытом этих лет. Верные наблюдения, правильные мысли – как изделия: то, что сделал и умеет делать человек на пользу и употребления. А уже я смотрю не на изделия его рук, – Бог с ними! Столько накоплено изделий, и с каждым днем множатся столько напечатано верных и тонких наблюдений, остроумных сопоставлений, блистательных соображений! Смотрю на самого человека, на его лицо, слушаю его голос: каков он-то сам внутри себя? Это одно и важно. Оттого то Вас и люблю. И о себе самом так думаю, о своих изданиях, о самом себе. Умны мои мысли, заняты ли мои книги – не в этом их ценность; а вот – вошел ли от меня в них и дышит ли в них дух подлинной человечности, то есть серьезности, искренности, доброты: в этом все дело.²⁷

Gershenzon's personal evaluation is not isolated instance, but reflects a general value system according to which judgments are made about literary scholarship. Sympathetic critics praised Gershenzon's work exactly because they perceived his love for Russian culture, as the following citations taken from reviews about Gershenzon's works clearly show:

About his *Zhizn' V.S. Pecherina* (1910) Vasilii Cheshikhin writes: "Как биография, книга г. Гершензона написана с необыкновенной теплотой и любовью..."²⁸

A.S. Izgoev in his review of Gershenzon's *Dekabrist Krivtsov i ego brat'ia* (1914) writes, "В чем сила прекрасного и своеобразного таланта М.О. Гершензона? В его необыкновенной, глубокой, но ровной любви к культурному русскому обществу прошлого века. ...Своего любовью он оживляет старую жизнь."²⁹

Leonid Grossman in his 1925 eulogy to Gershenzon also agrees, writing, "Глубокий художник в труднейшем искусстве живописи душ, замечательный артист слова, тончайший портретист упедших лиц и поколений, он не только умел с редкой отчетливостью обрисовать своих героев, но и внушить читателю весь запас заложенного в них очарования и заразить нас своей неистощимой влюбленностью в эти забытые образы прошлого."³⁰

Despite the different ideological affiliations of these critics, in these passages we find a similar criterion for value judgments: Gershenzon's work is considered valuable and effective exactly because of his love for Russian culture. Personal commitment gives his work life, vigor and power. If he didn't love Russian culture, it follows that his work would be lifeless and weak. From these evaluations of Gershenzon's art, we can conclude that perceived passion for Russian culture became an aesthetic value for at least one part of the literary elite, and that Gershenzon, by virtue of his passion, was perceived as an ideal person worthy of reverence and imitation.

Gershenzon, placing less emphasis on the objective truth of his claims than on their subjective significance was led, however, to make grave errors. His mistakes in scholarship, one would think, would lower him in the eyes of his contemporaries. Strangely, his mistakes, besides eliciting criticism, also lent to him the aura of an ideal intellectual. Khodasevich writes (1936), "В некотором смысле ошибки Гершензона ценнее и глубже многих правд. Он угадал в Пушкине многое, 'что и не снилось нашим мудрецам.'"³¹ We find the same idea expressed by Pushkin's biographer V. Veresaev (1929):

Метод его (Гершензона [В.Н.]) никуда не годится но сам он так умен и интересен, так знает Пушкина и так трогательно любит его, так много думал над ним, что читаешь любую его работу: не соглашаешься подчас ни с одним словом, всю статью испещришь вопросительными и восклицательными знаками, а прочтешь, – и столько в голове поднимается

вопросов, так по-новому начинаешь чувствовать Пушкина, так ярко начинаешь сознавать необходимость пристальнее, глубже, острее вчитываться в Пушкина, что больше получаешь от этой статьи, чем от иной, с которой соглашаешься вполне.³²

In his historical writings, Gershenzon tried to form a indivisible link between the Russian past and himself. Closing the usual distance between the historian and his subject, Gershenzon tried to revive the past by attempting to experience it himself mystically.³³ In his 1926 critical article on Gershenzon's contribution to Russian culture, George Florovsky describes Gershenzon's historical method: "He (Gershenzon [B. H.]) tries, as it were, to reincarnate himself and to follow the growth of another's mind from the inside. He aspires to interpret every individual life in terms of its organic kernel."³⁴ In turn, his contemporaries understood that he was no mere historian, but rather an active participant in the subject he studied. For instance, contemporaries did not merely perceive Gershenzon as an historian of Slavophile thought, but labeled him a "Slavophile." Petr Struve emphasizing the identification between Gershenzon and his subject, argues, however, that the association was cultivated by Gershenzon himself. In his 1910 review of Gershenzon's *Istoricheskie zapiski* (1910) Struve writes:

Автор хочет быть больше чем историографом, он хочет быть философом – судьей нашего идейного прошлого и настоящего и соответственно этому он дает свою собственную философию, искусно вплетая ее в историческую характеристику духовного развития образованной России. Я не хочу сказать, чтобы г. Гершензон претендовал на оригинальность в качестве философа. Его философские положения заимствованы целиком у Киреевского и Самарина. Но он не просто исторически 'реферирует' этих учителей славянофильства, а излагает их мысли, как дорогие и заветные для него самого идеи, которые он разделяет всем своим существом.³⁵

Despite the condemnation lodged in Struve's statement, the pertinent point for our investigation clearly emerges: Gershenzon was seen as linking himself with the Russian past, serving as its advocate in his own epoch.³⁶ Gershenzon's use of the past for his own "spiritual" needs, however, did not always lower him in the estimation of his contemporaries, but conversely raised his personal authority. Pavel Sakulin lauds Gershenzon for demanding from himself the same answers about the purpose of life, as those he demanded from the heroes of Russian history. In his unpublished essay Sakulin explains:

На одном заседании Н[аучно]-Иссл[едовательского] Института М.О. [Гершензон] в упор поставил молодым ученым вопрос: зачем они занимаются своей наукой? И ждал, что они

свяжут свою работу с общим вопросом о смысле жизни. Естественно, что к самому себе М.О. предъявлял те же требования, только в более ригористич[ной] форме. ...К каждому историч[ескому] деятелю М.О. Гершензон обращался с вопросом: чему он служит? каковы его верховные идеалы? С этим вопросом подходил он к деятельности декабристов, идеалистов 30–40-х годов, славянофилов, и социалистов.³⁷

Conversations as Cultural Artifacts

Personal conversations are culturally significant among Gershenzon's friends, crossing the borders of personal life and spilling into the public realm of collective creation. In this context Gershenzon's conversations are seen as genuine artifacts of culture, solidifying his role as an ideal intellectual. For example two of the epoch's most important works, *Vekhi* (1909), the collection of essays criticizing the Russian intelligentsia, and *Perepiska iz dvukh uglov* (1920) emerged from personal conversations.

Gershenzon was responsible for the creation of *Vekhi* by suggesting to his friends in 1908 that the time had come for idealist thinkers to make their views known concerning the revolutionary intelligentsia and its failed revolution of 1905.³⁸ The fact that Gershenzon was the organizer and editor of *Vekhi* and that he wrote the introduction, expressing the general ideological standpoint of all the writers, serves as strong evidence that he was, or at least wanted to be, the group's leader.³⁹

The *Perepiska iz dvukh uglov* also emerged from personal conversations with a friend, this time with the poet Viacheslav Ivanov. Evgeniia Gertsyk explains the work's origins:

Есть маленькая книжечка «Переписка из двух углов», которая во всей свежести доносит до читателя дух и звучание тогдашних бесед. Составилась она из подлинных писем Гершензона и Вяч[еслава] Иванова, когда их, изголодавшихся в 19-м году приютил подмосковный дом отдыха: помещались они в одной комнате вместе с другими отдыхающими и — неугомонные разговорщики — чтобы не мешать соседям, не говорили, а писали, каждый сидя на своей койке.⁴⁰

As *Perepiska iz dvukh uglov* displays, personal relationship did not remain confined in a separate category but became themselves the focus of artistic expression, and just as Russia's Golden Age, correspondences were often creative works in their own right. Parts of Andrei Belyi's correspondence with Alexandr Blok, for example, were published at the time they were written. In

Symbolist circles the poet or artist was supposed to live aesthetically, realizing in reality the theurgic principle of the artist as creator. Khodasevich alludes to this attitude writes in *Nekropol'*, "На первый взгляд странно то, что в ту пору и среди тех людей 'дар писать и 'дар жить' расценивались почти одинаково.⁴¹ Life, then, is as, or even more essential or valuable than art, since art can never express or realize the personality fully. Although for the Symbolist the essence of life cannot in principle be expressed in words, in his close relationship Belyi managed to glimpse the most important aspect of Gershenzon, confessing in his memoirs, "Я любил его, как писателя; но главного своего он не выразил в книгах."⁴² In life, then, more than in art Gershenzon better expressed the character and purpose of his being:

In addition, the very context of these important conversations, Gershenzon's home off the Arbat on Nikol'skii pereulok became a symbolic location representative of Russian culture. The symbolic image of Gershenzon's home is conjured up in the description of it as magical and mysterious. Belyi writes, "...надо было подняться по лестнице вверх; из передней – подняться вторично, чтобы очутиться в двух маленьких, чистых, светелочках, где Гершензон совершал свои волшебства, опрыскивая мертвые музейные данные им собираемые, живой водою; в этих действиях он мне казался каким-то Мерлином."⁴³ In Ol'ga Forsh's novel, *Sumasshedshii korabl'*, the hero describes her talks with the character drawn from Gershenzon as cultural events in their own right; in them she sees something mystical, unusual, creative a revival of the Silver Age during the days of Bolshevizm. Forsh writes (1931):

К халдею шли охотно и раньше, потому что он был богат талантами, эрудицией, культурой, и общение с ним обогащало. Но сейчас шли, когда он и не звал, эрудиции от него не вымогали, говорили сами свое, да так, как говорить совершенно отвыкли, или даже не знали, что можно так говорить. И он сейчас умел слушать особенно. Давал не интеллекту, не жажде познания, а казалось думать.⁴⁴

In addition, the furniture and decorations in Gershenzon's home also have a symbolic function, a metonymic resonance in connection with Russian culture. The writer Vladimir Lidin in his 1925 eulogy writes, "Полка книг, три портрета – Пушкина, Герцена, Чаадаева – в черных рамках на белых стенах, и ничего больше."⁴⁵ The chair on which Gershenzon sat also links him to the Russian intellectual tradition; it was a chair that had belonged to Chaadaev. Khodasevich certifies, "Оно – кресло – историческое, из кабинета Чаадаева."⁴⁶

These symbolic images of Gershenzon's home point to more than mere decorative description, but to a reverential attitude towards Gershenzon. He was perceived as linked with Russian culture through a myriad of significant symbols, parallels and subtle indications. It is likely that this attitude was incited not only by Gershenzon's work, but by his commanding role within the group of Moscow intellectuals.

Gershenzon – Symbol of the Ethical Good

In his private life Gershenzon had the reputation of being morally exemplary. In the memoirs of the time, his asceticism and altruism are emphasized, and this image of moral incorruptability allows him to be judged favorably against the strict criteria for the behavior of a Russian intellectual. It is factually true that Gershenzon lived simply, modestly, without luxuries. Partially this was the result of free choice, partially of economic realities, since his family, consisting of his wife and two children, lived solely on the earnings from his writings. In his oftentimes miserable poverty, however, many contemporaries saw in Gershenzon superior spiritual qualities worthy of emulation. Vladimir Lidin writes, glorifying Gershenzon, "Он жил просто, до скудности, как настоящий русский писатель."⁴⁷

Gershenzon's altruism, his work in organizing the first Moscow writer's union after the revolution, his work in publishing and gaining state aid to writers, became legion in the memoirs about the epoch.⁴⁸ Khodasevich, usually a cruel judge of people, tenderly writes:

Те, кто прожил в Москве самые трудные годы – восемнадцатый, девятнадцатый и двадцатый, – никогда не забудут, каким хорошим товарищем оказался Гершензон. Именно ему первому пришла идея Союза Писателей, который так облегчил тогда нашу жизнь и без которого, думаю, многие писатели просто пропали бы. Он был самым деятельным из организаторов Союза и первым его председателем. Но, поставив Союз на ноги и пожертвовав этому делу огромное количество времени, труда и нервов, – он сложил с себя председательство и остался рядовым членом Союза.⁴⁹

Gershenzon's self-sacrificing and generous actions correspond to a cultural model of the image of the ideal intellectual, which permits him to be perceived as a personage worthy of extreme respect. Poverty, suffering, but also selflessness and altruism are qualities considered obligatory for a Russian intellectual. In the context of this code of behavior, Gershenzon's contemporaries perceived his

activities in terms of the literary tradition, enabling him to "inspire enthusiasm and worship by his character and example."

The above image of Gershenzon appears often in the memoirs of the time. In Belyi's memoirs Gershenzon is described as someone who aided those in need and put the interest of others before his own. For Belyi he is a personalization of the biblical maxim, "Bear fruit and multiply." Thus, Gershenzon was seen not only as charitable, but also as fecund and fertile, "...у Гершензона отсутствовало чувство собственности: он был бескорыстно даящим даже не мыслью, а семенами мыслительности. Он как бы говорил своим мыслям: «Плодитесь и множитесь» Другие хотели их стричь; он – растил."⁵⁰

In his attitudes and behavior his friends perceived disciplined self-negation and generosity, and one might add, genuine asceticism. Khodasevich writes, "Минутные анекдоты, я думаю, что в его самоограничении был подлинный аскетизм."⁵¹ Gershenzon, it is true, not only subordinated his own personal interests to those of his family and fellow writers, but in his intellectual life too he selflessly served others: as an historian of Jewish birth he dedicated his life to the study of a foreign culture (Russian), and to the interpretation of the ideas of other men. At the same time, in his writings on Russian culture Gershenzon's individual voice competes with those of his heroes. In his idiosyncratic interpretations Chaadaev, Kireevskii and Pushkin become transformed into Gershenzon's Chaadaev, Kireevskii, Pushkin.⁵² Critics of his time noticed Gershenzon's unique and often controversial point of view. In his review of Gershenzon's biography of Chaadaev, G. Plekhanov comments about the historian's conclusions (1908), "Эти соображения свидетельствуют более о собственной религиозности г. Гершензона..."⁵³ V.I. Syromiatnikov in his review of *Istoricheskie zapiski* writes (1910), "Если бы г. Гершензон ограничился и на этот раз спокойной работой исследователя, мы приветствовали бы его на этом пути: но он не противостоял искушению и отдался «злобе дня», и вся его книга вдруг озарилась тенгениозной публицистикой."⁵⁴ Gershenzon's selflessness as a historian merges with self-assertion; in his writings it is as if the intentionally repressed "I" of the historian received expression by indirect means, through subtle interference, impertinently drowning out the voices of the heroes. Pavel Sakulin, however, does not condemn Gershenzon for expressing himself through his studies of history, explaining that Gershenzon is searching for his own truth:

Много книг написал М.О. Гершензон. Но в сущности это – одна книга: книга о себе, о своем 'душевном деле', о том, как странна жизнь. Его научное творчество – одна 'авторская проповедь' одни 'Confessions' и горячая апология духа. Насколько мы знаем, он твердо шел одним и тем же путем, как человек, уже обладающий истиной. Ему осталось лишь точнее

изучить этот путь к истине, чтобы предостеречь других об опасных местах и посоветовать как лучше идти.⁵⁵

Gershenzon's Appearance

One of the features which allows Gershenzon to be perceived as embodying his culture is his ability to mutate, be transformed and ceaselessly appear in association with contemporary trends, movements and ideas. Gershenzon is described as a synthesizer of contradictions and opposites: he is at once young, old, helpful and helpless, a genius and an imposter, Russian and non-Russian, a man of light and erudition and an underground man, an obscurantist. Strangely, these paradoxes, instead of dispelling the idea of Gershenzon as a "Kulturträger," reinforce and underscore that identification.

Although Gershenzon was described as an ugly old Jew, it is exactly this appearance which serves as evidence of his image as an ideal intellectual. In his memoirs Vladislav Khodasevich sketches Gershenzon's appearance as that of a Semitic monster: "...маленький, густобровый, усатый, пухлый рот, горбоватый нос, пенсне, типичный еврей."⁵⁶ But only pages later Khodasevich praises this Jew, "Он был одним из самых глубоких и тонких ценителей стихов, какие мне встречались."⁵⁷ Georgii Chulkov moreover describes Gershenzon's Judaism as an emblematic symbol of his high spiritual qualities. In an unpublished poem, "Ты волишь жить во тьме," dedicated to Gershenzon, written while both writers were relaxing in Gaspra in 1925, Chulkov ties the historian's exterior Semitic appearance to his interior image as an old-testament seeker of spiritual truths.

Потомок странников пустыни,
Искатель истины! Во мрак
Ты устремил свой взор – и ныне
Во тьме ты ищешь вещей знак.
Найдешь ли? Знает Бог, – но совесть
Тебе – как верная жена,
И жизнь твоя как сердца повесть:
То отчей правды письмена.
Ты в них увидел правду Божью, Как свет зарниц во мраке туч. . .
И вот бредешь по придорожку,
Лелея сердце веры ключ.⁵⁸

Leonid Grossman attributes Gershenzon's success as an artist exactly to his Judaism, remarking that, by virtue of his race, he has become one of the great figures of Russian culture. In his article, "Gershenzon – pisatel'," (1926) Grossman writes, "Он принес в русскую литературу свое сердце еврея, влюблен-

ного в славянскую душу, и с подлинной праведностью в выполнении своего призвания, простодушно и ненамеренно, осуществил свое жизненное дело и оказался неожиданно для себя на вершинах русского творчества, рядом с его великими и незабываемыми именами."⁵⁹

A strange and contradictory portrait, however, is created by Boris Zaitsev in his memoirs of the Moscow culture of the epoch. The whole chapter dedicated to Gershenzon is sundered by contradictions and oppositions. Although it is meant as a tribute, Zaitsev's merciless spite seems to undercut his aim. His eulogy, however, ends with conventional adoration, full of respect, admiration and nostalgia:

В эти тяжелые годы многое претерпел Михаил Осипович Гершензон. Много салазок волок собственным горбом, по многим горьким чужим лестницам подымался, много колол на морозе дров, чистил снег, даже голодал достаточно. Он упорно и благородно боролся за свою семью, как многие в то время. Семью любил, кажется, безмерно. Знал великие скорби болезни детей, их тяжелой жизни и преутомления. Стоически голодал, вместе со своею супругой отдавая лучшее детям, за тяготы этих лет заплатил ранней смертью. ... Гершензоновой могиле кланяюсь.⁶⁰

But in the same article Zaitsev rabidly deplores Gershenzon as a self-castigating, craven, obsequious boor.

Что веселого было в восторженном волнении Гершензона, в его странном благоговении перед властью? В том, что мы, русские писатели, должны были ждать в приемной, подгоняемые голодом? В том, что Гершензон патетически курил, что Каменев принял нас с знакомой «благодушной» небрежностью, учтиво и покровительственно? Заикаясь и путаясь, Гершензон говорил вместо «здравствуйте» «дадуге», весь он был парадокс, противоречие, всегда склонное к самобичеванию, всегда готов запылать восторгом или смертельно обидеться.⁶¹

That we have a paradox is clearly expressed by Zaitsev in his description, "весь он был парадокс, противоречие." The web of paradoxes, however, becomes even thicker when we add this description of Gershenzon by Andrei Belyi. In contrast to the unsympathetic evaluations of Gershenzon's appearance, Belyi sees in his appearance an object of admiration, a veritable ideal of human beauty:

За неделю до смерти я был у покойного. Встретил меня как всегда – молодой и кипучий; взирая на эту фигуру в очках, с небольшою, но явственной лысинкой, вас обжигающей черным и огненным взглядом, выслушивая возбужденную речь, – я всегда любовался явлением невыразимейшей красоты человеческой.⁶²

Belyi's description strongly deviates from the others. Seeing in Gershenzon his ideal of humanity, Belyi admires an inexpressible beauty.

Placing all the images side by side, Gershenzon is simultaneously ugly and beautiful, ridiculous and venerable. Paradoxes indeed pursue the portrait of Gershenzon; he is constantly described as full of caprice and contradictions, and his lack of consistency is one of the main features noted by his contemporaries. Belyi attributes his contradictory personality to his unique capacity to conjoin the head and the heart, reason and emotions where usually people are forced to choose between them:

Антиномии жизни его объяснялись редчайшим, конкретнейшим перемещением сознания, сердце его было вложено в мысль: пылко мыслил; и – мыслил сердечно; в бияниях сердца, мгновенных порывах таился инстинкт прозорливейшей мудрости; действовал он, как мудрец; познавал же, как любящий; этим-то он отличался от всех, окружавших его, у которых встречаешь обычное в нас разделение рассудка и чувства.⁶³

Part of the answer to the mystery of Gershenzon's unique, protean and contradictory posture lies in his ability to participate in a wide variety of qualitatively different intellectual arenas. Reviews of his work give a sense of Gershenzon's contribution to different intellectual fields simultaneously. Nikolai Losskii, describing Gershenzon's 1918 philosophical treatise, *Troistvennyi obraz sovershenstva*, writes, "Книга Гершензона принадлежит к прекрасному виду литературы, стоящей посредине между философией и художественным творчеством."⁶⁴ A. Kizevetter writes about Gershezon's work on Russian history, "М.О. Гершензон достиг высокого совершенства в особом роде произведений, которые стоят, можно сказать на рубеже научного исследования и художественного изображения общественных типов минувших времен. Таковы его труды о Печерине, о Чаадаеве, о грибоедовской Москве."⁶⁵ Thus, while usually a thinker belongs to one school with one credo, Gershenzon was credited with the ability to belong to many groups, while still remaining distanced and independent. In his bizarre omnipresence, he was seen to embrace all of Russian culture and more... Belyi asserts, "В различных разрезах культуры зажил он: материалистом – в

одном; идеалистом — в другом; реалистом в третьем; и символистом — в четвертом; он не был лишь «истом», он знал идеал, но без «изма»; и жил он в «реале» без «изма», прочитывая в материи символы жизни живой."⁶⁶

His contemporaries applauded the contradictions in his personality. This attitude can be explained by the fact that the Silver-Age culture was itself characterized by contradictions. George Florovsky describes the period in these terms: "Это было время искания и соблазнов. Пути странно скреплялись и расходились. И всего больше было противоречий..."⁶⁷ The contradictions of the time are also reflected in the broad interest in mysticism and religion, linking Gershenzon with his culture, a culture which, in its search for spiritual purpose, often attacked reason and science.

Gershenzon in particular attacked reason head on. In his opinion it was responsible for the ills of modern society, the loss of organic wholeness in man. The needed cure was to decrease man's dependence on reason and encourage him to seek the purpose of his life in inner spirituality. In Gershenzon's 1909 article, "Tvorcheskoe samosoznanie," which appeared in *Vekhi*, Gershenzon denounced reason, arguing that it had caused a gaping rift between consciousness and will. "Мы калеки потому, что наша личность раздвоена, что мы утратили способность естественного развития, где сознание растет заодно с волею, что наше сознание, как паровоз, оторвавшийся от поезда, умчалось далеко и мчится впустую, оставив втуне нашу чувственно-волевою жизнь."⁶⁸ In an unpublished essay written in 1925 on Gershenzon's metaphysics, a student of philosophy, Mikhail Grigor'ev, describes Gershenzon's infinite antagonism toward reason: "... разум у М.О. Гершензона имеет какое-то самостоятельное онтологическое бытие, напоминающее злое начало (дьявола) религии, самое рождение разума обусловлено антиномией бытия, единого в своей основе, но разделено в формах существования."⁶⁹

Gershenzon employed unscientific, intuitive methods in his historical researches and essays on literature as a positive attempt to end the reign of academic criticism founded solely on a rationalistic, philosophically materialistic basis. In his "Posleslovie" to his translation of *Metod v istorii literatury* by G. Lanson (1910), Gershezon criticized the positivist study of literature which made no distinction between methodological disciplines, lumping together ethnography, sociology, politics and literary history. Gershezon proposed instead the study of literary history through an investigation of literary form. He wanted to define the elements proper to literature and concentrate on the aesthetic merits of artistic works. In a 1910 letter to the literary critic Arkadii Gornfel'd, Gershenzon explains his disdain for the positivists, "...Надо же нам, когда-нибудь

наконец, покончить с этой схоластикой Пыпиных и пр[очих] и заговорить о живой душе человека. Ведь только и есть, а все остальное – произведение отсюда."⁷⁰ This statement reflects Gershenzon's belief that all literature emerges out of the author's mystical "vision" of a perfect world. The spirit, man's natural link with the whole of the universe, plays a much more important role in providing the poet with inspiration than does conscious knowledge. In his belief that art is a means of cognizing the religious essence of the universe, Gershenzon found himself aligned with the Symbolists, who attacked Pypin and other Positivists for their view of literature as merely a reflection of exterior, social life.

Although his symbolic identification is rooted in the ideals and motivations of that part of the intelligentsia which he reflects, his image becomes more complicated by his antagonistic and iconoclastic attitude toward culture, found in his later works and especially in the *Perepiska iz dvux uglov* (1920) in which he reverses his previous loving attitude toward culture, becoming its implacable enemy. Andrei Belyi, however, sees in Gershenzon's nihilism even more proof of his ability to remain a leader of his age:

Он в эти миги, далекий от злоб фельетонных, ключарь им изученной русской культуре, упорный, музейный работник, – он звал от гангрены, которой культура больна, – к революции, к «антикультурному» ниспровержению ценностей; и на фальшивые песни о том, что культура в опасности, он – утонченный знаток ее, крикнул:
– «Культуру долой!»⁷¹

According to Belyi, *Perepiska iz dvukh uglov*, instead of detaching Gershenzon from his culture, actually had the opposite effect of attaching him more closely. In the figure of the nihilist condemning the cultural tradition as a series of impersonal constraints, one detects the utopian cries of a dreamer hoping for a better world. The ideal of overcoming culture to create a metaphysically perfect society is a unique part of the Russian literary tradition. George Florovsky interprets the *Perepiska* in exactly this way, writing, "В новых формах это был все тот-же типический русской спор об историзме и морализме."⁷²

From all the examples brought forth, it is impossible to deny the special role ascribed to Gershenzon by his contemporaries. He was indeed perceived as a symbolic representative of Russian culture, despite the fact that he was not Russian at all, but Jewish. Although his colleagues recognized his contradictions and paradoxes, their value judgments of his life are exaggeratedly positive. Thus, we can conclude that in Gershenzon fellow intellectuals found a personification of

their ideal individual, a personality worthy of respect and homage. If we look at Raeff's list of the requirements of a leader and compare it with Gershenzon's qualities, we see that he possessed all of them. He had been persecuted by both the Tsarist government and the Bolsheviks, he was able to inspire and incite enthusiasm and he had such a personality that "he was the source of unquestionable moral authority." By virtue of the ideal aims and goals he expressed in his literary work and in his personal life, Gershenzon was perceived as a "leader," an ideal Russian intellectual.

The idealized perception of Gershenzon was motivated by concrete reasons and supported by the historical experience of the intelligentsia. The Russian intelligentsia has always seen itself in heroic categories, deeply venerating its members, as priests or saints in a quasi-religious organization. Moreover, self-consciousness, or the study of the consciousness of the intelligentsia itself has traditionally been the main subject matter of the Russian intelligentsia. In his article, "Russian Intellectual History and its Historiography, Marc Raeff, for instance, has written (1978):

The notion of intellectual history, as Isaiah Berlin has pointed out, is a particularly Russian one in the sense that it is not strictly speaking a history of ideas – i.e. an investigation of the inner relationships and filiations of ideas in specific fields such as philosophy, politics and the like. It is rather an account of the tradition by which succeeding generations of the intelligentsia defined themselves and which they used as their guide to action.⁷³

In view of this emphasis on self-definition, Gershenzon deserved the role lent to him by fellow intellectuals, since he dedicated himself exactly to the idealization of Russian intellectuals. In a sense, Gershenzon as Russian intellectual was enormously self-referential: he fostered a certain view of the ideal intellectual (a spiritual seeker, exactingly moral, honest, etc...), and then he set about living out these codes in his own life. It is not at all suprising, then, that through a kind of metonymic displacement, Gershenzon came himself to represent the figures about whom he wrote.

It should be remembered that this sympathetic identification was not shared by all Russian intellectuals, but only by a small group of writers, who for the most part lived in Moscow and befriended Gershenzon. The limited number of adherents does not, however, invalidate the fact nor reduce the importance of Gershenzon's image. In Gershenzon these intellectuals found the embodiment of their ideal individual and by studying their perception, we learn not only more about this unique man, but also about the value system of the age itself. There is much, if one were to study the question, that links the Silver Age to the other

spiritual movements in Russian culture, and the idealization of the "leader" is certainly a repeating ritual in Russian cultural life.

Notes

- 1 Marc Raeff, "Russian Youth on the Eve of Romanticism: Andrei I. Turgenev and his Circle," *Revolution and Politics in Russia: Essays in Memory of B. I. Nikolaevsky*, Alexander and Janet Rabinovitch, editors (Bloomington: Indiana U. P., 1972), 52.
- 2 Evgeniia Gertsyk, *Vospominaniia*, (Paris: YMCA, 1973), 162.
- 3 Nikolai Berdiaev, *Samopoznanie*, 3rd. ed. (Paris: YMCA, 1989), 182.
- 4 Meetings of the intelligentsia often occurred in the editorial offices of the leading journals. In his memoirs Fedor Stepun describes such evenings in the offices of "Musaget": "Кроме почти ежедневных сборищ основного ядра сотрудников, в «Мусагете» устраивались и открытые вечера, на которых собиралось человек до пятидесяти, а может быть и больше." Stepun, *Byvshee i nesbyvsheesia* 2 vols. (New York: Chekhov, 1956), 1: 272. In addition, Evgeniia Gertsyk describes her "open house," where the "intense life" of Moscow's intelligentsia took place. E. Gertsyk, *Vospominaniia* (Paris: YMCA, 1973), 145–165.
- 5 Nataliia Mikhailovna Gershenzon-Chegodaeva, Unpublished memoirs, Gershenzon-Chegodaeva papers located in the apartment of M.A. Chegodaeva, Moscow, 19. A small part of these memoirs has been published, see Brian Horowitz *La revue des études slaves* vol. 63, 1991, pps. 621–629. I would like to extend my thanks to Mariia Andreevna Chegodaeva for making available these papers to me.
- 6 Andrei Belyi, "M. O. Gershenzon," *Rossiia* 5 (14) (1925): 248. In her memoirs Evgeniia Gertsyk comments about Gershenzon's home, writing, "Не знаю, казалось ли мне или и в правду нигде так жарко не натоплено, нигде так не уютно, как в гершензоновской столовой, где мы сидим вечером за чаем." Gertsyk, *Vospominaniia*, 160. Gershenzon figures in the memoirs of V. Khodasevich, A. Belyi, E. Gertsyk, N. Valentinov, N. Beberova, V. Lidin, B. Zaitsev, M. Sabashnikov, N. Krandivskaia-Tolstaia, A. Batrakh, N. Gershenzon-Chegodaeva and F. Stepun.
- 7 The note reads, "В декабре 1917 г. Белый дважды читал в Москве доклад о поэзии Вячеслава Иванова – у М. О. Гершензона и у Б. П. и Н. А. Григоровых." A. Belyi, "Rabota i chtenie", Belyi papers in TsGALI, Moscow (fond 53, opis 1–96).

- 8 In a letter to his wife of July 8, 1915, for instance, Gershenzon describes one representative evening, "Вчера вечером пришел ко мне Лазурский, одесский; он здесь для работы над диссертацией; немного позже явились Вяч[еслав] Ив[анов] с поэтом С. Городецким, и М.М. Лазурский и Гор[одецкий] ушли рано; после этого Вяч[еслав] Ив[анов] до 2 час[ов] читал все вновь написанное в симфонии 'Человек' – много, и очень трудное. Городецкий молодежав и лицом и манерою очень мил. Он прочитал одно свое стих[отворение], так себе." Gershenzon, letters to Mariia Borisovna Gershenzon, Gershenzon papers located in the Chegodaev apartment, Moscow.
- 9 Pavel Sakulin, "Apologiia dukha: M. O. Gershenzon i russkaia intelligentsiia," Unpublished essay. Pavel Sakulin Papers located at TsGALI: 444-1-14, Moscow.
- 10 N. Pozharskii, Unpublished notes from meeting on March 20, 1925. A. G. Bisnek Papers 247, (Leningradskoe obshchestvo bibliofilov Protokoly [1-51] obshchikh sobranii [1923-1927] 368 pgs.), located at the Public Library, Petersburg, fond 76 no. 65.
- 11 Edward Brown, *Stankevich and His Moscow Circle 1830-1840* (Stanford, 1966), 16.
- 12 See Raeff, "Russian Youth on the Eve of Romanticism," 45-52.
- 13 See, *Mudrost' Pushkina* (1919), *Gol'fstrem* (1919) and *Star'i o Pushkine* (1926).
- 14 Boris Gasparov, "Introduction: The "Golden Age" and its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism," *From the Golden Age to the Silver Age*, ed. by B. Gasparov, Robert P. Hughes and Irina Paperno, California Slavic Studies ser. 15 (Berkeley: U. of California Press), forthcoming.
- 15 Fedor Stepun, *Byvshee i nesbyvsheesia* 2 vols., (New York: Chekhov, 1956), 1: 265-66.
- 16 Andrei Belyi, "M.O. Gershenzon," *Rossia* 5 (14) (1925): 248. In her article, "Pushkin v zhizni cheloveka serebriannogo veka" Irina Paperno sees a link between Andrei Belyi's description of Gershenzon and the description of "Dudkin" in the novel, *Peterburg*, writing, "Андрей Белый в мемуарах 'Между двух революций', описывает в виде негра пушкиниста Гершензона: 'Африканец', с 'темнокоричневым носом', 'на коричневом, смуглом личике перепучились на губы – сливы'. (Неожиданный визит к нему Гершензона он описывает в терминах, очень близких к описанию явления Дудкину Медного всадника в романе 'Петербург': 'Фыркающая парки паровоз', 'обдавая жаром из широких ноздрей'..." Irina Paperno, "Pushkin v zhizni cheloveka Serebriannogo veka," *From the Golden Age to the Silver Age* ed. by Boris Gas-

parov, Robert P. Hughes and Irina Paperno, California Slavic Studies ser. 15 (Berkeley: U. of California Press) forthcoming.

- ¹⁷ M.O. Gershenzon, "Stat'ia dlia odnoi dnevnoi gazety," *Stat'i o Pushkine* (Leningrad, 1926), 111.
- ¹⁸ V. Veresaev, "Ob avtografichnosti Pushkina," *V dvukh planax nedra* (Moscow, 1929), 33.
- ¹⁹ V. Khodasevich, *Nekropol'* (Brussels, 1939), 155.
- ²⁰ P.E. Shchegolev, rev. of *Mudrost' Pushkina*, by M. O. Gershenzon, *Kniga i revoliutsiia* 2 (1920): 58.
- ²¹ In the same introduction Gasparov writes, "The Pushkin myth' served as a constant symbolic background against which the age of Modernism saw itself, tested its ideas and aspirations, and recognized and comprehended its ideal, transcendent essence and destiny." Gasparov, *From the Golden Age to the Silver Age*.
- ²² Mikhail Tsiavlovskii, *Moskovskii Pushkinist*, (Moscow, 1927), 3.
- ²³ Vladislav Khodasevich, "Krovavaia pishcha," *Belyi koridor: Vospominaniia* (New York, 1982), 285–291.
- ²⁴ Paperno, "Pushkin v zhizni cheloveka Serebrianogo veka".
- ²⁵ For the description of this scene in Olga Forsh's novel, see *Sumasshedshii korabl'* (Washington D.C.: Inter-Language Literary Associates, 1964), 202. I am indebbtd to Irina Paperno for directing me to Forsh's novel. In her article, "Pushkin v zhizni cheloveka Serebrianogo veka," Paperno writes, "...Одна из центральных сцен романа – похороны пушкиниста (прототип – Гершензон), а центральные его идеи выражены во вставном тексте – записках главного героя посвященных рассуждениям о Пушкине и о конце петербургской культуры. 'Изумительно', – пишет герой, – 'как у нас все исходит от Пушкина и все возвращается к Пушкину'."
- ²⁶ M.O. Gershenzon, rev. of *Trudy i Dni Pushkina* by N. Lerner, *Russkaia Mysl'* 10 (1910): 328.
- ²⁷ M.O. Gershenzon, letter to Semen Vengerov of 23 July, 1919, Vengerov Papers located at Pushkinskii dom (fond 377), Petersburg.
- ²⁸ Sh. Betrinskii (Vasilii E. Cheshikhin), rev. of *Zhizn' V. S. Pecherina* by M. O. Gershenzon, *Nizhegorodskii listok* (132) (1910): 4.

- ²⁹ A.S. Izgoev, rev. of *Dekabrist Krivtsov*, by M. Gershenzon, *Rech'* 100, 14 Apr. (1914): 3.
- ³⁰ Leonid Grossman, "M.O. Gershenzon," *Iskusstvo trudiashchimsia*, 14 (1925): 12.
- ³¹ Khodasevich, *Nekropol'*, 155.
- ³² V. Veresaev. "Ob avtobiografichnosti Pushkina," *Pechat' i revoliuciia* 5–6 (1925): 30.
- ³³ An historian of our time, Vera Praskurina, describes Gershenzon's desire to participate in the past this way: "М. Гершензон писал о судьбах русской интеллигенции, будучи сам духовно связанным с ней: как врач-экспериментатор, он исследовал ее моральные болезни, прививая их себе." Praskurina, "M.O. Gershenzon – istorik kul'tury," *Griboedovskaia Moskva* by M. Gershenzon (Moscow: Moskovskii rabochii, 1989), 3.
- ³⁴ G. Florovsky, "Michael Gerschensohn," *The Slavonic Review* 14 vol. V (1926): 317.
- ³⁵ P. Struve, *Patriotica: sbornik statei za piat' let 1905–1910* (St. Peterburg, 1911), 470.
- ³⁶ Sakulin, "Edinaia dusha," Unpublished essay. Pavel Sakulin Papers located at TsGALI: 444–1–14, Moscow.
- ³⁷ Pavel Sakulin, "Edinaia dusha," Unpublished essay.
- ³⁸ In a letter to his brother Avram from November 15, 1908 Gershenzon explains how the idea to make *Vekhi* came into being: "...Расскажу под секретом. Мне пришло в голову, что теперь надо сказать русской интеллигенции горькую правду о ней; я составил план книжки, и недавно, когда Струве приезжал в Москву, мы собрались (с Кистяковским и Булгаковым), обсудили дело и распределили темы." Gershenzon, letter to Avram Gershenzon, Gershenzon letters Manuscript Division Lenin Library, Moscow (746–20–9). Significantly Gershenzon describes the contributors of *Vekhi* as his "literary acquaintances."
- ³⁹ In his biography of Petr Struve, Semen Frank, a contributor to *Vekhi*, complains of Gershenzon's high-handed manner in organizing the volume: "Самая возможность сотрудничества основного ядра «Вех» с их инициатором Гершензоном была определена тем, что Гершензон – вообще человек чудаковатый и капризный – решил в интересах независимости суждения отдельных соучастников не знакомить никого из нас до напечатания со статьями остальных сотрудников, так каждый из нас ознакомился с содержанием «Вех» только после

опубликования, не было и никакого предварительного редакционного сговора и обмена мнениями." S. Frank, *Biografiia P. B. Struve* (New York, 1956), 82.

40 Evgeniia Gertsyuk, *Vospominaniia*, (Paris: YMCA, 1973), 161.

41 Khodasevich, *Nekropol'*, 9.

42 Belyi, *Rossiiia*, 212.

43 Belyi, *Mezhdue dvukh revoliutsii* (Leningrad: Izd-vo Pisatelei o Leningrade, 1934), 284.

44 Forsh, *Sumasshedshii korabl'*, 200–201.

45 Vladimir Lidin, *Rossiiia* 5(14) (1925), 249.

46 Khodasevich, *Nekropol'*, 144.

47 Lidin, *Rossiiia*, 259.

48 About Gershenzon's efforts in publishing the works of writers and creating income for them Christopher Reed writes (1990), "In 1918, over half of the titles published came from private publishers. The largest such enterprise was the Writers' Publishers House (Knigoizdatel'stvo pisatelei) set up by Gershenzon on co-operative lines similar to the Writers' Bookshop... It lasted from 1918 to 1923. In the first year of the revolution it published 111 titles, ranging from works by A. A. Bogdanov to Rabindranath Tagore. This was by far the highest output of any private or co-operative publisher." Reed, *Culture and Power in Revolutionary Russia* (London: Macmillan, 1990), 75.

49 Khodasevich, *Nekropol'*, 150–151.

50 Belyi, *Mezhdue dvukh revoliutsii*, 292–293.

51 Khodasevich, *Nekropol'*, 150.

52 In my review of the republication of Gershenzon's *Griboedovskaia Moskva*, I describe Gershenzon's mutation of the heroes of Russian cultural history (1991), "Finding the universal ideal (for Gershenzon it is the ideal of the Russians he studies as well as that of his own generation) in an organic unity between the way one thinks and lives, Gershenzon exclusively depicts his heroes in their struggle to achieve this advantageous psychological condition. Thus, in Gershenzon's treatment the Decembrists appear less as political reformers than as seekers of personal equilibrium and the Slavophiles are less social conservatives than metaphysical philosophers of universal harmony."

Horowitz, rev. of Gershenzon's *Griboedovskaia Moskva*, *The Russian Review* vol. 50/no. 3, July (1991): 361.

- 53 G.V. Plekhanov, rev. of Gershenzon's *Chaadadev: Zizn' i myshlenie*, *Sovremennyi mir* 1 (1908): 188.
- 54 B.I. Syromiatnikov, rev. of Gershenzon's *Istoricheskie zapiski, Utro Rossii* 52-19 (1910): 7.
- 55 Sakulin, "Apologiya dukha," Unpublished essay.
- 56 Khodasevich, *Nekropol'*, 154.
- 57 Khodasevich, *Nekropol'*, 154.
- 58 G. Chulkov, "Ty volish' zhit' vo t'me," an unpublished poem dedicated to M. O. Gershenzon, Gershenzon's papers, TsGALI (130-1-115). In his memoirs, *Gody stranstvii* (1930) Chulkov describes Gershenzon, though not always sympathetically. Interestingly, Gershenzon playfully answered Chulkov's poem with one of his own:

Я не ропщу на тьму и придорожье
И с совестью моей законный брак!
Мой дар, мой путь, все это — дело Божье...
Лишь одного я не пойму никак,
И тем одним я огорчен без меры:
Как родником стал ключ замковый веры?

Gershenzon, unpublished letter to Mariia Borisovna Gershenzon from October 7, 1924.

- 59 Leonid Grossman, "Gershenzon - pisatel'," published in M. O. Gershenzon's *Stat'i o Pushkine* (Moscow, 1926), 12.
- 60 B. Zaitsev, *Moskva*, (Moscow, 1939), 235.
- 61 Zaitsev, *Moskva*, 234.
- 62 Belyi, *Rossia*, 252.
- 63 Belyi, *Mezhdv dvukh revoliutsii*, 282.
- 64 Nikolai Losskii, rev. of M. Gershenzon's "Troistvennyi obraz sovershenstva", *Kniga i revoliutsiia* 2 (1920): 62.
- 65 A. Kizevetter, rev. of M. Gershenzon's *Brat'ia Krivtsovy*, *Russkie vedomosti* 2 Apr. (1914): 6.

- ⁶⁶ Belyi, *Rossiia*, 246.
- ⁶⁷ G. Florovskii, *Puti russkogo bogosloviia* 3rd. ed. (Paris: YMCA, 1982), 452–453.
- ⁶⁸ Gershenzon, *Vekhi* 2nd. ed. (Moscow, 1909), 70.
- ⁶⁹ Mikhail Grigor'ev, unpublished essay, "Filosofiia Gershenzona," E.F. Nikitin Papers located at TsGALI (341–1–420), Moscow.
- ⁷⁰ M.O. Gershenzon, letter to Arkadii Gornfel'd of 12 of Jan., 1908, Gornfel'd Papers (211–455) located at Public Library, Petersburg.
- ⁷¹ Belyi, *Rossiia*, 249.
- ⁷² Florovsky, *Puti russkogo bogosloviia*, 452. Robert Louis Jackson, the American slavist, for instance observes Gershenzon as an epitome of Russian culture, the last in a line of underground men. He writes, "Gershenzon in a striking way sums up for us the strengths and weaknesses of the nineteenth-century intellectual as he roamed much of Russian literature and life. If we assemble all that seems to define him in his letters: his self-proclaimed ambivalence, his anguish, his mistrust of reason, his disillusionment with a world whose lofty idealism has collapsed but whose materialism he cannot accept; his metaphysical boredom; his view of man – and himself – as poisoned with reflection, as distorted and impotent; his feeling of a surfeit of knowledge; and finally, his yearnings for the idyll of primeval, so-called 'natural freedom;' if we bring all these features together, then the distinguished literary scholar of nineteenth-century Russian literature himself seems to emerge as a last and living example of these unhappy Russian Hamlets and Fausts, intellectuals, dreamers and superfluous men who inhabit Russian literature and about whom he wrote so keenly and so well." Robert Louis Jackson, *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, ed. Robert Louis Jackson, (New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1986), 352.
- ⁷³ Marc Raeff, "Russian Intellectual History and its Historiography," *Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte* 25 (Berlin, 1978), 279.

Борис Гаспаров

GRADUS AD PARNASSUM

(САМОСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КАК КАТЕГОРИЯ ТВОРЧЕСКОГО МИРА ПАСТЕРНАКА)

1. Творчество как «записная тетрадь»

Отрицательное отношение к своему собственному прошлому творческому опыту – хорошо известная черта самосознания Пастернака. Пастернак всегда обращен к тому, над чем он непосредственно работает в настоящем или чего надеется достигнуть в будущем; обратной стороной этой устремленности вперед является пристрастно критическая оценка как более ранних, уже пройденных этапов творческого развития, так и уже завершенных произведений. Высказывания такого рода рассыпаны на всем литературном пути Пастернака, от автокомментариев, сопровождавших первые шаги в литературе в начале 1910-х гг., до ретроспективной оценки своего давнего и недавнего прошлого в период работы над романом. В этих высказываниях можно встретить такие определения как "хлам", "мусор", "сор", "опилки и высевки".

Широко известна отрицательная оценка, которую Пастернак дал во второй автобиографии, "Люди и положения", своему раннему поэтическому стилю, а заодно и всей тогдашней литературной эпохе (в лице тех ее представителей, которые еще оставались в поле зрения читателя середины 50-х годов):

Я не люблю своего стиля до 1940 года, отрицаю половину Маяковского, не все мне нравится у Есенина. Мне чужд общий тогдашний распад форм, оскудение мысли, засоренный и неровный слог. Я не тужу об исчезновении работ порочных и несовершенных. (ВГ: 448)¹

Однако и тогда, когда Пастернак находился в своем раннем творческом периоде, он неоднократно отмечал продвижение к новым целям, давая столь же категорические и уничижительные оценки всему тому, что в его самоощущении уже отошло или отходило в прошлое.

Летом 1912 года, уже приняв решение отказаться от продолжения занятий философией, Пастернак впервые полностью отдается "стихотисанию" (как он впоследствии назовет это занятие в *Охранной грамоте*); однако всего через полгода, в письме к С.Н. Дурылину, он назовет результаты этого творческого порыва — "марбургским хламом".² В следующем, 1913 году, обдумывая теоретическую книгу, которая продолжила бы доклад "Символизм и бессмертие", Пастернак пишет С.П. Боброву:

Все-таки я кое за что брался, теоретическое и нетеоретическое. Но все это, написанное или только намеченное, нисколько не любо мне. И я слишком быстро настраиваюсь на враждебный лад относительно этой дряни.³

(Доклад впоследствии был потерян; это о нем, в числе других потерь, Пастернак упоминает без сожаления в своей автобиографии).

Надписывая в 1923 г. *Темы и вариации* для Марины Цветаевой, Пастернак определяет свою поэтическую книгу как дань "поклонника ее дара, отважившегося издать эти выскочки и опилки, и теперь кающегося".⁴ (Надпись намекала на то обстоятельство, что в состав этой книги вошли многие стихи, "отсеянные" из *Сестры моей жизни*).

Это отношение сохраняется и в дальнейшем, отнюдь не ограничиваясь ранним периодом. Так, в 1935 г. Пастернак пишет О.М. Фрейденберг по поводу недавно выпущенной книги переводов грузинских поэтов:

Я не помню, посылал ли я вам своих грузин или нет? Там половина — чепуха ужасная. И жалко, что крупиды достойного отяжелены стольким мусором. (ПФ: 14.01.1936)⁵

И наконец, уже в 1945 г., в другом письме к Фрейденберг, в ответ на ее тревогу по поводу развернувшейся критической "кампании", Пастернак с легкостью и даже как бы с охотой присоединяется к "скандалу" как к поводу для критической переоценки всего своего прошлого:

Теперь, когда это недоразумение насчет меня и скандал так укореняются, мне действительно хочется стать человеком! Я глупейшим образом надеюсь исправить и оправдать все эти недомолвки и недоделки. Мне в первый раз в жизни хочется написать что-то взаправду настоящее. (ПФ: 23.12.1945)

(С той же легкостью назовет он десять лет спустя, в процитированном выше месте автобиографии, свои прошлые работы "порочными и несо-

вершенными", – позаимствовав для их осуждения лексикон заушательской официозной критики).

Критическое отношение Пастернака к своему прошлому проявляется не только в оценках, но также в постоянном стремлении исправить, переделать, выправить более ранние сочинения. Каждое новое издание поэтических книг сопровождается радикальной редакторской правкой, существенно изменяющей и отдельные стихотворения, и состав книги в целом. В 1928 г. он пишет Фрейденберг, что занят "переделкой старых книг, вроде *Поверх барьеров*, которые обезображены были опечатками да и независимо от этого достаточно дики". (ПФ: 9.07.1928) Первоначальная версия не обладает для автора никакой самостоятельной (хотя бы исторической) ценностью, ее "дикость" приравнивается к издательским опечаткам и так же как и последние, подлежит, по возможности, исправлению. Несколько позднее А. Крученых, в связи с авторскими переделками "Второго рождения", назвал Пастернака "Сатурном, поедающим своих детей".⁶

В начале 1950-х гг. Пастернак получает заказ на перевод *Фауста*. Вначале, как явствует из писем, эта работа воспринималась им как вынужденная помеха, отрывающая от романа. Однако, получив из Гослитиздата рукопись с множеством редакторских замечаний, Пастернак испытал сильный творческий подъем, результатом которого явилась радикальная переделка перевода, именно в процессе этой переделки (для которой замечания редактора, конечно, были лишь внешним поводом) перевод *Фауста* обрел для него полную творческую ценность:

Попшла корректура обеих частей *Фауста*, и я не меньше десятой доли этой лирической реки в 600 страниц переделал заново в совершенно других репешениях, было любопытно, могу ли я еще себе позволить такую блажь и дерзость, как не считаясь с часами дня и ночи, пожелать родить на свет такого *Фауста*, который [...] был бы *Фаустом* – в моем собственном нынешнем суждении и ощущении. (ПФ: 12.07.1953)

Не забывает Пастернак и упомянуть, что густую правку он делал прямо по единственному экземпляру рукописи, так что в ходе этой работы первоначальная версия перевода оказалась безвозвратно утраченной. Спустя некоторое время новая версия вышла из печати – и Пастернак с легким сердцем признает, что и на этот раз ощущение победы его обмануло:

Мне удалось переделать чудовищную машину обоечастного *Фауста*, как мне хотелось. [...] Теперь *Фауст* вышел. Я вижу,

что это не так, что это ошибка ощущения. Но у меня нет разочарования. (ПФ: 30.12.1953)

Значение суждений такого рода выходит за рамки тех конкретных поводов, по которым они высказывались в разное время. Можно предположить, что эти, проходящие через всю жизнь поэта высказывания имели для него определенный позитивный смысл, отражавший существенные стороны его творческого самоощущения. Они с большой последовательностью формируют образ-творчества как непрерывного процесса, не знающего завершения, – непрерывно переписываемого палимпсеста. При таком подходе все прежде созданное приобретает характер неокончательной версии, предварительной зарисовки, отработанного "черновика", ценность которого перекрывается последующими усилиями. В глазах самого автора, его предыдущее творчество так же исчезает под слоями последующей "правки", как черновой текст – под редакторскими и корректурными исправлениями.

Не будет преувеличением сказать, что этот образ занимает одно из центральных мест в творческом мире Пастернака. Он разрабатывается с исключительной настойчивостью и разносторонностью, принимает множество конкретных обликов, разрастаясь в целую образную парадигму. Многообразие выражений этой образной идеи говорит о том, какое большое значение она имела для самосознания Пастернака.

Одной из характерных образных проекций этой идеи является воплощение творчества в образе живописного наброска, эскиза, этюда. Генезис этого образа очевиден – в его основе лежат впечатления от творчества отца. В своих высказываниях о Л.О. Пастернаке поэт педалирует именно этот аспект его художественного мастерства: "его глаз, как почти ни у кого у современников, легкость его мастерства, его способность играючи отхватывать по несколько работ в день". (ПФ: 30.11.1948) Наткнувшись случайно на черновые эскизы отца, пролежавшие в сундуке много лет, он пишет о "радости и гордости", которые у него вызвала встреча "с папиными набросками, самыми сырыми и черновыми, с его рабочей макулатурой". (ПФ: 20.03.1941) В обеих автобиографиях почти ничего не говорится об известных живописных работах Леонида Осиповича: зато он показан – то исподтишка рисующим шаржи на вечере, "прикрывая шапкой альбом", то "лихорадочно" работающим над иллюстрациями к *Воскресению*. В последнем случае лихорадочная атмосфера, связанная с необходимостью успеть к очередному номеру журнала, обострялась в силу того, что Толстой задерживал корректуры "и все в них переделывал. Возникла опасность, что рисунки к начальному тексту разойдутся с его последующими изменениями". Этого, однако, не происходило потому, что художник "делал свои зарисовки

там же, откуда писатель черпал свои наблюдения, – в суде, пересыльной тюрьме, в деревне, на железной дороге" ("Люди и положения"; ВП: 418)

Последний пример примечателен не только соединением мотивов "зарисовки" и "корректирующей правки", но и тем, что в нем ясно проступает позитивный смысл этих образов творчества. Ведь "зарисовка", в силу самой своей природы, – это всегда зарисовка с натуры. В художественной метафизике Пастернака самым главным признаком действительности является ее динамичность, действительность все время движется, ускользая от художника, пока он поглощен отделкой своего произведения. В этих условиях, зарисовка, набросок, с их "лихорадочной" стремительностью, воплощает в себе стремление художника – хотя бы на мгновение, хотя бы только в самоощущении в процессе работы – прикоснуться к ускользающей сути предмета изображения. В *Охранной грамоте* говорится об открывающихся творческому восприятию "мирах", которые "жили и двигались, точно позируя", то есть как бы приглашая делать зарисовки: это ощущение погружает поэта в лихорадочное состояние "хронической нетерпеливости". (ВП: 204)

Вместе с тем, стремительно набросанный эскиз имеет заведомо неокончательный, предварительный характер; поэтому его ценность проходит для художника вместе с тем моментом, когда в нем мгновенно концентрировалось творческое усилие. После этого эскиз становится отработанным материалом, судьба которого художнику безразлична.

Прогулка по комнате, и потом порыв: зарегистрировать, отметить навсегда все вокруг: пляшущие мысли, состояние просветления, остановку, имя, все, что можно отметить, пометить даже этот миг. Это набрасывается у окна, масса листков. [...] Сквозняк и вдруг все эти белые приметы "одиночества в экстазе" летят за окно. (ПФ: 28.07.1910)

Другая проекция этого образа творчества связана со сферой собственных юношеских художественных интересов Пастернака – с музыкой. В этой проекции, образ "черновика" принимает облик музыкального этюда или технического упражнения. Характерны некоторые из вариантов заглавия, которые Пастернак предлагает в письме к Боброву (16 сентября 1916) для своей будущей книги (*Поверх барьеров*): Gradus ad Parnassum (отсылающее к знаменитому сборнику упражнений для фортепиано), 44 упражнения.⁷

И живописная, и музыкальная ипостась образа творчества оттеняют заведомо неокончательный, предварительный характер последнего. Но если образ живописного этюда-зарисовки подчеркивал стремительно-преходящий характер творческого усилия, то образ музыкального

этюда-упражнения оттеняет другую сторону той же идеи: подготовительный, служебный характер текущей работы художника; каждое созданное произведение оказывается выполненным уроком, продвигающим к будущим целям, – ступенькой в восхождении "на Парнас".

С живописным и музыкальным образом черновика тесно соприкасается собственно литературный образ черновой заметки, "записной книжки". Апофеозом этого образа служат слова о Библии в *Охранной грамоте*:

Я понял, что [...] Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. (ВГ: 252)

Соответственно, творческий путь самого Пастернака предстает своего рода "записной тетрадью", в которой отдельные произведения существуют как бы в виде непрестанно перемарываемых черновых заметок. Иногда процесс "перемарывания" приобретает буквальный характер, так что последующая версия реально или символически уничтожает собой предыдущую. Необычайно колоритно устное свидетельство автора об обстоятельствах появления книги *Сестра моя жизнь*:

Когда я заканчивал *Поверх барьеров*, девушка, в которую я был влюблен, попросила меня подарить ей эту книгу. Я чувствовал, что это нельзя [...] и я тогда поверх этой книги стал писать для нее другую – так родилась "Сестра моя жизнь", она так и не узнала об этой подмене.⁸

Многие стихи книги *Поверх барьеров* адресовались Н. Синяковой, поэтому автор под всяческими предлогами уклонялся от того, чтобы показать ее Е. Винограду – пока "поверх" прежней книги не возникла новая. Эта новая книга не только служила идеальной "заместительницей" прежней, но буквально была вшита в обложку "Поверх барьеров" и записывалась на заклеенных страницах последней. В свою очередь, эта первоначальная версия *Сестры моей жизни* была впоследствии перекрыта позднейшими изменениями; когда во время войны этот "палимпсестный" экземпляр погиб – вместе с ним бесследно исчезла первая редакция, отразившая первоначальный импульс создания книги.⁹

Как уже упоминалось, в ходе работы над книгой Пастернак создал много стихотворений, которые не вошли в ее состав при опубликовании. Эти стихотворения дали начало следующей книге – *Темы и вариации*, которая, таким образом, также как бы родилась из предыдущей – дав автору повод назвать ее "опилками и высевками". Один из предпо-

лагавшихся вариантов заглавия этой книги – "Оборотная сторона медали" – должен был подчеркнуть ее производность по отношению к предыдущей. По свидетельству Н.Н. Вильмонта, Пастернак рассказывал, что он писал *Темы и вариации*, за отсутствием бумаги, на оборотной стороне машинописного экземпляра *Сестры моей жизни*, что и вызвало такую идею заглавия.¹⁰

В конце жизни Пастернак не просто отрицательно оценивал свою раннюю поэзию – он видел в своих новых стихах улучшение и "исправление" старых. С большим удовлетворением он рассказывает, как на вечере у Асеева, на котором он читал стихи из романа, хозяйка дома заметила: "Вы знаете, точно сняли пелену с 'Сестры моей жизни'". (ПФ: 31.07.1954)

Такова же, в сущности, судьба автобиографии Пастернака. Поэт написал две автобиографии, причем вторая, отделенная от первой промежуток в четверть века, посвящена тем же историческим эпохам, тем же векам в духовном развитии автора, что и первая. Два текста накладываются друг на друга в качестве двух версий одного замысла. Автор начинает вторую заявлением, что его предыдущая автобиография была "испорчена ненужной манерностью, общим грехом тех лет". (ВП: 413)

Охранная грамота завершалась главами о Маяковском. Теперь Пастернак, после рассказа о Маяковском, пишет еще одну главу, "Три тени", посвященную Цветаевой, Тициану Табидзе и Паоло Яшвили. Делает он это, следуя все тому же принципу "исправления" предыдущей версии:

На протяжении десятилетий, протекавших с напечатания *Охранной грамоты*, я много раз думал, что если бы пришлось переиздать ее, я приписал бы к ней главу о Кавказе о двух грузинских поэтах. [...] Сейчас я напишу ее. (ВП: 462)

Сходным образом складывалась судьба Сергея Спекторского – героя произведений Пастернака 1920-х гг. Еще в конце 1910-х гг. Пастернак написал фрагменты предполагаемого прозаического произведения (они были опубликованы в 1922 г.). Затем, с начала двадцатых годов, он решает осуществить замысел в форме романа в стихах; создавшийся на протяжении всего десятилетия, роман в стихах *Спекторский* публиковался разрозненно, отдельными кусками, в различных периодических изданиях. В 1929 г. роман был впервые опубликован целиком (впоследствии Пастернак еще переработал его для издания 1931 г.). К этому времени, признав невозможность уместить всю фабулу в стихотворной версии, Пастернак вновь обращается к прозаическому замыслу; так появилась *Повесть* (1929). "Повесть" служила прозаическим контрапунктом к роману в стихах: целый ряд сюжетных положений "Спекторского"

можно понять, лишь зная эпизоды, которыми прозаическая версия восполняла стихотворную; стихи без прозы – эллиптически, проза без стихов – не имеет завершения и указывает на возможность совершенно иного финала.

Любопытно, что герой "Повести" поступает таким же образом, как и сам автор: он начинает писать повесть, затем решает переделать ее в драму в стихах; об этом намерении он пишет письмо издателю; в ходе писания письма, однако, оно перерастает в черновой набросок прозаического повествования. В своих творческих усилиях Спекторский нагромождает различные версии, ни одна из которых не становится полностью завершенной.

В начале "Повести" автор делает следующее признание:

Вот уже десять лет передо мною носятся разрозненные части этой повести, и в начале революции кое-что попало в печать. Но читателю лучше забыть об этих версиях, а то он запутается в том, кому из лиц какая, в окончательном розыгрыше, досталась доля. Часть их я переименовал; что касается самих судеб, то [...] между романом в стихах под названием "Спекторский", начатым позднее, и предлагаемой прозой разговорья не будет: это – одна жизнь. (ВГ 136)

"Версия" художественного замысла, как в рабочей записной книжке, нагромождаются в случайном порядке, перебирая друг друга. Автор не держится ни за одну из них, с легкой душой советуя читателю о них "забыть". Но чем менее важна каждая "запись" сама по себе, тем большей верностью "жизни" обладают все они, в совокупности и наслоении.

Но самым ярким проявлением этого принципа, пожалуй, может служить творческая история *Доктора Живаго*. Как известно, замысел написать роман возник уже в конце 1910-х гг. На протяжении почти сорока лет, этот замысел подспудно развивался через множество накладывающихся друг на друга попыток, оставшихся более или менее незавершенными, хотя многие из них, в этом своем принципиально незавершенном, "предварительном" виде, оказались зафиксированы в публикации. В "записную книжку", заполнявшуюся на пути к *Доктору Живаго*, вошли и ранний прозаический фрагмент *Безлюбье* (1918), и *Детство Люверс*, и различные версии истории Спекторского.¹¹ Начатый еще в 1910-е годы роман, в котором *Детство Люверс* должна была составить вводную часть, был, по-видимому, вчерне завершен, но в 1932 г. уничтожен автором. Затем, в 1936 г., он начинает свой замысел сызнова – в форме повествования от первого лица о Патрике Живульте. Этот замысел, реализованный лишь в виде фрагментов, был в свою очередь перекрыт работой над *Доктором Живаго*, начавшейся десять лет

спустя.¹² Таким образом, *Доктор Живаго* сложился, частично вобрав в себя, частично преодолев все эти ранние "записи". Но и в своем окончательном виде, роман Пастернака принципиально многосоставен; как и история о Спекторском, его повествование строится в виде контрапункта прозаической и поэтической версии,¹³ значение которых раскрывается только при их взаимном наложении.¹⁴

В этой образной идее творчества как "записной тетради" стихам часто отводится роль черновых зарисовок или подготовительных этюдов, ведущих к прозе. Интересна в этом отношении характеристика стиля Шекспира в заметке, написанной в 1946 году, в которой явно звучат ноты самоотождествления:

Стихи были наиболее быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе. Сила шекспировской поэзии заключается в ее могучей, не знающей удержу и разметающейся в беспорядке эскизности. ("Замечания к переводам Шекспира"; *ВП*: 395)

Герой романа Пастернака наделен аналогичным самоощущением: чувствуя, что он не готов еще к написанию прозаической книги, он "отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине". (*ДЖ*: III, 2)¹⁵ аналогичное самоощущение переживает и сам автор в процессе работы над романом. В письме к Фрейденберг он замечает, что стихов к роману могло бы быть значительно больше, но что стихи эти создаются им лишь постольку, поскольку они приближают его к осознанию прозаического замысла; только эта служебная роль позволяет ему принять "бессмысленное и постыдное без этого стихописание". (*ПФ*: 20.30.1954) И в этом случае, как и в повествовании о Спекторском, герой романа оказывается конгениален автору.

Но прозаические черновые версии, в свою очередь, отходят в прошлое в качестве отработанного материала. Уже в 1954 году, почти закончив роман, Пастернак жалуется в очередном письме: "Я работаю, я не умею отдыхать, наслаждаться, но как скучны и бездарны черновые карандашные зарисовки, которые я делаю к последней части!" (*ПФ*: 12.07.1954) (Мотив "карандашной" зарисовки сближает в этом высказывании образы литературного и живописного чернового наброска). Аналогичные чувства испытывает герой романа по отношению к своей

черновой "мазне" (и в этом случае выбранное определение вызывает ассоциацию с живописным черновым этюдом):

Разбирая эту мазню, доктор испытал обычное разочарование. Ночью эти черновые куски вызывали у него слезы и ошеломляли неожиданностью некоторых удач. Теперь как раз эти мнимые удачи остановили и огорчили его резко выступающими натяжками. (ДЖ: XIV, 9)

Установка на черновой характер каждого получаемого результата приводит к тому, что весь путь писателя загромождается черновыми "отходами" (вспомним образы "сота", "макулатуры" и т.д.). Пастернак как будто все время испытывает потребность в черновой "засоренности" творческого процесса. В этой перспективе становится понятна та роль, которую для него играли многословные и плохо артикулированные устные монологи, часто маловразумительные для слушателей, — черта поведения Пастернака, отмечаемая во многих личных свидетельствах о нем. Пародийную картину этого сырого, импульсивного "говорения" находим в одном из писем Фрейденберг:

А ночью случилось нечто в твоём духе: одна девица, все время сосредоточенно молчавшая, вдруг заговорила... о синопском сражении!! Воображаю, если б на моем месте лежал ты! Конечно, ты ответил бы ей тирадой о преимуществе венской мебели над мягкой, а она продекламировала бы что-нибудь из Андрея Белого или Саша Черного... что это была бы за прелесть! [...]

Сегодня началась пытка: надо передавать новые впечатления. Стараюсь издавать дикие звуки или просто мычать. Но в мою невменяемость никто не верит, даже после того, как я клятвенно уверяю, что провела пять дней под одной кровлей с тобой... (ПФ: 2.03.1910)

Поезд, которым Пастернак и Фрейденберг ехали с дачи в Петербург летом 1910 г., проезжал станции — Вруда, Тикопись, Пудость. В их последующей переписке эти названия становятся шутиливыми эмблемами пастернаковского "тяжеловесного и немного смешного многословья", по его собственному определению (ПФ: 26.07.1910). Примечательны, однако, те выражения, в которых он вновь и вновь оценивает эти свои устные и письменные импровизации:

Прости, что я наспех навалил тебе столько глупостей, только в этой приближительности и реальных. Из-за них, собственно,

надо было бы начать новое письмо, разорвавши это, но когда я его напишу? (ПФ: 30.11.1948)

Как видим, письма и устные монологи выполняют роль, аналогичную той, которую в сознании Пастернака занимает эскиз-набросок. Их поспешность и приблизительная неотделенность позволит схватить ускользающую "реальность", которая выше любых слов. Но как самостоятельный результат они не имеют никакой ценности – их можно было бы заменить другим, "лучшим" письмом, либо вовсе уничтожить. В том же ключе – и несомненно под его прямым влиянием – Пастернаку отвечает Фрейденберг:

Судьба наших писем, вообще, интересна: писать – пишем, но не отсылаем. [...] Хочется что-то выше слов – поднимается чувство, напрягается ум, и становится больно от этого хаоса и сознания своей беспомощности. Письмо выбрасывается под стол... (ПФ: 12.07.1910)

В этой импульсивной эскизности проявляет себя творческий принцип, сформулированный в одном из ранних стихотворений, – "чем случайней, тем вернее". Нагромождение большой массы черногового материала является его необходимым следствием. В ранней повести *Апеллесова черта* нарисована драматическая картина захода солнца, в которой можно видеть эмблематическое выражение этого принципа:

Пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений. [...] Улицы запружались опрокинутыми тенями, иные еще рубились в тесных проходах. Пизанская башня косила наотмашь, без разбору, пока одна шальная исполинская тень не прошла по солнцу... День оборвался. (ВР: 20)

Хаотическое, на первый взгляд, действия ("наотмашь, без разбору"), отходы которых "запруживают" все пространство, внезапно приводят к "шальному" попаданию, приносящему драматические изменения всей картины.

Аналогичным образом творит Сергей Спекторский. Его проза вырастает из письма, которое "растекается", пока не превращается в черновой набросок повествования.

Это был первый черновой набросок из тех, что пишутся один или два раза в жизни, ночь напролет, в один присест. Они по необходимости изобилуют водой, как стихией, по самой своей природе предназначенной воплощать однообразие

навязчиво-могучие движения. [...] Местами он выводил слова, которых нет в языке. [...] Он верил, что эти промоины, признанные и всем понятные, придут ему на память, и их предвосхищение заставляло его зренье слезами, точно оптическими стеклами не по мерке. (ВГГ 176–177)

"Вода" черногового наброска позволяет перешагнуть через возможности языка. Герой Пастернака, однако, отличается от автора тем, что он не знает разочарования и неудовлетворенности, возникающих вслед за вдохновением и восторженным усилием.

Несколько позднее, в *Охранной грамоте*, Пастернак уже сознательно сформулирует принцип импульсивного и потому многословного "завирания" в качестве необходимого свойства искусства:

По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство. Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. (ВГГ 223)

Творчество представляет собой непрерывный процесс "просеивания" этого сырого эскизного материала. Его сущность поэтому составляет отказ, выбрасывание, вымарывание. Каждый вновь созданный текст оказывается — именно в силу того, что он уже создан, — очередным "черновиком", пополняющим подлежащую просеиванию массу. Это продолжается непрерывно, пока длится жизнь художника. "Закончиться" этот процесс может только "полной немотой", как сказано в программном стихотворении "Второго рождения";¹⁶ "The rest is silence" — последние слова Гамлета, которые много раз вспоминают Пастернак и Фрейденберг в своих письмах.

Говоря о палимпсестных наслоениях как принципе пастернаковского творчества, нельзя не упомянуть о таком занимавшем исключительно большое место в его жизни феномене как перевод. Перевод заведомо "несовершенен"; по отношению к оригиналу, он составляет лишь более или менее приближенную, всегда неполную версию. Вместе с тем, перевод представляет собой акт "переписывания" оригинала, строится в виде контрапункта к последнему; в перспективе перевода, оригинал теряет свою монолитность и предстает в виде исторически подвижной "записной книжки", составленной из наслоений различных "записей". Можно также предположить, что "ремесленный" аспект переводческой деятельности имел для Пастернака позитивный смысл, выступая в качестве еще одного средства создания необходимой поэту "черновой" массы творческих усилий.

Понимание творчества как бесконечного "отсеивания" черновых версий служит для Пастернака направляющей силой, которая определяет, в конечном счете, весь его творческий путь. Пастернак осознает свое творческое развитие как путь потерь, отказов и уходов. Для него имел, по-видимому, глубокий внутренний смысл тот факт, что вступление на литературный путь осуществилось в результате двух драматических "отказов" – от музыкального и научного поприща. В обоих случаях отказ происходит не ранее, чем Пастернак добивается решающего успеха, открывающего перед ним, казалось бы, ясную дорогу. Но при всем драматизме этого решения, оно несет в себе высокий позитивный смысл. Очень выразительно об этом сказано в *Охранной грамоте*, в знаменитой сцене со Скрабиным:

Я не знал, прощаясь, как благодарить его. Что-то подымалось во мне. Что-то рвалось и освобождалось. Что-то плакало, что-то ликovalo. [...] Совершенно без моего ведома во мне таял и надламывался мир, еще накануне казавшийся навсегда прирожденным. Я шел, с каждым поворотом все больше прибавляя шагу, и не знал, что в эту ночь уже рву с музыкой. (ВГЕ 199)

Разрыв оборачивается облегчением, ломка – весенним ледоходом, оплакивание – ликованием. Новое начало не просто следует за потерей и разрывом – оно заключено в самом факте потери и ее оплакивания. Последние, таким образом, становятся необходимыми вехами пути. Об этом Пастернак писал А. Штиху в феврале 1915 г.: "Пользуйся своим разочарованием. [...] Неужели ты думаешь, что все отречения мои были бескорыстны?"¹⁷

И музыка, и философия станут очень важными субстратами литературного творчества Пастернака; но они будут ощущаться во всем написанном им скорее именно в виде субстрата, то есть скрытого влияния, почти невидного на поверхности. Музыкальный и философский слой образуют некие "ранние редакции" творческой личности Пастернака, которые перекрываются последующим развитием.

Но, конечно, и собственно литературный путь Пастернака строится по такому же принципу. Хотя Пастернак продолжал писать стихи всю жизнь, в идеальной проекции его творчества "стихописание", как мы видели, все более резко оценивалось им как предварительная ступень на пути к прозе. Весь путь Пастернака отмечен, как вехами, периодами кризиса и упадка творческой энергии, заставляющими вспомнить путь Толстого (ниже мы увидим, какой смысл может иметь эта аналогия). Эти кризисы осмысляются как смерть – смерть "в каком-то запоминаю-

щемся подобии", по выражению *Охранной грамоты*, – которая вместе с тем означает второе рождение.¹⁸ Ценность предыдущего состояния неизменно отрицается – оно как бы отсекается "смертью" от личности художника, переживающего второе рождение. Процесс этот видится Пастернаку не только в прошлом, но проецируется и в будущее; физическая смерть художника – это лишь очередное звено в бесконечной цепи его умираний, которые одновременно являются его воскресениями: "Но разве бывает так грустно, когда так радостно? Так это не второе рождение? Так это смерть?" (*Охранная грамота*; ВП 279)

Принцип отказа, как направляющая сила творческого развития Пастернака, работает не только в применении к его собственному прошлому, но также по отношению к тем явлениям и людям, которые на какой-то стадии развития оказали на него влияние. В отличие от разрывов с собственным прошлым опытом, такая перемена не ведет к изменению оценки; Пастернак никогда не отмечает изменения своей позиции мелочным сведением счетов с людьми и идеями, которые были для него важны в прошлом. Но чем сильнее было испытанное Пастернаком в свое время влияние, чем с большей благодарностью он впоследствии будет вспоминать о нем, – тем более полным и радикальным оказывается его "уход".

Собственно, уже отказ от музыки и философии означал не только разрыв с собственным прошлым, но и "уход" от Скрябина и Когена. В конце 1910-х и в 1920-е гг. аналогичная модель повторяется в истории отношений Пастернака с "Центрифугой" и с ЛЕФ'ом¹⁹. В 1930-е гг. выход на позицию "первого советского поэта" сопровождается глубоким кризисом, после которого Пастернак решительно "выпадает" из этой роли.²⁰ Пастернак постоянно "нарушает групповую дисциплину", не выполняет того, что от него ожидают окружающие, привыкающие считать его "своим". Подобно Елизавете Венгерской, чью историю он рассказывает в *Охранной грамоте*, его главный "подвиг" состоит в невыполнении – вернее, в невозможности выполнить налагаемый на него "обет послушания".

Наконец, идея потери как движущей силы творческого пути реализуется буквально: в виде реальной "пропажи" прежде созданного – отчасти вследствие радикальной переработки, уничтожающей след предыдущей версии, отчасти как результат случайной утраты или преднамеренного уничтожения. С полной ясностью о позитивной роли таких потерь сказано во второй автобиографии:

[...] меня никогда не огорчали пропажи. Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и

питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывают забвение. (ВГ: 448)

Далее следует длинный перечень потерянных текстов, которые таким образом, вопреки утверждению автора, оказываются отнюдь им не забыты. Но в этом нет противоречия, поскольку в рассуждении Пастернака сам акт потери уже означает приобретение, и забвение выступает в симбиозе с памятью в качестве созидательной силы. Примечательна в этом пассаже также перифраза евангельского изречения; ниже мы вернемся к метафизическому и мессианистическому аспекту описываемых здесь взглядов Пастернака на природу творческого пути.

Чтобы понять общий смысл этих постоянных "уходов" из прошлого, следует вновь обратиться к истории повествования о Спекторском. Мы уже видели, как Пастернак призывал читателя "Повести" игнорировать прошлые версии истории. Смысл этой позиции раскрывается в аналогичном совете, который Пастернак дает в письме к Фрейденберг, представляя ей свой роман в стихах. Упомянув походя свои "дикие" прежние сочинения, над переделкой которых для переиздания он сейчас работает, Пастернак добавляет:

Друг мой, Олечка, если хочешь взглянуть, как я просто стал писать, достань 7-й номер "Красной нови", это продолжение моего романа в стихах, но самостоятельная часть, и ее можно читать, не зная начала. (ЛФ: 19.07.1928)

В этом высказывании примечательно не просто характерно пренебрежительное отношение к тому, что было "прежде", но принципиальная неважность прежнего состояния как "начала", необходимого для понимания продолжения. Ощущение своего пути как бесконечных и непрестанных усилий, всегда обращенных вперед, приводит поэта к отрицанию не только определенного "окончания", завершающего эти усилия, но и "начала" как определенной исходной точки: "Ни у какой истинной книги нет первой страницы". ("Несколько положений"; ВГ: 111) В беспрестанной, будничной "черной" работе художника, в этой бесконечной цепи потерь-приобретений, теряется, размывается и "начало", и "конец" пути; именно так, и только так, этот путь приобретает свойства бесконечности.

Когда герой романа Пастернака с восторгом принимает только что разразившуюся революцию, он видит залог ее "гениальности" и "великости" именно в таком отсутствии отмеченного "начала", в спонтанной будничности ее течения в самой "середине" исторического пути:

Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуло в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое. (ДЖ: VI, 8)

(Само собой разумеется, что впоследствии этот восторженный подъем сменяется у Живаго отрезвлением и чувством отчужденности).

Обобщая все сказанное выше, можно сказать, что для Пастернака квинтэссенцию творчества составляет момент первичного, "чернового" порыва к творческой цели, или, в иной формулировке – момент *перехода* из прежнего состояния к новому. Искусство возникает именно на этой "эскизной" или "переходной" стадии; чтобы оставаться "живым", искусство должно всегда устремляться вперед, оставаясь бесконечным стремлением.

Исследователи поэтики Пастернака неоднократно указывали на то исключительно важное место, какое в его образном мире занимают различные мотивы, воплощающие в себе идею перехода, текучести, преодоления границы. Сюда можно отнести такие характерные черты поэтики Пастернака, как размывание границы между личным и неличным, живым и неживым;²¹ образ окна как бреши между внутренним и внешним пространством;²² мотивы городской окраины, заставы, вокзала; можно в этой же связи вспомнить о мотивах драматического пересечения границы (граница Европы и Азии в *Детстве Люверс*, переезд из Германии в Италию в *Охранной грамоте*), "выхода на подмостки", и многое другое. В сущности, общий принцип "метонимичности" поэтики Пастернака, провозглашенный в свое время Якобсоном, по-моему, имеет смысл скорее как указание на обилие у Пастернака различных фигур перехода-скольжения (по принципу смежности), чем как буквальное утверждение о преобладании в его тропике метонимии над метафорой.²³ Идея творчества как непрерывно движущейся цепи набросков или версий представляет собой еще одно воплощение этого принципа, утверждающего динамизм через текучесть смежных состояний.

Нет ничего удивительного в этом параллелизме творческого сознания и творческого самосознания поэта – образов, в которых он видит творимый им мир и свое собственное творчество. Более того, динамическое отношение к миру и к искусству, установка на текучесть и смену состояний были широко распространенными, можно даже сказать, преобладающими чертами сознания и эстетики символистской и постсимво-

листской эпохи. Вместо устойчивого "позитивистского" мира – мира неподвижных в своей заданности объектов, новая эпоха увидела мир в динамическом и катастрофическом ракурсе: в динамике трансцендентных прорывов, радикальных сдвигов и разломов, утопической устремленности в будущее. В области эстетики, такое самосознание реализовалось в идее непрерывного обновления языка искусства как единственной возможности избежать омертвления (автоматизации). Прямым следствием такой позиции во многих случаях оказывается установка на фрагментарность, текучесть и незаконченность художественного текста, разомкнутость его границ.²⁴ Обратной стороной этой устремленности "вперед" был отказ оглядываться на прошлое – отказ "заводить архивы", во всех смыслах. В обоих этих отношениях позиция Пастернака вполне сходствует с такими его современниками, ярко воплотившими эту "футуристическую" настроенность, как Хлебников и Маяковский, Шкловский и Бабель.²⁵

Однако в случае с Пастернаком принципиальную важность имеет тот факт, что описываемая позиция разрабатывалась и осмыслялась им не только как чисто эстетическая установка, определяющая стратегию художественного творчества и воплощаемая в эмблематических образах. Одновременно с этим, и неотделимо от этого, данная идея обдумывается им как метафизическая категория, позволяющая поставить вопрос о познании мира субъектом и отношении сознания субъекта к "жизни"; она играет существенную роль в размышлениях Пастернака о религии и мировой истории; наконец, она выступает в качестве этического принципа, определяющего не только интуитивное ощущение художником его творческого пути, но сознательно формулируемую и выбираемую жизненную и творческую позицию.

Именно в этом, многоаспектном смысле идея жизни как непрерывного движения неокончательных "подобий" представляется мне одной из самых важных, центральных категорий пастернаковского мира. Собственно поэтическая образность, свойственная Пастернаку, встречается здесь с творческим субстратом, вынесенным им из юношеской погруженности в мир несловесного искусства, из занятий неокантианской философией, наконец, из атмосферы "толстовской" этики, характерной для жизни русской интеллигенции на рубеже века, – атмосфера, в которой прошло его детство. Необходимо понять эту идею во всем спектре ее смыслов, во всей совокупности составляющих ее факторов, чтобы увидеть своеобразие позиции, занимаемой Пастернаком в контексте сформировавшей его модернистической культуры начала века.

2. Метафизика и этика искусства

Главная тема повести *Детство Люверс* – формирование характера героини, пробуждение ее сознания – заключается в своем разворачивании один аспект, важный для нашего анализа. Героиня повести – девочка-подросток, носительница пробуждающегося "женственного начала". В этом качестве, она – в полном соответствии с трактовкой женственности в немецкой романтической традиции – балансирует на грани между двумя полярными мирами: миром бессознательного "младенчества", с одной стороны, и взрослым миром рационального знания – миром "мужским" по своей сущности, с другой. Первый мир лишен индивидуации, то есть противопоставленности субъекта и объекта. Младенческое сознание принимает впечатление внешнего мира как данность, полностью отождествляясь с ним; личность не выделена из среды, не сознает себя как субъект, способный к рефлексии. Второй мир, напротив, характеризуется полной выделенностью субъекта. Бытие субъекта определяется его рефлексией, его "знанием" о мире; впечатления из внешнего мира поступают к нему в категориях этого знания: любое впечатление он осмысляет, применяя имеющуюся в его сознании рациональную формулу. В итоге субъект оказывается не только выделен из объективного мира, но отделен от него непроницаемой стеной готовых понятий.

В самом начале повести мы застаем героиню в "младенческой" стадии. Когда она пугается ночью незнакомых картин и звуков, отец успокаивает ее:

– Это – Мотовилиха. Стыдно! Такая большая девочка... Спи.

Девочка ничего не поняла и удовлетворено сглотнула катившуюся слезу. Только это ведь и требовалось: узнать, как зовут непонятное, – Мотовилиха. В эту ночь это объяснило еще все, потому что в эту ночь имя имело еще полное, по-детски успокоительное значение. (ВП: 57)

В младенческом сознании слово обладает магическим синкретизмом; имя действительности сливается с самой действительностью в неразложимый симбиоз.

Второе полярное состояние воплощено в образе брата героини, Сережи. Чем взрослее становится Сережа, тем более ясной и исчерпывающей делается его заурядность. Он мгновенно усваивает готовые формулы – будь то прописные школьные знания, или кодекс гимназических ценностей, или стандартная житейская мудрость – и следует им

без размышлений и колебаний. Живое содержание не может пробиться сквозь эту стену стереотипных ответов и готовых формул.

Когда поезд, в котором семья Люверс едет из Перми в Екатеринбург, пересекает границу Европы и Азии, Женя поражена несоответствием между драматизмом этого символического перехода из одного мира в другой (к которому она готовится как к спектаклю "географической трагедии") и сплошным, нечленным потоком ее реальных впечатлений. Но для Сережи здесь никакой проблемы, у него готов ответ:

– Чем же это – Азия? – подумала она вслух.

Но Сережа отчего-то не понял того, что наверняка бы понял в другое время: до сих пор они жили парой. Он раскатился к висевшей карте и сверху вниз провел рукой вдоль по Уральскому хребту, взглянув на нее, сраженную, как ему казалось, этим доводом:

– Условились провести естественную границу, вот и все.
(ВП: 71)

Понятия для Сережи раз и навсегда установились в их "условном" отношении к реальности, избавляя от необходимости задумываться как о смысле этих слов-понятий, так и о стоящей за ними реальности. Позднее Сережа становится "типичским гимназистом", что означает, что у него "не стало лица". (Любопытно, что эта перемена в Сереже совершается в связи с поступлением его в гимназию, символизирующую мир стандартного рационального знания; Женя продолжает учиться дома. Можно вспомнить в этой связи, что домашнее образование самого Пастернака поневоле затянулось: первая попытка определить его в гимназию окончилась неудачей, ввиду ограниченности квоты для приема евреев²⁶.)

И бессознательное "младенчество", и рациональное сознание сходны в своей монолитной самодостаточности; оба состояния "совершенны" и закончены в своей замкнутости в самих себе. В отличие от этого, героиня повести постоянно переживает драматические сдвиги в своих представлениях о мире. "Готовое" знание, получаемое из заданных словесных формул, литературных сюжетов, общепринятых суждений, то и дело перебивается спонтанным течением "жизни", вторгающейся в этот мир готовых понятий всяческими неожиданностями, разрывающими рутинную оболочку. Именно в момент такого разрыва, в момент обнаружившегося несоответствия между понятием и действительностью, в момент невозможности выразить ощущаемый смысл "словами" – происходит акт "осознания": мир как бы проглядывает в щели, возникшие в монолитной оболочке установленных наименований. Героиня

отвергает искушение – принять уже имеющееся, предлагаемое ей в готовом виде знание в качестве раз навсегда достигнутого, законченного состояния; она открыта тому, что вторгается извне, разрушая это прежнее состояние. Это обрекает ее не только на напряженную работу, но и на многочисленные затруднения, неудачи, даже катастрофы.

Уже в начальном "младенческом" эпизоде, процитированном выше, героиня принимает всеобъясняющую и успокоительную формулу ("Это – Мотовилиха") только в первый момент. Затем ее начинает интересовать, "что такое Мотовилиха"; полученные объяснения в свою очередь вызывают новые вопросы, и чувство неудовлетворенности не проходит. Возникает беспокоящий разрыв между словом и мыслью, сиюминутно себя в этом слове выразить:

В это утро она вышла из того младенчества, в котором находилась еще ночью. [...] Она впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что подумала, и самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя. (ВГЕ 57–58)

И в дальнейшем такого рода "искушения" то и дело попадают на пути героини. В состоянии полудремы "лени" она читает, сидя во дворе на поленище, Лермонтова, принимая без рассуждений предлагаемый ей мир в его чисто условном, идиоматическом наполнении:

Между тем Терек, прыгая, как львица, с косматой гривой на спине, продолжал реветь, как ему надлежало, и Женю стало брать сомнение только насчет того, не на хребте ли все это совершается. Справиться с книгой было лень [...] (ВГЕ 77)

Однако впоследствии оказывается, что именно в этот момент она была застигнута "врасплох" событием, которое имело самые драматические последствия, – она впервые видит Цветкова. Цветков и его гибель играют решающую роль в развитии характера героини; в конце повести репетитор, друг Цветкова, видит в ней уже "маленькую женщину". Значение же этого впечатления "заключалось в том, что в ее жизнь впервые вошел *другой* человек" (Курсив Пастернака). И как бы наказывая себя за минуту душевной лени в прошлом, героиня в этот день отказывается "отвечать" Лермонтова; стихи о Тереке возвращаются на полку, "в покосившийся ряд классиков". Женя, в ее новом самосознании, пробужденном драматическим вторжением "другого", отвергает мир заученных ответов, школьный мир "классиков", занимающих отведенное им место на полке, – так заканчивается повесть.

Нетрудно увидеть связь между этим метафизическим аспектом содержания повести *Детство Люверс* и той эстетической позицией, которая была проанализирована в предыдущем разделе. Усилия героини познать мир оказываются сродни творческим усилиям самого автора повести. В обоих лучаях самым важным оказывается то, что не поместилось в предыдущем опыте, что "не удалось" адекватно выразить: момент вторжения "другого", разрыв прежней оболочки, момент *потери* – а не достижения и постижения.

Выше мы видели, что эти важные для Пастернака позитивные ценности, воплощаемые в его героине, выступают в качестве антипода по отношению к "гимназическому" знанию. Сходное соотношение ролей можно заметить в той характеристике, которую Пастернак, в повествовании о своей жизни, дает, с одной стороны, искусству, и с другой – науке (или, по крайней мере, институциональной "университетской науке") как двум формам познания мира. При всем высоко позитивном звучании главы о Марбурге и ее главном герое – Когене в *Охранной грамоте*, Пастернак рисует образ марбургской науки как мира твердых истин, твердо установленных точных ответов:

У него в семинариях читали классиков. Он обрывал среди чтения и спрашивал, к чему клонит автор. Назвать понятие требовалось наотруб, по-солдатски. Не только расплывчатости, но и близости к истине взамен ее самой он не терпел. (ВГ: 232–233)

Далее рассказывается анекдотический эпизод, как Пастернак отвечал на семинаре по Канту: "допустим, что по таблице умножения идей на это полагалось ответить как на пятью пять, – 'Двадцать пять', – ответил я". Здесь очень хорошо выражен дух строго формализованной научной школы, научный язык которой настолько точно и подробно разработан, что осознание любой идеи совершается как перевод на этот язык по правилам, строгим и недвусмысленным, как "таблица умножения".

Совершенно иной оценочный модус, но в сущности, тот же смысл имел отзыв об ученой среде в письме к А. Штиху летом 1912 г., в котором Пастернак объяснял свое решение – оставить занятия философией: "Ах, они не существуют; они не спрягаются в страдательном. Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма".²⁷ Пастернак отказывается от пути, который для него слишком предустановлен, на котором не видно "падений"; "существовать" для него – значит спрягаться в "страдательном залоге", то есть быть в позиции *пассивного субъекта*, открытого непредсказуемым и разрушительным внешним воздействиям.

Неудивительно, что в той же главе о Марбурге искусство описывается именно в тех категориях, которых оказывается лишен пастернаковский образ науки. Если наука располагает твердыми и не подлежащими никаким превратностям ответами, "как пятью пять", — то искусство, напротив, возникает из невозможности дать ответ, из замешательства и затруднения. Его атрибутом является не знание о предмете, а напротив, потеря прежнего знания, не результат, а попытка.

Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство. Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение [...] (ВГГ 229)

Подобно героине *Детства Люверс*, искусство балансирует на грани между объективным миром, независимым от субъекта, сознанием субъекта, стремящегося зафиксировать свое знание о внешнем мире. Искусство возникает в момент смещения, или разрыва, между этими двумя мирами.

[...] Его нельзя направить по произволу — куда захочется, как телескоп. Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения. (ВГГ 231)

И в этом высказывании искусство имплицитно противопоставлено "позитивной" науке, воплощенной в образе телескопа; последняя характеризуется активной ролью субъекта: субъект сам, по своему произволу определяет, как и что он будет наблюдать в действительности.

С другой стороны, образ наблюдения, "смещаемого" восприятием наблюдателя, как кажется, отсылает к "принципу неопределенности" В. Гейзенберга, согласно которому сам акт наблюдения вносит изменение в состояние наблюдаемого объекта, в силу чего "объективная" картина, существующая вне и до наблюдения, оказывается недостижимой для наблюдателя. Книга Гейзенберга была опубликована в 1927 г.²⁸ — за два-три года до того как Пастернак работал над этой частью *Охранной грамоты*. Таким образом, в мире ценностей, воплощаемых в образах *Охранной грамоты*, искусство и современная наука (квантовая механика) оказываются заодно, равным образом противопоставляясь "школьной" домодернистической науке.

Я уже говорил выше о том, что само по себе понимание искусства, в особенности современного искусства, как феномена, сущность которого

составляет "смещение" или "сдвиг", в высшей степени характерно для художественного мышления 1910–20-х гг. Характерна для этой эпохи также апелляция к современной науке (в таких ее эмблематических проявлениях, как теория относительности, квантовая механика, понятие мнимого n -пространства в геометрии и т.п.), в ее "анти-позитивистской" направленности, как к явлению принципиально родственному миру новых эстетических идей.

Обращенность к будущему, понимание искусства как непрерывной борьбы с "автоматизмом" сближает Пастернака с эстетикой футуризма и ОПОЯЗ'а. Однако при подобии внешних приемов, по своей сущности эти позиции диаметрально противоположны; то, что для Хлебникова и Шкловского составляет суть и цель искусства (прием, эксперимент языком, раскрепощение "самовитого слова"), для Пастернака – лишь необходимая "работа": необходимая за неимением лучших средств выразить смысл, но заведомо неценная сама по себе. Для Пастернака сущность искусства лежит вне "произведения искусства" как такового; последнее воспринимается им как "черновик" в том смысле, что оно воплощает в себе необходимую, но всегда недостаточную и "вспомогательную" стадию работы художника.

Именно в этом смысле, как мне кажется, следует понимать высказывания Пастернака о формальном методе. Как и в случае с неокантианской философией, эти суждения значительно различаются с точки зрения оценочного модуса – от сочувственных (но обязательно с оговоркой) публичных высказываний (например, в рассуждении об искусстве в *Охранной грамоте*²⁹) до гораздо более резких, произносимых в интимном кругу (если принять свидетельство Вильмонта).³⁰ Во всех такого рода высказываниях Пастернак так или иначе подчеркивает, что разрабатываемые формальным методом понятия представляют собой внешние, вторичные, служебные атрибуты искусства. Нежелание Формальной школы использовать эти понятия в качестве орудия для выхода в запредельную для них сущность Пастернак определяет (в письме к П.А. Медведеву по поводу критики последним формального метода) как "замирание на подъемах"³¹.

Мне всегда казалось, что это, теоретически, очень счастливые идеи, и меня всегда поражало, как позволяют эти понятия, эвристически столь дальнобойные, быть авторам тем, что они есть. На их месте я тут же, сгоряча, стал бы их этих наблюдений выводить систему эстетики, и если что всегда, с самого зарождения футуризма (и чем дальше тем больше) меня от лефовцев и формалистов отдаляло, то именно эта неподавимость их замирания на самых обещающих подъемах.³²

В эстетике Пастернака стремление покинуть прежнее состояние и произвести остраивающий "сдвиг" подчинено телеологической установке. Его цель – не создание "нового" самого по себе, но стремление *выразить* что-то, находящееся вне художника и его искусства, что-то принципиально не вмещающееся в его мир. Художник по Пастернаку – не активный творец, создающий "новое" по собственной воле; именно такая произвольная свобода субъекта в распоряжении с действительностью составляет для Пастернака антипод его понимания искусства. У Пастернака художник занимает "страдательную" позицию: не он "сдвигает" картину мира, но действительность сама разрывает и "сдвигает" создаваемую им картину. Антипозитивистская позиция, которую Пастернак разделяет со многими современниками, ведет у него не к идее завоевания художником своего "материала", но напротив, к идее невозможности такого завоевания. Для Пастернака искусство – это принципиально попытка с негодными средствами: попытка выразить то, что ему внеположно и потому не может быть выражено до конца.

Идея телеологической "страдательности" искусства, обреченного на то, чтобы стремиться выразить невыразимое, сближает Пастернака с позицией Толстого. В знаменитом письме к Н.Н. Страхову по поводу *Анны Карениной* (23–26 апреля 1876) Толстой утверждал:

Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя [...] Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения.³³

В этом, "по-пастернаковски" неартикулированном, движущемся через отрицания и оговорки рассуждения встает картина творчества как борьбы художника с задачей, "непосредственно" недостижимой. Движение мыслей художника направляется "сцеплением", которое этим мыслям внеположно и потому невыразимо.

Аналогичным образом, для Пастернака искусство всегда оказывается в зоне "смердения" наблюдаемого мира; оно поэтому не способно выразить то, что ощущает художник-наблюдатель, прямо и непосредственно, а лишь косвенно, путем иносказания. Говоря в *Охранной грамоте* о "силе" движущей художником, Пастернак добавляет:

[...] Но ничем, кроме движущегося языка образов, то есть языка сопроводительных признаков, не выразить себя силе,

факту силы, силе, длительной лишь в момент явления. Прямая речь чувства иносказательна, и ее ничем заменить. (ВГ 231)

Образ Толстого как абсолютного этического "полюса" нарисован Пастернаком и в его автобиографиях, и в художественной прозе. В ранней повести *Письма из Тулы* размышления героя об этической природе его литературного призвания неразрывно связывается с мыслью о Толстом:

Ведь эта ночь – ночь в Туле. Ночь в местах толстовской биографии. Диво ли, что тут начинают плясать магнитные стрелки? Происшествие – в природе местности. Это случай на территории совести, на ее гравитирующем, рудоносном участке. "Поэта" больше нет. Он кланяется себе. (ВГ 43–44)

Вторжение идеи "совести" (которое происходит, характерным образом, как смещение магнитной стрелки, нарушающее предустановленный "научный" порядок) делает для героя невыносимо пошлой роль поглощенного собою "профессионала" искусства, гротескным воплощением которой для него служит провинциальный актер. Он не желает быть "поэтом", то есть "просто" писать стихи (заниматься "постыдным стихописанием", по выражению самого Пастернака в цитировавшемся ранее письме к Фрейденберг).

Телеологичность искусства, его заведомая вторичность и иносказательность, "страдательная" роль художника по отношению к целям его искусства – таковы категории, которые Пастернак унаследовал от Толстого. Они резко отделяют его и от идеи имманентности и самодостаточности художественного поиска, и от эгоцентрического образа творческой личности, диктующей миру свою художественную волю, которые доминировали в художественной практике и теории в 1900-е и 1910-е годы. В *Людах и положениях* этот конфликт воплощен в споре Скрябина с отцом поэта, в этом споре сталкиваются творческие личности "нищешанского" и "толстовского" поколения:

Он спорил с отцом о жизни, об искусстве, о добре и зле, нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловека, аморализм, нищешанство. (ВГ 422)

Однако позиция Пастернака отнюдь не повторяет буквально мысль Толстого. В высказывании Толстого отсутствует идея конфликта, драматического разрыва, "смещения" как движущей силы, направляющей устремления художника. Напротив – идеал Толстого имеет интегрирующую направленность: это "сцепление мыслей", то есть всеобъемлющий

синтез. В этом отношении мышление Пастернака, с его "катастрофическим" подходом к проблеме отношения сознания к действительности, несет на себе печать модернистической эпохи. И у Толстого, и у Пастернака искусство стремится "косвенно" постигнуть и выразить недостижимую и невыразимую бесконечность. Но у первого это совершается на пути "сцеплений", у второго – разрывов и сдвигов; у одного косная, застывшая, конечная "мысль" преодолевается путем включения ее в многообразные сопряжения, у другого – путем катастрофического "вторжения", разрушающего ее цельность, а тем самым, и ее бесконечность.

Таким образом, художественная метафизика Пастернака как бы балансирует на грани двух миров, соответствующих двум эпохам. Обозначив, несколько упрощенно, эти два мира через эмблематически представляющие их явления, можно сказать, что в мифологии искусства Пастернака сочетается "футуристическое" и "толстовское" начало. Именно в этом сочетании состоит его своеобразие. Основания "поэтики" Пастернака сродни футуристам и ОПОЯЗ'у, с той лишь разницей, что для него они так же мало являются "поэтикой" в собственном смысле, так же подчинены всеобъемлющей и кардинальной теологической задаче, как для Толстого. Пастернак устремлен вперед, ему совершенно чужда обращенность к прошлому, к "корням", к "началам"; в этом он подобен футуристам (и отличается, скажем, от акмеистов). Но эта "футуристическая" устремленность имеет не завоевательный, а страдательный характер; она проявляет себя не в виде ниспровержения старого ради новых завоеваний, а как отказ, добровольная потеря – сродни толстовской проповеди самоотречения и толстовскому "уходу". Авангардистское порывание из заданного мира осуществляется на путях неустанного труда, непрекращающегося недовольства собой и самосовершенствования – как бы в категориях "земской" толстовской этики, типичной для интеллигенции 1890-х годов (эпохи, к которой принадлежало поколение отца Пастернака и в которую прошло его детство). Авангардистская текучесть и разомкнутость формы художественного произведения свидетельствует не об абсолютной воле художника, не стесненной никакими "канонами", а о воздействии на него сил, над которыми он не имеет власти.

Выбор Пастернаком литературного пути наложился на отказ от философии. Однако в качестве художника, Пастернак не поглощен чисто эстетическими задачами. Последние существуют для него как способ разрешения кардинальной философской проблемы, занявшей центральное место в метафизике после Канта: вопроса о том, как может приобщиться к объективному миру "вещей в себе" субъект, отделенный

от мира непреодолимой преградой – категориями своего собственного сознания.

Ответом Пастернака на этот вопрос, его вариацией на тему послекантовской метафизики является идея "страдательного субъекта", реализующегося в художественном творчестве и жизненном пути художника. Свойством всякого субъекта является свобода воли и способность к целенаправленной познающей деятельности; это свойство отличает, но вместе с тем отделяет его от объективного мира. Пастернаковский "страдательный субъект" использует данную ему свободу воли для добровольного от к а з а от "своеволия", для того, чтобы "открыть" себя стихийному внешнему воздействию. Способность субъекта к созидательной деятельности у художника направляется не на то чтобы "творить", а напротив, на то чтобы "размывать" все создаваемое им. Именно на этом пути преодолевается отделенность субъекта от окружающего его мира.

Пастернак следует шеллингианским идеям об искусстве как высшей форме познания и о мессианистической роли художника, призванного преодолеть трагический разрыв между человеческим сознанием и объективным миром. Но у Шеллинга художник становится носителем этой миссии в силу своей способности к совершенному, всеобъемлющему синтезу, достижимому только в искусстве. Творение художественного "гения", будучи продуктом целенаправленной человеческой деятельности, в то же время преодолевает ограниченность, обычно свойственную такой деятельности, и достигает совершенной "органичности", конгениальной органическому единству объективного мира.³⁴

В отличие от этого, у Пастернака художник выполняет свое мессианистическое предназначение не путем синтеза, но путем отказов, разрывов, размывания своего творения. Сила искусства – не в его всеобъемлющей органичности, но в его "страдательности". Именно в качестве "страдательного субъекта" художник оказывается способен выполнить медирующую роль между субъективным миром активной деятельности и объективным миром органической стихийности.

Искусство призвано завоевать бесконечность и бессмертие; делает оно это, однако, не вопреки, а в силу своей конечности и смертности. Художник постоянно отказывается от предыдущего состояния, отбрасывает его в прошлое. Но тем самым, это прошлое не исчезает: оно сохраняется в новом состоянии в качестве его предыдущей версии, "черновика". Единственная возможность сохранить память о прошлом состоит в том, чтобы растворить его в последующем течении жизни. Чтобы отвоевать мир человека у смерти/забвения, приобщить его к "вечности", художник должен оставаться в плену у времени: постоянно

"сдвигать" себя во все новые пределы, никогда не оставлять работу, не останавливаться и не оглядываться, все время переделывая результат предыдущих усилий. Именно это самоотречение – отказ "заводить архив" – становится "охранной грамотой" для мира, который хусожник сохраняет ценой отказов и уходов от своей предыдущей жизни и предыдущей работы. Завоевание бессмертия происходит благодаря непрерывному "умиранию": преходящему и неокончательному значению всего того, что художнику удастся достичь.

Осенью 1948 г. Пастернак послал Фрейденберг рукопись только что законченной первой части романа. В своем письме по поводу прочитанного, Фрейденберг высказала ряд очень пронизательных суждений: о "единстве" всего пути Пастернака, обнаруживающемся поверх всех его самоотречений, о том, что он строит бессмертность, "как кровное свое дело". (ПФ: 29.11.1949) Пастернак откликнулся на следующий же день:

Твое письмо в тысячу раз больше и лучше моей рукописи. Так это дошло до тебя?! Это не страх смерти, а сознание безрезультатности наилучших намерений и достижений, и наилучших ручательств, и вытекающее из этого стремление избежать наивности и идти по правильной дороге [...]
И перед всеми я виноват. Но что ж мне делать? Так вот, роман – часть этого моего долга, доказательство, что хоть я старался. (ПФ: 30.11.1948; подчеркнуто Пастернаком).

Примечания

- ¹ Здесь и далее прозаические произведения Пастернака (за исключением *Доктора Живаго*) цитируются по изданию: Борис Пастернак. *Воздушные пути. Проза разных лет*, М., 1983 (в дальнейших отсылках – ВП). В прямых скобках после цитаты указывается страница этого издания.
- ² Пастернак, Е.Б. 1989, *Борис Пастернак. Материалы для биографии*, Москва, 166.
- ³ Рашковская, М.А. 1982, *Поэт в мире, мир в поэте (Письма Б.Л. Пастернака к С.П. Боброву)*. В кн.: *Встречи с прошлым*, вып. 4, Москва, 143.
- ⁴ Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 478.
- ⁵ Пастернак, Борис. 1981. *Переписка с Ольгой Фрейденберг*, под ред. Эллиота Моссмана, New York–London. В дальнейших ссылках – ПФ. В скобках указывается дата письма.

- ⁶ Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 271.
- ⁷ Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 271.
- ⁸ См.: Масленникова, З. 1979. "Портрет поэта", *Литературная Грузия*. № 2, 150.
- ⁹ Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 296–197.
- ¹⁰ Вильмонт, Н. 1989. *О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли*, Москва, 78–79.
- ¹¹ См. подробно: Борисов, В.М., Пастернак, Е.Б. 1988. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака "Доктор Живаго", *Новый мир*, № 6, 205–248.
- ¹² Отношение замысла о Патрике Живульте к *Доктору Живаго* было недавно детально рассмотрено в докладе Л.С. Флейшмана на конференции, посвященной столетнему юбилею Пастернака (Станфорд, США, октябрь 1990). См. также: Лазар Флейшман 1990. *Борис Пастернак. The Poet and His Politics*, Cambridge, Mass.–London: Harvard University Press, 214–218.
- ¹³ Борисов, В.М., Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 207.
- ¹⁴ В частности, интересные наблюдения о значении в повествовании романа литургического времени, задаваемого стихами, высказывались в работе: Д.Д. Оболенский. 1962. "Стихи Доктора Живаго". В кн.: *Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Пастернака*, 103–114.
- ¹⁵ Пастернак, Б. 1957. *Доктор Живаго* (в дальнейших отсылках ДЖ), изд. Фельтринелли. В скобках после цитаты указывается номер части и главы романа.
- ¹⁶ Стих. "Волны"; Пастернак, Б. Л. 1989. *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 1, Москва, 381.
- ¹⁷ Цитируется по кн.: Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 234.
- ¹⁸ См. о символике смерти и второго рождения у Пастернака: Ольга Раевская-Хьюз. "О самоубийстве Маяковского в 'Охранной грамоте' Пастернака", в кн.: 1989. *Boris Pasternak and His Times*, ed. by Lazar Fleishman, Berkeley Slavic Specialties, 141–152.
- ¹⁹ См. об этом в подробностях: Флейшман, Л. *Борис Пастернак в двадцатые годы*, München: Wilhelm Fink Verlag, Гл. 4.

- ²⁰ Флейшман, Л. 1984. *Борис Пастернак в тридцатые годы*, Jerusalem: The Magnes Press, Гл. 8–9.
- ²¹ Лотман, Ю.М. 1969. "Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста", *Труды по знаковым системам*, VI (Тарту Рийклику Юликооли Тоиметсесд, 236), Тарту, см. особ. 225–227.
- ²² Жолковский, А.К. "Место окна в поэтическом мире Пастернака", *Russian Literature*, VI–I (1978), 1–38.
- ²³ Jakobson, R. 1979. "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak" (1935). 2-e izd.: Jakobson, R. *Selected Writings*, V, The Hague–Paris–New York: Mouton, 416–432.
- ²⁴ См. в частности, исследование категории фрагментарности у Тынянова: Greenleaf, M. F. 1991. "Tynianov, Pushkin and the Fragment: Through the Lens of Montage": *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- ²⁵ Я благодарен А. Жолковскому и О. Матич, обративших мое внимание на этот параллелизм.
- ²⁶ См. Пастернак, Е.Б. *Op. cit.*, 47–49, где указано на параллелизм между обстоятельствами поступления в гимназию Пастернака и Жени Люверс.
- ²⁷ "Чудо поэтического воплощения (Письма Бориса Пастернака)". Публикация Е.Б. Пастернак. *Вопросы литературы*, № 9, 143.
- ²⁸ Впоследствии Гейзенберг дал развернутое изложение философских аспектов квантовой механики в работе: 1962. *Werner Heisenberg. Physics and Philosophy*, New York: Harper and Row Publishers.
- ²⁹ "Когда признаки этого состояния перенесены на бумагу, особенности жизни становятся особенностями творчества. Вторые бросаются в глаза резче первых. Они лучше изучены. Для них имеются термины. Их называют приемами." (ВЛГ 231).
- ³⁰ "А в ОПОЯЗ'е Шкловский [...] толкует о 'приемах', о 'развертывании сюжетов' и так далее. Это тоже концепция, и предурная. Как будто писатель все что-то мастерит, клеит и расправляет пружины, а не ловит дары Терека жизни. Это все у него – от Маяковского с его смешным предпочтением [...] любого жалкого человеческого рукотворства жизни или уже по крайней мере природе". (Н. Вильмонт. *Op.cit.*, 88).

- ³¹ В.В. Иванов интерпретирует это высказывание Пастернака в том смысле, что поэт ставит в упрек опоязовцам отсутствие у них целостной эстетической теории. См. В.В. Иванов, 1988. "Пастернак и ОПОЯЗ (К постановке вопроса)". Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения, Рига: Занатне, 71–82. Мне кажется, однако, что говоря об отсутствии у формалистов "системы эстетики", Пастернак имеет в виду не столько "систематичность" в буквальном смысле (которая ему самому ни как поэту, ни как мыслителю не была свойственна), а отнесенность проблем литературной формы к общим метафизическим проблемам: черта, типичная для "систем эстетики", восходящих к немецкой романтической традиции.
- ³² "Б.Л. Пастернак – критик 'формального метода'. Публикация Суперфина, Г.Г. 1971. *Труды по знаковым системам, V, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised*, 284, Тарту, 529.
- ³³ Толстой, Л.Н. 1953. *Полное собрание сочинений*, т. 62, Москва, 269.
- ³⁴ "[...] каким образом это созерцание [...] может стать объективным, то есть как устранить сомнение, не основано ли оно просто на субъективной иллюзии, если не существует общей и всеми признанной объективности этого созерцания? Такой общепризнанной объективностью интеллектуального созерцания, исключающей возможность всякого сомнения, является искусство. Ибо эстетическое созерцание и есть ставшее объективным интеллектуальное созерцание. [...] Это именно та продуктивная способность, посредством которой искусству удается невозможное, а именно снять в конечном продукте бесконечную притивоположность". F. Schelling. *System des transzendentalen Idealismus*, 6. Hauptabschnitt, § 1 ("Deduktion des Kunstprodukts überhaupt"). Цитируется по изданию: Ф.В.Й. Шеллинг. 1987. *Сочинения в двух томах*, Москва, т. 1, 472–473.

Anthony Anemone, Ivan Martynov

THE ISLANDERS POETRY AND POLEMICS IN PETROGRAD OF THE 1920s

When viewed from the vantage point of the 1920s, the group Islanders (Ostrovitjane) occupies a central place in the evolution of the postrevolutionary poetic avant-garde of Petrograd. Formed in July of 1921 by several promising young poets, the group flourished for a short while before disappearing in the chaotic literary world of Petrograd. Despite the fact that several of the group's members, including Nikolaj Tixonov (1896–1979), Konstantin Vaginov (1899–1934), Vsevolod Roždestvenskij (1895–1977) and Elizaveta Polonskaja (1890–1969), all had significant careers in Soviet literature, the Islanders have been all but forgotten by literary historians of the early years of Soviet poetry. In fact, no references to the group can be found in any of the standard histories or encyclopedias, Soviet or Western, of the period.¹ As part of the rediscovery of the cultural legacy of twentieth-century Russia now occurring in the Soviet Union, a reconsideration of the Islander's history, its reception by contemporary critics, and its role in the literary polemics of the 1920s is surely in order. The present publication represents the first attempt to gather and evaluate all the available information about this little known episode from the literary history of the early 1920s.

Organized in the summer of 1921, the Islanders were a symptom of the general rebirth of literature that followed the massive dislocations of Russian life during the Civil War and War Communism.² 1921 was a year of tragic losses and of hopeful beginnings: the brutal suppression of the Kronstadt rebellion and the beginning of the relative cultural and economic freedom of the NEP; the shocking and demoralizing deaths of Aleksandr Blok and Nikolaj Gumilev and the birth of the first Soviet "thick" journal, *Red Virgin Soil* (Maguire 1968: 3–16). If seven years of savage warfare had left the population exhausted, the new peace created an opportunity for writers to begin assimilating the momentous events they had just lived through. At the same time, the breakup of the pre-revolutionary modernist movement and the emigration of many important figures of the pre-October generation (Struve 1984: 17–18) created a kind of power vacuum in the literary world that young writers rushed to fill. Paradoxically, the disastrous conditions that prevailed in the cultural realm seem to have created an atmosphere that encouraged experimentation and contributed, especially among beginning

writers, to a sense of immense creative possibilities. One of the unforeseen, but predictable, results of this situation was a great increase in factionalism among literary groups competing for the attention of readers and, just as importantly, for the support of the new Bolshevik cultural bureaucracy (Brown 1982; Ermolaev 1963; Eastman 1934). The rise and fall of the Islanders is best seen against this background.

All accounts of the origin of the Islanders agree that the initiative for the group came from three ambitious and unknown young poets: Nikolaj Tixonov, Sergej Kolbas'ev and Konstantin Vaginov. Shortly thereafter, Vsevolod Roždestvenskij (1895–1977), Elizaveta Polonskaja (1890–1969), Nina Berberova (b. 1901), Vera Lur'e (b. 1901), Frederika Nappel'baum (1905–1950), Petr Volkov (1894–1979) and Ksenija Levaševa (dates unknown) also became members of the Islanders. One of the participants, Vera Lur'e, described the group's early days for the readers of the Berlin newspapers *Dni* in 1923:

С гордостью и радостью вспоминаю, как [...] у меня в комнате организовался кружок поэтов, сборник которых был *Островитяне*. Инициативной группой являлся Н. Тихонов, К. Вагинов, и С. Колбасев, поэт-моряк, энергичный, трудолюбивый, живой [...] Целью кружка была подлинная интенсивная работа и желание сгруппировать вокруг себя все мало-мальки деятельные молодые силы Петрограда. Первый номер «Островитяне» был напечатан до моего отъезда на пишущей машине: кроме произведений вышеуказанных поэтов и моих, в него вошли еще стихи Волкова (подававшего, кажется, несбывшиеся надежды), Ф. Нappel'baum и приехавшей из Одессы талантливой поэтессы К. Левашевой. Насколько мне известно, «Островитяне» продолжают свое существование [...] Славные это были встречи: у меня на Мойке собирались поздно, часам к одиннадцати, сидели до двух с половиной часов ночи (позже трех часов ходьба по городу не разрешалась), топили печурку сырыми дровами, курили скверные папиросы, пили без конца чай [...] читали свои произведения, говорили о них и о задачах создаваемого журнала. Часто Колбасев рассказывал свои фантастические путешествия и приключения. Если читались стихи, то Вагинова просили последним: у него был всегда столь огромный запас произведений, что мы боялись, как бы после него никому уже не осталось времени читать. Костя, маленький и уютный, садился обычно на полу у чьих-нибудь ног, Колбасев [...] разваливался в кресле: Тихонов был прям, молчалив и сдержан: оживлялся лишь при чтении стихов (Lur'e 1923: 12).

Throughout 1921 and 1922 the group met regularly in various places; at Vera Lur'e's³ apartment on the Mojka, Kolbas'ev's room in the House of the Arts, Tixonov's place on Zverinskaja Street and at the House of Poets on Litejnyj Prospect. In addition to reading and discussing their own works, the Islanders sometimes read critical essays at their meetings. For example, in the autumn of 1922, both Kolbas'ev and Tixonov read critical articles on Gumilev's poetry. Petrograd newspapers from 1922 record that the Islanders frequently read in public, appearing, among other places, at the House of Writers (Dom Literatorov), the Free Philosophical Association (Vol'fila) and the Institute of the Living Word (Institut živogo slova).

The Islanders' first group publication, the collection described above by Lur'e, was a typescript of 16 poems by Frederika Nappel'baum, Ksenija Levaševa, Vera Lur'e, Konstantin Vaginov, Sergej Kolbas'ev, Nikolaj Tixonov and Petr Volkov, dated September, 1921. Since only about twenty copies were ever prepared, it would appear that the collection was never intended for public distribution. The group's emblem, a square sun emitting rays of light over the ocean, drawn by Tixonov, appears for the first time on the title page of this collection.⁴ A second typescript collection of poems, prepared between October and November of 1921, has, unfortunately, disappeared without a trace. It seems reasonable, therefore, to date the group's literary debut to the spring of 1922, when a miscellany entitled, simply, *Islanders* (Book 1), including poems by Vaginov, Kolbas'ev and Tixonov, appeared in an edition of 1000 copies.⁵ Unfortunately, most of these copies never made it into the hands of readers: shortly after publication, a fire in the printer's warehouse destroyed most of the unsold copies.

Despite this run of bad luck, the Islanders persevered in their ambitious plans to provide a publishing outlet for the younger generation of the Petrograd avant-garde. Numerous advertisements for publications by the Islanders testify to these plans in 1921 and 1922. In addition, forthcoming publications by Vaginov (*Peterburgskie noči*, "Monastyr' gospoda našego Apollona"), Volkov (*Kurgany*), Kolbas'ev (*Stixi*), and Tixonov (*Loskutnoe znamja*, *Voennye stixi*, *Bylina*) were all announced in the course of 1921. Unfortunately, because of the technical and financial difficulties of publishing at the time, most of these books never actually appeared in print. And only two other publications – Tixonov's first collection of poems, *The Horde (Orda)* and Kolbas'ev's narrative poem *The Open Sea (Otkrytoe more)*, both published in 1922 – ever appeared under the imprint of the Islanders. That most of the planned publications of the group remained unrealized was certainly a major disappointment for the Islanders. And yet, the three books of the Islanders that did appear in print between 1921 and 1922, most of the critics agreed, represented an event of considerable interest in the literary life of Petrograd.

The actual roots of the Islanders can be traced back to the rivalry of the previous generation between the leading poets of Petrograd, the Acmeist Nikolaj Gumilev and the Symbolist Aleksandr Blok. Several writers have described how, towards the end of 1920, Gumilev and his followers from the Second Guild of Poets took control of the Petrograd Union of Poets from its first chairman Blok (Xodasevič 1982: 171–79; Odoevceva 1967; Pavlovič 1964). Modeled on the Moscow Poets' Union, then dominated by Valerij Brjusov, the Petrograd Union was originally meant to provide material support to the poets of Petrograd: "to ensure the physical continuation of such live poets as were left, not to let them die, and gradually to find means of giving them some material security and obtaining for them at least the most elementary conditions of work (fuel, clothes, paper, food)" (Pyman 1980: 359). While this may have been Blok's understanding of the Union's purpose (Pyman 1980: 361), Gumilev, it seems, had other ideas. More interested than Blok in the perquisites of leadership,⁶ Gumilev and his main followers from the Guild, Georgij Ivanov (1894–1958), Nikolaj Ocuip (1894–1958) and Georgij Adamovič (1894–1972), saw the Poets' Union as an opportunity to insure that the poetry of the younger generation followed the lines then being laid out by the Guild.⁷ Since most of the members of the Union were admirers of Gumilev, "convinced formalists and politically well to the right of their chairman" (Pyman 1980: 362), they were able, after a short but bitter struggle, to vote Blok and his allies out of the leadership of the Union (Pyman 1980: 362–3; Xodasevič 1982: 176–7). The plans of Gumilev and the Guild, however, to dominate Petrograd poetry through the Union of Poets were undone by several unforeseen events, which culminated in Gumilev's arrest and execution in the late summer of 1921, and the consequent emigration of most of his followers from the Guild.

Blok himself was the first to oppose the attempt by Gumilev and the Guild to dominate Petrograd's literary life. In the essay "Bez božestva, bez vdoxnovenija," he brutally attacked Gumilev⁸ for his formalistic and mechanistic conception of poetry as well as his vision of the poet as a craftsman who has mastered the four "laws" of poetry: phonetics, stylistics, compositions and images⁹ ("ejdologija") (Gumilev 1968 a: 4: 187). Written in April of 1921, Blok's essay did not appear in print until 1925, when the disputes of 1920–21 were already ancient history. Indeed, the sudden and untimely deaths of both Blok and Gumilev in August of 1921 transformed what was, essentially, the concluding stage of the conflict between Symbolism and Acmeism into a struggle for influence between the younger generation of Petrograd poets, the followers of Blok and Gumilev.

To contemporary observers, the Islanders were seen as a sort of poetic auxilliary to the predominantly prose writing Serapion Brotherhood. For example, the poet Sergej Nel'dixen, a close associate and sometimes member of the Islanders, wrote that "although the Islanders exist under their own name, they

are closely connected with the Serapian Brotherhood"¹⁰ (Nel'dixen 1922: 3). The Serapions did in fact represent a model literary group for the Islanders: a group of independent writers joined together for mutual support but without a shared aesthetic program. In a poem originally titled "Ostrovitjanam,"¹¹ Tixonov conveys the Islanders' very different styles in a pastiche of characteristic images drawn from works by the four original members (Tixonov, Kolbas'ev, Volkov, Vaginov):

Походом третьим шла орда,
В открытое море якорь острый,
Земля была кривой и пестрой,
К колодцу юноша по степи
Гнал Аполлоновы стада.¹²

But while the instincts of the Islanders were basically individualistic and non-polemical, the truth of the matter is that the Islanders were born out of a struggle with the second Guild of Poets over the direction Petrograd poetry would take in the 1920s. In fact, the Islanders can be seen as the most active of Blok's champions in the struggle against the academic "Guild" style that was Gumilev's legacy to Russian poetry. Unlike many literary groups which appeared in these years with loud theoretical statements or manifestoes and very little else, the Islanders did not even include a foreword to their collection, as if emphasizing the group's focus on artistic practice. Two autobiographical texts of Nikolaj Tixonov from the 1920's, however, include polemical statements by the Islanders. The first, written in 1923 but never published, identifies the Islanders as the sworn enemies of the "academic" tradition represented by the Guild of Poets:

В 1921 г. вместе с поэтами К. Вагиновым, П. Волковым и С. Колбасьевым основал поэтическое содружество «Островитяне», ставившее себе задачу – борьбу с духом академизма и цеха в поэзии, комнатного затворничества. Люди сейчас маленького роста. Танк в тысячу раз больше сердца. Миллионы аршин кожи разорвала колючая проволока. Но и танки, и проволока, и радиотелеграф, и линейная крейсера сделаны руками, из которых ни одна не длиннее винтовки. Нужно видеть не только то, что вокруг нас, но и внутри. Мы хотели только не идти безоружно и ни во что не верить слепо. И потом мы приветствовали систему и рычаги системы. Это не слабость. Есть корабли, построенные в Ливерпуле, которые всегда ходят только по линии Индийского океана, но они строены по закону корабля. Мы знаем, что во всех странах есть сейчас островитяне. И мы помним – из островов растут материи. (Тихонов 1923).

If Tixonov's highly emotional and metaphorical imagery and his attack on the guild spirit in poetry remind one of Blok's attack on Gumilev, this passage actually includes a submerged reference to Gumilev. At the same time, it helps solve the riddle of the group's name, a problem which perplexed many contemporaries.¹³ The phrase "iz ostrovov rastut materiki" was the motto of the short-lived journal *Ostrov*, founded and edited by Gumilev and A.N. Tolstoj in 1909 (Gumilev 1968: 4:531; Luknickaja 1988:37–38). In their choice of a name which concealed a secret reference to Gumilev, the Islanders expressed their ambivalence toward the man and his legacy: loyalty to the man, but hostility towards his poetic legacy as represented by the Guild of Poets. In this sense, the competition between the Islanders and the Guild can be seen as a power struggle between former students and protégés of Gumilev.¹⁴ At the center of the conflict stands Gumilev himself, officially labeled a counter-revolutionary by the regime. One can conjecture that Tixonov, the most politically aware and active polemical opponent of the Guild, understood that the safest way to divert attention from the Islanders' own affiliation with Gumilev was to attack the Guild, which persisted in openly identifying itself with Gumilev. In other words, the Islander's attacks on the Guild can be read as a way of distancing themselves from the dangerous mantle of Gumilev, while secretly remaining faithful to his poetic legacy.

Tixonov continued the attack on the Guild, without however, mentioning it by name, in a second autobiography published in 1926 in the journal *Krasnaja panorama*:

Работа в кружке Островитяне, (к которому позже примыкает и Е. Полонская) дает возможность увидеть путь поэтических направлений и их поединок в настоящем. Некоторые почти уже ясны... Голова не может жить, отделившись от тела. Мир должен быть ощущаем реально, вплотную, как вещь, всем существом поэзии ... Бесплодная смоковница "академизма" с вырождающимися ветвями и корнями еще украшает иные города. Есть еще люди, которые приходят писать на ее коре поклонников ... (Тихонов 1926: 7).

The opposition between an active, vibrant, even violent apprehension of reality and an artificial, dessicated "academic" poetry runs through both of these texts and serves as an obvious reference to the Islander's competition with the Second Guild of Poets. The relationship between poetry and the reality of a revolutionary society is crucial to Tixonov's defense of the Islanders. Tixonov is at great pains to establish both the autonomy of their poetry and its essential congruence with the "down to earth" themes of the revolution: "Слова должны строиться по закону слова, стихи по закону стиха, а не по закону передовицы или экономической статьи ... Самый простой рассказ, который должен быть сейчас рассказан это рассказ о земле и о человеке" (Тихонов 1926: 7). This

passage points to the essential political differences between the Islanders and the Guild poets. While the leading members of the Guild, Ivanov, Adamovič, Ocup and Odoevceva, all emigrated from Soviet Russia during the course of 1922 and 1923 (Struve 1984: 18), the Islanders were more favorably disposed to the new Soviet power. The political and aesthetic differences between the Guild and the Islanders are foregrounded in the final poem of the Islanders' December, 1921 collection, Tixonov's neo-Nekrasovian ballad "Sami". One can easily imagine the indignant response of the Guild to Tixonov's fairy tale about a poor exploited Indian slave who prays to the "great Sahib" Lenin.

The public polemic between the Islanders and the Guild began with two reviews by Lev Lunc, a leader of the Serapions and a close friend and associate of the Islanders, of works by the Guild and the Islanders. The first to appear was a negative review of the second almanach of the Guild of Poets (Petrograd, 1921) in the journal *Knižnyj ugol*. Lunc delivered a harsh, but convincing criticism of the volume and concluded that, despite the significance of their own works, Gumilev and Mandel'stam had left behind a dead school of epigones (Lunc 1922: 54). In the second article, entitled "New Poets,"¹⁵ Lunc praised several members of the Islanders as "true, serious poets," while dismissing Gumilev's former students from the Guild as unoriginal and talentless imitators, which, interestingly, he considered inevitable given Gumilev's pedagogic system: "Но на «Островитянах» Вагинове и Колбасьева можно остановиться дольше. Они выпустили по отдельной книжке стихов.¹⁶ Обе брошюры – несовершенные, ученические, но в обоих слышится живая поэтичность" (Lunc 1922a: 221). Though critical of some aspects of Vaginov's poetry, Lunc writes that "в каждой строке Вагинова чувствуется сырая, еще не напешная себя, но подлинная поэтическая острота" (Lunc 1922a: 222). While Lunc praises Kolbas'ev for the laconism, richness, and simplicity of his technique (Lunc 1922a: 221–22), he especially praises the "contemporary," or revolutionary subject matter of Polonskaja and Tixonov:

Елизавету Полонскую и Николая Тихонова я считаю настоящими большими поэтами. Хотя бы потому, что оба касаются современных тем, смотрят в глаза революции. Таких поэтов, особенно у нас в Петербурге нет [...] Стихи Полонской построены точно из одного камня и в лучшем смысле этого слова однообразны [...] И вот рядом со [ее] *Знаменьями* [Петроград, 1921] Орда Николая Тихонова кажется особенно разнообразной и многоликой. И у Тихонова есть пафос, но поэт никого не обличает и никому не приказывает [...] И он говорит о земле, только о земле. Ничего о небе. И все одинаково хорошо удается Тихонову. Он тоже берет английскую балладу, но перелаживает ее по своему, и звучит она не как перевод, а как новая форма, новая русская героическая бал-

лада [...] А лирика, которая Полонской не дается ни в какой мере, у земного Тихонова звучит восторожено и ново. (Lunc 1922a: 223–225)

The Guild did not long remain in Lunc's debt, responding in the third volume of *Cex poetov* (Petrograd, 1922) with an even harsher attack on Lunc. In a note signed "From the Editors", they criticized not only the Serapions, but also the Sounding Shell (*Zvučšačaja rakovina*), in which Vaginov and Volkov had participated. It was in this note that the Guild made the notorious claim that in Russia "умеют писать стихи сейчас десять — двенадцать человек", primarily, of course, members of the Guild.¹⁷

At this point, Tixonov stepped up the polemic with an attack on the Guild in the newspapers *Žizn' iskusstva*. "Granenye steklyški" begins with an attack on the "dead classicism" of the Guild: "Классическим называют то, чего никто не читает, — сказал Уайльд ... И тень подобного классицизма несомненно лежит на третьем альманахе «Цеха поэтов»" (Tixonov 1922: 2). Tixonov especially criticizes the "Europeanism" of the volume, its orientation on the "intonations of Paris" and its "imaginary antiquity" ("воображаемую античность"). He calls the Guild's classicism "barren and desicated", and states that "no one can satisfy his hunger" with these poems. Finally, he calls into question the supposed stylistic unity of the Guild: "Если Цех объявил в лице своих ответственных представителей руководящими безразличные традиции парижан, то почему в альманахе нашел место футуро-ямажинист Зенкевич, совершенно чужды духу Цеха островитянин Вагинов и стихотворный проповедник Нельдихен?" (Tixonov, 1922: 2). Although Tixonov does not mention it, the third almanach of the Guild included poems by the Islanders P. Volkov, the Serapion Vladimir Pozner and the future Oberiut L. Lipavskij as well. Perhaps sensing their isolation, the Guild was making an effort to widen their circle of contacts and to involve poets of differing aesthetic backgrounds in their activity. On the other hand, where Tixonov sees signs of inner weakness and contradictions, someone more favorably disposed to the Guild might see evidence of development and growth. The Guild seems to have taken this criticism to heart: in 1923, when they reprinted the *Cex poetov* almanachs in Berlin, they excluded the poems of the Islanders Vaginov and Volkov!¹⁸

Tixonov's contempt for the Guild is made crystal clear as he sums up his critique of their poetry.

Цех рассыпал граненые, плоские отшлифованные стихи — стеклышки, которыми ни один живой настоящий человек не прельстится ... Стихи Г. Адамовича, Оцуца и Г. Иванова бесплодны и сухи. Форма у них классическая по-своему, до сих пор в гробах древних находят окаменевшие бобы и хлеб, но

сыт ими никто не будет ... Самодовольное же признание Цеха, что писать стихи «умеют сейчас только они» (10–12 человек) похоже на крик павлина (Тихонов 1922: 2).

The Islanders and the Serapions thus formed a united front in this polemic with the Guild. But if the Islanders made a decisive break with the Guild and the "academic spirit" of their poetry, personal relations between several members of these factions continued for some time. Nevertheless, Vaginov's contributions to the poetic miscellanies published by the Guild-dominated poetic studio of the House of the Arts – *Zvučadžaja rakovina* (1922), *Uškujniki*¹⁹ (1922), and *Gorod* (1923) – did not prevent him from parodying the Guild in a 1922 prose work: "В роще холма Джаникола собралась Аркадия. Шепелявит Георгий Иванов, пророчествует Адамович, играет в футбол Оцуп.²⁰ Истребляют они дурной вкус" (Vaginov 1922: 14).

Despite the poisoned relations between the Islanders and the Guild, Georgij Adamovič, shortly before his emigration from Soviet Russia, published a remarkably objective review of the poetry of the Islanders:

Есть три поэта, обративших на себя внимание лишь в последний год: Полонская, Тихонов и Вагинов. У Полонской едва ли крупное дарование. Но она умна, и за это ей многое простится. Она одна в гражданских темах сумела избежать дурного влияния Верхарна. У нее крепкий, уверенный и опрятный стих. О Николае Тихонове пока много говорить нечего. Его большая даровитость не-сомненна. Но едва ли он поэт, во всяком случае не лирический. В его стихах много беллетристики. Строчки его запоминаются только как находчивые по смыслу сочетания слов. Он наверное, будет популярен, т.к. в нем есть врожденная бодрость и тот душевный оптимизм, который теперь в спросе.²¹ Константин Вагинов – полная противоположность ему. В старину про него сказали бы: «Божьей милостью». Он весь пронизан музыкой. Если Вагинов глубже и шире вздохнет, если он будет больше думать и настойчивее хотеть, если он перестанет кокетничать своей невзрастней, он будет поэтом. Ему надо долго учиться. Но в руках его не труба и не барабан, а настоящая скрипка²² (Adamovič 1923: 4).

With the emigration of the poets of the Second Guild, the aggressive polemical stance of much of the writing surrounding the Islanders was replaced by a more moderate, sympathetic tone. Most of the reviewers of the Islanders' publications agreed that their literary debut illustrated both the creative vitality of the younger generation and the beneficent influence of the revolution in the field of poetry. In language calculated to suggest connections to the Serapion Brotherhood,²³ Vsevolod Roždestvenskij described the Islanders as the "Robinson Crusoes" of a

new world. "«Островитяне» пожелали стать Робинзонами нового клочка земли" (Roždestvenskij 1922: 63). Stranded in a world without literary authority, the Islanders are trailblazing a new poetics: "«Островитяне» не жили еще и года на своем таинственном острове, едва успели обзавестись орудиями самой первобытной культуры, но им уже приятно первыми протаптывать тропинки и укрощать мустангов" (Roždestvenskij 1922: 64). Despite the obvious differences in the styles of Tichonov, Kolbas'ev and Vaginov, Roždestvenskij finds that all three share a common interest in the momentous events of the present: "Они очень непохожи друг на друга, но общий язык у них несомненно есть, хотя бы для рабочей песни, с которой веселее разбивать твердые комья едва пропаханного поля. Что характерно для «Островитян»? Пылкий интерес к пестрой смене событий и то, чем мы увлекались когда-то у Жюль Верна и у Стивенсона: желание из конца в конец пройти «Таинственный остров», построить хижину собственными руками" (Roždestvenskij 1922: 63–64). The Reviewer concludes by arguing a causal relationship between the revolution and the Islanders' poetry: "Мне думается, что «Островитян» роднит крепкое пристрастие к земле, и это, конечно, от того, что родились они в прекрасное время войны и революции. Да будет им дано чувствовать, как в грубых человеческих руках поэт и бьется горячее тело жизни!" (Roždestvenskij 1922: 64).

Another poet-critic close to the Islanders, David Vygodskij, in an enthusiastic review of the Islanders' first collection, stressed the differences between the four leading Islanders, Tichonov, Kolbas'ev, Vaginov and Volkov: "они – не школа, не партия, связанная какими-либо программами и правилами, ложными или неложными. Четыре «Островитянина» [...] четыре различных устремления, почти противоположных, четыре стороны света. И несколько не похожи они друг на друга в приемах и методах своей работы, своих поэтических настроений" (Vygodskij 1922: 2). For Vygodskij, the crucial contrast is between the dynamic and outward-looking poetry of Tichonov and Kolbas'ev and Vaginov's totally "interior" poetry, based, to an important degree, on sound associations ("Слова сочетаются друг с другом не по слоговой, а по звуковой ассоциации." Vygodskij 1922: 2). Unlike Roždestvenskij, Vygodskij stresses the Islanders' continuity with the prerevolutionary poetic tradition, tracing their various "poetic geneologies" to the leading Symbolist and Acmeist poets of the older generation:

Многоразличны также и традиции их, дрожжи, на которых они поднялись. Если говорить о предшественниках, с которыми связывают их узы родства, то придется назвать и Гумилева, и Ахматову, и Мандельштама, и Есенина, и Кузмина, и Блока, и т.д. (Vygodskij 1922: 2).

In her "S beregov Nevy (Pis'mo iz Petrograda)," the poet Nadežda Pavlovič announced the literary debut of the Islanders to her readers in Moscow. If Lunc saw the Islander's revolutionary pathos as an unusual, if not unique feature in Petrograd poetry ("Таких поэтов, особенно у нас в Петербурге нет ..." Lunc 1922a: 223), Pavlovič characterized the Islanders' poetry as inconceivable anywhere but in Petrograd: "Сейчас в Петербурге появились новые поэты: Тихонов, Вагинов [...] Только тут, где чувствуется рубеж между мирами (Европа – один мир, мы – другой) могли появиться эти Островитяне, как они называли себя" (Pavlovič 1922: 17). In another review of new poets of Petrograd, Pavlovič identified Vaginov as the most talented and interesting of the Islanders and went to great lengths to specify his unique version of the Petersburg tradition:

Наиболее даровит из них К. Вагинов. Это подлинный сын Петербурга, классического Петербурга и умирающего. Как колонны Александровского ампира, хочет прямиться стих его [...] но гиблая трясина колышется под Петровым городом, и она же поет и чавкает стих Вагинова. Его бог – Аполлон, но не тот лучезарный, осенявший античность, его Аполлон гнилой, с узкой грудью, сухой и жестокий, и все же бог, и под развинченностью движений, под дряблой кожей вдруг иногда просквозит извечная прелесть, и задышающийся стих выпрямляется и звучит ясно и торжественно (Pavlovič 1922a: 30).

Readers in Moscow could also read about the Islanders in several reviews of contemporary poetry by the former Symbolist maître Valerij Brjusov. Although pitiless in his critique of established poets of the older generation who exhibited the slightest reluctance in accepting the revolution, Brjusov did his best to encourage new talent, whether it be works by the Futurists Nikolaj Aseev or Boris Pasternak or the poets of the Proletkult. In an article of 1922, for example, after criticizing several collections by such established poets of the older generation as Sologub and Mandel'stam, Brjusov wrote the following about the Islanders:

После этих и подобных сборников отдыхаешь, хотя бы и на самых несовершенных попытках свернуть в сторону с давно заржавевших рельс. Такой попыткой, – хотя именно "весьма несовершенной", – представляются книги «Островитян», – по-видимому новой группы Петербургских поэтов. Пока «Островитян» объявилось только трое. Двое из них – Николай Тихонов и Сергей Колбасев напечатали по тоненькому сборнику стихов, а все втроем, с участием Константина Вагинова, издали маленький альманах из семнадцати стихотворений. Определенной программы в стихах «Островитян» пока нет: единственное, что их роднит между собой – это

попытки выбиться из шаблона эпигонов символизма (Brjusov 1922: 292–293).

Although he was unable to observe their future development, Brjusov's characterization of the early works of Tikhonov ("Наиболее лиричен из трех «Островитян» Н. Тихонов, но зато он более других опять сбивается к шаблонам." Brjusov 1922:293), Kolbas'ev ("С. Колбасьев стремится к простоте речи, хочет действовать на читателя сжатым реализмом своих картин: но очень часто это приводит автора к самой несомненной прозе." Brjusov 1922: 293) and Vaginov ("К. Вагинов подходит к этой задаче немного через футуризм, беря у футуристов преимущественно приемы образа. Отдельные строки в стихах Вагинова интересны, но образы между собой не согласованы, и стих, несмотря на нарочитые аллитерации, тускл и незвучен." Brjusov 1922: 293) was remarkably accurate.

Brjusov also mentioned the Islanders in a long review article published the same year. After a rather unenthusiastic glance at several new poetic groups, Brjusov singled out the Islanders for comment: "Следует, однако, выделить ... петербургских «Островитян» как Н. Тихонова (*Орда* 1922) и С. Колбасьева (*Открытое море* 1922), в стихах которых есть что-то и от «нового» и оценивать которых по первым опытам еще рано" (Brjusov 1922a: 47). While Brjusov acknowledged that the Islanders had accomplished little of permanent value in their first publications, he expected more of them in the future: "Таким образом общий итог достижений новой группы пока невелик, но ... ut desint vires²⁴ и т.д." (Brjusov 1922: 293).

A different line was taken by Il'ja Ėrenburg, reviewing Tikhonov's collection *Orda* in the Berlin bibliographical monthly *Novaja russkaja kniga*. For Ėrenburg, a partisan of the Muscovite poetic avant-garde, all of Petersburg poetry was slightly suspicious: "Тихонов – главный «Островитянин». Вывеска этого поэтического содружества может легко ввести в обман. Островом «Островитяне», пожалуй, являются только в сомнительном море петербургской поэзии, где давно искоренены приливы и отливы" (Ėrenburg 1922:11). Although Ėrenburg approved of Tikhonov's obvious sympathy with the new age, he made a point of criticizing the poet for his failure to overcome the influence of hermetic Petersburg poets like Mandel'stam and Gumilev:

По существу «Островитяне» петербургские традиции стремятся преодолеть, и Тихонов, в частности, поэт материковый. Никаких изоляций нет и не предвидится. Пафос вполне соответствует эпохе: «Вижу я, что небо небогато, но про землю стоит говорить». Налицо все приметы молодости без художесочия и без архаического озорства. Но жаль, что географическое положение «Острова» ограничивает утварь туземцев. От Мандельштама: «Лишь пламень побуреет». От

Гумилева: «как пленительные полячки». Все из наследства. А между тем недалеко в Москве Маяковский, «Центрифуга», Есенин и др. создали немало вещей, полезных всякому туземцу. (Бренбург 1922:11).

Perhaps the most perceptive attempt to define what was new and valuable in the poetry of the Islanders was Vsevolod Roždestvenskij's lecture "Peterburgskaja škola molodoj ruskoj poezii."²⁵ Roždestvenskij begins by noting that the "synthesis of the themes of Antiquity and Revolution" represents a crucial contribution of the modern Petersburg tradition. He traces the importance of "chronological anachronism" and "compositional complexity" to the "complete freedom from time and space" which the Revolution has inaugurated in Petersburg poetry:

Второе, более значительное, что внесла Революция в сознание петербургских поэтов – это прекрасное, ни с чем не сравнимое чувство полной свободы от времени и пространства, сдвиг из оледеневших рамок осуществленного на буйный ветер мечты, возможность самых смелых сближений и ассоциаций. Времени больше нет, а есть вечность, нет Ингерманландии – есть мир. Отсюда, как следствие, пылкость анахронизма и композиционная усложненность, столь типичные для современного петербургского стиха (Рождественский 1923: 1–2).

And yet, Roždestvenskij continues, the potentially "anarchic" freedom of Revolution is balanced by the traditional "architectural" features of the Petersburg imagination:

И как сдерживающее начало, как ингредиент истинного искусства, без которого симфония обратилась бы в водопад ничем не сопряженных звуков, над этими двумя основными темами стилистическая оправа – скупая твердость линий и трезвость воображения. Конечно, это настоящая поэзия Революции в отличие от стихов только с революционным словарем. (Roždestvenskij 1923:2)

In other words, the source of the Islanders' poetic energy derives from the tension between an imagination set free by revolution and the traditional discipline of the Petersburg tradition. Each in his own way, the Islanders managed to combine a fresh and unstereotyped approach to theme and material with a powerful awareness of the historical context and the poetic tradition in which they were working. The importance of both history and tradition are apparent in the central role played by the theme of antiquity in the works of, especially, Vaginov and Tixonov. Both poets consciously and consistently use anachronism and the juxtaposition of scenes from antiquity and contemporary life in order to project

their poems onto a larger canvas. Striking images of mysterious soldiers in rebellion, images of revolution, abstract and yet, at the same time, clearly based on real impressions of the time, crystalize into the fragments of some future epic in their poems. Unlike many avant-garde poetic groups, the Islanders remained untouched by the prevalent cultural nihilism of the time: indeed, their combination of avantgarde poetic technique with a serious concern for the tradition represents, perhaps, the central contribution of the Islanders to Russian poetry of the period.

These characteristic features of the Islanders' poetry are perhaps best viewed against the background of the poetic legacy of Nikolaj Gumilev. The chief stumbling block between the Guild and the Islanders, as we have seen, resulted from the former's contention that the craft of poetry could be reduced to four universal elements: phonetics, stylistics, composition, and images (Gumilev 1968a: 4: 187). In practice, Gumilev's prescriptive pedagogy resulted in the thematic emasculation and technical repetitiveness which many critics have deplored in the poetry of the younger members of the Guild²⁶ (Čertkov 1982: 214–15). But if the Islanders rejected the restrictive approach to theme and poetic technique exemplified by one version of Gumilev's legacy, their poetry was profoundly influenced by the romantic "Kiplingism" of the author of *Čužoe nebo*. By transferring the strong narrative line, the interest in adventure and violence, and the virile world-view of Gumilev's African poems to the world of the Revolution, Tixonov and Kolbas'ev attempted to develop Gumilev's vision while avoiding his cheap exoticism and ideologically unacceptable colonialism. More than the other Islanders, Tixonov cultivated the "Adamistic" image of the poet-discoverer of a new world and the "materiality" (veščnost') of the Acmeists. The nervous energy and dynamic rhythms of his poems recreate the image of a world of absolute possibility, where the old verities have been swept away and a new life is struggling to be born. Although lacking Tixonov's enthusiasm, Kolbas'ev shares Tixonov's interest in strongly plotted miniature stories in verse. Characterized by a dry, even rhythm, Kolbas'ev's poems, in some ways, reminds one of the poetry of the Guild.

The central theme of Vaginov's poetry, in our view the most interesting of the three main Islanders, is the relationship between art and the artist. His poems are full of archetypal images of the ancient world transposed by a conscious process of anachronism to the present. As has been noted by many critics (Vygodskij 1922; Brjusov 1922), the stream of fantastic images in his poems often seems to be motivated primarily by sound associations. In the lecture referred to above, Vsevolod Roždestvenskij describes Vaginov's early poetry in the following way:

Константин Вагинов – совсем молодое имя, вынесенное на берег невской бурей последних лет. Ничего нет в нем от «стройного Петербурга». Это ночной голос, тревожный и горький. Первая книга *Путешествие в хаос* еще младенчески

беспомощная, липленая композиционных заданий, построенная исключительно на звуковом ощущении отдельных слов, но уже исполненная пророчесственного бреда. Вторая — еще не изданная — *Петербургские ночи* — дань глубоко волнующей любви к родному городу, ставшему городом вечности. Его Петербург в динамике, в неведомом плаваньи. Сквозь Вагинова протекает ритмическое ощущение давних и близких культур, но не в остром осознании их творческой воплощенности, а совершенно так же, как в зрачках слепого, отражается мудрый узор созвездий. Вагинов слеп. Ему дано только слышать, порою слабо, порою очень неуверенно, но все-таки слышать. Я думаю, что он ничему не сможет научить, да у него и не надо учиться. Душа его давно переросла тело и мешает ему ходить по земле. Вот почему эти юношеские стихи волнуют такой ветровой шириной и дискомфортом (Roždestvenskij 1923: 2).

Towards the end of the period described in this article, Vaginov begins to move away from the chaos of images and anachronisms which characterize his early poems. Like Tixonov, Pasternak and Majakovskij, Vaginov will travel a long and complex path through complexity towards the clarity and classical form of his late poems (Čertkov 1982: 227–30). The problem of describing his poetic development in these years, however, goes well beyond the bounds of this article.

While Kolbas'ev, Vaginov, Polonskaja and Tixonov remained friendly and continued to meet informally for several more years, the organized independent activity of the Islanders comes to an end sometime in 1923.²⁷ With the organized in 1924 of the new Union of Poets,²⁸ in which Tixonov, Vaginov and Polonskaja all occupied leading positions, the Islanders join the mainstream of Petrograd poetry. Although the polemic between the Islanders and the Guild of Poets did not, in retrospect, play a significant role in the development of Soviet poetry in the early 1920s, the episode of the Islanders is significant for the light it can shed on the poetic biographies of its two most important poets, Nikolaj Tixonov and Konstantin Vaginov. For this reason alone, the Islanders represent a significant episode in Soviet Russian poetry of the 1920s.

Notes

- ¹ For example, G. Struve, *Russian Literature under Lenin and Stalin, 1917–1953* (Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1971); E. Brown, *Russian Literature Since the Revolution* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982); *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* (Moskva: Sovetskaja enciklopedija, 1962–1978); Wolfgang Kasack, ed. *Dictionary of Russian Literature Since 1917* (New York: Columbia University Press, 1988); Victor

Terras, ed. *Handbook of Russian Literature* (New Haven: Yale University Press, 1985).

- 2 For the most complete history of the so-called "cafe period" of Russian poetry during the years of "War Communism", see A. Men'sutin and A. Sinjavskij, *Poezija pervyx let revoliucii, 1917-1920* (Moscow: Nauka, 1964).
- 3 For the fullest account of her life, and all of her Russian poems, see Vera Lur'e, *Stikhotvoreniia* (Berlin: Verlag Arno Spitz, 1987), edited with an introduction by Thomas R. Beyer, Jr.
- 4 The image of the square sun as a symbol of the extraordinary appears in Vaginov's short story *Monastyr' gospoda našego Apollona*. While this story was written for the Islanders, it was published in 1922 in the miscellany *Abraksas* No. 1, pp. 8-15.
- 5 The title page was incorrectly dated December, 1921.
- 6 Ходасевич records Mandel'stam's ironic attitude towards Gumilev and the reconstituted Guild of Poets in his memoir "Gumilev i Сех Poetov": "нет никакого Цеха. Блок, Сологуб и Ахматова отказались вступить. Все придумали гумиллята (так назывались в Петербурге начинающие или незначительные поэты, враждавшие в орбите Гумилева) — а Гумилеву только бы председательствовать. Он же любит играть в солдатики" (Ходасевич 1982: 173). Ходасевич goes on to describe a naive Gumilev manipulated by unscrupulous people who wanted to open a restaurant under the cover of the Union of Poets: this, obviously, cannot be taken completely seriously (Ходасевич 1982: 177-79).
- 7 On Gumilev's formalist principles of "delenie stixov", see Gumilev 1968a.
- 8 Certainly Blok had never forgotten Gumilev's 1913 "obituary" for Symbolism, "Nasledie simvolizma i akmeizma," which begins with the following assertion: "Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает" (Gumilev 1968: 4: 171). On the general theme of the relations between Blok and Gumilev, see also Struve 1968: 4: 548-53.
- 9 Having quoted Gumilev's well-known definition of the poet as "тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов," Blok writes: "Это жутко" (Blok 1971: 538-39).
- 10 In fact, two members of the Islanders, Nikolaj Tixonov and Elizaveta Polonskaja, were simultaneously members of both groups.
- 11 In the most recent edition of Tixonov's poetry, this poem is published without a title.

- ¹² The references are to Tixonov's collection *Orda* (Petrograd, 1922), Kolbas'ev's narrative poem *Otkrytoe more* (Petrograd, 1922), Volkov's unpublished book of poems *Kurgany*, and Vaginov's short story "Monastyr' gospoda našego Apollona" (1922).
- ¹³ The puzzled reviewer for Petrogradskaja pravda, for example, described the group as poets: "которые почему-то сами себя именуют «Островитянами» (Тихонов и др.). Но у них-то как раз слышатся новые ноты, по крайней мере у Тихонова, молодого, свежего, обещающего. Откуда же экзотическое наименование?" (Anonymous 1922: 2) The negative associations of the name "Ostrovitjane" in Zamyatin's 1918 povest' of the same title, an anti-utopian satire of the repressed English middle class, make it an extremely unlikely source for the group's name.
- ¹⁴ While Volkov and Vaginov had studied in Gumilev's poetry studio, Vaginov had even been accepted into the Second Guild of Poets shortly before Gumilev's death (Čertkov 1982: 214–15). Even Tixonov and Kolbas'ev were for a time considered protégés of Gumilev (Adamovič: 1928: 73).
- ¹⁵ The journal for which the review was written, *Irida*, for reasons we have not been able to ascertain, never appeared in print.
- ¹⁶ Konstantin Vaginov, *Putešestvie v kaos* (Petrograd: Kol'co poetov, 1921) and Sergej Kolbas'ev, *Otkrytoe more* (Petrograd: Ostrovitjane, 1922)
- ¹⁷ *Cex poetov*, № 3, Petrograd, 1922.
- ¹⁸ Both Volkov's narrative poem "Pervoe otrečenie (iz simfonii)" (originally published in the *Al'manax Cexa poetov*. Kn. 2 [Petrograd, Cex poetov, 1921]), Vaginov's lyric "Я снял сапог и променял на звезды," (first published in *Cex poetov*. Kn. 3 [Petrograd, Cex poetov, 1922]) were omitted from the Berlin reprints.
- ¹⁹ For the history of this publication, see Čukovskij 1964: 147–50.
- ²⁰ An allusion to Oкуп's poem "Vojna" from the collection *Grad* (Petrograd, Cex poetov, 1922): "В субботу последний экзамен, завтра – футбольный матч."
- ²¹ A similar point is made in Tizengauzen 1922: 60.
- ²² Years later, in a obituary published in Paris, Georgij Adamovič would affectionately describe Vaginov as the most talented of all of Gumilev's students from the poetry studio:
 Стихи Вагинова вызывали в нем (Гумилеве) сдержанное, бессильное раздражение. Они поистине были «ни на что не похожи», но в то же время за их казалось бы нелепой образностью

и фантастическим синтаксисом жила и звенела какая-то мелодия, о которой можно было повторить, что «ей без волнения внимать невозможно». Гумилев это чувствовал. Он понимал, что у других его учеников, только что проде-кламировавших стихи гладкие и безупречные, нет именно того, что есть у Вагинова. Его сердило что он не может Вагинова убедить писать иначе ... А тот улыбался, соглашался, смущался – и на следующий день приносил новое стихо-творение еще безумнее прежних, но еще музыкальнее (Adamovič 1934).

- ²³ In addition, Roždestvenskij may be alluding to the "Adamistic" features of Acmeism, defined by Gumilev as "мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь" (Gumilev 1968: 171).
- ²⁴ The Latin reference is to Ovid's third "Epistle from the Pont" ("Epistolae ex Ponto"), the first line of which reads "Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas." "Granted [their] strength does not suffice, still the impulse deserves praise."
- ²⁵ Originally read at Puškinskij dom on the 27th of September, 1923.
- ²⁶ It is tempting to read the career of Georgij Ivanov, most of whose best poems were written late in life and in apparent violation of the Guild's rules, as a struggle, albeit unconscious, to overcome the limitations of the Guild approach to poetry. See, for example, I. Agushi, "The Poetry of G. Ivanov," in *Harvard Slavic Studies* 5 (1970), 109–58; V. Markov, "Georgij Ivanov, *Stixi 1943–1958*," in *SEEJ* 17 (1959), 286–87.
- ²⁷ Kolbas'ev had left Petrograd in 1923 to join the Soviet Diplomatic mission to Afghanistan and Volkov abandoned literature at about the same time (Kaverin 1982: 43–46).
- ²⁸ For the announcement of the formation of the "Leningradskoe otdelenie Vse-rossijskogo sojuza poetov," see *Žizn' iskusstva* (Petrograd), No. 19 (1046), 12 May 1925.

Literature

- Adamovič, Georgij, 1923 "Russkaja poezija", *Žizn' iskusstva* (Petrograd), 14 January 1923, No. 2 (876), 4.
 1928 "Literaturnye besedy", *Zveno* (Paris), No. 2, 73.
 1934 "Pamjati Vaginova", *Poslednie novosti* (Paris), 14 June 1934, No. 4830.
- Anonymous 1922, Review of *Ostrovitjane*, *Petrogradskaja pravda*, No. 212, 21 September 1922, 2.

- Blok, Aleksandr, 1971 "Bez božestva, bez vdoxnovenija", *Sobranie sočinenij*. Moscow: Pravda, 6 vols., 5: 530-40.
- Brjusov, Valerij, 1922 "Sredi stixov", *Pečat' i revoljucija* (Moscow), No. 7 (Sept.-Oct.), 38-68.
- Brown Edward, 1982 *Russian Literature Since the Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- Čertkov, Leonid, 1982 "Poezija Konstantina Vaginova", Konstantin Vaginov, *Sobranie stichotvorenij*. Munich. Verlag Otto Sagner in Kommission, 1982, 213-30.
- Čukovskij, Nikolaj, 1964 "Vstreči s Mandel'stamom", Moskva, No. 8, 143-52.
- Eastman, Max. 1934 *Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism*. New York: Knopf.
- Ėrenburg, Il'ja, 1922 Review of *Orda* by N. Tixonov, *Novaja russkaja kniga* (Berlin), No. 7, 11.
- Ermolaev, Herman, 1963 *Soviet Literary Theories, 1917-1934: The Genesis of Socialist Realism*, Berkeley: University of California Press.
- Gumilev, Nikolaj, 1968 "Nasledie simvolizma i akmeizma", N.S. Gumilev, *Sobranie sočinenij*, Washington, D.C.: Viktor Kamkin, 4 vols.: 171-76.
- 1968a "Anatomija stixotvorenija", N.S. Gumilev, *Sobranie sočinenij*. Washington, D.C.: Viktor Kamkin, 4 vols., 4: 185-89.
- Kaverin, Veniamin, 1982, *Večernij den'. Vstreči. Portret*, Moscow: Sovetskij pisatel'.
- Luknickaja, Vera, 1988 "Materialy k biografii N.S. Gumileva", Nikolaj Gumilev, *Stixi-Poemy*, Tbilisi: Merani, 15-73.
- Lunc, Lev, 1922, "Cex poetov", *Knižnyj ugol* (Petrograd), No. 8, 54.
- 1922a "Novye poety", *Irida* (unpub.). Archives of the Institute of Russian Literature at Puškinskij Dom (RO IRLI), Fond 568, opis' 1, ed. 125, pg. 221-25.
- Lur'e, Vera, 1923 "Petrogradskoe", *Dni* (Berlin), No. 232, 12.
- Maguire, Robert, 1968 *Red Virgin Soil: Soviet Russian Literature in the 1920s*. Princeton. Princeton University Press.
- Nel'dixen, Sergej, 1922, "Obščestvenno-literaturnaja žizn' Petrograda", *Nakanune* (Berlin), No. 188, 3.

Odoevceva, Irina, 1967, *Na beregax Nevy*, Washington, D.C.: Victor Kamkin.

Pavlovič, Nadežda, 1922a, "Pis'mo iz Peterburga (Peterburgskie poety)", *Gostinica dlja putešestvujuščix v prekrasnom* (Moscow), Nov. 1922, 30–31.

Pavlovič, Nadežda, "S beregov Nevy (Pis'mo iz Peterburga)," *Rupor* (Moscow), No. 2, 17.

1964, "Vospominanija ob A. Bloke", *Blokovskij sbornik* (Tartu) No. 1, 446–506.

Pyman, Avril, 1980, *The Life of Aleksandr Blok*, Vol. 2 *The Release of Harmony, 1908–1921*, Oxford: Oxford University Press.

Roždestvenskij, Vsevolod, 1922 Review of *Ostrovitjane* and *Putešestvie v kaos* by K. Vaginov, and *Otkrytoe more* by S. Kolbas'ev, *Kniga i revoljucija* (Petrograd), No. 7, 63–64.

1923, "Peterburgskaja škola molodoj russkoj poezii", *Zapiski peredvižnogo teatra Gajdeburga i Skarskoj*, 7 October 1923, No. 62, 1–2.

Struve, Gleb, 1968, "Trudy i dni N.S. Gumileva", N.S. Gumilev, *Sobranie sočinenij*, Washington, D.C.: Viktor Kamkin, 4 vols., 4: 59–53.

1984, *Russkaja literatura v izgnanii*, Paris: YMCA Press.

Tixonov, Nikolaj, 1922, "Granyenye steklyški", *Žizn' iskusstva* (Petrograd), No. 20 (843), 13 May 1922, 2.

1923, "Avtobiografija", Archives of the Institute of Russian Literature at Puškinskij Dom (RÖ IRL), op. 27, ed. 37.

1926, "Moja žizn'," *Krasnaja panorama* (Leningrad), No. 41 (135), 1926, 7.

Tizengausen, Orest, 1922, "Salony i molodye zasedateli Peterburgskogo Parnasa", *Abraksas* (Petrograd), No. 1, 59–62.

Vaginov, Konstantin, 1922, "Zvezda Vifleema", *Abraksas* (Petrograd), No. 2, 1922, 10–16.

Vygodskij, David, 1922, Review of *Ostrovitjane*, *Žizn' iskusstva* (Petrograd), 23 May 1922, No. 20, 2.

Xodasevič, Vladislav, 1982, *Belyj koridor: vospominanija*. New York: Serebrjanyj vek.

Федор Успенский, Елена Бабаева

ГРАММАТИКА "АБСУРДА" И "АБСУРД" ГРАММАТИКИ

"Это я сказала по-видимому".

Д. Хармс

"Уважай бедность языка".

А. Введенский

В настоящей работе рассматривается языковой аспект поэтики Хармса, обусловленной как индивидуальными чертами поэта, так и (в меньшей степени) тем литературным контекстом, в котором эти черты складывались.*

Прежде всего выделим ту традицию, с которой соотносится поэтика Хармса. Футуризм, выдвинувший понятие "самовитого" слова, приравнивает языковую систему к объектам поэтического мира. Тем самым язык существует на двух уровнях: 1. являясь, с одной стороны, одним из способов передачи поэтической информации (например, наряду с графическим расположением стихотворной строки), 2. с другой стороны, является автономным и замкнутым объектом поэтического творчества. Тем самым оправдывается и факт языковой игры как самоцели поэтического творчества. Существенно, что выделение второго уровня дает ему возможность самостоятельного существования. В крайнем своем выражении это приводит к синонимии таких понятий, как Слово и Текст. Текст, построенный вне поэтики футуристов, как правило, разворачивается во взаимодействии составляющих его единиц, каждая из которых может быть актуализирована контекстом. В таком случае Текст и Слово организованы иерархически, представляя собой неравные величины. Поэтика футуризма позволяет снять эту иерархию, сводя к нулю функции контекста. Таким образом границы текста подвижны и могут совпадать с границами самодостаточного слова. Благодаря подвижности границ текст может становиться принципиально дискретным, он может быть начат и завершен в любой фазе своего развития. В таких условиях статика стиха может реализоваться как композиционный прием. Проиллюстрируем сказанное на примере хорошо известного стихотворения Хлебникова "Заклятие смехом". На протяжении стиха создается новое словообразовательное гнездо, каждый элемент которого функ-

ционально равен предыдущему и тем самым тексту в целом. Стихотворение принципиально членимо и в силу этого статично, так как каждое следующее слово обладает такой же поэтической ценностью, как и предыдущее:

О, рассмешиш надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
 О, исмейся рассмеяльно, смех надсмейных смехячей!
 Смейево, смейево,
 Усмей, осмей, смешики, смешики,
 Смеюнчики, смеюнчики. (цит. по изд.: Велимир Хлебников.
Творения. М., 1986, с. 54)

Очевидно, что словообразовательное гнездо и, следовательно, сам текст формируется единством корневой морфемы (заданной в заглавии стихотворения), однако реализация того или иного словообразовательного типа (как продуктивного, так и непродуктивного) возможна лишь при соотношении с внетекстовой языковой системой. Таким образом, отсутствие контекста внутри стихотворной строки компенсируется ориентацией на языковое знание, при этом подчеркивается расхождение поэтического и непоэтического использования элементов языка (уровень морфем).

Стихотворный текст Хармса строится на принципиально иной основе. Оставляем в стороне факты сознательной имитации поэтики Хлебникова в отдельных стихотворениях Хармса. См., например, отрывок "глАв-Набор": (2, 100). В противоположность принципу статичности стиха, о котором говорилось выше, в поэтике Хармса можно видеть реализацию принципа динамики стиха. В нашем понимании разграничение принципов статичности и динамики стиха основывается на соотношении Слова и Текста. Если статика, как уже отмечалось, позволяет моделировать Слово как Текст и Текст как Слово (то есть в крайнем своем проявлении Слово и Текст становятся эквивалентными единицами), то динамика соотносит Слово и Текст как иерархические элементы (то есть Слово подчинено Тексту). Но в отличие от традиционного типа поэтического текста (построенного по принципу динамики) поэзия Хармса порождается свойством "текучести" слова. Под "текучестью" слова мы понимаем его потенциальную обращенность к парадигматическим и синтагматическим свойствам другого слова, которая становится объектом и одновременно средством поэтизации. Следует отметить, что речь идет о взаимной ориентации элементов языковой действительности, а не предметного мира, что подчеркивалось самим Хармсом: "Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы. Следуя за предметами,

скачут и слова существительного вида. Существительные слова рожают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. [...] Речь, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей. Грани речи блестят немного ярче, чтобы видно было, где конец и где начало, а то мы совсем бы потерялись. Эти грани, как ветерки, летят в пустую строку – трубе. Труба начинает звучать, и мы слышим рифму" (434). К вопросу о несовпадении поэтического и реального мира так называемые "обернуты" обращались достаточно часто, см., например, провозглашенный в манифесте: "У искусства своя логика..." (в кн.: А. Введенский. *Полное собрание сочинений*, т. 2, с. 244; ср. рассуждения о строении поэтического текста в романе Константина Вагинова "Козлиная песнь", протидцированные в примечаниях к изданию сочинений Хармса, 2, 194–195).

Таким образом, структурирующей единицей текста является не изолированное Слово, а Слово, взятое во всем многообразии своих связей (фонетических, словообразовательных, синтаксических, лексических, семантических, ассоциативных), обращенное в языковую действительность. Слово образует конструкцию, состоящую как минимум из двух членов, причем каждая следующая конструкция порождается предыдущей, образуя своего рода "цепную реакцию". (Необходимо подчеркнуть, что конструкция в целом носит предикативный, а не номинативный характер. Иными словами, обязательным условием существования конструкции является наличие глагола, что может сочетаться с отсутствием семантики собственно действия, ср., рассуждения А. Введенского, который, называя глаголы "подвижными" и "текучими" элементами, замечал: "Глаголы на наших глазах доживают свой век... Те действия, которые есть в моих стихах, нелогичны и бесполезны, их нельзя уже назвать действиями", цит. изд., с. 186). Хармс воспринимался прежде всего как поэт динамики и самими "обернутыми", как это видно из их манифеста, в котором он характеризуется в качестве автора, "внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях" (цит. изд., с. 244). В качестве иллюстрации приведем отрывок из стихотворения Хармса "Пробуждение элементов":

1. Бог проснулся. Отпер глаза,
2. взял песчинку, бросил в нас.
- 3 Мы проснулись. Вышел сон.
4. Чую утро. Слышим стон.
5. Это сонный зверь зевнул.
6. это скрипнул тихо стул.
7. Это сонный, разомлев,
8. тянет голову сам лев.

На протяжении всего стихотворения происходит переключение с одной предикативной конструкции на другую. Это переключение сопровождается последовательной сменой лексем при предикате. Так, в строке 1 субъект действия является одновременно и его объектом (первая предикативная конструкция), затем эти две позиции разделяются, при этом семантическая позиция субъекта формально представлена нулем, а нововведенный объект произведен от первоначального субъекта (вторая предикативная конструкция). В строке 2 происходит смена объектов, действие переключается на предмет, находящийся вне субъекта (третья предикативная конструкция). Этот же предмет ("песчинка") является объектом действия в четвертой предикативной конструкции, в свою очередь не реализуясь в ней на формальном уровне, так что в данном случае семантические позиции субъекта и объекта представлены нулем. Одновременно в этой же конструкции вводится новая семантическая позиция – адресата действия ("в нас"). Адресат должен реагировать на обращенное к нему действие, таким образом введение позиции адресата определяет последующую смену субъектов (строка 3). Действие нового субъекта первоначально направлено на себя (пятая предикативная конструкция), но одновременно оказывается, что субъект делим (то есть "мы проснулись" = "Бог разбудил заложенный в нас сон"). Полученный в результате новый субъект в свою очередь совершает новое действие (шестая предикативная конструкция), являющееся необходимой предпосылкой для ряда действий, названных в строке 4 (седьмая и восьмая предикативные конструкции). Начиная со строки 5 подобного рода "цепная реакция" усложняется, поскольку число субъектов увеличивается.

Таким образом, текст развивается по двум линиям: линия горизонтальная (синтагматическая), где формируется конструкция, и линия вертикальная (парадигматическая), реализующая связи между конструкциями. Наличие парадигматической линии объясняет потенциальную бесконечность текста (ср. частое употребление у Хармса в конце стихотворения местоимения "все"). Представляется целесообразным отдельно рассмотреть закономерности построения парадигматических и синтагматических рядов у Хармса.

1.0.0. Парадигматический ряд. В поэтике Хармса мы различаем два типа парадигматических рядов. Первый тип: парадигматический ряд в узком смысле, а именно реализация в одном стихотворении грамматической парадигмы лексемы. Ср., например, первую строку стихотворения "Вечерняя песнь к имением моим существующей" (90):

Дочь дочери дочерей дочери Пе.

Второй тип: парадигматический ряд в широком смысле (лексико-семантическая парадигма). В данном случае имеется в виду смена лексем одной и/или нескольких семантических групп в пределах устойчивого синтаксического (и лексико-грамматического) контекста, например, стихотворение "Летят по небу шарики..." (143–144), которое построено на модификации высказывания в пределах одного контекста: Летят по небу шарики, // а люди машут шапками <палками, булками, кошками, стульями, лампами>.

Следует отметить возможность контаминации обоих парадигматических рядов в одном стихотворении. Ср., например, стихотворение "Звонить–лететь" (86):

Вот и дом полетел.
Вот и собака полетела.
Вот и сон полетел.
Вот и мать полетела.
Вот и сад полетел.

В данном случае представлено чередование родовых форм глагола (грамматическая парадигма) и чередование лексем в позиции субъекта действия (лексико-семантическая парадигма).

1.1.1. В стихотворениях Хармса практически все части речи участвуют в образовании грамматических парадигм. Наиболее частотным случаем является наличие парадигмы глагола. (Этот факт естественным образом соотносится с предикативным характером поэтики Хармса). Начнем наш анализ с указания на парадигму полнозначного глагола "быть" в прологе к драме "Дон Жуан" (2, 159 и сл.).

Быть – это быть
и тот, кто был, тот будет.
Быть – это радость
и тот, кто хочет быть, тот будь.
[...]
Быть это значит быть умом.
И тот, кто хочет быть,
тот будет умным.
[...]
А тот, кто хочет быть и будет,
того тотчас же одолеет глупость.
[...]
Я не был и буду никогда
и ты не будешь никогда
и никогда ты не был.
[...]

А потому и разговор небывших
мы будем называть небывшим.

Возможность парадигмы задается употреблением инфинитива "быть" в начале текста. В качестве основных формативов текста выступают формы изъявительного наклонения, в том числе с отрицанием, форма повелительного наклонения и именные формы глагола. Сравним приведенную парадигму с употреблением глагола "быть" в стихотворении "Вот и Вут час..." (88):

Вот и Вут час.

Вот час всегда только был, а тепеь только полчаса.

Нет, полчаса всегда только было, а тепеь только
четверть часа.

Нет, четверть часа всегда только было, а тепеь
только восьмушка часа.

Нет, все части часа всегда только были, а тепеь
их нет.

[...]

Вот час всегда только был.

Вот час всегда тепеь быть.

В данном случае парадигма включает только формы изъявительного наклонения (настоящее время=0), изменяемые по роду и числу. Принципиальное различие между процитированными парадигмами состоит в том, что во втором случае инфинитив заключает парадигму, и его употребление обусловлено контекстом (тогда как в первом случае, находясь в независимой позиции, инфинитив образует контекст): оксюморонное соположение наречий "всегда" и "теперь" снимает актуальность грамматических оппозиций глагольных форм и создается необходимость в употреблении немаркированного члена парадигмы.

Глагольная парадигма может разворачиваться на протяжении всего стихотворения, представляя собой композиционный каркас текста. При этом "точка отсчета", ориентирующая именно на такое прочтение текста, эксплицитно выражена в заглавии. В данном случае мы имеем в виду стихотворение "Звонить—летать" (ср. первоначальное заглавие "Звонит-лететь"; см. 2, 177). В начальных восьми строках реализуется один и тот же грамматически правильный тип предложения, ядро которого состоит из субъекта (существительное, относящееся к вещественному разряду) и согласованной с ним формой глагола: "Вот и дом полетел. // Вот и собака полетела. // Вот и сон полетел. / Вот и мать полетела. // Вот и сад полетел. // Конь полетел. // Баня полетела. // Шар полетел." В строках 9–12 предложения подвергаются деформации. Суть этой деформации заключается в

создании грамматической неправильности, то есть в грамматическом рассогласовании по отношению к норме литературного языка (сам тип подобной деформации становится нормой поэтического языка Хармса).

Вот и камень полететь.

Вот и пеньполететь.

Вот и миг полететь.

Вот и круг полететь.

Далее до конца первой части стихотворения чередуются нормативные и деформативные предложения; ср. "Дом летит. // Мать летит. // Сад летит. // Часы летать. // Рука летать. // Орлы летать...". На аналогичной схеме и вторая часть стихотворения, где в качестве предиката выступает глагол "звенеть" (глаголы "звонить" и "звенеть" с точки зрения Хармса представляют собой две реализации одной лексемы, так как, по всей видимости, носителем семантики слова являлась для него консонантная структура (ср. созданный Хармсом консонантный корень "крп", вероятно, с семантикой "прочность": "Ты дубов зеленых крепче // ты крепец // То есть не крепец // а кирпич" в стихотворении "Столкновение дуба с мудрецом"; см. об этом же: 2, 178): Дом звенит. // Вода звенит // [...] // Мать, и сын, и сад звенит." Начиная с восьмой строки второй части усложняется структура нормативного предложения, в котором выступают уже оба глагола: "ТО летит и ТО звенит. // Лоб звенит и летит...". В соответствии с логикой построения текста и эта усложненная конструкция подвергается деформации: "Звон летает и звенеть." Стихотворение заключают симметрично построенные предложения, в каждом из которых употреблен один из ключевых глаголов в неопределенной форме (обращаем внимание на вариантность употребления "лететь–летать", "звонить–звенеть"): "Мы лететь и ТАМ летать. // [...] // Мы звонить и ТАМ звенеть."

1.1.2. Неглагольные грамматические парадигмы встречаются реже. Приведем примеры для грамматических парадигм других частей речи. Выше уже упоминалось стихотворение "Вечерняя песнь к именин моему существующей", которое открывается парадигматическим рядом существительного "дочь": "Дочь дочери дочерей дочери Пе". И в данном случае парадигма задается употреблением исходной формы на первом месте (как это было представлено и в глагольных парадигмах, см. об этом выше) и реализуется не в полном объеме. Выбор форм обусловлен наличием падежей омонимии и грамматической симметрией, усложняющей возможность разрешения омонимии. Разберем логику сопряжения падежных форм более подробно.

1	2	3	4
Дочь	Дочери	дочерей	дочери Пе

В форме, занимающей первое место, могут реализоваться два грамматических значения: именительного и винительного падежей единственного числа. Можно, однако, предположить, что в данном случае омонимия снимается благодаря инициальной позиции формы в тексте в пользу именительного падежа.

Форма, занимающая второе место, может служить для передачи трех грамматических значений: родительного и дательного падежа единственного числа и именительного падежа множественного числа. Наименее вероятным кажется видеть в ней значение дательного падежа, так как оно не поддерживается следующими формами и нарушает обычный порядок построения парадигмы. Эта форма может реализовывать следующую за именительным падежом грамматическую позицию, то есть позицию родительного падежа, и тогда первая и вторая формы связываются общей логикой порождения именной парадигмы. Но в ней может быть представлено и значение именительного падежа множественного числа, в таком случае первая форма связывается со второй на основании грамматической симметрии:

1 модель (парадигматические отношения)

1	2
именительный ед. ч.	родительный ед. ч.

2 модель (отношения грамматической симметрии)

1	2
именительный ед. ч.	именительный мн. ч.

Форма, стоящая на третьем месте, является потенциальным средством выражения двух грамматических значений: родительного и винительного падежей множественного числа. Если отдать предпочтение родительному падежу, то получают развитие обе модели:

1 модель (парадигматические отношения)

2	3
именительный мн. ч.	родительный мн. ч.

2 модель (отношения грамматической симметрии)

2	3
родительный ед. ч.	родительный мн. ч.

Четвертая форма совпадает со второй и образует таким образом "обратную перспективу":

1 модель (парадигматические отношения)

3	4
родительный мн. ч.	именительный мн. ч.

2 модель (отношения грамматической симметрии)

3

4

родительный мн. ч.

родительный ед. ч.

Так выглядят отношения между отдельными формами, взятыми попарно в соответствии с построением текста. Если же рассматривать все четыре формы, то их единство базируется именно на одновременной и постоянной реализации обеих моделей. Обе модели представлены и в соотношении первой и четвертой форм:

1 модель (отношения парадигматические отношения)

1

4

именительный ед. ч.

родительный ед. ч.

2 модель (отношения грамматической симметрии)

1

4

именительный ед. ч.

именительный мн. ч.

Четвертая форма замыкает парадигматический ряд, но она же обращена к следующему слову. Это обращение заставляет признать за ней значение родительского падежа, выбор в данном случае базируется уже на анализе синтаксической конструкции в целом, включающий в себя в качестве составного элемента парадигму имени существительного:

Дочь дочери дочерей дочери Пе
дото яблоко тобой откусив тыю
соблазняя Адама горы дото тобою
любимая дочь дочерей Пе.

Восприятие синтаксической конструкции усложняется отсутствием предиката. Если видеть в первой строке целостную номинацию некоего лица, то соотношение форм выглядит следующим:

1

2

3

4

именительный

родительный

родительный

родительный

Такая расчлененная номинация служит для создания особого стихотворного жанра, а именно "молитвы" (см. авторское определение жанра данного стихотворения: 513). Это обращение повторяется два раза в полной форме и один раз в редуцированной форме:

любимая дочь дочерей Пе

Подобная организация синтагматических связей, при которой регулярно реализуется адъективное значение, выраженное родительным падежом, и создает "словесную машину", стилизующую магический текст (ср. в этом же стихотворении "мать мира", "дитя мира", "духа зерна глаз", "лестницы головы твоей", "чернильница щек моих", "ухо волос

моих", "радости перо отражения свет вещей моих", "ключ праха и гордости текущей лонь", "люди страны моей", "движения конь", "именинница имени своего", "ветер ног своих", "пчела груди своей", "сила рук своих", "глубина души моей", "ноги радости", "лес кладбища времен тихо стоящих").

1.1.3. Парадигма имени прилагательного представлена в стихотворении "Мяч летел с тремя крестами..." (78–79):

волшебная ночь наступает
волшебная ночь наступает

волшебная кошка съедает сметану
волшебный старик долго кашляя дремлет
волшебный стоит под воротами дворник
волшебная шишка рисует картину:
волшебную лошадь с волшебной уздечкой
волшебная птичка глотает свистульку
и сев на цветочек волшебню свистит.

Принципы введения парадигмы остаются прежними: первый раз лексема встречается в исходной форме, парадигма используется лишь фрагментарно. В данном отрывке прилагательное "волшебный" образует грамматически правильные сочетания с именами существительными, согласуясь с ними в роде и падеже, при этом первая форма равна последней (волшебная ночь – волшебная птичка). В процитированном фрагменте текста форма именительного падежа ед. ч. женского рода преобладает, ее значимость подчеркнута троекратным повторением подряд, именно она организует текст, встречаясь в соотношении 1:2 с другими формами.

волшебная, волшебный, волшебный

В сменяемости данных форм можно видеть реализацию уже описанной модели, а именно грамматической симметрии, – именительный падеж ед. ч. ж. р.: именительный падеж ед. ч. м. р. Троекратному повторению первой формы соответствует двукратное повторение второй формы, что может говорить о ее меньшей значимости. в тексте (но лишь по отношению к форме именительного падежа ж. р., что же касается форм косвенных падежей, употребленных лишь по одному разу, то по отношению к ним вторая форма является более значимой).

волшебная: волшебную, волшебной

Связь между этими формами является чисто парадигматической. Строго говоря, двумя представленными формами и исчерпывается вся парадигма имени прилагательного "волшебная" в ед. ч., в которой широко представлена омонимия форм. Однако в контексте стихотворе-

ния, благодаря синтаксическим связям, осуществляется однозначный выбор — именительный падеж ед. ч.: винительный падеж ед. ч., творительный падеж ед. ч. Если же отвлечься от реально представленных синтаксических единиц и рассматривать исключительно логику парадигмы, то трактовка формы "волшебной" может быть не столь однозначной. В ней как бы спрессованы (наряду с творительным) два других падежа: дательный и родительный, которые, при обращении к замыкающей ряд форме и одновременно к предшествующей вновь дают "обратную падежную перспективу" — винительный: (дательный): родительный: именительный.

За пределами парадигмы, но в тесном соседстве с ней употреблено наречие "волшебно". Таким образом задана возможность реализации словообразовательного гнезда внутри текста как прием, широко распространенный в поэтике В. Хлебникова.

1.1.4. В стихотворении "До того ли что в раю..." (1, 74) представлена система личных местоимений:

я же вам и говорю
ты повторяешь он твердит
она поет
ему лежит
ее ползет
на нем бежит

При каждом из местоимений единственного числа, употребленных в форме именительного падежа, находится глагол, содержащий в структуре своего значения сему "произнесения": говорю, повторяешь, твердит, поет — и строго согласованный с местоимением в форме лица и числа. Все четыре глагола реализуют парадигму как бы одного, не названного, глагола, в данном контексте грамматика становится важнее семантики. В четвертой строке происходит сдвиг в местоименной форме: на месте именительного падежа (могло ожидать местоимение оно или же мы) появляется форма дательного падежа — ему. Дательный падеж мотивирован, как кажется, общей семантикой глагольных форм, допускающих при себе указание на адресата действия (ср. в первой строке: я же вам и говорю), таким образом, глаголы "произнесения" оказываются с двух сторон ограничены местоименными формами: вам — ему. Местоимение ему замыкает ряд семантических связанных глаголов, но оно же и открывает новый ряд, объединенный понятием "положение в пространстве": лежит, пошел, бежит. Они введены при формах косвенных падежей местоимений он (оно) и она — ему, ее, на нем. При этом в 4 строке происходит перелом не только в выборе местоименной формы

(от именительного падежа к косвенному) и семантике сочетающегося с данной формой глагола, но и в реализации понятия грамматической и логической правильности. Так соположение субъекта действия и самого действия в первых трех строках вполне отвечает требованиям грамматики и общей логики, тогда как предложения "ему лежит" и "ее пошел" "на нем лежит" требует некоторых модификаций, если подходить к ним с точки зрения общего узуса. Необходимо подчеркнуть, что модификации затронули бы прежде всего семантику (ср., например, "ему предстоит", "ее увидел", "на нем сидит" и т.д.). Таким образом, поэтическая логика в представленном отрывке подчинена в первую очередь грамматике, то есть парадигматике местоимения и связанного с ним глагола.

Ср. ряд местоимений в стихотворении "Нева течет вдоль Академии...":

Где для вас,
для нас,
для них
наши воды лезут в трубы... (2, 6)

1.2.0. Идея вертикального движения, образующего стержень текста, может реализоваться на чисто слоговом уровне. Так, например, построен монолог рыбака в стихотворении "Вода и Хню", который, правда, не был включен автором в основной текст:

О Никандр скрипачей
Пукандр улицы мира
Фукандр небесного умноженья
Стокандр полевых цветов
Кукандр палки о двух концах
Микандр коротких молний
Дукандр свечи залетевшей в дом ((3, 182)

Текст распадается на две части, первую из которых составляет имя (обращение), употребленное при междометии "о", а вторую приименное определение (распространитель имени), выдержанное в одной и той же грамматической форме (доминирующий родительный падеж), что заставляет воспринимать его как некую константу при движущемся имени.

Отдельные слогги могут обыгрываться и, в зависимости от включения в тот или иной ряд, приобретать статус знаменательного слова или же ограничиваться строевыми функциями:

До,
ми,
соль,
до-бе-па,
добела... (72-73)

1.3.0. Лексико-семантические парадигмы используются Хармсом чрезвычайно широко. В данном случае в качестве константы выступает синтаксическая структура, один (или более) компонент которой последовательно изменяет свое лексическое значение при сохранении грамматического значения. Так, например, в стихотворении "Столкновение дуба с мудрецом" можно найти следующий ряд глаголов:

Так что в дверь
нельзя проехать,
прыгнуть,
хлопнуть,
плавать,
сесть. (68)

В данном случае глаголы, объединенные грамматическим значением и синтаксической функцией, образуют симметрично организованный ряд:

1. проехать в дверь
2. прыгнуть в дверь
3. хлопнуть в дверь
4. плавать в дверь
5. сесть в дверь

Из пяти употребленных глаголов четыре относятся к глаголам движения (1, 2, 4, 5). Постепенная смена глаголов идет по линии десемантизации конструкции в целом с точки зрения внепоэтического узуса. В первых двух случаях высказывание построено правильно грамматически и семантически и внутреннее противопоставление основано на смене постепенности мгновенностью действия (ср. "прыгнуть в окно"), как кажется, разница в характере действия здесь отходит на второй план. Третья конструкция является деформированной по отношению к первым двум с точки зрения грамматики и/или семантики. В зависимости от конструкции глагол "хлопнуть" реализует разные значения (ср. "хлопнуть кого (чем) по чему", "хлопнуть чем": хлопнуть кого-нибудь по плечу, хлопнуть дверьми), но заданная в тексте конструкция десемантизирует глагол (можно предположить, однако, что глагол "хлопнуть" неслучаен, так как имеет общий компонент значения с глаголом

"стукнуть" (извлечение звука), образующим в данном случае правильное высказывание "стукнуть в дверь", которое как бы "просвечивает" сквозь текст. Третья конструкция становится своеобразной точкой перелома: в двух следующих происходит возвращение к глаголам движения, которые потенциально могут употребляться с предлогом "в" (то есть частично восстанавливается грамматическая правильность конструкции при возможной деформации предложного наполнения: ср. "плавать в бассейне"), но не при таком лексическом наполнении конструкции (ср. "сесть в поезд"). Таким образом происходит движение от семантической и грамматической правильности через нарушение обоих механизмов к десемантизации при ступенчатой реконструкции грамматической нормы. Такая эволюция становится возможной благодаря многозначности предлога "в", который выступает как ядро конструкции.

В некоторых случаях лексическая деформация приводит к появлению окказионализмов, связанных с контекстом исключительно грамматическим значением, например,

Мы писали, сочиняли,
рифмовали, кормовали
пермадули, гармадели,
фойфари, погигири,
магафори и трясли. (101)

Восприятие слов "кормовали", "пермадули", "гармадели" в качестве глаголов обеспечивается рамкой "писали" – "трясли". Однако потенциально при ином членении на морфемы все эти слова могут быть отнесены к области имен, употребленных в форме именительного (винительного) падежа множественного числа. Это грамматическое значение, видимо, создает словоформы "фойфари", "погигири", "магафори", однако, грамматическая аналогия в данном случае остается менее проясненной, так как не опирается ни на одно общеизвестное лексическое значение. И в данном случае формы вводятся строго симметрично как соотношение 3: 3: 3, при этом последний глагол, "трясли", необходим для того, чтобы замкнуть ряд, вернув его к первому звену, что создает иллюзию глагольности всех включенных в него словоформ.

Подобные контексты создают языковой фон для случаев типа:

Мы уходим, мы ухидем
мы ухудим, мы ухедим,
мы укыдем, мы укадем... ("Мечь", 95)

Исходная форма "уходим" порождает ряд модифицированных форм (за счет фонетических чередований в корне, последовательно реализующих

систему гласных: и–у–е–ы–а, а также затрагивающих консонантную структуру корня: х–к, что создает иллюзию внутренней флексии), которые могут восприниматься как разные лексемы (что отчасти подчеркивается и их принадлежностью к разным типам спряжения). Ср. также аналогичные случаи:

Не вдавайтесь,
а вдавайтесь
не пугайтесь,
а пугейтесь. ("Радость", 103) или
Ты не ври и не скуври... (там же, 104).

1.3.1. В стихотворении "звонить–лететь", которое уже анализировалось с точки зрения реализованных в нем грамматических парадигм, также представлены и лексико-семантические парадигмы (см. об этом 1.0.0.). В данном случае областью вариативности становится позиция субъекта действия при глаголах лететь (полететь) и звонить (звенеть). При этом перечисленные субъекты действия образуют не сплошной, а прерывистый ряд. Началом каждого отрезка можно считать существительное "дом". При глаголе "лететь" ("полетать"):

1. дом/собака/сон/мать/сад/конь/баня/шар/камень/пень/миг/круг,
2. дом/мать/сад/часы/рука/орлы/копы/конь,
3. дом/точка/лоб/грудь/живот/ухо/нос/рот.

При глаголе "звонить" ("звенеть"): 4. дом/вода/камень/книга/мать/сын/сад/А./Б. Перечисленные существительные могут образовывать лексико-семантические группы как внутри одного ряда (например, части тела в третьем ряду: лоб, грудь, живот, ухо, нос, рот; или животный мир в первом ряду: собака, конь; или здание в первом ряду: дом, баня) так и при пересечении рядов (например, к существительным обозначающим части тела, примыкает слово рука из второго ряда, к существительным, обозначающим животный мир, слово орлы из второго ряда). Кроме того, существуют опорные, сквозные слова, переходящие из ряда в ряд: мать, сад (в трех рядах), камень, конь (в двух рядах). Данную линию завершают предельно абстрактные субъекты А. и Б. В последней части стихотворения оба глагола объединяются, при этом реализуются две возможности: при глаголах один и тот же субъект действия – "Лоб звенит и летит.// Грудь звенит и летит." – каждый глагол имеет свой субъект действия – "Эй, монахи, рот звенит! // Эй, монахи, лоб летит!" Лексический разброс слов, занимающих позицию субъекта, приводит к появлению местоименных форм: "Что лететь но не звонить?", "Мы

летать!", "Мы лететь!", совмещающих в себе любое имя или совокупность имен, а также к расплыванию самой синтаксической позиции, что отражается в употреблении на месте субъекта указательного слова "там": "ТАМ летает и звонит", "Мы лететь и ТАМ звонить и ТАМ звенеть".

Ср. в стихотворении "Вечерняя песнь к имением моим существующей":

Начало и Власть поместятся в плече твоём
Начало и Власть поместятся во лбу твоём
Начало и Власть поместятся в ступне твоей... (90),

где представлены существительные, называющие части тела, в обстоятельственной функции.

Аналогичный механизм построения текста представлен и в прозе Хармса, ср., например, в пьесе "Елизавета Бам":

Мамаша (бежит за Елизаветой Бам): Хлеб ешь?
Елизавета Бам: Суп ешь?
Папаша: Мясо ешь?
Мамаша: Муку ешь?
Елизавета Бам: Баранину ешь?
Папаша: Котлеты ешь?
Мамаша: Ой, ноги устали. Иван Иванович: Ой, руки устали.
Елизавета Бам: Ой, ножницы устали.
Папаша: Ой, пружины устали. (191)

В усложненном виде может быть представлено несколько рядов, например, в реплике Мыса Афилая ("Радость"):

Дай мне руку и цветок,
дай мне зубки и свисток,
дай мне ножку и графин,
дай мне брошку и парафин. (105)

В данном случае наряду с логикой семантического сближения слов (рука, зубки, брошка: преодолевается граница между представлением об отчуждаемых и неотчуждаемых "частях" тела человека, и слово "брошка" называет предмет, функционально равнозначный перед тем перечисленным составляющим) подключается логика звукового сближения, фонетического обыгрывания (цветок/свисток, графин/ парафин).

Другой тип усложненной структуры представлен в тех случаях, когда предикат требует помещения нескольких валентностей.

В параграфе 1.0.0. при определении лексико-семантической парадигмы уже упоминалось стихотворение "Летят по небу шарики...", в котором текст порождается сменой двух конструкций: 1. Летят по небу

шарики, 2.а люди машут... Таким образом заданы два действия, связанные между собой и развивающиеся во времени. глагол "махать" требует указания на объект действия (кому) и орудие действия (чем). Необходимость распространения предиката создает вариативное поле данного предложения. Первоначально задается объект действия, который сохраняется на протяжении всего текста, осуществляя семантическую связь между первым и вторым предложениями: "а люди машут им". Движение текста создается за счет смены лексем в позиции орудие действия:

а люди машут шапками
а люди машут палками
а люди машут булками
а люди машут кошками
а люди машут стульями
а люди машут лампами

Попутно можно отметить, что описанный выше фрагмент ограничен противопоставлением двух начал: динамики и статики – "летят по небу шарики" / "а люди все стоят", которое снимается в последних строках – "летят по небу шарики, // блестят и шелестят. // А люди тоже шелестят".

В самых маленьких частичках,
в элементах,
в ангелочках,
в центре тел,
в летящих ядрах,
в натяжении,
в оболочках,
в ямах душевной скуки,
в пузырях логической науки –
измеряются предметы
клином, клювом и клыком.

Глагол "измерять" требует позиции объекта (что), инструмента (чем) и единицы измерения (в чем). Как и в предыдущем случае, объект действия не варьируется ("измеряются предметы"). Ср в реплике профессора Гуриндурина:

Где же вы слышали бредни,
чтобы стул измерить клином,
чтобы стол измерить клювом
чтобы ключ измерить лирой. (76),

где движение задается и для объекта действия (при нулевой реализации валентности единица измерения).

В стихотворении "Двести бабок нам плясало..." грамматическое пространство организуется глаголом "пасть", сменяющим субъекта действия при неизменном обстоятельном актанте:

дыня радостей валиса
гроб небес шептун земли
звезды быстрые колеса
пали в трещину
пали звезды
пали камни
пали дочки
пали веки
пали спички
пали бочки
пали великие цветочки
волос каменного смеха
жир мечтательных полетов
конь бездонного моря
шут вороного боя
крест кожаных переплетов
живот роста птиц и мух
ранец Лилии жены тюльпана
дом председателя валших и наших. (2, 51)

Распространенные номинативные конструкции (вмещающие адъективный родительный падеж) существуют при этом одновременно в двух планах: как абсолютные единицы, называющие единицы мира, и как относительные, связанные непосредственно с глаголом и составляющие в таком случае лишь часть высказывания.

И в области имен существительных можно встретить искусственные ряды, созданные по определенным фонетическим правилам:

Это ров
это мров
это кров...
Это лынь,
это млынь
это клынь,
это полынь. ("Месь", 92-93)

В этом отрывке представлены два ряда, каждый из которых задается ключевым словом. В каждом следующем слове корень наращивается, причем такое развитие идет параллельно: ров/мров; лынь/млынь; ров/кров; лынь/клынь. Во втором ряду представлена следующая ступень

наращения (отсутствующая в первом ряду), когда к корню присоединяются два звука: по-лынь. Таким образом ряд образований Хармса оказывается замкнут общеупотребительными лексемами ров-полынь.

1.3.2. Каркас стихотворного текста может составлять некая структурная схема предложения, тогда текст образуется одновременной заменой составляющих его элементов, см., например, "Все все деревья пиф...":

(все, все)	деревья	пиф
	каменя	паф
	природа	пуф
	девицы	пиф
	мужчины	паф
	женитьба	пуф
	славяне	пиф
	евреи	паф
	Россия	пуф (2, 5)

Текст разбит на три части, каждая из которых, в свою очередь, троеится по числу слов, занимающих место предиката (нельзя не обратить внимание на уже встречавшуюся имитацию внутренней флексии, создающей новую семантику), причем существительное, помещенное в каждой третьей строке, является как бы результатом складывания семантики предшествующих слов (деревья+каменя=природа). Ср. первоначальную редакцию, где эта структура не была выдержана целиком: во второй строфе читалось

(все, все, все)	девицы пиф
	мужчины паф
	ребята пуф (2, 167).

Аналогично построен отрывок стихотворения "До того ли что в раю...", но на иной структурной схеме:

в ушах банан
в дверях пузырь
в лесу кабан
в болоте пыль
в болоте смех
в болоте шарабан (1, 74).

См. также в "Интермедии" к "Комедии города Петербурга":

кричи оттуда тетерем
маши оттуда зонтиком
скачи оттуда кренделем

танцуй оттуда в комнату
в чуланчик или в комнату (1, 116).

1.4.0. Особый случай, как кажется, представляют собой лексико-семантические ряды, объединяющие закрытые, непродуктивные классы слов. Логика их соположения в тексте основана на чисто грамматическом принципе, оно порождается принадлежностью к одной части речи и стремится к полноте охвата. Например, пространственные наречия:

Вид: Направо дверь, налево дверь, прямо дверь, снизу дверь, вкось дверь, сбоку дверь, с тылу дверь и поперек дверь (2, 149).
Ср. в стихотворении "Овца":

Внизу земля, а сверху гром,
а сбоку мы – кругом земля (66).

Интересно, что в этом стихотворении образуется лексико-семантическое поле со значением "пространственная соотнесенность", где к наречиям примыкают другие части речи в этой функции:

Над нами Бог в кругу святых,
а выше белая овца (там же).

См. также оксюморонное сочетание: "Я стою // вдали, вблизи" ("Месь", 98) или в этом же тексте: "дом вверху и дом внизу" (черновой вариант, см. 2, 184).

Другой частью речи, использование которой характеризуется стремлением к полноте охвата, является местоимение. См., например,

Откуда я?
Зачем я тут стою?
Что я вижу?
Где же я? (1, 77).

Гораздо более яркий пример представлен в стихотворении "Нетеперь" (2, 46–47). Стихотворение построено на установлении взаимоотношений между основными понятиями, названными при помощи местоимений. Одно понятие объясняется через другое при помощи трансформаций простых синтаксических структур (например, введением отрицания: "Это есть Это... // Это не то. // Это не есть не Это."). В тексте представлены основные разряды местоименных слов, которые вводятся постепенно: 1. указательные местоимения – это, то, тут, там, 2. вопросительно-отрицательные – что, где, 3. усилительно-выделительные – само, 4. неопределенные – неоткуда, некуда, 5. полноты охвата действия – все, 6. личные – я, мы, 7. возвратные – себе. Эти местоимения входят в попарное соотне-

сение как внутри одного разряда (подобно уже приведенным примерам, ср. также: "Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, а теперь тут и там") так и между разрядами ("Тут есть это и то", "Это вышло из тут", "А там стояла это и то"). В соответствии с сюжетом стихотворения основную смысловую функцию несут на себе указательные слова, неизменно появляющиеся при любых трансформациях синтаксической структуры. Интересно, что стихотворение замыкает ряд слов, данных вне синтаксических связей, как бы задающих текст в его инварианте: "Это, то, тут, там, быть, Я, Мы, Бог".

1.5.0. Можно предположить наличие таких фрагментов текста, когда одна и та же синтаксическая конструкция заполняется лексемами, принадлежащими к разным частям речи. Такая возможность используется Хармсом, хотя и нечасто. См., например:

знаю только хи хи хи
знаю примуса горенье
печек жар, молитву ламп
знаю всадник хлеба радость
знаю всадник чая сладость
знаю около и возле
знаю мимо и сквозь мачтой
знаю внутри и снаружи.

(черновой вариант, "Лапа", 2, 220).

Итак, многие стихотворные тексты Хармса построены на потенциально бесконечной редупликации синтаксической конструкции, в этом случае текст порождается на глазах у читателя развертыванием "вертикального" ряда слов, объединяемых общностью грамматического и/или компонентов лексического значений слова. При этом может актуализироваться понятие грамматической правильности / неправильности высказывания, так как текст, совпадая, как правило, в своей начальной и конечной точках с внепоэтическим употреблением (то есть образуя некоторую зону нейтрализации между поэтическим и общелитературным узусом), преломляется в том или ином компоненте, демонстрируя поэтическую языковую действительность и одновременно формируясь ею, а также понятие логической последовательности / непоследовательности при проведении лексических замен.

2.0.0. Синтагматический ряд. Рассмотрим более подробно "горизонтальное" построение текста у Хармса. При соединении слов деформируется механизм их формальной и семантической связи.

2.1.0. На формальном уровне эта деформация выражается в нарушении принципов обязательности и предсказуемости той или иной синтаксической связи.

2.1.1. в некоторых случаях семантически недостаточные глаголы выступают с незамещенной синтаксической позицией. При подобном употреблении происходит сдвиг в восприятии семантики глагольной лексемы либо в восприятии семантики глагольной лексемы либо в восприятии ее синтаксических связей.

и тот час же паровоз
детям подал и сказал:
пейте кашу и сундук.

("Случай на железной дороге", 51)

Глагол "подать" является многозначным, его отдельные значения формируются замещением позиции правого актанта (объект действия): кого-что/что; факультативными можно считать позиции адресата (кому) и обстоятельственной характеристики действия. В приведенном фрагменте реализованы именно факультативные позиции: подал детям, подал тотчас, тогда как обязательная синтаксическая связь не представлена. В обычном узусе такое явление встречается в известных контекстах. Например, допускает вариативность "подать" что /"подать" 0 значение "пожертвовать как милостыню" или значение "поставить на стол (кушанье)", в этом, втором, случае активизируется локальный детерминатив (высказывание типа "я подаю на стол", "на стол подали"), при повышенной роли контекста (например, в разговорной речи так влияет экстралингвистическая ситуация) глагол может употребляться и с нереализованной валентностью. Обращает на себя внимание значение "доставить, привести к месту посадки", когда в качестве прямого объекта выступает лексема со значением "средство передвижения", при этом, как правило, активная конструкция предполагает наличие локального детерминизма ("я подаю поезд к платформе", "подали поезд к платформе"), а пассивная нет ("поезд подан"). В употреблении Хармса глагол "подать" становится как бы "мерцающим": его синтаксическое и семантическое окружение выявляет одновременно несколько значений. Так, конструкцию "паровоз... подал" можно рассматривать как трансформацию пассивной конструкции "паровоз подан", полученную формальной процедурой перемещения лексемы из позиции объекта в позицию субъекта (то есть "паровоз подал себя" с опущением последнего члена конструкции). С другой стороны, указание на необходимость пить "кашу и сундук" намекает на потенциальную возможность реализации значения "подавать кушанье", тем более что оно возможно при нулевом правом актанте. Эта же синтаксическая особенность, как уже говорилось, свойственна и значению "подавать милостыню". Устранение правого актанта можно интерпретировать как способ создания предельно

обобщенного значения слова ("вручать"), так как появление тех или иных семантических множителей зависит от обязательной синтаксической связи. Семантическая структура стихотворения Хармса не исключает, строго говоря, ни одно из этих значений.

Аналогичное расширенное восприятие глагола представлено и в другой строке этого же стихотворения:

Как-то бабушка махнула
и тотчас же паровоз... (там же).

И в данном случае правый актант представлен нулем, но в отличие от предыдущего примера, здесь не реализованы и факультативные синтаксические позиции. Глагол "махнуть" реализует свое основное значение "делать взмахи, движения по воздуху чем-либо" + однократность" при обязательном указании на "инструмент" и факультативном – на адресат и обстоятельственные характеристики. В отличие от глагола "подать" зона значений, актуализирующих факультативные связи и уничтожающих обязательные, лежит в стилистически ненейтральных контекстах (просторечие, разговорное употребление). Это, во-первых, значение "броситься, прыгнуть, ринуться", во-вторых, значение "поехать, отправиться куда-либо" ("махнуть через забор", "махнуть в Париж"). Глагол "махнуть" обладает, кроме того, морфологически связанным значением "допустить крайнее преувеличение", реализуемым лишь в прошедшем времени под определенной интонацией ("куда махнул!"). И в данном случае синтаксический и семантический контекст Хармса не исключает ни одно из перечисленных значений. Таким образом, если в обычном употреблении контекст разрешает полисемию, то в поэтике Хармса полисемия задается контекстом, при этом используются все возможные способы ее усилить. Это явление усиливает позиции глагола (предиката) в структуре текста.

Иногда устранение обязательной синтаксической связи может быть представлено как мнимое:

а грузинка по дороге
все твердила (там же, 52)

Восприятие предложения зависит от интерпретации слова "все" как усилительного (в этом случае глагол "твердить" лишен обязательной связи, то есть наблюдается явление, описанное выше) либо как объекта действия (в этом случае необычной является его левая позиция).

2.1.2. Обратное явление представлено в тех контекстах, где глагольная лексема наделяется избыточной синтаксической связью.

Базиль повойники несет
то кучер сани запрягая
шумит в убогие уста.

("Комедия города Петербурга", 1, 108)

При употреблении глагола "шуметь" в основном значении ("издавать, производить шум") обязательной является лишь позиция субъекта действия. Это же можно сказать и о значении "ссориться, громко выражать недовольство". Значение "обсуждать что-либо, делать предметом всеобщего внимания" актуализирует семантику объекта (о чем). Ни одно из значений не выявляет локального терминанта, за исключением связанных выражений "шумит в голове", "шумит в ушах" требующих безличных конструкций. Несомненно, восприятие глагола во фразе "кучер... шумит в убогие места" опирается на множество ассоциации. Оно вмещает и значения глагола "шуметь" (в их комплексе, при этом связь с безличным употреблением подчеркивается семантической близостью слова "уста" к словам "уши", "голова") и простирающейся сквозь предложно-падежное сочетание "в уста" связью глагола "шуметь" с глаголом "трубить".

А дверь дубовая молчит
хозяину в живот.

("В гостях у Заболоцкого", 1, 55)

И в данном случае мы имеем дело с избыточной синтаксической связью, так как семантическая структура глагола "молчать" не нуждается в дополнительном указании на место действия (конечно, если не считать, что в данном предложении опущен какой-либо иной глагол, связанный с комплексом "хозяину в живот", что было бы, как кажется, некоторой натяжкой).

Ср. аналогичные примеры:

Земля вертелась в голос тот

("Пророк с аничкиного моста", 54)

то были дерзкие моторы
в большие вечные ворота

("Хню", 126).

Введение той или иной избыточной синтаксической позиции сопровождается созданием семантической избыточности, в крайнем своем случае это приводит к десемантизации глагола, например:

Вот он для этого собрал
 различные чемоданы
 и так раздумывал кедровой головой
 ("Столкновение дуба с мудрецом", 68).

В приведенном отрывке таким разрушителем семантики глагола становится слово "головой", так как оно помещает позицию "инструментальности" вне глагола и создает потенциальную возможность замены в этом фрагменте семантической структуры.

2.1.3. Наряду с нарушениями в области обязательной синтаксической связи (то есть устранение синтаксической связи при семантически недостаточном глаголе) встречаются и искажения на уровне предсказуемости синтаксической связи.

И вот
 из морей могучих вод
 слава Богу наконец
 выбирается пловец
 как народ ему лепечет
 и трасется на него
 ("Берег правый международный...", 1, 12).

Глагол "трястись" в своих переносных значениях "бояться потерять, утратить кого, что-либо", "испытывать страх, боязнь" сочетается с рядом предложно-падежных форм: над кем/чем, за кого/что, перед кем/чем. В приведенном фрагменте используется форма винительного падежа ед. ч. местоимения, возможная при данном глаголе лишь при предлоге "за". И в данном случае можно предположить, что таким образом усложняется процедура контекстного выбора одного из значений многозначного слова. Ср. также:

да Заболоцкого рука
 по комнате бежит,
 берет крылатую трубу
 дудит ее кругом
 ("В гостях у Заболоцкого", 1, 55).

2.1.4. Явления синтаксической сочетаемости глагола могут распространяться и на отглагольные имена.

...распутать свою шею
 для поворотов очень приветливым знакомым и
 незнакомым собеседникам
 ("Скажу тебе по совести...", 131).

Сочетание "поворотов... собеседникам" восходит к глагольному "повернуть собеседникам". При необходимости заполнить валентность "адресат" используется предложная форма дательного падежа, опущение же предлога изменяет семантику существительного, которое начинает восприниматься как объект действия. Эта двуплановость исчезает при переходе к субстантивному словосочетанию, построенному, однако, с нарушением формальной связи между словами.

2.1.5. В поэзии Хармса встречаются случаи синтаксической аналогии, когда синтаксическая связь, свойственная одной лексеме, распространяется на другую лексему.

О скакал тогда домой,
развеваясь бородой,
и, на жизнь хмур и зол,
залезал к себе под стол

("Столкновение дуба с мудрецом", 71)

Краткая форма прилагательного "злой" в значении "сердит, исполнен злобы" сочетается с предложной формой винительного падежа (на кого/что) эта же синтаксическая связь индуцируется и на краткое прилагательное "хмур", так как здесь актуализируется общая сема "недовольство", сочетающаяся с выраженной на синтаксическом уровне семантикой объекта состояния.

2.2.0. Сдвиг в организации синтаксических связей представлен и на уровне предложения и, шире, текста. Так, например, встречается явление незамещения синтаксической позиции:

Не скажу, что
и в чем отличие пустого разговора
от разговора о вещах текущих ("Радость", 102).

В некоторых предложениях можно выделить слова (или словосочетание), которое в равной мере может подчиняться сразу двум членам предложения, создавая особым образом спаянный и одновременно многозначный смысл.

Я сам Бутырлинского края,
девиц насилую, играя
с ними в поддавки ("Вода и Хню", 123).

Здесь центральную позицию занимает деепричастие "играя", относящееся к глаголу (подчеркивается легкость действия) и формирующее составное словосочетание (аналогичное глагольному "играть с ними в поддавки"). Ср. еще:

здравствуй здравствуй Грузия
 как нам выйти из нее
 мимо этого большого
 не забора — ах вы дети —
 вырастала палеандра
 ("Случай на железной дороге", 51).

И в данном случае представлен образец "открытого" синтаксиса, где фрагмент "мимо этого большого не забора" (сочетание указательного местоимения при отрицании создает значение предельной неопределенности) может одинаковым образом соотноситься с предложением "как нам выйти из нее" и с предложением "вырастала палеандра".
 Аналогичный пример:

Которая Елизавета Бам,
 Которая мне дочь?
 Которую хотите вы
 На следующую ночь
 Убить и вздернуть на сосне,
 Которая стройна,
 Чтоб знали звери все вокруг
 И целая страна? ("Елизавета Бам", 197).

Адъективное предложение "которая стройна" может относиться и к Елизавете Бам (тогда оно завершает цепочку аналогичных предложений) и к сосне (в этом случае меняется структура текста, так как названное предложение помещается внутрь предшествующего).

В стихах Хармса встречаются перестановки слов (на уровне предложения) и словосочетаний (на уровне текста). Суть подобной перестановки может состоять в отнесении определения на дистантную позицию по отношению к определяемому слову, что ведет также к "размыканию" синтаксиса:

Потому как сажень
 есть косая инструмент
 и способна прилагаться
 где угодно хорошо ("Измерение вещей", 75).

Или:

А потом беря зажим
 сын военного призвания
 робкой девицы признание
 с холма мудрого седла
 наклоня тугую шею
 ей внимает бригадир
 ("Берег правый международный...", 1, 12).

Одно предложение, описывающее бригадира ("сын военного призвания") и его действия, оказывается расколотым назывным фрагментом "робкой девицы признание", таким образом для понимания синтаксической структуры целого необходимо проделать ряд перестановок.

Эти явления на уровне единиц, больших, чем словосочетание, создают затрудненность для восприятия текста, своеобразную синтаксическую многозначность, когда в определенном контексте потенциально присутствует множественность синтаксических употреблений слова (или словосочетания).

2.3.0 Вопрос о семантической связи между словами, образующими "горизонтальный" ряд, вновь возвращает к проблеме принципиального разграничения "ситуационной" и "семантической бессмыслицы" (см. рассуждения Т.А. Липавской, приведенные в примечаниях к изд. сочинений А. Введенского, с. 271). На семантическом уровне может проходить "поэтическая критика разума" (цит. изд., с. 251, ср. с замечанием о том, что "поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее", там же, с. 361).

Нас интересует в первую очередь чисто языковой аспект порождения "семантической бессмыслицы" (при этом нельзя не отдавать себе отчета в неточности данного термина, так как, по замечанию Я.С. Друскина, "бессмысленное слово или бессмысленная последовательность слов не имеет смысла, но имеет значение", там же, с. 285). Хармс, соединяя лексемы, счищает их от нормативных законов сочетаемости, в первую очередь семантической. Это становится возможным, если слово воспринимается как разложимая единица, см., например, перифразу глагола "крикнуть" у Хармса: "Это, сделав дикий крик // мчится разум, опалев".

Разберем, например, сочетание "влетая на вагоны" ("Случай на железной дороге", 51). Глагол "влетать" ("влететь"), управляющий предлогом "на" с вин. п., требует сочетания со словами, называющими открытое пространство ("влететь на двор"), но это правило в данном случае игнорируется, более того, использовано существительное с антонимической семой "закрытости", "компактного ограничения пространства". Или: "Эй, вы там, не простудитесь // на просторном сквозняке" ("Искушение", 62). Существительное "сквозняк" содержит семы "тяга", "воздух", "интенсивность", "через", "отверстие", "сквозной", "узкий". Последняя находит антонимическую пару в прилагательном "просторный", подразумевающим в своей внутренней структуре сему "широкий". Наряду с антонимическим рассогласованием широко распространено функциональное рассогласование. В этом же произведении: "наши головы текли" (61). Глагол "течь" обозначает некое плавное движение, такое перемещение из одной точки в другую, которое происходит неди-

скретно. В данном случае рассогласование между семантикой слов происходит по признаку "недискретность". Ср. "пейте кашу и сундук" (там же), где семантическое рассогласование происходит в два шага: "пейте кашу" – "пейте сундук". Глагол "пить" обозначает "поглощать жидкость". На первом этапе рассогласование идет по семе "жидкость", сочетание "пейте кашу" становится как бы "пограничным", переломным (отчасти об этом явлении уже упоминалось в разделе, по-священном лексико-семантическим парадигмам). На втором этапе сохраняется уже введенное рассогласование, но оно дополняется рассогласованием по семе "поглощать", таким образом утрачивается семантическая основа соположения слов. Или: "А время – суп, высокий, длинный и широкий" ("Радость", 102). Все три прилагательных объединяет представление о большой протяженности (в длину, в высоту, по периметру), их соположение вполне отвечает закономерностям поэтики Хармса, порождающей лексико-семантические ряды слов. Прилагательное "Широкий" является в данном случае точкой перелома (по отношению к двум другим прилагательным), так как оно в принципе сочетается с понятием "жидкое", рассогласование же идет на уровне уточнения данного понятия.

Аналогичные примеры в большом количестве встречаются практически в каждом стихотворении Хармса. Семантическое согласование, необходимое для обычного процесса коммуникации, заменяется семантическим рассогласованием (частичным или полным). На языковом уровне оно может заменяться грамматическим согласованием. В данном случае мы имеем в виду системное согласование, существующее между словами разных грамматических классов и лишенное тех запретов, которое налагает на него речевой узус. Так, например, названия предметов сочетаются с названием характеристик этих предметов (на формальном уровне класс существительных сочетается с классом прилагательных), названия действий, подразумевающих объект, сочетаются с названиями таких объектов (на формальном уровне класс переходных глаголов и класс имен существительных), названия действий сочетается с названиями признаков действий (на формальном уровне класс глаголов сочетается с классом наречных слов) и т.д. Возможность соединять глагол с любым наречным словом без каких-либо ограничений используется Хармсом:

даже тело опустилось
и чирикало любезно
но зато немного скудно
и как будто бы назад

("Случай на железной дороге", 51).

Ср., "и глазами вдаль вертит" ("Дачная ночь", 1, 21), "заснула нянька кувырк" ("Пожар", 63) и т.д. Иногда процесс проявления подобных синтаксических единиц можно проследить наглядно. Например, в стихотворении "Дочь Сокольского" Хармс заменяет строку "чихает мелким взрывом" (1, 19, ср. там же с. 173). Очень часто Хармс использует творительный падеж сравнения, восходящий к сравнительному обороту со словом "как", в наречной функции: "он реял над крышей, как молоток" ("Столкновение дуба с мудрецом", 69), "и молотком вверху болтался" (там же, 70); "вот и стал бы я, как дуб", "я бы начал дубом жить" (там же, 69). В отдельных случаях возникает при этом наложение отдельных падежных значений, например, темпорального и инструментального: "...сойди с дороги // не то моментом задавлю" ("Разговоры за самоваром", 109) или темпорального и объектного: "Дочь его Агнеса // в кругу зверей шутила днями" ("Жил мельник...", 77).

Можно предположить, что во всех подобных случаях (то есть при наличии грамматического согласования и отсутствии семантического согласования) происходит распределение этих двух механизмов: правильная грамматическая структура нейтрализует внепоэтическую и поэтическую реальности, семантическая же структура маркирует поэтическую реальность. (Именно поэтому семантическое рассогласование или, как обычно называлось данное явление, "бессмыслица", оказывалась в центре обсуждения критики. Об этом прямо писал Н. Заболоцкий: "...центр спора о бессмыслице должен быть перенесен в плоскость сцепления... слов. [...] Бессмыслица не от того, что чисто смысловые слова поставлены в необычную связь – алогического характера" (цит. по: А. Введенский, цит. изд., с.252). В преодолении такой "необычности" Заболоцкий видел путь, который проходит любая метафора. Внутреннюю полемику содержит в себе рассуждение Я.С. Друскина по поводу строки А. Введенского "И стол потерял соль": "В переносном смысле говорят: это выражение или острота потеряли свою соль. [...] Это смелая метафора. Но "соль стола" – это уже не метафора, это бессмыслица, возникшая из отстранения метафоры, то есть примена" (цит. изд., с. 329). Как представляется, разница между метафоризацией и созданием "бессмыслицы" состоит в противоположной направленности: метафоризация предполагает процесс уподобления, усиления семантического согласования, а в случае невозможности контекстуальное выявление семы ассоциативного характера, представленной во внутренней структуре слова лишь потенциально, тогда как "бессмыслица" стремится к разрыву семантических связей.)

Действие механизма рассогласования слов может происходить на глазах у читателя.

Елизавета Бам:

Иван Иванович, сходите в полпивную
И принесите нам бутылку пива и горох.

Иван Иванович:

Ага, горох и полбутылки пива,
Сходить в пивную, а отгудова сюда.

Елизавета Бам:

Не полбутылки, а бутылку пива,
И не в пивную, а в горох идти.

Иван Иванович:

Сейчас я шубу в полпивную спрячу,
А сам на голову надену полгорох.
("Елизавета Бам", 202).

Искажение на уровне семантического согласования слов может привести к полному высвобождению слова от привычной структуры, см., например, прозаический отрывок из произведения "Лапа":

1. Чтобы сварить суп, надо затопить плиту и поставить на нее кастрюлю с водой. Когда вода вскипит, надо в воду бросить морковь и ...
2. нет, стрелу и фо... нет, надо в воду положить карету. [...]
3. Знаете ли, чтобы сделать суп, надо положить в воду мясо и рыбу.
4. Ылы ф зуп фоложить морковь. Ылы спржу. Ылы букварь. Ылы дрыдноут. (2, 93–94).

3.0.0. Языковая система в творчестве Хармса является не только средством создания мира (см. высказанную в письме к К. Пугачевой мысль о том, что "истинное искусство... создает мир и является его первым отражением...": 25), но и полноправным звеном этого мира. Если футуристы, как правило, абсолютизировали звуковой и слово-образовательный уровни языка, стремясь к созданию новых связей ее от ограничений, связанных с узусом. Использование системы языка в тексте приводит к явлению рассогласования на грамматическом и/или семантическом уровнях (что может отражаться и на фонетике, и на семантике). Хармс демонстрирует логику языка во всей ее алогичности (с этой точки зрения интересны случаи игры с грамматикой, например, когда глагол шестого класса образует формы по правилам глаголов первого класса: "а в сумке прячет на завтра // его красивые усы" (там же, 54), или глагол совершенного вида образует аналогичную форму будущего времени: "Будем в небо улететь" ("глАвНабор", 2, 102), или

восстанавливается форма повелительного наклонения (по правилам синхронии, с нарушением исторически закономерной формы): "ляг и спи, и види сон" ("Радость", 105), или имя существительное получает флексию без учета правил соединения основ и окончаний: "Баня лицов твоих" ("Вечерняя песнь к имением моим существующей", 90), или получает форму множественного числа независимо от семантики основы: "летают воздушы одни" ("Разговоры за самоваром" 111) и т.д.) и многозначности.

Подобное отношение к языку, возможно, было присуще и другим поэтам его круга, например, А. Введенскому. Отдельные наблюдения над поэтикой Введенского, подтверждающие это предположение, содержатся в комментариях к его собранию сочинений (цит. изд., т. 2; см., например, о падежных формах местоимений с. 265, 314, 331; о рядах слов как способе организации текста с. 266, 272–273 и др.). Однако сопоставительный анализ языкового аспекта поэтики Хармса и Введенского является предметом отдельного исследования.

В заключение хотелось бы указать на стихотворение Хармса 1931 года, в котором он сам определяет свое отношение к языку:

Только ты просвети меня Господи путем стихов моих.
Разбуди меня сильного к битве со смыслами,
быстрого к управлению слов... ("Молятца перед сном",
3, 169).

* В статье используются два издания стихотворений Д. Хармса: Даниил Хармс. *Полет в небеса*. Л., 1988. При ссылке на издание указывается номер страницы (например: "Овца", 66). Д. Хармс. *Собрание произведений*. Под редакцией Михаила Мейлаха и Владимира Эрля. Времен, 1978 гг. 1–3. При ссылке на это издание первая цифра указывает на номер тома, а вторая на страницу (например: "Ванна Архимеда", 2, 3, где 2 – указание на второй том, а 3 – отсылка на страницу).

Евгений Добренко

**ВСЁ ЛУЧШЕЕ – ДЕТЯМ
(ТОТАЛИТАРНАЯ КУЛЬТУРА И МИР ДЕТСТВА)**

Мы будем петь и смеяться, как дети ...
Марш веселых ребят, 1934.

Зададимся вопросом: что в нашем *обычном* представлении являет собой тоталитарная культура и что – мир детства?

Тоталитарная культура в советском, соцреалистическом ее изводе – это огромные, бесконечные, скучные романы, которые нельзя дочитать до конца; это помпезные, пронизанные официальной стихии и поэмы, воспевающие Партию, Родину и мудрых Вождей; это назидательные пьесы, шедшие в полупустых залах; это псевдонародная "массовая песня", назойливо внедрявшаяся всюду; это разляпистые героические картины на сюжеты официальной истории, украшающие все – от кабинета врача до коридора школы и станций метро; это массивные, монументальные архитектурные сооружения, от которых веет холодом, когда проходишь огромными московскими проспектами; это наконец, одна и та же идеологическая жевачка изо дня в день ... Итак, это нечто застывшее, замершее от зачатия, мертвое от момента воплощения.

И, напротив, мир детства – это нечто светлое, радостное, яркое. Если книга, то занимательная, наполненная увлекательными приключениями (для мальчишек) и переживаниями, страстями (для девочек); если стихи, то наполненные любовью, теплом, живым человеческим чувством; если окружающий мир, то доступный, близкий ребенку; если дом, то не здание МГУ на Ленинских Горах, перед которым и взрослый-то человек цепенеет и превращается в букашку, психологически подавленный размерами таких сооружений, а что-то пространственно соразмерное, уютное; если пейзаж, то свободный, "ненормированный", а не регулярный парк (типа ЦПКиО) с размеренными дорожками; клумбами, помпезными фонтанами, скульптурными композициями, огражденными газонами, куда нельзя заходить, двигаясь лишь по асфальтовой аллее и отдыхая на огромных помпезных литых скамейках. Словом, мир детства – это мир воли, шалости, мир выхода из условных норм. Это мир изначально живой в противовес миру тоталитарной культуры, изначально мертвому и мертвящему.

Все сказанное здесь, как представляется, не может быть оспорено. Таковы наши фундаментальные представления о мире и, в частности, об этих двух мирах, — диаметрально противоположных, как мертвое и живое, согласно обыденному сознанию.

И, тем не менее, вразрез тому, что навязано нам "здравым смыслом", я сформулирую свою проблему — тоталитарная культура и мир детства — так: *тоталитарная культура как мир детства и мир детства как тоталитарная культура*, утверждая, что все, сказанное выше о тоталитарной культуре и мире детства — не более, чем мифы, основанные, с одной стороны, на нашем недостаточном знании тоталитарного типа культур (он скрыт для нас, подобно миру собственного ребенка), а с другой, на свойственной взрослому человеку ностальгии по детству. Оба мифа намертво связаны: психологически вирус тоталитарного синдрома заключен в слабости и безответственности современного человека, в его инфантилизме, в его доличности; ностальгия же по детству — устойчивый психологический архетип тоски по временам безответственности, которая социально освящена (то, что можно ребенку, взрослому человеку, уже обремененному грузом социальных традиций и установлений, просто не позволительно и недоступно): детская непосредственность сменяется опосредованностью поведения взрослого человека через социальные, этические, моральные нормы.

И в самом деле, тоталитарная культура направлена на мобилизацию эмоциональной энергии массы, поскольку политическая мифология сугубо функциональна: путем упорядочения картины мира она организует в соответствующем направлении деятельность людей. Она, таким образом, *целенаправлена*. Отсюда — телеологизм в понимании развития: история движется в направлении к определенной цели — к светлому будущему, а этапы этого развития — "первая фаза коммунизма", "развитой социализм" и т.д. Это же, как показал в своих работах о детской психологии еще в начале 30-х годов Л. Выгодский, соответствует самоидентификации ребенка, который также всегда стремится к взрослости (когда я вырасту ..., "когда я стану большим ..."), в которой видится тот же скачок "из царства необходимости в царство свободы", независимость от взрослых, но заметим, никогда не большая ответственность.

Но политическая мифология не может функционировать вне массового сознания — она выстраивается интуитивно в определенном социуме и в этом смысле выступает как *коллективное бессознательное* массы, видящей в мифе обоснование справедливости своих устремлений, желаний, ненависти и т.д. Политическая мифология должна быть понятной и близкой массе. Вряд ли поэтому верно утверждение Б. Гройса о том, что соцреализм был чужд "настоящим вкусам масс", но был навязан

Сталиным, тогда как вместо соц-реалистической доктрины могла быть внедрена и принята с тем энтузиазмом фонетическая заумная поэзия в духе Хлебникова и Крученых или живопись в духе *Черного квадрата* Малевича¹ политические мифы лишь *формулируются* вне массы, но не живут вне ее; социальный вакуум губителен для политического мифа. В этом смысле можно согласиться с мыслью Э. Надточия о том, что письмо соцреализма устроено как машина кодирования потока желаний массы². А к этим желаниям можно отнести и желание массы приобрести сверхплотность ("еще теснее сплотимся вокруг ...") и желание растворить индивидуальные конфигурации тел в тотальном равенстве элементов единого сверхтела ("Я счастлив, что этой силы частица, что общие даже слезы из глаз" у Маяковского, "Хочу позабыть свое имя и звание, на номер, на литер, на кличку сменить" у Луговского), и ее желание расти, вечно повторяясь в каждое новое единиче ("связь поколений"), и ее желание остановить время (когда "с каждым днем все радостнее жить"), и ее упоение собственной неповторимостью ("я другой такой страны не знаю ...") и несокрушимостью ("нам нет преград ни в море, ни на суше..."). Эта феноменология сознания массы продуцирует соответствующий тип политической мифологии во всей ее парадигме, упрощенной до бинарных противопоставлений: свой-враг, патриот-отщепенец, хаос-порядок, разрушение-созидание, родина-чужбина и т.д. Прямая взаимосвязь между голосом власти и голосом массы чрезвычайно характерна и для организации детского социума, для которого свойственна управляемость первичного порядка: это коллектив более биологический, чем социальный, коллектив-стая, где есть вожак, враг и где главное занятие – гон и травля.

Тоталитарные культуры рождаются как реакция доперсоналистических архетипов сознания, первобытно-коммунистических его форм на постоянный процесс развития и усиления личностного начала, требующий "сплошь ответственной личности" (М. Бахтин). Любая форма тоталитарной культуры рождается как феномен коммунальности-коллективности в классовом или национальном изводе. В этом смысле советская тоталитарная культура особенно интересна – в ней классовая коммунальность укрепилась коммунальностью национальной.

Коммунальность и коллективность – главное требование тоталитарной культуры, обращенное не только миру взрослых, но и в мир детства. Вот, что об этом писала Н. Крупская, один из основоположников советской педагогики: "Юные пионеры" стремятся воспитать в своих членах коллективистические инстинкты, потребность разделять и радость и горе с коллективом, привычку не отделять своих интересов от коллектива, мыслить себя как члена коллектива, воспитывать в своих

членах коллективистические навыки, т.е. умение работать и действовать коллективно, организованно, подчиняя свою волю коллективу, проводя свою инициативу через коллектив, завоевывая мнение коллектива, и, наконец, воспитать коммунистическое сознание ребят..."³ "Международная детская неделя", писала Крупская в "Правде", "прежде всего должна дать детям много радостных переживаний. Хоровое пение, игры, купанье, экскурсии в природу, поэзия рассказов у костра, посещение фабрик, участие в пролетарских праздниках – все это оставит неизгладимое впечатление на всю жизнь, свяжет эти переживания с представлением об организации, о коллективе. Участие в пролетарских праздниках, посещение рабочего клуба, фабрики, рабочего собрания протягивает крепкие нити между ребятами и рабочим классом, и нити это надо всячески укреплять. Женотделы, партячейки, профсоюзы должны брать шефство над юными пионерами и делать, что могут, для укрепления в ребятах духа классовой солидарности"⁴. Заметим, что все эти пожелания совершенно адекватны потребностям детского коллектива. Важно лишь то, что подобные "радостные переживания" в виде коллективных празднеств дает тоталитарная культура и взрослому человеку.

Но само тоталитарное искусство, будучи языком власти и массы, не создает своих художественных кодов, используя уже наработанные культурой и внутренне их перестраивая, как замечает С. Зимовец, "из множества социокультурных кодов выбираются наиболее устойчивые, суггестивно наработанные, наиболее действенные и "физиологически" простые, ближе всего стоящие к бессознательному опыту массы, врожденные ей как способы ее автоматического бытия"⁵. Точно также эта культура не насилует ребенка, но берет то, что лежит на поверхности его досоциального поведения.

Самым верхним пластом тоталитарной культуры является героическая парадигма. Перед нами искусство, отвечающее на вопросы "что такое хорошо, и что такое плохо", "учебник жизни", состоящий из задач на одно и то же действие – "сделать бы жизнь с кого?" Соцреализм – это вообще конвейер по производству героев – образцов для подражания. Все это обращено к "юноше; обдумывающему житье". Нет нужды подробно говорить о героях соцреалистической литературы – об их чудесных способностях, вечной молодости и бессмертии. Об этом достаточно подробно говорит в своей книге *Советский роман. История как ритуал* К. Кларк, опираясь на *Морфологию сказки* В. Проппа. Обратись мы к более поздней работе В. Проппа *Исторические корни волшебной сказки*, мы смогли бы не только констатировать сказочную основу соцреалистических сюжетов, что очевидно, но и выявить

причины обращения культуры к сказке. Сказка отражает детство человечества и потребность в ней по генетическому коду возникает в детстве каждого человека. А дело в том, что в сказке заложен и реализован механизм инициации – превращения ребенка во взрослого человека, вхождения его в мир взрослых через испытания, смертельные опасности, временную смерть и, наконец, новое рождение. Главное чудо тоталитарной культуры состоит в том, что она лишь формально-внешне повторяет эту сказочную модель: через испытания герой соцреализма и мира детства возвращается в ... мир детства, увлекая за собою читателя, – это замкнутый цикл превращений.

Большевистский тезис о том, что партия в себе концентрирует "ум, честь и совесть" и передает их массе, реализуется в архетипической культурной модели героя и толпы: благодаря Левинсону Морозко превращается в сознательного бойца; благодаря комиссару Клычкову Чапаев избавляется от "партизанщины" и "несознательности"; благодаря воспитателю Макаренко вчерашние уголовники превращаются в прекрасных людей, раскрывая лучшие человеческие качества в созидательном труде; благодаря "старшим товарищам" Корчагин становится образцом служения идее; благодаря комиссару Воробьеву Маресьев преодолевает инвалидность и душевные сомнения и совершает невиданный подвиг; благодаря партийной сознательности коммунистов люди поверили в колхозы и "поднимается целина" ... Нарушение этой модели практически невозможно, о чем свидетельствует "партийная критика" "Молодой гвардии", в результате которой даже классик соцреализма должен был "вписать" в свой роман "партийное руководство" молодогвардейцами.

"Простой человек", получив заряд сознательности, не только готов к совершенным подвигам, но и должен этот заряд передать остальной массе, – перевоспитавшись, воспитать других. Этот перманентный воспитательный процесс заложен в структуру соцреалистического текста: уже сами колонисты из "Педагогической поэмы" начинают воспитывать своих несознательных товарищей; уже Кондрат Майданников, перевоспитавшись, вступает в партию и, таким образом, становится воспитателем; уже молодогвардейцы сами начинают вести воспитательную работу в своих рядах... Но главное – этот воспитательный процесс не замыкается в тексте, но "выходит в жизнь" – к читателю; перевоспитавшись под влиянием протагониста партии, герой сам становится образцом для подражания. В тексте разыгрывается модель жизни как бесконечный процесс воспитания-жизнестроения.

Но задумаемся, в какое новое социально-культурное пространство прорывается соцреалистический герой в результате всех испытаний-

превращений: в пространство коллектива, сознательного служения надличным целям и растворения своей индивидуальности в них, в пространство опасности и борьбы с врагом, наконец, в милитарное пространство подвига, войны, агрессии и аморализма, в досоциальное (деструктивно-социальное) пространство простоты. Это ли не семантическое пространство мира детства? "Фундаментальный лексикон" тоталитарной культуры реализует идеологию гегемонизма и агрессии, но таков мир не только взрослой, но и детской стаи. Стая вообще есть ранняя стадия человеческой организации в пространстве истории, детство человечества. Детская стая – ее эквивалент в пространстве истории одной человеческой жизни. Процесс взросления есть процесс выхода из детства во взрослую жизнь, процесс выхода из стаи в социальную культуру. Здесь же перед нами микромодель той же социокультурной парадигмы.

Как феномен социальной психологии и тоталитарная культура, и мир детства – это своеобразная *комната страха*. Это культура *социального беспокойства*. В глубине эпического спокойствия, умиротворения и "созидательности" соцреализма скрыт комплекс бессознательного страха перед личностной целостностью и свободой, подобно тому, как за детским "бунтарством" скрыт страх независимости, взросления и инициации. Перед нами результат того, что еще полвека назад Э. Фромм назвал "бегством от свободы". Безусловно, что понять причины такого бегства – это и значит понять эти культуры, ибо человек охвачен беспокойством и часто стремится отдать свою свободу, права и целостность надличной власти, тоталитарному режиму, "старшему", "вожатому", растворившись в социуме, превратившись в винтик социального механизма. Таков и ребенок, утверждающий свою свободу и органически подчиненный и руководимый нормами и установлениями, уже готовыми в мире, в который он явился. Природа борьбы здесь одинакова.

Как ребенок, так и взрослый человек в тоталитарной культуре находятся в одинаковых пространствах:

пространство надзора и контроля: как для взрослого ребенок должен находиться под постоянным присмотром, так и в тоталитарной культуре для тех же целей существуют госбезопасность, цензура, вплоть до контроля за темами и литературными сюжетами;

пространство террора: от прямого, открытого – наказание детей (что закреплено даже в русских народных поговорах: "Кто боится, что ребенок будет плакать, – сам заплачет", "Наказуй детей в юности, успокоят тебя в старости", "Дай детям полную волю – сам наплачешься" и т.д.) и, соответственно, во "взрослом мире" – лагеря, высылки, репрессии – до психологического террора: как в архитектуре происходит

минимализация человека перед огромными сооружениями, так и в литературе – внушение, наставление, воспитательность, морализаторство, менторство, даже поэтика идеологического магизма, обращенные всегда к детям (ср. "Дитяtko что тесто: как замесил, так и выросло"), здесь обращены к взрослым при всегдашней и очевидной избыточности власти;

пространство насилия: из перманентной "непримиримой борьбы" с кем-то, усиления сверхполяризации (полюса добра и зла) – возникает строгая принципиальная антирелятивная оценочность, характерная именно для детского сознания с его ригоризмом, непримиримостью, категоричностью, неумением видеть оттенки – так формируется "семантическое" милитарное поле с образом врага, культом борьбы, войны и силы;

пространство нормализации: от единообразия и унификации форм социальной жизни (от детей в галстуках и комсомолок без украшений до прописки всех граждан к месту проживания – воистину: "мы покоряем пространство и время") до единого "художественного метода" как описывать любовь персонажей, писать музыку, рисовать картины, ставить фильмы ...

Тоталитарная культура, как и мир детства, есть культура человеческой слабости. Если тоталитарная культура проистекает из социальной незрелости личности, из неготовности человека быть свободным, разумным, объективным, то миру ребенка эти свойства, проявляющиеся и у взрослых, просто онтологически присущи. Тоталитарный синдром вырастает в мире растущей изолированности, из чувства ничтожности и бессилия человека. Отсюда – социоцентризм тоталитарной культуры, но психологически это и основа детских подавляемых комплексов.

Тоталитарная культура развязывает подавляемые иррациональные страсти, буруевающие человека, она срывает заслоны морали, культивируя влечение к разрушению, агрессивность, зависть, месть, ненависть, почти всегда характерные для детских коллективов. Тогда как традиционная культура способствует социализации личности, ее взрослению. Общество тоталитарного типа, подавляя личности, опирается на незрелую массу; в процессе своего развития тоталитарная культура деклассирует общество, люмпенизирует его, возвращая в пору варварства, детства.

Тоталитарная культура в высшей степени *инфантильна*. Отмеченная М. Чудаковой "детскость" соцреализма была связана не столько с "нестественной ситуацией не прекращающегося социального давления", в результате чего "живые силы литературы естественным образом устремились в ту сторону, где редукция тем и упрощение языка, воз-

никая перед пишущим в качестве предпосылки, могли быть, во всяком случае, мотивированы жанрово – в сторону литературы собственно детской, то есть детской адресованной⁶. Между тем, детскость – родовая черта тоталитарной культуры и в том числе, разумеется, соцреализма. Этим, в частности, объясняется то обстоятельство, что соцреалистическая классика, адресованная взрослым (Островский, Фадеев, Фурманов, Шолохов, А. Толстой) неизменно и немедленно "спускалась" на этаж собственно детской литературы, уходила в школу – закреплённая в этой литературе парадигма сознания (с классовой ненавистью, культом героя и борьбы, образом врага, сектантством, жестокостью) полностью соответствует детскому несоциализованному сознанию. В процессе взросления ребенок социализируется, преодолевая агрессивность и жестокость, и роль культуры в этом процессе огромна, но когда идеология стремится не преодолеть, но развить асоциальную детскость (а именно к этому направлены внутрикультурные потенции соцреализма), деструктивный характер воздействия такой идеологии на личность и массовое сознание трудно переоценить. *Идеал соцреализма – взрослый ребенок, консервация детства – его стратегия*, поскольку сознание ребенка легко направляемо и подвержено суевериям, мифам и идолопоклонству, подчинению силе, каковой выступает суверенное государство, нация, власть. Отсюда – "народность", на которую ориентирована соцреалистическая эстетика; "изображение жизни в формах самой жизни" исходит прежде всего из конкретно-образного мышления ребенка – не случайно любимые соцреализмом сюжетные картины передвижников легче всего найти сегодня на вклейках иллюстраций к учебникам по развитию речи для начальных классов школы. И дело здесь не только в социальности передвижников (у любимого соцреализмом Шишкина ее нет), но именно в тотальном реализме, которого требует инфантильное сознание. Реализм в тоталитарных культурах воплощает в себе культ жизни, к которой эти культуры апеллируют, но если в нацистской культуре под "реализмом" и "жизнью" понималось то изначальное, идеальное, что заложено в нации, народе, расе, то в соцреализме таковыми выступали "объективные закономерности развития общества и борьбы классов результат же был везде один – тотальное жизнеподобие, отвечающее доступное инфантильному вкусу масс, подлежащих воздействию со стороны власти. Этот инфантилизм культуры любопытным образом проявился в речи: в собственно детской литературе соцреализм начинает говорить на "сверхдетском" языке – все эти "сынишки", "сестренки", "братишки", "зайчишки", "шалунишки" и т.п. невозможны в нормальной детской речи. Этот специальный детский язык соцреализма освобождал целые пласты лексики, которые перешли

во "взрослую" литературу. Грань между ними становится все более зыбкой, если не сказать – условной.

Как и мир детства, тоталитарная культура *семейна*. В процессе компенсизации происходит обратная замена социальных связей семейными. Оба мира опираются на патриархальное сознание, которое строится на надличных категориях семейственности: "Родина-мать", "Отец-народов", "республики-сестры", "народы-братья", "старший брат" и т.д. Но эта семейственность, внедряемая и культивируемая властью, призвана была скрыть то, что находилось в сфере бессознательного, компенсировать естественную потребность человеческого бытия в связи с окружающим миром на традиционных архетипах культуры и в стремлении избежать одиночества в "большой семье" и "большой родне". Это в то же время проблематика детских неврозов.

В глубинном смысле тоталитарная культура, как и мир ребенка, есть культура *социального одиночества*, вытесняемого тоталитарной идеологической доктриной и детским коллективизмом через утверждение "братства", "семейственности", "коллективности" и через жесткое подавление "индивидуализма" частного человека, становящегося и в тоталитарном обществе, и в коллективе детей парией, изгоем. Отсюда – культ активности ("активная жизненная позиция") и труда. При этом активность и труд являют собой лишь рационализацию человеческого одиночества и сомнения, попытку их преодоления. В этом случае активизм имеет свое оправдание: индивид должен быть деятелен, чтобы побороть свое чувство сомнения и бессилия. В этом процессе снимается самооценность личности, человек становится *средством для внешних, надличных* целей. Такое подчинение человека основано на осознании им – часто бессознательном – своей малости, бессилия и страха и ведет к подчинению его надличной заданности. По существу, здесь перед нами – предпосылки включения ребенка в детский коллектив.

Коммунизм – это всегда детство. Детство – это всегда коммунизм. Не случайно поэтому в Программе партии (II редакция) была поставлена задача "превращения школы ... в орудие коммунистического перерождения общества". В этих условиях тоталитарная культура есть культура *социальной адаптации*. Это культура приспособления личности к системе ценой потери индивидуальности и целостности.

С точки зрения социальной психологии тоталитарная культура питается из того же источника, что и ребенок: это культура *рационализации страха и бегства*, разворачивающихся на двух полюсах – мазохизма и садизма, сливающихся в типе авторитарной личности – высшего типа личности как в тоталитарной культуре, так и в детстве коллективе. Авторитарный склад личности – всегда продукт и рецидив детской

неполноценности. С другой стороны, авторитаризм всегда одинаков и в тоталитарной культуре, и в мире детства (переменными здесь являются его носители – родители, вожак, вождь, лидер). Здесь стоит вспомнить наставления А. Макаренко родителям: "В правильном семейном коллективе, где родительский авторитет не подменяется никаким суррогатом, не чувствуется надобности в безнравственных и некрасивых приемах дисциплинирования. И в такой семье всегда есть полный порядок и необходимое подчинение и послушание. Не самодурство, не гнев, не крик, не мольба, не упрямство, а спокойное, серьезное и деловое распоряжение – вот что должно внешним образом выражать технику семейной дисциплины. Ни у вас, ни у детей не должно возникать сомнения в том, что вы имеете право на такое распоряжение, как один из старших, уполномоченных членов коллектива. Каждый родитель должен научиться отдавать распоряжение, должен уметь не уклоняться от него, не прятаться от него ни за спиной родительской лени, ни из побуждений семейного пацифизма. И тогда распоряжение делается обычной, принятой и традиционной формой, и тогда вы научитесь придавать ему самые неуловимые оттенки тона, начиная от тона директивы и переходя к тонам совета, указания, иронии, сарказма, просьбы и намека. А если вы еще научитесь различать действительные и фиктивные потребности детей, то вы сами не заметите, как выше родительское распоряжение делается самой милой и приятной формой дружбы между вами и ребенком"⁷. Воистину, эта инструкция универсальна – при замене адресатов – и для мира детства, и для тоталитарной культуры.

Можно говорить о том, что в обоих рассматриваемых мирах заложен и глубинный архетип милитарного сознания и чистой агрессии: социально-психологическая инфраструктура тоталитарного общества и детского коллектива здесь попросту сливаются, если рассматривать милитарность как ментальный эквивалент тоталитарности.

Авторитарная личность всегда инфантильна. Это типичный "бунтарь" и "тираноборец", подобно ребенку, он постоянно бунтует против любой власти, даже против той, которая действует в его интересах и совершенно не применяет репрессивных мер, но борьба авторитарного типа личности против власти, как и борьба ребенка, полностью зависимого от внешней власти – института семьи, школы, является, по сути дела, бравадой. Это попытка утвердить себя, преодолеть чувство собственного бессилия, при этом бессознательная, часто неосознанная мечта подчиниться сохраняется⁸. В этом смысле тоталитарную культуру можно рассматривать, с одной стороны, как вербализацию (в ее "фундаментальном лексиконе") авторитарного инфантильного сознания, а с другой,

как инструмент конформизации иных типов личности, втягивание их, включение в процесс "новой жизни", их адаптации в системе социальных ролей.

Сопреализм вырастает из культуры революционной. Но чтобы понять механизм, здесь заложенный, стоит обратиться к незавершенной рукописи Ленина "О смещении политики с педагогикой", написанной им в июне 1905 года. Вождь большевиков говорил о том, что "в политической деятельности социал-демократической партии всегда есть и будет известный элемент педагогики: надо воспитывать весь класс наемных рабочих к роли борцов за освобождение". "Социал-демократ, который забыл бы об этой деятельности, перестал бы быть социал-демократом". С другой стороны, "кто вздумал бы из этой "педагогики" сделать особый лозунг, противопоставлять ее политике ..., апеллировать к массе во имя этого лозунга против "политиков" социал-демократии, тот сразу и неизбежно опустился бы до демагогии". Ленин сравнивал социал-демократическую партию с "большой школой, низшей, средней и высшей в одно и то же время"⁹. В его сознании педагогика и политика тесно взаимосвязаны. Причем педагогика здесь – начальная школа (азбука), а политика – высшая. Тоталитарная культура, вырастая из такой политизированной педагогики, образовала новое политико-педагогическое пространство – педагогизированную политику. Именно поэтому тоталитарная культура уничтожает детскую психологию как предмет, реально обращенный к ребенку.

4 июля 1936 г. специальным постановлением ЦК ВКП(б) "О педагогических извращениях в системе наркомпросов" педология была "разоблачена и осуждена" как "антимарксистская, реакционная, буржуазная лженаука о детях", ставящая себе задачу "в целях сохранения господства эксплуататорских классов доказать особую одаренность и особые права на существование эксплуататорских классов и "высших рас", и, с другой стороны – физическую и духовную обреченность трудящихся классов и "низших рас" ... Антимарксистские утверждения педологов полностью совпадали с невежественной антиленинской "теорией отмирания школы", которая также игнорировала педагога и выдвигала решающим фактором обучения и воспитания влияние среды и наследственности. Советская педагогика, основываясь на марксистско-ленинском учении, не отрицает влияние среды и ответственности на развитие ребенка, но и не считает их единственными и решающими факторами воспитания. Решающее место в воспитании детей принадлежит педагогу и школе в целом". Постановление "разоблачило и ликвидировало педологию. Оно требует окончательного устранения всех остатков педагогических извращений как обязательного условия

для полного восстановления в правах педагогики и педагогов и всемерного улучшения качества работы школы"¹⁰. Как можно видеть, смысл постановления, сыгравшего решающую роль в отношении тоталитарной культуры с миром детства, сводился к тому, чтобы утвердить власть и контроль над ребенком в виде "педагога и школы в целом".

Но не только школу, разумеется, но и всю тоталитарную культуру, бывшую макрошколой, можно назвать лабораторией *психогенной инженерии* (в соответствии с этим писатель здесь – "инженер человеческих душ"), внедряющей в массовое сознание феномено-логические основы власти. Этот процесс внедрения не освобождает, тем не менее, человека от беспокойства, а неосознанное чувство неуверенности и бессилия лишь возрастает. Для снятия этого напряжения человек нуждается в ощущении полноты жизни, но вписанный в систему социальных ролей, он довольствуется лишь *внешней событийностью*, которую дает ему тоталитарная культура, подобно тому, как ребенок погружается в мир увлекательных путешествий и приключений вымышленных персонажей.

В силу очевидной социально-психологической универсальности политико-эстетического проекта тоталитарную культуру можно рассматривать как *массовую культуру*. И здесь мы вновь возвращаемся к ее инфантилизму. Явный признак маскультуры – герой, одинаково любимый и детьми, и взрослыми (как в 30-е годы в СССР Чапаев или в наши дни Арнольд Шварценеггер или герои индийских мелодрам): это свидетельство не взрослости детей, но детскости взрослых. У ребенка избавление от страха происходит через приобщение к страшному, через сказку и ее преодоление, агрессивность снимается в маскультуре через фильмы ужасов, а сексуальная агрессивность – через порнопродукцию.

В тоталитарной культуре, напротив, происходит не преодоление, негативных потенций человека, но их прямое снятие через запрет. В результате агрессивность и страх рационализируются и продуцируются в иных, социально деструктивных формах, трансформируясь в деструктивной социальной активности. В этом активизме подавляется широкий спектр спонтанных эмоций. Тоталитарная культура замещает их, упрощая, огрубляя, обедняя – в сентиментальности (как какие-нибудь стихи о любви и верности, равно близкие и колхознице, и девочке-подростку) или "комедийности" (на уровне юмора деда Шукаря из "поднятой целины", казарменного или школьного остроумия, являющих одну парадигму плоского смешного).

Но все это лишь поверхностное замещение: в глубине подавляется главное – чувство трагедии. "Каждая культура справляется с проблемой

смерти по-своему, – писал Э. Фромм. – В тех обществах, где процесс индивидуализации зашел не очень далеко, конец индивидуального существования представляется меньшей проблемой, поскольку меньше развито само ощущение индивидуального существования. Смерть еще не воспринимается как нечто радикально отличное от жизни. В культурах с более высоким уровнем индивидуализации относились к смерти в соответствии с их общественным строем и социальной психологией"¹¹. Очевидно, однако, что тоталитарная культура относится к тому типу культурных формаций, где процесс индивидуализации повернут вспять – цена жизни сведена к минимуму ("лес рубят – щепки летят"), но смерти в этой культуре попросту нет, совершенно так же, как в мире детства. Здесь же бессмертна та надличная ценность, в которой растворен человек. Отсюда – культ молодости, бессмертного подвига, телеологизм в понимании жизни – "чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы". Отсутствие самооценности жизни ведет к отрицанию и значения смерти.

Все тоталитаризмы XX века опираются на идею прогресса, видя в себе завершение, итог, цель исторического развития. И в сталинской, и в гитлеровской политических моделях таким феноменом стала социалистическая идея. Массовое сознание при этом трансформируется таким образом, что воспринимает социализм как следующий за капитализмом этап человеческой цивилизации. Между тем, социализм есть реакция первобытно-общинных, патриархальных и феодальных форм сознания на капитализацию, индивидуализацию и персонализм. "Самая передовая" общественная и культурная модель оказывается, таким образом, глубоко реакционной и регрессивной. Вот почему истоки ее следует искать в "детстве и отрочестве" человечества. В конечном счете мы вновь возвращаемся к таким формам превращения массового сознания, когда, говоря словами Э. Тейлора, "ум дикаря воспроизводит состояние детского ума. Такое умственное состояние можно проследить на всем протяжении истории не только в виде импульсивной привычки, но и в формально установленных законах"¹². Эти законы настолько архетипированы, что при определенных обстоятельствах актуализируются, закрепляются в законах социальной организации. Начинается необратимый процесс инфантилизации общества – результат ослабления личности.

Эту новую культурную ситуацию увидел уже в самом начале 20-х годов О. Мандельштам, когда писал, что "мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают" и констатировал "бессилие психологических мотивов перед реальными силами". В результате люди

оказываются "выброшенными из своих биографий, как шары из бильярдных луз"¹³.

Именно "человек без биографии", человек вне истории (а биография – это и есть история) подобен ребенку. Он-то и подхватывается тоталитарной культурой. Человек, лишенный чувства общности и кровной связи с историей, становится легкой добычей внешних сил и сам внутренне перестраивается, включаясь в систему социальных ролей. Для этого он должен вернуться в детство, в семейно-родовую культуру и связанный с ней тип религиозного сознания – это не зрелая любовь к Богу, но миропонимание, соответствующее ранним стадиям развития религиозного сознания, когда Бог воспринимается как опекающий всех мать или карающий-вознаграждающий отец.

С другой стороны, возникают предпосылки для психологии социального титанизма и революционного активизма: "Способность думать объективно разумна. Эмоциональная установка, основанная на разуме, – это смирение. Быть объективным, пользоваться собственным разумом возможно только при достижении установки на смирение, при избавлении от мечтаний о всезнании и всемогуществе, которые свойственны детству"¹⁴ (Э. Фромм). Но тоталитарная культура возвращает именно к "мечтаниям о всезнании" и "всемогуществе", культивируя детский утопический романтизм и используя весь арсенал социальной мифологии и ритуализации реальности, а в замен цельности и единства с миром создает некий суррогат общности, реализуемый в так называемых "массовых сценах" парадов, демонстраций, гуляний и т.д. По сути, такого рода действия являют собой законченные виды введения массы в так называемые "оргастические состояния", в которых человек окончательно теряет всякую индивидуальность; в этих ритуалах для человека исчезает внешний мир, а вместе с ним и чувство отдаленности от него. Во время подобных действий усиливается чувство групповой сопричастности и квазиединства, но поскольку эти оргастические состояния и экзальтация лишь на время освобождают человека от одиночества, они протекают в тоталитарной культуре перманентно. Тоталитарная культура не оставляет человека одного наедине со своими вопросами – ребенок все время должен быть под присмотром! – все время вовлекая его в "массовые мероприятия" – от октябрьских звездочек и пионерских линеек до строевых занятий и сборов у костра, от политкружков и политзанятий до различных собраний и массовых действий – декады искусства, физкультурные и авиационные парады, массовые заплывы, демонстрации, народные гуляния, соответствующие по многим параметрам и целям нюрнбергским партайтагам или Берлинской олимпиаде 1936 года.

Тоталитарная культура в ее превращенной "ранней" религиозности есть культура отцовская, где основная добродетель – послушание. Это действительный мир детства. Здесь, соответственно, актуализируется самое культовое сознание со всей парадигмой: инициация (в детском социуме – октябрюта, пионеры, посвящения, клятвы и др. атрибуты), культ тайных союзов, культ вождя и племенных богов, матриархально-родовой культ святынь и покровителей, патриархально-родовой культ предков. Стоящая же в центре обоих миров власть персонифицируется в образе вождя. В "Колыбельной" Джембула мать поет ребенку: "О тебе отца ревнивей Сталин думает в Кремле". Эти слова даже не двусмысленны: отец у мира взрослых и детей – один: власть и вождь. Вождь (духовный отец), даже значительнее собственного отца ("отца ревнивей"), родной же отец – либо на заводе, либо в лагере, либо на войне.

Разумеется, перевод текстов из системы аутического (мифотворческого) сознания в понятийную требует специальной работы по его реконструкции и дешифровке, что должно составить предмет специального исследования, но уже сейчас ясно, что ценностная модель тоталитарной культуры восходит к эстетике массовой культуры, к горизонту ожиданий масс, к лубку, еще дальше – к массовым представлениям о счастье, глубже – к сказке и, наконец, в мир детства и варварства, в догуманистический инфантилизм человечества.

И в заключение. Отношения между рассматриваемыми двумя мирами – миром тоталитарной культуры и миром детства – можно обозначить классической формулой: угол падения равен углу отражения.

Обнадеживает одно обстоятельство: угол этот с неизбежностью (но, увы, слишком медленно) стремится к нулю: дело в том, что все живые организмы – и в том числе, конечно, и человек, и общество обладают великим метафизическим свойством – расти и вырастать. Как человек вырастает из детских одежд, из мира детства, так и общество вырастает из варварства, несмотря ни на какие индивидуально-психологические или социально-исторические рецидивы инфантилизма. И этот закон так же непреложен, как закон сохранения энергии жизни, и так же аксиоматичен, как геометрическая формула.

Примечания

- 1 Б. Гройс, "Соцреализм – авангард по-сталински", *Декоративное искусство СССР*, 1990, 5, 35.
- 2 Э. Надточий, "Друк, товарищ и Барт" *Даугава*, 1989, 8, 115.

- ³ Н.К. Крупская, *О коммунистическом воспитании молодежи*, 1948, 312.
- ⁴ Н.К. Крупская, *Указ. соч.*, с. 243.
- ⁵ С. Зимовец, Дистанция как мера языка искусства, *Даугава*, 1989, 8, 248.
- ⁶ М. Чудакова, "Сквозь звезды к терниям", *Новый мир*, 1990, 4, 248.
- ⁷ А. С. Макаренко, "Книга для родителей", *Собр. соч. в 7 тт.*, т. 4, М., 1957, 217.
- ⁸ Эрих Фромм, *Бегство от свободы*, М., 1990, 146.
- ⁹ В.И. Ленин, *Полн. собр. соч.* Изд. 5-е, т. 10, 357–359.
- ¹⁰ См.: *Против педагогических извращений*, Сб. статей, М.–Л., 1937.
- ¹¹ Эрих Фромм, *Бегство от свободы*, М., 1989, 205.
- ¹² Э. Тейлор, *Первобытная культура*, М., 1989, 130.
- ¹³ Осип Мандельштам, "Конец романа", *Соч. в 2 тт.*, т. 2, М., 1990, 203–204.
- ¹⁴ Эрих Фромм, *Искусство любить*, М., 1990, 140.

Wolf Schmid

LAUDATIO AUF LJUDMILA PETRUŠEVSKAJA

Rede, gehalten am 17.5.1992 im Deutschen Theater zu Göttingen
aus Anlaß der Verleihung des Alexander-Puschkin-Preises der Stiftung F.V.S.
für 1991 an Ljudmila Stefanovna Petruševskaja*

Der zweiten Ausgabe seines Romans *Ein Held unserer Zeit* hat der russische Romantiker Michail Lermontov ein Vorwort vorausgeschickt, in dem er sich mit folgender Erklärung an seine Leser wendet: „Der *Held unserer Zeit*, meine verehrten Herrschaften, ist wirklich ein Porträt, freilich nicht eines einzelnen Menschen, es ist ein Porträt, das aus den Lastern unserer ganzen Generation zusammengesetzt ist. [...] Sie wollen mir sagen, daß dabei die Sittlichkeit nicht gewinnt? Verzeihen Sie. Man hat die Menschen genug mit Süßigkeiten gefüttert, sie haben sich daran den Magen verdorben. Jetzt werden bittere Arzneien gebraucht, ätzende Wahrheiten. Aber glauben Sie nicht, daß der Autor dieses Buchs irgendwann den stolzen Traum gehegt habe, ein Verbesserer der menschlichen Laster zu werden. Gott bewahre ihn vor solcher Torheit. [...] Es mag genügen, die Krankheit gezeigt zu haben; wie sie zu heilen ist – das weiß nur Gott allein.“

In der russischen Literatur sind nicht wenige Diagnostiker mit ätzenden Wahrheiten aufgetreten. Manche *mit* einem Rezept für die Heilung, wie Dostoevskij und Tolstoj, einige aber auch *ohne*, wie etwa Anton Čechov. Eine scharfsichtige Diagnostikerin der Krankheiten unserer Gegenwart ist die Dramenautorin und Erzählerin Ljudmila Stefanovna Petruševskaja, der heute der zum zweiten Mal vergebene Alexander-Puschkin-Preis der Stiftung F.V.S. verliehen wird. Die Arznei, die Ljudmila Petruševskaja verabreicht, ist wahrlich bitter. Die Autorin erzählt Alltagsgeschichten – von Beziehungen, Partnerwechseln, Familienkonflikten, von äußerster Not, Krankheit, Trunksucht, Einsamkeit und Tod. Die Qualität, in der sich die erzählte Welt zeigt, hat man auf den schwer übersetzbaren Begriff der *pošlost'* gebracht¹, der russischen Variante der *vulgarité*. Auch Grenzsituationen der Existenz werden präsentiert in der undramatischen Ansicht der alltäglichen Wahrnehmung, erzählt im Modus des Klatsches. Die Helden – meistens sind es Frauen – wird man nicht gerade Unholde nennen; sie sind durchaus fähig zur Liebe und zur menschlichen Sorge, aber ihre besten Seelenregungen können verdeckt sein durch abstoßendes Reden und Handeln, durch unsympathische Selbstinszenierung. Paradigmatisch dafür ist die Erzählung

Die eigene Clique, die, 1988 im *Novyj mir* gedruckt², in Rußland eine hochkontroverse Diskussion auslöste. Ganz im Stil von Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* beginnt die Erzählerin ihre Geschichte mit einem wenig anziehenden Selbstporträt: «Я человек жёсткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных, румяных губах, всегда ко всем с насмешкой» („Ich bin ein harter, grausamer Mensch, immer mit einem Lächeln auf den vollen, roten Lippen, immer spöttisch zu allen“). Das, was die Heldin von sich berichtet, bestätigt diese Selbstcharakteristik zunächst durchaus. Der Leser wird so entsetzt und empört reagieren wie die Zeugen der häßlichen Szene, in der die grausame Protagonistin ihr schuldloses Söhnchen brutal ins Gesicht schlägt. Erst am Schluß enthüllt die Erzählerin, daß sie gegen ihren mütterlichen Instinkt aus purer Taktik gehandelt hat. Sie ist schwer krank, weiß, daß sie nicht mehr lange zu leben hat, und sucht auf diese Weise in ihrem ehemaligen Ehemann, dem Vater des Jungen, das Gefühl seiner Verantwortung und in den gleichgültigen Freunden Mitleid mit dem Kind zu wecken. Ihre Rechnung geht auf, und die Heldin kann in der Gewißheit sterben, ihrem Söhnchen eine erträglichere Zukunft als die des Kinderheims bereitet zu haben. So beendet sie nicht ganz zu Unrecht ihre Erzählung mit den Worten: «Я умная, я понимаю» („Ich bin klug, ich verstehe“).

Nicht immer freilich kommt in Petruševskajas Protagonisten unter der harten Schale der Brutalität ein sorgendes Herz zum Vorschein. Andere Werke zeichnen ein skeptischeres Bild des Menschen, seiner Humanität und Kultur. In *Hygiene* zum Beispiel, der schrecklichen Geschichte einer todbringenden Epidemie, wird der Mensch im Zustand äußerster, animalischer Reduktion gezeigt. Die Eltern sondern ihr erkranktes Töchterchen in einem verschlossenen Quarantänezimmer gnadenlos von sich ab und nehmen das Verstummen des Kindes als Zeichen des eingetretenen Todes ohne erkennbare Regung hin. Der Wille zu überleben setzt jede Humanität und auch die elementarsten Emotionen außer Kraft.

Kulturelle Reduktion, Rückfall des Menschen auf archaische, zivilisationsferne Lebensform zeigen die *Neuen Robinsons*, eine 1989 veröffentlichte Antiutopie, die der Untertitel als *Chronik vom Ende des 20. Jahrhunderts* bezeichnet³. Makabre Mystik, Alpträume, Wahnsinn und das Leiden der Menschen bilden das Sujet der Mikroerzählungen, die vor zwei Jahren als *Lieder der Ostslaven* erschienen sind⁴. Mit ironischer Allusion auf Alexander Puškins *Lieder der Westslaven* wird hier Folklore geboten, aber es ist dies eine höchst prosaische Folklore, nicht nur eine „Folklore der Stadt“, die die Vorbemerkung der Autorin ankündigt, sondern auch eine Zyklisierung von grotesk lakonisch erzählten „Begebenheiten“, die die von der offiziellen Literatur bislang verdrängten dunklen Seiten des Alltagslebens beleuchten. Bezeichnenderweise spielt der Untertitel des Zyklus, *Moskauer Begebenheiten* («Московские случаи»), auf Daniil Charms' *Begebenheiten* («Случаи») an⁵, jene Kürzestgeschichten aus den Jahren 1936 bis 1939, die mit ähnlich groteskem Lakonismus die Absurdität unserer Existenz

bloßlegen. In der letzten der *Moskauer Begebenheiten* wird etwa die furchtbare Rache erzählt, die eine Frau dafür nimmt, daß die neidische Freundin ihre Tochter auf heimtückische Weise zu vergiften gesucht hat. In Thematik, Stimmung und erzählerischem Duktus vergleichbar sind die Mikronovellen, die vor zwei Jahren unter dem Titel *Requiem* erschienen⁶. So ist die Meinung des Kritikers in der *Literaturnaja gazeta* zu verstehen, daß die Petruševskaja in der Rolle eines „Terminators“ auftrete, daß sie bis zur Grenze gehe, hinter der die Literatur aufhört, ja daß in ihrem Werk die Literatur schon in der Agonie liege⁷.

Ljudmila Petruševskaja mutet uns ätzende Wahrheiten zu, versagt sich indes therapeutische Ratschläge. So schreibt sie sich ein in die Reihe der gnadenlosen Diagnostiker ohne Rezept. Anton Čechov bestand darauf, daß nicht die *Lösung* einer Frage seine Aufgabe sei, sondern die richtige *Fragestellung*. An seinen Verleger Suvorin schrieb er: „Sie schelten mich für meine Objektivität und nennen sie Gleichgültigkeit gegenüber Gut und Böse, Mangel an Idealen und Ideen und dergleichen. Sie wollen, daß ich, wenn ich Pferdediebe darstelle, sage: Pferdediebstahl ist etwas Böses. Aber das weiß man auch ohne mich schon lange. Sollen doch die Geschworenen über sie richten, meine Sache ist nur, zu zeigen, wie sie sind. [...] Natürlich wäre es angenehm, Kunst mit Predigt zu verbinden, aber für mich ist das außerordentlich schwierig und fast unmöglich, aus Gründen der Technik“⁸. In die Tradition dieser forensischen Analytik ohne Richterspruch, ja ohne Anklage, der Diagnostik ohne therapeutische Bemühung stellt sich auch Ljudmila Petruševskaja. Von ihr wird die Formel überliefert: «Литература – не прокуратура» („Die Literatur ist keine Staatsanwaltschaft“)⁹. In einem Interview des Jahres 1983 definierte sie ihre künstlerische Aufgabe mit folgenden Worten: „Man hat mir vorgeworfen, daß ich nicht den Punkt auf das *i* setze, daß in meinen Stücken das Böse nicht bestraft wird und in den Erzählungen die Übeltaten nicht mit Namen genannt sind. Die Quelle ist nicht aufgezeigt, die Ursache nicht definiert. Die Frage nicht gelöst, was man mit den Alkoholikern machen soll, was die einsame Frau tun soll, was die alleinstehende Mutter tun soll, was überhaupt der Mensch tun soll... Darauf möchte ich [...] kategorisch antworten, daß es nicht Aufgabe des Schreibenden ist, etwas zu lösen. Unsere Aufgabe ist – Fragen zu stellen. Richtig, ehrlich, korrekt, wie die Mathematiker sagen.“¹⁰ Und aus der Losung, die sie in demselben Interview gibt, «Не врать, не врать, не врать» („Niemals lügen“), spricht die Čechovsche Verachtung für alle auch noch so gut motivierte Schönfärberei, für jede Form verharmlosender Sozialpädagogik.

Ungenießbar erscheint die bittere Arznei, inakzeptabel die ätzende Wahrheit unserer Preisträgerin noch heute vielen in ihrem Land, dessen Politik in den vergangenen Dekaden die zuckrige Sittlichkeit des positiven Helden auf den Speiseplan der Literatur setzte. Daß Kunst auch erschrecken und erschüttern kann, muß ja auch verdrängt werden, wo sie – wie die Kritikerin Vera Maksimova 1982 über die sowjetische Dramatik der Gegenwart schrieb – „hauptsächlich die mittleren

Genreregister zieht und erleuchtend und trostspendend wirkt“¹¹. Man soll nicht denken, daß die Süßspeise des erfreulichen, erbauenden Menschenbildes heute nicht mehr goutiert würde und daß alle die kathartischen Wahrheiten Ljudmila Petruševskajas euphorisch begrüßten. Es bedurfte ja nur des kleinen Etikettenwechsels vom Ideologischen zum Vaterländischen, um die Kontinuität positiv-sittlicher Werte in der Literatur und ihrer Kritik aufrechtzuerhalten. Ljudmila Petruševskaja wurde zwanzig Jahre lang aus ideologischen Gründen nicht gedruckt, und als Ende der achtziger Jahre die ersten Sammlungen ihrer Erzählungen, Einakter und Monologe erschienen, reagierte die national-konservative Kritik mit der altbekannten Empörung. „Schwarzmalerei“ warf man ihr vor, „die Anhäufung von Schrecklichem“, Destruktivität, mangelnde Menschenliebe. Und ein Kritiker betrauerte angesichts der Prosaik unserer Schriftstellerin, daß „die Literatur in einigen ihrer gegenwärtigen Verkörperungen aufhöre, ein über den Alltag erhebendes Phänomen zu sein, ein wahrhaft hohes Wort, eine hohe Idee («ein göttliches Wort»)“¹². Wir müssen es aushalten, daß ein bestimmter Teil der russischen Öffentlichkeit über die Verleihung des Puschkin-Preises an die notorische Schwarzmalerin und rücksichtslose Netzbeschmutzerin nicht beglückt sein wird. Um so mehr wird der Entscheidung der Jury der russische Theaterbesucher und der Liebhaber künstlerischer Prosa zustimmen. Helen von Ssachno, meine Kollegin in der Jury, und ich haben in den vergangenen Monaten mit zahlreichen russischen Schriftstellern und Kritikern über unseren Vorschlag gesprochen. Sie haben uns unisono versichert: eine bessere Wahl hätten ihr nicht treffen können.

Meine Damen und Herren, erlauben Sie mir, in einigen Sätzen den Werdegang unserer Preisträgerin zu skizzieren. Ljudmila Petruševskaja, 1938 geboren, stammt aus einer Moskauer Intellektuellenfamilie, die unter Stalin zerstört wurde. Ihre Kindheit verbrachte sie teilweise in einem Waisenhaus in der Nähe von Ufa. Nach Abschluß der Journalistischen Fakultät der Universität Moskau arbeitete sie in verschiedenen Berufen, unter anderem in dem erlernten Metier als Zeitungs-, Rundfunks- und Fernsehredakteurin. 1963 begann sie Prosa zu schreiben, Ende der sechziger fand sie zu ihrem eigenen unverwechselbaren Stil¹³. Wie die großen Zeitschriften auf ihre Produktion reagierten, mag ein Detail illustrieren. 1968 entstand die Erzählung *So ein Mädchen* und wurde dem *Novyj mir* vorgelegt¹⁴. An einen Abdruck der Geschichte von der seltsamen jungen Frau, die ganze Tage weint, raucht und sich zufällig vorbeikommenden Männern hingibt, war natürlich nicht zu denken. Das Sujet widersprach der sowjetischen Sittlichkeit. Bezeichnend war aber die Verfügung, mit der Aleksandr Tvardovskij, der relativ liberale Herausgeber des *Novyj mir*, die Erzählung ablehnte: „От печатания воздержаться, но связи с автором не терять“ („Vom Druck absehen, aber die Verbindung zur Autorin nicht verlieren“)¹⁵. Einzig die Zeitschrift *Aurora* entschloß sich schon in den frühen siebziger Jahren dazu, einige Erzählungen zu veröffentli-

chen¹⁶. Aber sie blieben zunächst ohne Resonanz. Danach trat eine Publikationspause von mehr als zehn Jahren ein.

Fast zufällig fand Ljudmila Petruševskaja 1972 den Weg zum Theater. Oleg Efremov vom Moskauer Künstlertheater, der ihre Erzählungen gelesen hatte, rief sie an und bat um ein Stück für seine Bühne. Die Autorin war, wie sie später bekundete¹⁷, überglücklich. Noch in derselben Nacht schrieb sie ein Stück, warf es jedoch in den Papierkorb. Später entstanden *Musikstunden*, ein Drama in zwei Akten. Das Stück konnte natürlich nicht aufgeführt werden und ist erst 1983, zehn Jahre nach seinem Entstehen, gedruckt worden. Lange Zeit sah man die Stücke, die sie nun schrieb – bis heute etwa 30 an der Zahl – nur auf inoffiziellen Bühnen, in Studios und Amateuraufführungen. Liebhabern des Theaters wurde sie jedoch schnell zu einem Begriff, und „dem herben Geschmack ihrer Texte fügte deren halb-legale Existenz die Süße der verbotenen Frucht hinzu“, wie eine Kritikerin schreibt¹⁸. Dieselbe Kritikerin konstatiert, daß Ljudmila Petruševskaja damals zu einer Legende wurde, daß sie der faktisch einzige Dramenautor im ganzen Land gewesen sei, der nicht der Zensur unterlag, einfach aus dem Grunde, daß ihre Stücke nicht zur Zulassung vorgelegt wurden und folglich auch niemand darin Korrekturen anbringen konnte.

Nachdem die Dramatikerin 1983 mit ein paar Stücken gemeinsam mit Viktor Slavkin in einem Band präsentiert worden war¹⁹, dauerte es weitere fünf Jahre, bis ihre ersten selbständigen Buchausgaben erscheinen konnten. Das waren die Stückesammlungen *Lieder des 20. Jahrhunderts* und *Drei Mädchen in Blau*²⁰. 1988 kam auch die erste Sammlung von Erzählungen heraus: *Unsterbliche Liebe*²¹. Deutsche Übersetzungen folgten den Originaleditionen in kurzen Abständen oder gingen ihnen sogar voraus. Seit 1979 übersetzt Rosemarie Tietze Bühnenmanuskripte²². Parallele Aktivitäten gab es in der damaligen DDR. Drei Jahre bevor in der Sowjetunion überhaupt die ersten selbständigen Buchausgaben erscheinen konnten, waren bei *Volk und Welt*, damals Ost-Berlin, mit *Drei Mädchen in Blau* und *Musikstunden* bereits zwei Sammlungen von Theaterstücken und Erzählungen herausgekommen²³. 1989 erschien bei Luchterhand in der Übersetzung von Rosemarie Tietze das Theaterstück in zwei Teilen *Cinzano*, 1990 bei *Volk und Welt* der Erzählungsband *Unsterbliche Liebe* in der Übersetzung von Antje Leetz und Renate Landa. Vor dem russischen Original erschien 1991 unter dem Titel *Meine Zeit ist die Nacht* bei Rowohlt Berlin die von Antje Leetz übersetzte deutsche Fassung²⁴ von *Vremja noč*²⁵.

Ljudmila Petruševskaja weiß, daß ihr Leser kein Massenleser ist, und rechnet damit, wie sie in einem Interview äußerte²⁶, daß sie nicht alle verstehen. Schon Aleksej Arbusov, der Altmeister der russischen Gegenwartsdramatik, bekannte: „Wenn man an die Petruševskaja denkt, wünscht man sich eines – ihre Begabung vor Mißverständnissen zu bewahren“²⁷.

Mißverständnissen freilich ist unsere Autorin in der Tat ausgesetzt. Drei Mißverständnisse, die immer wieder begegnen, will ich versuchen auszuräumen.

Ljudmila Petruševskaja schreibt keine Perestrojka-Literatur. Solche Einschätzung geht schon allein deshalb fehl, weil die meisten ihrer Werke, die Ende der achtziger Jahre publiziert wurden, lange vor dem Beginn der Perestrojka entstanden sind. Selbst die *Neuen Robinsons*, die, 1989 veröffentlicht, wie kein anderes Werk unmittelbar auf die aktuelle politische und ökonomische Situation in Rußland zu reagieren scheinen, sind bereits zehn Jahre vorher entstanden, konzipiert – wie die Autorin in einem Interview sagt – als Warnungsliteratur, die an einem Modellfall zeigen soll, wie Faschismus ins Leben eindringt²⁸. Aber auch die jüngeren Werke verfolgen nicht das Ziel einer Entlarvung, einer Abrechnung mit der Vergangenheit. Sergej Zalygin bemerkt, daß die Helden Petruševskajas ohne Vergangenheit seien²⁹, Inna Borisova konstatiert die „Zeitlosigkeit“ ihrer Erzählungen³⁰, und Boris Kuz'minskij, der Rezensent von *Vremja noč'*, stellt fest, daß „die unglaublich konkrete Welt dieser Prosa indifferent gegenüber historischer Konkretion“ bleibe³¹. Natürlich spielen sich die erzählten Lebensgeschichten nicht in einem gesellschaftslosen Raum ab, und das Verhalten der Menschen ist mentalitätsgeschichtlich keineswegs neutralisiert. Gleichwohl bleiben die konkreten historischen und politischen Koordinaten ausgespart. Es wird keine Anklage erhoben, und Schuldige werden nicht namhaft gemacht. Obwohl die erzählten und erzählenden Figuren unverkennbar von der Asozialität der sowjetischen Gesellschaft gezeichnet sind, verzichtet Petruševskaja auf den Aufweis von Ursachen und Zusammenhängen.

Die Sprecher der Monologe und die Helden der Geschichten sind oft Frauen. Das mag dazu verleiten, das Werk Ljudmila Petruševskajas als Frauenliteratur oder gar Emanzipationsliteratur zu etikettieren. Die Autorin hat sich entschieden gegen solche Einordnung verwahrt. „Ich bin genauso ein Frauenschriftsteller wie Flaubert oder Maupassant.“³² Die Einteilung der Literatur nach Geschlechtern erkennt sie nicht an – „genauso wenig wie die Einteilung nach der Rasse... Es gibt gute und schlechte Schriftsteller. [...] Kampf ist nicht mein Metier. Mit so was werde ich mich nie abgeben. [...] Die Freiheit der Frau vom Mann – das ist eine falsche Problemstellung“³³. Petruševskaja ergreift im Kampf der Geschlechter keine Position, und eine Idealisierung der weiblichen Charaktere liegt ihr völlig fern. Gleichwohl wird man nicht verkennen, daß die Wirklichkeit hier aus weiblicher Perspektive wahrgenommen wird und daß diese Perspektive durch das Erlebnis eines besonderen, geschlechtsspezifischen Leidens geprägt ist³⁴.

Ljudmila Petruševskaja wird gelegentlich der Vorwurf des Naturalismus gemacht. Man bezieht das auf manches physiologische Detail des Geschlechtslebens, der Krankheit oder des Alters. Wer ihr jedoch Fixierung auf das schockierende Detail oder einen selbstgenügsamen Epatismus unterstellt, verkennet gründlich ihre Intention. Das Schreckliche und Abstoßende integriert sich einem dichte-

rischen Zusammenhang unbedingt wahrhafter Wirklichkeitsdarstellung. Die oft konstatierte Gnadenlosigkeit der Autorin bezieht sich ja keineswegs auf die dargestellten Menschen, sondern gilt nur jenen Illusionen, die die Literatur als sozialpädagogische Institution auszeichneten. Die Kälte und Indifferenz, die man der Autorin vorgehalten hat, ist – wie schon im Fall Čechovs – eine technische Anforderung, sie dient der genauen Diagnose, und wenn sie beim Leser Empörung hervorruft, dann hat sie ihr Ziel erreicht. Natürlich ist die Erzählerin des Schrecklichen weit von jeglichem Nihilismus entfernt. Die Menschen erzählen einander ja schreckliche Geschichten – wie Petruševskaja in einem Interview sagt –, „um sich von einer Last zu befreien, um in sich das Gefühl für das Ideale, Hohe, das, was sein soll, aufrechtzuerhalten“³⁵.

Eine andere Variante des Naturalismusvorwurfs bezieht sich auf die, wie ein Kritiker meinte, tonbandartige Wiedergabe, die «магнитофонная запись» der gesprochenen Rede, der Sprache der Straße³⁶. Der törichte Vorwurf des sprachlichen Naturalismus ist oft wiederholt, inzwischen aber genauso häufig widerlegt worden. Man erkennt heute, daß die Sprachlichkeit der Rede das eigentliche künstlerische Element von Ljudmila Petruševskaja ist. Der Dramatiker Viktor Rozov schreibt vom sensiblen Wortgeflecht, das die Autorin mit dem Material der Alltagsrede arrangiere. Ein Kritiker verweist darauf, daß wir mit Ljudmila Petruševskaja weniger in die Prosa des Lebens als in die Poesie der Sprache eintreten³⁷. Ein weiterer Kritiker konstatiert, daß hier eine neue, eigenwillige Synthese von Poesie und Prosa gelinge, eine lyrische Prosa oder besser gesagt: eine prosaische Lyrik³⁸. Und wieder ein anderer Kritiker nennt das linguistische Spiel die Triebkraft ihrer Stücke³⁹. Tatsächlich beziehen Drama wie Narration ihre Dynamik aus einer merkwürdigen Sprachmischung, die mit einem simplen Mimetismus nichts gemein hat. In dieser Polyglossie stoßen sehr heterogene soziale Diskurse zusammen, die einander profilieren und verfremden. Eine besondere Rolle spielt dabei die verbale Folklore der Stadt, das Erzählen im Alltag, der Klatsch. Und in dieses lebendige, in manchem defekte, aber auch wortschöpferische Sprechen dringen die Ausdrucksformen des offiziellen Diskurses ein, die geschaubten und gespreizten Wendungen der sowjetischen Papiersprache. Das ergibt ein sehr buntes, vielstimmiges Gemisch, das die prosaische Darstellung der Alltagsrede mit ihren Aphasien und Kreationen in sprachsinliche Wortkunst, in Poesie verwandelt.

Die inszenierte Sprachlichkeit wird als jenes poetische Prinzip erkennbar, das die dramatischen und die narrativen Gattungen miteinander verbindet. Im „Monolog“, im gesprochenen Erzählmonolog, der zwischen Drama und Erzählung vermittelnden Grenzgattung, findet die Poesie der Alltagssprache ihre vielleicht komplexeste Gestaltung. Es ist die Dramatisierung des Stils, die Polyphonie in Lexik und Syntax, der Wechsel der Intonationen, die Instrumentierung der Rede durch

Klänge und Rhythmen, die der auf den ersten Blick so prosaischen Prosa ihre geheime Poesie geben.

Anmerkungen

- * Der Text der Rede ist in der vorliegenden Druckfassung durch Quellenangaben und Literaturhinweise ergänzt. Für Hinweise auf Artikel und Rezensionen danke ich Dr. Karla Hielscher und Antje Leetz, besonders aber Dr. Helen von Ssachno, die mir auch manchen entlegenen Primär- und Sekundärtext zugänglich gemacht hat.
- 1 Natal'ja Ivanova, „Neopalimyj golubok. „Pošlost“ kak éstetičeskij fenomen“, *Znamja*, August 1991, 211–223.
 - 2 „Svoj krug“, *Novyj mir*, 1988, № 1.
 - 3 „Novye Robinzony. Chronika konca XX veka“, *Novyj mir*, 1989, № 8.
 - 4 „Pesni vostočnych slavjan. Moskovskie slučai“, *Novyj mir*, 1990, № 8.
 - 5 Vgl. Evgenij Kančukov, Rez.: L. Petruševskaja, *Pesni vostočnych slavjan. Rekviemy*, in: *Literaturnoe obozrenie*, 1991, № 7, S. 29 f.
 - 6 „Rekviemy. Novelly“, *Literaturnaja gazeta*, 19.12.1990.
 - 7 Evgenij Šklovskij, „Kosaja žizn'. Petruševskaja protiv Petruševskoj“, *Literaturnaja gazeta*, 1.4.1992, S. 4.
 - 8 *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomach*, Pis'ma Bd. 4, S. 54.
 - 9 Zit. bei Georgij Viren, „Takaja ljubov“ [Rez. der Erzählungen *Svoj krug*, *Ali-Baba*, *Takaja devočka*], in: *Oktjabr'*, 1989, № 3, S. 203–205, hier: 203.
 - 10 „Bessmertnaja ljubov“ [Interv'ju M. Zoninoj s L. Petruševskoj], *Literaturnaja gazeta*, 23.11.1983, S. 6.
 - 11 *Sovremennaja dramaturgija*, 1982, № 2, zitiert nach: Antje Leetz, „Über die Autorin“, L.P., *Musikstunden*. Erzählungen. Drama. Aus dem Russischen von Renate Landa (Teilband der *Novitätenkassette* 2), Berlin (Ost) 1985, S. 157–159, hier: S. 157.
 - 12 Igor' Dedkov, „Č'i že éto golosa“, *Literaturnaja gazeta*, 31.7.1985.

- 13 Vgl. David Lowe, *Russian Writing since 1953: A Critical Survey*, New York 1987, S. 195–197.
- 14 „Takaja devočka“, veröffentlicht erst 1988, N° 40 des *Ogonek*.
- 15 Zit. nach Georgij Viren, „Takaja ljubov“, S. 205.
- 16 Nina Kolesnikoff („The Narrative Structure of Ljudmila Petrushevskaja's Short Stories“, in: *Canadian Slavonic Papers*, Bd. 32 [1990], S. 444–456, hier: S. 444) zählt – freilich ohne näheren Hinweis oder Beleg – bis 1972 mehr als vierzig Erzählungen, die in der Sowjetunion, hauptsächlich in Zeitschriften der Provinz erschienen seien.
- 17 Vgl. Victoria Vainer, „An Interview with Ljudmila Petrushevskaja“, *Theater*, 1989, N° 20, 3, S. 61–64.
- 18 L. Jusipova, „Bez antrakta. Dramaturg i prozaik Ljudmila Petruševskaja“, *Rabotnica*, 1989, N° 7.
- 19 V. Slávkín, L. Petruševskaja, *P'esy*, Moskva («Sovetskaja Rossija») 1983. Vgl. die Besprechung dieses Bandes und des in *Sovremennaja dramaturgija* (1983, N° 3) erschienenen Stücks *Drei Mädchen in Blau* bei M. Turovskaja, „Trudnye p'esy“, *Novyj mir*, 1985, N° 12, S. 247–252. Zu dem letztgenannten Stück vgl. auch Raisa Doktor, „Chronika odnoj dramy. «Tri devuški v golubom»: p'esa, spektakl', kritika“, *Literaturnoe obozrenie*, 1986, N° 12, S. 88 f. Das jüngere Stück *Der Moskauer Chor* wird besprochen von Marianna Stroevea, „Reabilitacija duši. Novaja p'esa Ljudmily Petruševskoj na scene MChAta v proezde Chudožestvennogo teatra“, *Literaturnoe obozrenie*, 1989, N° 10, S. 93 f.
- 20 *Pesni XX veka. P'esy*, Moskva («Sojuz teatral'nych dejatelej RSFSR») 1988. *Tri devuški v golubom*, Moskva («Iskusstvo») 1989.
- 21 *Bessmertnaja ljubov' . Rasskazy*, Moskva («Moskovskij rabočij») 1988.
- 22 Vgl. etwa die im Drei Masken-Verlag erschienen Bühnenmanuskripte der Stücke *Liebe. Kommen sie in die Küche* [Originaltitel: *Ljubov' . Prochodite v kuchnju*], München 1980; *Der Schneider und die Zauberin oder ein Koffer voller Krimskräms* [*Bystro chorošo ne byvaet ili Čemodan čepuchij*]. Märchen in vier Bildern, München 1987; *Zwei Fensterchen* [*Dva okoška*], München 1987.
- 23 Zu *Musikstunden* vgl. oben, Anm. 11.

- 24 Vgl. die Besprechung von Heinrich Detering, „Die Moskauer Sintflut“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.2.1992.
- 25 Die russische Fassung erschien in: *Novyj mir*, 1992, № 2. Vgl. dazu die Besprechung von Boris Kuz'minskij, „Sumasšedšij Surikov“, *Nezavisimaja gazeta*, 18.3.1992, S. 7.
- 26 Antje Leetz, „Gespräch mit Ljudmila Petruševskaja“, L.P., *Unsterbliche Liebe. Erzählungen*, Berlin 1990, S.235–249.
- 27 Zit. nach Viren, *Takaja ljubov'*, S. 204.
- 28 Sonja Margolina, „Augenblicke des Glücks“ [Gespräch mit L.P.], *Taz*, 27.3.1990, S. 16.
- 29 „Trifonov, Šukšin i my“, *Novyj mir*, 1989, №11, S. 221–230, hier: S. 226 f.
- 30 Inna Borisova, Nachwort zum Band: L. Petruševskaja, *Bessmertnaja ljubov'*. *Rasskazy*, Moskva 1988.
- 31 „Sumasšedšij Surikov“.
- 32 Interview von S. Margolina.
- 33 Ebd.
- 34 Vgl. Oleg Dark, „Ženskie antinomii“, *Druzba narodov*, 1991, № 4, S. 257–269.
- 35 Interview von M. Zonina.
- 36 Vgl. dazu die Interviews, die Johanna Renate Döring-Smirnov („Rede als Gottesbeweis“, *Süddeutsche Zeitung*, 21.1.1988) und Antje Leetz [Gespräch mit Ljudmila Petruševskaja] mit der Autorin führten.
- 37 Roman Timenčik, „Ty – što? Ili vvedenie v teatr Petruševskoj“, L. Petruševskaja, *Tri devuški v golubom*, Moskva 1989, S. 394–398, hier: S. 396.
- 38 E. Nevzgljadova, „Sjuzet dlja nebol'sogo rasskaza“, *Novyj mir*, 1988, № 4, S. 256–260, hier: S. 260.
- 39 Jusipova, „Bez antrakta“.

Dagmar Burkhart

TRAUMJÄGER, TRIALOGUE UND TEELANDSCHAFTEN

Zur postmodernen Poetik von Milorad Pavić

Das Konzept des "Postmodernismus" wird mit zunehmender Häufigkeit und Intensität sowohl in der auf verschiedene ästhetische Medien bezogenen Kritik wie auch in philosophischen Diskursen verwendet.

"Mehrfachkodierung und Pluralismus" schreibt Dieter Borchmeyer, prägen nicht nur die Architektur, sondern auch die "Literatur des Postmodernismus. Literatur wird – als Zeichen eines neuen alexandrinischen Zeitalters – zum imaginären Museum, zum Babel der Zitate, zum permanenten «pla(y)giarism», um ein Wortspiel des Romanciers R. Federman (*Take it or Leave it*, 1976) zu verwenden.. Das Siegel der Postmoderne scheint also die Intertextualität zu sein [...] –. Das populärste Beispiel dafür [...] – ist Ecos Roman «Il nome della rosa» (1980) [...] –. Von den Theoretikern der Postmoderne wird immer wieder betont, daß die traditionellen Formen von Ironie und Parodie nicht ausreichen, um die «postmoderne» Form von Intertextualität zu kennzeichnen [...] –. «Die im Pastiche-Begriff gefaßte permanente Imitation bezeugt die historisch neuartige Konsumgüter auf eine Welt, die aus nichts als Abbildern ihrer selbst besteht» (so kritische Jameson in Huyssen / Scherpe 1986: 63). Für diese Erscheinung hat der Philosoph Baudrillard den Begriff des «Simulakrum» in Umlauf gesetzt" (Borchmeyer 1987: 310).

Die meisten der vermeintlich essentiellen Wesensmerkmale der Postmoderne lassen sich allerdings in der Geschichte der literarischen Moderne bereits nachweisen. Dennoch "hat sich die Postmoderne-Diskussion als regenerierend erwiesen, da sie wiederbelebt hat, was konstitutiv für die Moderne selbst ist: ihre Stilpluralität, der immer erneute Bruch mit den jeweils etablierten Regeln, das «dialektische Grundprinzip der Moderne», das durch Restriktions- und Dogmatisierungstendenzen in den letzten Jahrzehnten verdrängt wurde" (Borchmeyer 1987: 313).

Wolfgang Iser, nach dessen Meinung die Postmoderne

die exoterische Einlösungsform der einst esoterischen Moderne dieses Jahrhunderts" darstellt, hat die bedenkenswerte These formuliert, "daß das Verhältnis von Postmoderne und Moderne weit eher durch Verflechtungen gekennzeichnet als im Sinn einer strikten

Entgegensetzung aufzufassen ist. Darauf haben die Theoretiker der Postmoderne selbst verschiedentlich hingewiesen. Bereits der Terminus *Postmoderne* deutet durch seine Ambivalenz (Absetzung von der Moderne und gleichzeitig Rückbindung an sie) dergleichen an. Wenn etwas neu ist an der Postmoderne, dann gerade dies, daß sie sich nicht als neueste Epoche versteht, die alles Vergangene hinter sich läßt, anders gesagt: daß sie sich gerade nicht im Stil des Modernismus versteht – denn dieser übergroße Absetzungsgestus und epochale Kraftakt, demzufolge alles Bisherige passé sein und nun etwas ganz anderes beginnen sollte, war just ein Definitionsmerkmal der Moderne und ihres Modernismus [...]. Lyotard hat die Postmoderne als ein *Durcharbeiten* bzw. *Redigieren* der Moderne bestimmt (Welsch 1988 b: 2; 1990: 16).

Auf Grundlage dieser Definitionsversuche und der von Hassa, Jameson, Borchmeyer, Hoesterey und anderen geltend gemachten Kennzeichen der Postmoderne, die noch um einige Aspekte zu ergänzen sind, soll hier in erster Linie Milorad Pavićs *Hazarski rečnik* von 1985 betrachtet und peripher auch sein 1988 publizierter Text *Predeo slikan čajem* (*Landschaft, mit Tee gemalt*) herangezogen werden.

Andreas Leitner kommt das Verdienst zu, daß er 1988 in einem Aufsatz im *Wiener Slawistischen Almanach* die immer wieder katalogartig aufgezählten konstitutiven Merkmale der Postmoderne in slavischen Texten, vor allem in Bitovs *Puškinskij dom*, herausgestellt und dabei auch als erster im deutschen Sprachraum Milorad Pavićs *Chazarischem Wörterbuch* das Attribut "postmodern" verliehen hat (Leitner 1988: 213 ff.) Und tatsächlich weist der Text des serbischen Literaturwissenschaftlers und Autors eine hohe Konzentration an postmodernen Spezifika auf, die Ingeborg Hoesterey mit den Stichwörtern "Unbestimmtheit, Fragmentarisierung, Auflösung des Kanons, Verlust des Ich, Ironie" (Hoesterey 1989: 509) benannt hat.

So wie Umberto Eco eine Nachschrift zum *Namen der Rose* verfaßt hat, in der er einige der postmodernen Kunstgriffe und die Position des Autors in seinem Roman erläutert, äußerte sich 1989 auch Milorad Pavić in einem Aufsatz zu seinem *Hazarski rečnik* und ging dabei in einigen Punkten über seine Verlautbarungen in Interviews hinaus (Pavić 1989). Getreu dem von Eco aufgestellten Grundsatz, ein "Erzähler darf das eigene Werk nicht interpretieren [...]. Aber er kann erzählen, wie und warum er geschrieben hat" (Eco 1984: 9, 17), läßt Pavić beispielsweise wissen, daß er ursprünglich im Rahmen seiner Tätigkeit als Literaturhistoriker eine Untersuchung über Konstantin-Kyryll und Methodius, vor allem ihre Beziehungen zu ikonoklastischen Kreisen in Byzanz und ihre "Chasaren-Mission", schreiben wollte. "Umesto toga, napisao sam *Hazarski rečnik*. I tome se radujem" (Pavić 1989: 638). Diese Tatsache erinnert an den Österreicher Christoph Ransmayer, der für einen Verlag in Deutschland

eine heutigen Lesern angemessene Übersetzung der *Metamorphosen* von Ovid anfertigen sollte – und dann statt dessen seinen hochkomplexen postmodernen Text *Die letzte Welt* (1988) verfaßte, in dem er das Verwandlungsthema im literarischen Diskurs verarbeitet. Und schließlich hat auch Umberto Eco mehrere Jahrzehnte lang historisches, ideologisches und kunst-historisches Material über das Mittelalter zusammengetragen, um dann jedoch keine geschichtswissenschaftliche Abhandlung, sondern eben seinen Roman *Il nome della rosa* zu schreiben.

Es ist evident, daß bei Autoren wie Eco, Bitov, Ransmayer, Pavić und anderen eine spezifische mentale Grundstimmung dominiert, der die tradierten axio-matischen Kategorien von Geschichte und Progreß, von Ideologie, Wissenschaft und Kultur – auch die der klassischen Moderne – derart brüchig geworden sind, daß sie das Pastiche als "Kunst der Imitate" und den die Geschichte auslöschenden "Historismus" (Jameson 1986: 61–63) bevorzugen.

Damit komme ich zu dem generellen Aspekt der postmodernen Literatur, nämlich der Artikulation der postmodernen Attitüde, des postmodernen Weltgefühls und der Verweigerung ideologischer Stellungnahme in künstlerischen Texten.

Vielfältige Brechung des Historisch-Dokumentarischen und auch die hedonistische Abkehr von der in der Moderne noch vertretenen Protesthaltung gegenüber der entfremdeten Lebenswelt lassen sich als signifikante Merkmale bei Pavić sowohl im *Chasarischen Wörterbuch* wie in der *Teelandschaft* feststellen: Exzessives Fabulieren als Allusion auf den Erzählstil orientalischer Provenienz sowie die Exposition von Spruchweisheit und Parabeldichtung dominieren die Texte und überwuchern die Darlegung authentischer Fakten, zum Beispiel genauestmöglicher Daten über das historische Volk der Chasaren, die "Chasaren-Mission" oder die sogenannte "Chasarische Polemik" Kyrills von 861 im ersten Text, oder über die Beschaffenheit und bombastische Ausstattung von Titos Paradeinsel Brioni im anderen Fall, wobei der Versuch des im Text dargestellten jugoslawischen Exilamerikaners, des Architekten Razin, Titos sämtliche Luxusvillen originalgetreu nachzubauen, nicht in seiner ganzen Fragwürdigkeit kritisiert, sondern höchstens ironisiert wird. Generell dominiert eine ludistische Stimmung die Texte von Pavić, denn, schreibt Hermann Kleber, postmodernes Vergnügen bereitet das "das ironische Infragestellen, statt problematische Lösungen zu diskutieren, und Fragen ohne Antwort stehen zu lassen" (Kleber 1987: 54). Während das eigenwertige (autonome) Wort in der Moderne noch als Flucht- und Fixpunkt stark markiert war, verliert es in der Postmoderne seine Geltung und wird abgelöst durch die Varietät, die Spielart, die hybride Variation.

"Die Wahrheit ist nur ein Trick", äußert einer der Helden im *Chasarischen Wörterbuch* (ChW: 176), und tatsächlich versteht es der Erzähler weitaus listiger als Eco, sein Spiel mit den Fakten zu treiben. "Was macht das für einen

Unterschied", ob sich dies oder jenes "vor einem Augenblick oder vor tausend Jahren" ereignet hat?, fragt er anarchisch in seinem Text (ChW: 53) und wirkt mit dieser häretischen Verpönung der sogenannten historischen Wahrheit durchaus befreiend. Die dürftig überlieferte Geschichte des ausgestorbenen, in Resten bis zum Zweiten Weltkrieg existierenden (ChW: 231) Turkvolks der Chasaren, die Ende des siebten Jahrhunderts zwischen Kaukasus, Schwarzem Meer und Kaspisee ("Chasaren-Meer") ein Reich gegründet hatten, welches 969 vom Kiewer Großfürsten Svyatoslav vernichtet wurde, bietet sich geradezu an für eine spielerische Kompromittierung der Faktizität. "Er verspeiste, ohne vom Pferd zu steigen, das Chasarenreich wie einen Apfel" (ChW: 10–11), behauptet der Erzähler über den russischen Eroberer und berichtet von der geschichtlichen Überlieferung und der Topographie der Chasaren, welche sie auf die Haut von gesandten tätowierten bzw. Papageien eintrichterten, um sie der Nachwelt zu erhalten. Er scheut sich auch nicht, eine ganze Serie von kunstvoll erfundenen Dokumenten mit historisch Überliefertem zu vermischen: Ein *Lexikon Cosri*, das es nie gegeben hat, wird mit seiner legendären Entstehungsgeschichte zum literarischen Hauptgegenstand und behandelt wie ein authentisches Dokument.

In einem solchen Ambiente, in dem Ironie und Witz dominieren (vgl. beispielsweise der in der Abbildung ChW: 169 als "Teufelssatz" bezeichneten, ganz normalen Gitarrenfingersatz etc.), ist auch der Tod relativiert; Mit leidenschaftslosem Humor wird konstatiert, daß ein Abgesandter "starb, weil ihn die Haut, beschrieben mit der chasarischen Geschichte, schrecklich zu jucken begann. Dieses Jucken war unerträglich, und er verschied, erleichtert und glücklich, da er endlich von der Geschichte gereinigt war" (ChW: 78). Andererseits heißt es, daß es der chasarischen Prinzessin Ateh "nie gelang, zu sterben" (ChW: 33; "Za princezu Ateh se zna da nikada nije uspela da umre", HR 26); andere wie beispielsweise Avram Branković sterben ihren Tod in dreierlei Versionen (ChW: 289), und einer der Protagonisten in *Predeo slikan čajem* reinkarniert sich im Körper der verstorbenen Schwester seiner Frau (die ihrseretis das Ergebnis einer langen Inkarnationsreihe verkörpert), vermutlich weil er dem nach dem Begräbnis umherflatternden Schmetterling (der Seele?) Wein zu trinken gegeben hat. Oder aber der Tod dient einzig dazu, eine Form der Kriminalgeschichte zu pointieren, so wie im *Chasarischen Wörterbuch* zwei der drei Geschichtsforscher im Jahr 1982 in einem Istanbuler Hotel tot aufgefunden werden, weil sie sich mit dem historischen Geschick der Chasaren befaßten, deren Berührung auch schon drei Jahrhunderte vorher den Menschen, die das *Chasarische Wörterbuch* zusammenzufügen versuchten, das Leben gekostet hatte.

Ein anderes, im Vergleich zur Moderne auf die Spitze getriebenes, typisch postmodernes Merkmal der behandelten Texte ist das verfahren der Intertextualität und Zitathaftigkeit auf der Genre- wie auf der Motivebene. Das *Chasarische Wörterbuch* zeigt sich nicht nur als ein quasi umgeschriebener E.T.A.–

Hoffmann- oder Kafka-Text oder als zu Ende geschriebene Erzählung von Luis Borges, und es spielt nicht nur mit dem Genre des historischen Romans, des Ideen- und Liebesromans, des phantastischen und des Kriminalromans.

Wie Pavić selbst geäußert hat, handelt es sich bei seinem *Hazarski rečnik* auch um ein Spiel mit der Gattung des Wörterbuchs. "Die serbische Literatur", sagte er (Die Presse, 30./31.1.1988), hat eine lange Tradition von Wörterbüchern, die nicht nur lexicographische, sondern auch Werke der Literatur sind. Das serbisch-deutsche Wörterbuch von Vuk Karadžić [...] – ist eine literarische Schatzkammer, voll mit Gedichten, Sprichwörtern, Erzählungen, Rätseln. Es ist in einem gewissen Sinne der Prototyp des *Chasarischen Wörterbuchs*".

Nicht nur auf der Struktur-, sondern auch auf der Motivebene wird in typisch postmoderner, das heißt, über Prätextketten vermittelter Manier zitiert oder alludiert: Primär läßt sich *Hazarski rečnik* verstehen als komplex modifizierte Version von Jehuda Halevis mittelalterlichem Buch *Kusari*, von Reuchlins dialogisch strukturiertem humanistischem Werk *De arte kabbalistica* und von Lessings (dem *Decamerone* entnommener) *Ringparabel aus Nathan dem Weisen*, denn Pavićs Text suggeriert nicht zuletzt die Auffassung, wie unterschiedlich und doch äquivalent drei Religionen – die christliche, die islamische und die jüdische – dieselben Ereignisse darstellen und interpretieren. Außer der in Ecos Roman *Il nome della rosa* vorgegebenen maskierenden Herausgeberfiktion (vgl. Eco 1984: 27–28 *Die Maske*), die sich wohl in Pavićs *Predeo slika čajem* in der Fiktion der aufgefundenen Notizen und mit Tee gemalten Landschaftsbilder des Protagonisten Razin wie auch erst recht in den fiktiven Editionen des *Hazarski rečnik* zitathaft wiederfindet, wird auch das Motiv des vergifteten Buches (bei Eco ist es eine Aristoteles-Schrift über das Lachen) verwendet, allerdings mit unübersehbarer Ironie: Der einem serbischen Klosterskriptorium (s. Eco!) entsprungene Schreiber Teoktist Nikoljski kann dank seines absoluten Gedächtnisses (s. Borges!) die drei Teile des *Chasarischen Wörterbuchs* vor ihrer Vernichtung auswendiglernen und bietet sie im Jahr 1691 einem gewissen Daubmannus zum Druck an mit den Worten "Meine Ohren sind angefüllt mit göttlichen Worten, doch mein Mund mit Kohl..." (ChW: 252).

Unter den 500 Exemplaren dieses ersten Wörterbuchs über die Chasaren", heißt es in der Einleitung, "druckte Daubmannus auch ein Exemplar mit giftiger Druckerfarbe [...]–. Die Inquisition vernichtete 1692 alle Exemplare [...] –, und im Umlauf verblieben nur jenes vergiftete Exemplar [...] – sowie das Kontrollexemplar [...] –. Der Leser [...] – pflegte an der neunten Seite bei den Wörtern zu sterben, die lauteten: 'Verbum caro factum est' (das Wort ward Fleisch) (ChW: 14).

Wie die postmoderne Literatur immer wieder mit Vergnügen zum Ausdruck bringt, besteht die Welt aus Texten, ist sie nur als Text noch gerechtfertigt. So konstituierten den *Hazarski rečnik* nicht nur Prätext-Elemente der *Bibel* und der *Apokryphen*, des *Koran* und der islamischen Mystik, des *Talmud* und der *Kabbala*, sondern auch Homers *Odysee*, die hagiographische Legende über Konstantin den Philosophen (Kyrill), das Buch *Kusari* und Lyrik des jüdischen Schriftstellers Halevi, ragusanische Barockverse, Franz Kafkas *Vor dem Gesetz* und *Die Verwandlung*, Ivo Andrićs *Prokleta avlija* sowie die Volksdichtung verschiedener, vor allem balkanischer Überlieferung und unterschiedlicher Genres – um nur die wesentlichen zu nennen. "Lustvoll wohnt der Mensch im Text der Welt und in der Welt der Texte", schreibt Leitner. Und "da die geschichtlich-soziale Wirklichkeit ihre Vertrautheit und Sicherheit verloren hat, lassen einige Autoren nicht nur ihre Leser, sondern auch ihre fiktiven Helden die Welt als Text, als Zitat, als Sinnspruch erfahren" (Leitner 1988: 218). Auch die chasarische Welt bei Pavić kennzeichnet ein regelrechter Text-Synkretismus; sie ist umstellt mit Lyrik-Zitaten (ChW: 218, 266, 271), Legenden (zum Beispiel der von *Adam Kadmon*, *Vom Tod der Kinder*, der Golem-Legende etc.), Parabeln (am prägnantesten die vom *Chasarischen Tonkrug*) und Sentenzen:

Der, der den richtigen Weg kennt, kann auch einen Umweg gehen
(ChW: 321);
Alle Wege führen nach Palästina, aber kein einziger aus ihm heraus"
(ChW: 256);
Und schließlich das umfassende Wort:
Von der Wahrheit magst du nur so viel zu erhalten, wie du in sie
einbringst" (ChW: 23).

Diejenige Dimension zahlreicher moderner, vor allem aber – quantitativ und qualitativ radikalisiert – der postmodernen Texte, die ich wegen ihrer Signifikanz hier hervorheben möchte, ist der Aspekt der fehlenden Kausallogik der Fabel.

Die Textkonstitution bei Milorad Pavić basiert auf der Destruktion realistischer Erzählweise; statt dessen setzt er auf die Konjunktur, die Mystifikation, das Ängstliche. Die Wahrheit ist durchaus teilbar für ihn (so wie es bei den Chasaren sieben Sorten Salz gibt! – ChW: 31, 78, 235). Bei der Durchsicht christlicher, arabischer und jüdischer Quellen fiel ihm auf, daß jede Religion das Ereignis der Chasarenbekehrung unterschiedlich übermittelte – das seit Kurosawas berühmten Film als *Rashomon-Syndrom* bekannte Phänomen. Folglich komponierte er seinen *Hazarski rečnik* aus drei Wörterbüchern – einem roten, einem grünen und einem gelben Buch. Die durch Rahmen- und Binnenerzählung sowie Perspektivbrüche gekennzeichnete Narration springt vom neunten über das 17- zum 20. Jahrhundert und zurück, vom Chasarenreich über den barocken Balkan bis ins heutige Istanbul, und ein Dreiergespann von

Figuren, die sich auf wundersame Weise reinkarnieren, dominiert die drei Teile des Textes. Überhaupt beherrscht eine Mystifikation der Triade, der vollkommenen Zahl der Esoterik, alle anderen Verfahren: drei Religionen, drei Alphabete, drei Sprachen, drei Seelen, drei Tode, drei Lesarten der Geschichte, speziell der Chasarischen Polemik; dreierlei Winde, drei Stufen der Verwandlung usw. Im 17. Jahrhundert sind es die drei Chasarenforscher Avram Branković, der Christ, Masudi, der Mohamedaner, und Koën, der Jude, die sich um die Zusammenfügung der Wörterbuchteile bemühen, und im 20. Jahrhundert die Wissenschaftler Suk aus Jugoslawien, Muavija aus Ägypten und Schulz aus Israel, von derselben Mission erfüllt, wobei interessanterweise jeder aus der Forschertriade Spezialist für die Kultur eines der beiden anderen ist. Trialoge finden also nur indirekt statt, auch wenn die Religionen in den drei Wörterbuchteilen gegenübergestellt bzw. innerhalb der Kapitel *Chasarische Polemik* argumentativ oder pseudoargumentativ verglichen werden. Die drei "Chasarologen" des 17. Jahrhunderts kommunizieren nicht direkt miteinander, sondern träumen gegenseitig die Wirklichkeit des anderen (ChW: 210), und die drei Teilnehmer an dem Istanbul Kongreß im Jahr 1982 wollen zwar theoretisch ihr Fachwissen über die Chasaren aus den Gebieten der jeweils anderen beiden, also der Hebräistik, der Orientalistik und der Slavistik, vervollständigen, der unmittelbare Dialog wird jedoch durch Teufelwerk verhindert (wohl eine Allusion auf die höllischen Mächte, die in Gundulićs Barockepos *Osman* den Friedensschluß vereiteln wollen).

In diesem phantastischen, doch hintergründig politisierenden Text läßt der Autor nicht nur Tote auferstehen, sondern auch Lebende; sich selbst beispielsweise in Gestalt seines *alter ego*: Ein von Universitätsquerelen gebeutelter serbischer Professor namens Isajlo Suk erwacht "an einem Morgen im April 1982" (ChW: 115) mit einem goldenen Schlüssel im Mund, den er eindeutig als mindestens tausend Jahre alten chasarischen bestimmen kann.

Der in eine Vielzahl von Perspektiven aufgeklärte Erzähler agiert in einer mystischen, von der Folklore des byzantinischen Kulturraums und der jüdischen Kabbala mit ihrer gematrischen und kosmologischen Buchstaben- und Zahlenmagie geprägten Traumsphäre, die sich mit einer modernistischen Mythosinterpretation mischt: Mit Sprache und Schreiben sind sämtliche Helden in Pavićs Texten befaßt. Von Prinzessin Ateh, der Dichterin, deren Name auf die Zeus-Tochter Ate, Verkörperung der Verblendung, die ihre Opfer für rationale Erwägungen blind machte, anspielt, andererseits aber durch den Anfangsbuchstaben Aleph, Symbol für Ursprung und Leben, sowie am Ende durch den heiligen Buchstaben des hebräischen Alphabets He aus dem Tetragrammaton und Kürzel für den Namen Gottes JHWH geadelt ist (ChW: 227 ff.), von ihr heißt es, sie blieb "ewig am Leben" (ChW: 148). Ateh findet jedoch einer anderen Erzählung zufolge ihren Tod gerade durch Schriftzeichen, denn "auf jedem

Augenlid trug sie des Nachts je einen Buchstaben [...]–. Die Buchstaben stammten aus dem verbotenen chasarischen Alphabet, dessen jedes Schriftzeichen tötete, sobald man es las. [...] – Um sie zu zerstreuen, brachte das Gesinde der Prinzessin eines Tages zwei Spiegel [...] –. In den Spiegeln sah sie sich mit geschlossenen Lidern und verstarb sogleich" (ChW: 31, 34).

Gelänge es den Chasaren-Forschern, alle Teile und Varianten des Lexikons – die jüdischen, christlichen und moslemischen – zusammenzufügen, dann hätten sie – und dies ist die Zentral-Isotopie des Textes – das erkenntnisverheißende Buch des Körpers von Adam Kadmon (ChW: 238, 276 ff.), des Adam Ruhani (ChW: 185 f., 158, 166 ff., 298) oder älteren Bruder Christi, nämlich des ursprünglichen, aus den göttlichen Sephiroth geschaffenen Wesens, dieses Adam, der die weiblich-männliche Dyade in sich vereinigt und mit seinem Traumreich die gesamte Schöpfung umspannt und damit auch das Geheimnis der Chasaren. Doch dies gelingt nicht, und deshalb muß alles rätselhaft bleiben und in Mutmaßungen münden: Angeblich sind auch die beiden letzten Exemplare der ersten Ausgabe des *Lexicon Cosri* von 1691, das vergiftete und das Kontrolllexemplar, vernichtet worden, oder doch nicht? Wie gelangte der goldene chasarische Schlüssel in den Mund des modernen Chasarenforschers Suk? Wer hat ihn, der vermutlich ein Wörterbuch-Exemplar besaß, in Istanbul ermordet – Monsieur Spaak? Und weshalb gibt die Jüdin Dorota Schulz schließlich den Mord zu, obwohl sie ihn nicht verübt hat, sondern eigentlich den arabischen Kollegen Dr. Muawija erschießen wollte – ein Mord, den dann jedoch der vierjährige Sohn der Spaaks begeht: Zumindest spricht einiges dafür, auch wenn seine Fingerabdrücke auf der Pistole nicht festzustellen sind, weil er – um seine Anomalie der zwei Daumen pro Hand zu verbergen – Handschuhe getragen hat?

Der Text betreibt eine bewußte (aber bei genauer Lektüre doch lösbare) Irreführung des Lesers im Sinne einer durch Konjekturen gelenkten Provokation. Pavić geht so weit, daß er den Rezipienten bzw. Nicht-Rezipienten sogar für tot erklären möchte, wenn er in der Widmungspersiflage schreibt: "Hier liegt jener Leser, der dieses Buch niemals öffnen wird; er liegt hier für immer begraben" ("Na ovom mestu leži onaj čitalac koji neće nikada otvoriti ovu knjigu. On je ovde zauvek mrtav", HR: 5). Andererseits beteuert der Lexikograph in seinen Einleitenden Anmerkungen zur zweiten, rekonstruierten und ergänzten Ausgabe des Chasarischen Wörterbuchs jedem Leser, daß er, "sollte er es zu Ende lesen, nicht zu sterben braucht, wie das mit seinem Vorgänger, dem Benutzer der Ausgabe des Chasarischen «Wörterbuchs» aus dem Jahr 1691, der Fall war, als dieses Buch noch seinen ersten Verfasser hatte" (ChW: 9).

Um das Verwirrspiel mit dem Leser noch zu intensivieren, gibt es vom *Hazarski rečnik* sowohl ein "männliches" wie ein "weibliches Exemplar", die in jeweils gleicher Auflage gedruckt wurden. Die *petite différence* besteht darin, daß ein kursiv gedruckter Absatz in beiden Exemplaren jeweils unterschiedlich

formuliert ist, mit zusätzlicher Information in dem weiblichen, aus der eine Daumen-Berührung (s. Adam-Kadmon!) und damit Annäherung der jüdischen Chasarenforscherin und ihres arabischen Kollegen hervorgeht und an die der Lexikograph in seinen "Abschließenden Bemerkungen" (ChW: 364) eine leserbezogene Prophezeiung anknüpft.

Als weiterer Aspekt postmoderner Texte, der sich in Texten der Moderne bereits zeigt, bei postmodernen Autoren jedoch produktiv ins Extrem betrieben wird, ist die Auflösung zeitlich-räumlicher Bezüge zu nennen. Auch dieser Aspekt, wie der vorhergehende, markiert die Destruktion realistischer Erzählweise, deren Kennzeichen ja gerade die Existenz einer durch kausalogische Abfolge und zeitlich-räumliche Relationiertheit markierten Fabel (Geschichte) darstellt. In Pavićs Texten sind die beiden realistische Narration ausmachenden Aspekte vorwiegend durch Äquivalenzen auf der Zeichen-Ebene (beispielsweise sinnrelevante motivische Äquivalenzen wie die Triade, das Ei, der Schlüssel, vgl. Ulv) oder auf der Struktur-Ebene (die narrative Variation) substituiert.

In mystischer Verklammerung und auf mythischen Parallelbahnen bannt der Erzähler, der "weder eine Chronologie respektiert", noch für "notwendig" (ChW: 23) hält, disparate Zeitphasen und Räume in seine Geschichten:

Eines Morgens im Jahre 1699, heißt es zum Beispiel von Jabir ibn Akschani (als Allusion auf die Gattung phantastischer Literatur), warf er in Konstantinopel ein Lorbeerblatt in einen Zuber mit Wasser, um seinen Zopf zu waschen. Er blieb nicht länger als einige Augenblicke untergetaucht. Als er den Kopf aus dem Wasser zog und die Luft einsog, gab es um ihn herum nicht länger Konstantinopel noch das Kaiserreich, in dem er sich gewaschen hatte. Er befand sich im Istanbuler Hotel der A-Kategorie Kingston, man schrieb das Jahr 1982 nach Isa, er besaß eine Frau, ein Kind und einen belgischen Paß und sprach Französisch – nur, daß noch immer am Grunde des Waschbeckens, Marke 'F. Primavesi & Son, Corella, Cardiff', ein Lorbeerblatt schwamm (ChW: 146).

Dieser Monsieur van der Spaak, der – wie sein Vorläufer – wundervoll auf seiner weißen Schildkrötenlaute zu spielen vermag und stets eine zweizackige Gabel bei sich trägt (HR: 235, 95, 97, 98, 122), ist also niemand anderer als der reinkarnierte Ibn Akschani aus dem 17. Jahrhundert, ein Repräsentant der muselmanischen Hölle. Frau van der Spaak dagegen, die alles, was ihr in die Hände gerät, dekorativ bemalt, verkörpert den Ikonenmaler Nikon Sevast (HR: 57–62, 32, 44, 227, 239), den Vertreter der christlichen Hölle, während ihr vierjähriger Sohn Manuel als der Repräsentant der jüdischen Hölle Gehenna, welcher im 17. Jahrhundert unter dem Namen Efrosinija Lukarević (Lucarri) als vornehme Dubrovniker Christin gelebt hatte (HR: 236, 40, 160, 178, 208, 162, 159, 177–180, 171) und die Geliebte des Samuel Koën war, wiederersteht und

dieselbe Vorliebe für bestimmte Farben wie seine Vorgängerin aufweist. "Jesi li me poznala?", fragt der kleine Manuel im Hotel Kingston die zum Kongreß über "Kultur der Schwarzmeerländer im Mittelalter" angereiste israelische Professorin Dorota Schulz, und bei den Untersuchungen im Mordfall Suk findet die Kriminalpolizei auf dem Tisch im Zimmer der Spaaks einen Notizzettel mit der für sie unverständlichen Rechnung " $1689 + 293 = 1982$ " (HR: 239), ein Rückverweis auf die – offenbar nun eingetroffene – Prophezeiung des Teufels Sevast, der im Jahr 1689 zu Avram Branković sagte: "Genau in 293 Jahren werden wir uns wieder treffen, zur gleichen Jahreszeit, zum Frühstück, hier in Konstantinopel" (HR: 47; ChW: 66; vgl. auch Ulv 1989: 574).

Andere Figuren im *Chasarischen Wörterbuch* wie beispielsweise Dr. Muawija, durchbrechen den zeitlichen und räumlichen *ordo naturalis* quasi unbewußt oder unter geheimem Zwang: Der arabische Forscher, verwundet aus dem israelisch-ägyptischen Krieg heimgekehrt, fordert Gegenstände aus längst veralteten Zeitungsinseraten des 19. Jahrhunderts an, erhält sie auch zugesandt und bemerkt eines Tages mit Schrecken, daß in seiner inzwischen entstandenen Sammlung System liegt, "daß die Dinge, die er angeschafft hatte, etwas zu formen begannen, das einen Sinn hatte". Eine Computeranalyse des in den Rechner eingegebenen Materials ergibt, daß alle Objektivationen als *Ordnungswörter* in dem von ihm gesuchten *Lexicon cossi* vorkommen (ChW: 215 – 220).

Die von Pavić – in Anlehnung an die in dem Halevi-Prätext vorgegebene Spezies der Traumdeuter – erfundenen "Traumjäger" ("Lovci snova", HR: 52–53) sind es vor allem, die temporale und spatiale Bezüge auflösen und überwinden können. Aus einer Metaphysik des Traums als tiefgründigerer Existenzform entwickelt, ist ihr Aktionsfeld universal und ihre Hauptaufgabe, die Wiederbelebung vergessener Zeichen, total. Laut Lexikoneintrag im roten, christlichen Teil – handelt es sich um eine Sekte chasarischer Priester, deren Schutzherrin Prinzessin Ateh, die Verfasserin des weiblichen Teils eines ersten *Chasarischen Wörterbuchs* im 9. Jahrhundert, war:

Sie verstanden sich darauf, fremde Träume zu lesen, in ihnen zu wohnen wie im eigenen Haus und, während sie durch sie hindurcheilten, auf Wild Jagd zu machen das ihnen aufgegeben war – auf einen Menschen, eine Sache oder ein Tier" (ChW: 135–136).

Prinzessin Ateh, die selbst beliebige Zeiten und Räume im Traum überwinden kann (ChW: 148 f. etc.) und vom 9. bis zum 20. Jahrhundert in Erscheinung tritt, belehrt ihre Traumjäger darüber, daß "am Grunde jedes Traums" (ChW: 136) Gott liegt. Wer bis dorthin gelangt ist – wie der Überlieferung nach ihr Geliebter Mokaddasa al Safer, der "in seinem Wörterbuch der Träume ein Haar des Haares von Adam Ruhani gestaltete" (ChW: 211) –, vermag fortan keine Träume mehr zu

deuten. "Jenem, der ans Ende des Weges gelangt, taugt der Weg nicht mehr, und es ist ihm nicht länger an ihm gelegen" (ChW: 136).

Daß in der Narration statt Kohärenz Offenheit angestrebt und nach dem Prinzip der Dekonstruktion die Technik der *disiecta membra* (*mise en abîme* in der Terminologie der französischen Poststrukturalisten) angewandt wird, sehe ich ferner als konstitutiven Aspekt postmoderner Texte. Was Kleber über Eco geäußert hat, gilt *mutatis mutandis* auch für Pavić: Es ist "die Freude an apparenter Ordnung und Durchschaubarkeit bei latenter Unordnung und Undurchschaubarkeit" (Kleber 1987: 54).

Die fehlende Kohärenz des *Chasarischen Wörterbuchs* wird durch die innovative Machart, vor allem einen Polyzentrismus und Wechsel der Erzählperspektiven, eine pro Lexikoneintrag zu beobachtende Verlagerung des semantischen Kerns und Proliferation von Geschichten aus Geschichten sowie einen simulierten Fragmentarismus hervorgerufen. Das *Lexicon Cosri*, im Untertitel bezeichnet als "Rekonstruktion der ursprünglichen Daubmannus-Ausgabe von 1691 (vernichtet 1692) mit den Ergänzungen bis in die allerneueste Zeit", besteht aus drei Büchern mit teilweise gleichen Ordnungswörtern, jedoch unterschiedlichen Lexikoneinträgen sowie einer Einleitung, einem Appendix I und II, einer Bemerkung über den Nutzen dieses Wörterbuchs und schließlich einem Verzeichnis der Ordnungswörter. Wie der fiktive Lexikograph in seinen Einleitenden Anmerkungen "Zur Benutzung des Wörterbuchs" dem Leser erklärt, besitzt das Lexikon "Ordnungswörter, Konkordanzen und Stichwörter wie die heiligen Bücher oder Kreuzworträtsel, und alle Namen und Begriffe, die hier mit dem kleinen Zeichen des Kreuzes, des Halbmondes, des Davidsterns oder anderer Zeichen vermerkt sind, muß man im entsprechenden Wörterbuch dieses Wörterbuchs ausfindig machen, um eine eingehendere Erklärung zu ihnen zu erhalten" (ChW: 20–21).

Daß sich die Anordnung der Lexikoneinträge nach Alphabet und Übersetzungssprache der jeweiligen Ausgabe ändert, versteht sich von selbst und ist durchaus intendiert.

Der Text kann und soll auf unzählige Arten gelesen werden: vorwärts, rückwärts, diagonal (d.h. entlang der Leitlinie gleicher Ordnungswörter, die mit einem Dreieck gekennzeichnet sind), oder aleatorisch, auf jeden Fall als "offenes Buch" (ChW: 20) auch wenn sich seine Inkohärenz zumindest partiell als ludistisch simulierte und delusorische erweist (Pavić 1989: 635).

Der so charakterisierte *ordo artificialis* des Chasarischen Wörterbuchs, seine Lexikonstruktur, machen es zu einem unabgeschlossenen Text der Welt, denn – heißt es in den Einleitenden Anmerkungen – "wenn man es schließt, kann man es weiterschreiben: so wie es einen früheren und einen gegenwärtigen Lexiko-

graphen besitzt, kann es in Zukunft neue Autoren, Fortsetzer und Ergnzer gewinnen" (ChW: 20).

Ein weiterer relevanter Aspekt postmoderner Prosa lässt sich in der extremen Diffusion und Entpsychologisierung der Helden ausmachen. Dieses Merkmal ist bei Pavić sowohl im *Hazarski rečnik* wie auch in *Predeo slikan čajem* signifikant. So lehnt im *Chasarischen Wörterbuch* der Erzähler bereits bei der Beschreibung der Chasaren jegliche Identität und damit Identifizierungsmglichkeit ab:

Mit dem chasarischen Gesicht ist die Eigenschaft aller Chasaren [...] – gemeint, an jedem Tag als ein anderer zu erwachen [...] –. Reisende wiederum vermerken, alle chasarischen Gesichter seien gleich und veränderten sich niemals (ChW: 32).

Helden diffundieren ineinander oder tauchen in anderer Gestalt wieder auf. Die Israelin Dorota Schulz beispielsweise, deren Mutter von ihrem Bruder geehelicht wurde, schreibt an sich selbst bzw. an ihren Mädchennamen gerichtete Briefe nach Krakau. Und über die chasarische Prinzessin wird gesagt, sie "habe für jeden der Teilnehmer an der Chasarischen Polemik am Hof des Kagan ein anderes Gesicht gehabt, oder es habe gar drei Prinzessinnen Ateh gegeben". So wie sie mit ihrer Mutter verschmilzt, weiß man andererseits vom Kagan nicht, ob er "ihr Vater, Ehegemahl oder Bruder" (ChW: 32) war. In *Predeo slikan čajem* gibt es eine Reihe von Metamorphosen, und im *Hazarski rečnik* träumt Branković seine "verstorbene Schwester, doch verlor sie in diesen Träumereien jedesmal irgendeinen Teil ihres Branković gut bekannten äußeren und bekam neue, unbekannte Körperteile" (ChW: 55).

Bei dieser Reproduktion archaischer Schöpfungs- und Wiederholungsmythen treten die Hauptfiguren bevorzugt in Doppelung auf, und dies entweder simultan (wie Branković und sein Kuros, nämlich der rotugige Jude Samuel Koėn, die sich gegenseitig träumen, ChW: 54–56), oder mit zeitlicher Verschiebung (wie bei der 300 Jahre später erfolgten Reinkarnation der Forscher und der Teufel). Es handelt sich um Ausdrucksformen einer "irreduziblen Archi-Synthesis, die nirgends ihren Ort hat" (Lachmann 1990: 465). Doppelgänger, Schatten und Spiegel sind die Simulacrum-Zeichen im Text, welche die ewige Sehnsucht nach der verlorenen Einheit (Bild des Adam Kadmon) und ihrer Erkenntnis (Symbol des Schlüssels und Buchs) vielfältig und komplex implizieren (cf. Kabel 1989: 585).

Da die Figuren offenbar dem Prinzip der Determination (Symbol des Eies) entsprechend konzipiert sind, können sie auf der psychologischen oder Affekt-Ebene gar nicht funktionieren (vgl. Ulv 1989: 578). Eine Psychologisierung der Helden findet nicht statt.

Als ein weiterer wesentlicher Aspekt postmoderner Texte ist schließlich die Autothematisierung anzuführen.

Noch essentieller, als es bei der klassisch-modernen und Avantgardeliteratur der Fall war, tritt die Thematisierung ihrer Poetik in der Literatur der Postmoderne zutage. *Predeo slikan čajem* trägt nicht von ungefähr den Untertitel "Ein Roman für Liebhaber von Kreuzworträtseln", und in der Mitte des Textes findet sich eine metapoetische Hinwendung an den Leser, in der er über innovative Konzeptionen einer Produktionsästhetik und damit auch veränderten Rezeptionsästhetik aufgeklärt wird, die im Anagramm resultiert: Nichts anderes als eine anagrammartige, nach dem Kreuzwortschema am Buchanfang zu realisierende Umstellung von Textteilen wird dem Rezipienten empfohlen (Predeo: 127, 131), und die Erzählung vom 14. Apostel (Predeo: 20, 262–267) sowie der vom Leser selbst zusammenzustellende Schluß (Predeo: 260 f., 285, 289) liefern überraschende Exempla dafür.

In dem Abschnitt Zur Benutzung des Wörterbuchs stellt der fiktive Lexikograph und Erzähler es dem Rezipienten des *Chasarischen Wörterbuchs* zwar frei, das Buch zu benutzen, wie "er es selbst am angenehmsten empfindet", gibt dann aber doch metapoetisch zu verstehende Hinweise, welche Lesarten zur Verfolgung von Sinnsträngen besonders geeignet seien (ChW: 22).

Es ist nicht mehr und nicht weniger als der kosmologische Akt der Gnosis und Kabbala, in den der Autor seinen Leser einbeziehen möchte, "denn nur derjenige, der es versteht, die Teile eines Buches in ihrer richtigen Reihenfolge zu lesen, vermag aufs neue die Welt zu erschaffen" (ChW: 20), und die handfeste Leser-Provokation in dem einleitenden Abschnitt unterstreicht diese Intention:

Der Leser, der aus der Reihenfolge der Ordnungswörter den verborgenen Sinn eines Buches herauszulesen vermag, ist längst von der Erde verschwunden; das heutige Leserpublikum ist der Meinung, die Frage der Phantasie sei ausschließlich Sache des Autors, und diese Sache gehe sie überhaupt nichts an. Erst recht nicht, wenn es sich um ein Wörterbuch handelt. Für einen solchen Leser braucht man auch keine Klepsydra im Buch, die darauf aufmerksam macht, wann die Lesart zu ändern ist, denn der heutige Leser ändert seine Art und Weise zu lesen niemals (ChW: 20).

Ich komme abschließend zu der Frage nach den Sinn-Möglichkeiten in den postmodernen Pavić-Texten. Pavić, der nie müde wird, in Interviews und anderen Selbstäußerungen eine extratextuelle Mythenbildung zu betreiben, hat betont, "daß es nicht darum geht, aus der Wahrheit Literatur zu machen, sondern aus der Literatur Wahrheit zu gewinnen. Das ist ein großer Unterschied im Verfahren [...] –. Man muß mit dem Klischee des überlieferten realistischen Romans brechen" (Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 19.6.1988).

Sind die Chasaren in diesem Sinne als Chiffre zu verstehen? Die Literaturkritik hat nicht gezögert, in der literarisch gestalteten Geschichte der Chasaren eine Allusion auf das vergangene und heutige Jugoslawien zu sehen, ein Land, in dem drei Religionen konkurrieren und weitere Parallelen zwischen den von Pavić erzählten Rivalitäten ins Auge stechen. "Das 'Chasarische Wörterbuch' ist ein Buch über jedes kleine Volk" hat Pavić konzidiert, "das wie das meine, das serbische, dem Druck der großen Ideologien, Religionen und Mächte dieser Welt ausgesetzt ist" (Der Brückenbauer vom 27.7.1988). Und so ist zumindest *eine* Lesart des Textes virtuell auch auf den Palästina-Konflikt und das historische Schicksal der Juden gerichtet. Und wie das *Chasarische Wörterbuch* in einem großen verbalen Spiel gleichsam den absenten, verschwundenen Text umkreist, meint es gleichzeitig die aus der Geschichte verschwundenen, vereinnahmten, vernichteten – weil windgeborenen – Chasaren (vgl. zum Wind-Symbol HR: 103, 126, 141, 156, 158 etc.).

Neu und faszinierend bei Pavić erscheint mir, wie der kreative Rezipient ganz markiert in den Text eingeschrieben ist (Predeo: 248 – "da su svi čitaoci na svetu upisani u sve knjige", in *Predeo slikan čajem* verliebt sich übrigens die Romanheldin sogar in den Leser! Predeo: 246 f.). So heißt es beispielsweise in der metapoetischen Explikation über die Rolle des Rezipienten im *Chasarischen Wörterbuch*:

«Die Farben mische nicht ich, sondern dein Auge mischt sie», antwortete er mir. «Ich trage sie nur auf die Wand auf, eine neben der anderen, im natürlichen Zustand, derjenige aber, der sie betrachtet, mischt in seinem Auge die Farben wie einen Brei. Das ist das Geheimnis [...] – Ich arbeite mit etwas, was wie ein Wörterbuch der Farben ist», fügte Nikon hinzu. «Der Betrachter selbst setzt aus diesem Wörterbuch Sätze und Bilder zusammen, was heißen soll Bilder. So könntest auch du arbeiten, wenn du schreibst. Warum sollte nicht jemand ein Wörterbuch der Wörter schaffen, die ein Buch ausmachen, und es dem Leser überlassen, aus diesen Wörtern ein Ganzes zusammenzufügen?» (ChW: 107).

Wenn schon keine sichere Wahrheit mehr besteht, sondern eine Vielzahl von Wahrheiten, ist der Leser massiv aufgefordert, sich das Vergnügen des lesenden Erkennens und damit *seine* Sorte Salz, nämlich seine parabolische Wahrheit, selbst aus dem Text herauszuholen (ChW: 23, 107; Predeo: 260 f., 285).

Daß die Sinnintention aber über das je mitgemeinte aktuelle Paradigma generalisierend weit hinausreicht, zeigt sich am prägnantesten in den von Pavić geschaffenen Parabel (z.B. der vom *Chasarischen Tonkrug*, ChW: 247 f., welche

die gnostische Denkfigur des *En-Sof*, des "Un-Grunds" als Erscheinungsform Gottes, thematisiert).

Sie zeigt sich auch in seiner Behandlung von Mythen und Mythologemen: Das über einen bloß ökumenischen Traum hinausweisende zentrale Mythologem der erkenntnis- und heilbringenden Synthese, der *unio mystica*, verkörpert in dem Mosaikporträt des Adam Kadmon als Ausdruck göttlicher Wahrheit, wird mit magischem Gestus, also durchaus seriös, gestaltet. Daß es aber gleichzeitig zahlreiche parodistische Brechungen und ironische Imitationen erfährt – nämlich beispielsweise in dem aus verschiedenen fremden Körperteilen zusammengesetzten golemartigen Doppelgänger des Kagan (ChW: 85 ff.), in dem mit "Säbelschrift" gezeichneten Zodiakus-Mann des Skila Averkije (ChW: 210, 109 ff; vgl. auch die Einband- und Innentitel-Illustration), dem am ganzen Körper tätowierten (und entsprechend amputierten) Gesandten, den vom Teufel als Ikonenmaler geschaffenen Werken, die mit zusammenhängenden Botschaften versehen sind (ChW: 103) etc. – dies alles zusammengekommen macht das *Chasarische Wörterbuch* zu dem, was es ist: einem postmodernen Simulakrum der Welt im Sinne ihrer aus Zeichen bestehenden und zu dechiffrierenden TEXTE.

Resümee

"Der Roman des 19. Jahrhunderts, von dem die meisten heutigen Autoren zehren", hat Milorad Pavić in einem Interview geäußert, "befindet sich in einer großen Krise. Wir kommen nicht weiter, wenn wir fortfahren, dieses abgenutzte Muster weiter zu pflegen. Man muß mit dem Klischee des überlieferten realistischen Romans brechen." Der serbische Literaturwissenschaftler, Lyriker und Erzähler Pavić hat dieses Postulat in seinen beiden bisher umfangreichsten narrativen Texten *Hazarski rečnik* (Das chasarische Wörterbuch) und *Predeo slikan čajem* (Landschaft, mit Tee gemalt) in der Tat eingelöst, einschließlich einer Revolutionierung des Leseaktes: War der 1984 erschienene erste Text als "Roman leksikon u 100 000 reči" in Form eines dreiteiligen Wörterbuchs und inhaltlich nach dem Rashomon-Prinzip strukturiert, dessen Einträge der Rezipient in beliebiger Reihenfolge lesen kann und soll, so sind die Kapitel des 1988 publizierten zweiten Textes, der den Untertitel "Roman za ljubitelje ukrštenih reči" trägt, numeriert und wie in einem Kreuzworträtsel senkrecht und waagrecht angeordnet: Die waagrechte Leserichtung ergibt die Geschichte (Fabel), die senkrechte führt zu den Porträts der Protagonisten.

Außer diesen ludistischen Verfahren kennzeichnen die Pavićschen Texte noch Strukturmerkmale, die allesamt als Kunstgriffe postmoderner Literatur gelten:

- hochgradige Intertextualität auf der Genre- und Zitathaftigkeit auf der Textebene
- Brechung des Historisch-Authentischen durch exzessiv Fabuliertes
- ängstliche und alogische Fabel, Mystifikationen, Schriftzeichenmagie
- Entpsychologisierung und Diffusion der Helden
- Auflösung der Zeit-Raum-Bezüge
- Thematisierung des Schreibvorgangs, Relativierung der Textproduktion, Offenheit.

Diese konstitutiven Merkmale sowie die sie hervorbringende generelle Autor-Befindlichkeit in der postmodernen Situation werden in dem Beitrag erörtert und zur Diskussion gestellt.

Dagmar Burkhart, Hamburg

Literatur

I. Primärtexte:

Borges, L., 1970. *Sämtliche Erzählungen*, München.

Eco, U., 1980. *Il nome della rosa*, Milano.

1983a. *Der Name der Rose*, München (14. Aufl.).

1983b. *Postille a "Il nome della rosa"*, Milano.

1984. *Nachschrift zum "Namen der Rose"*, München.

Halevi, J., 1909. *Das Buch Kusari*, Berlin.

Hoffmann, E. T. A., 1957–62. *Poetische Werke*, 12 Bände. Berlin.

Homer, O. J., *Ilias und Odyssee. In der Übersetzung von J. H. Voss*, Gütersloh.

Pavić, M., 1985. *Hazarski rečnik*, Beograd.

1988. *Das Chazarische Wörterbuch*, München.

1988. *Predeo slika čajem*, Sarajevo.

Ransmayr, Ch., 1988. *Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire*, Nördlingen.

II. Sekundärliteratur:

Artmanov, M. I., 1962. *Istorija Chazar*, Leningrad.

- Bauco, L./F. Millocca, 1990. *Das Geheimnis des Pendels entschlüsselt*, München.
- Borchmeyer, D., 1987. *Postmoderne* Borchmeyer D./V. Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt, 306–316.
- Curtius, E. R., 1969. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. (Kap. 16: *Das Buch als Symbol*), Bern.
- Dornseiff, F., 1925. *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig/Berlin.
- Dunlop, D. M., 1954. *The History of the Jewish Khazars*, Princeton.
- Endres, F.C./A. Schimmel, 1984. *Das Mysterium der Zahl*, Köln.
- Grivec, F.: 1960. *Konstantin und Method. Lehrer der Slaven*, Wiesbaden.
- Gruber, J., 1987. *Spiel-Arten der Intertextualität im "Namen der Rose"*, Haverkamp, A./A. Heit (Hrsg.), *Ecos Rosenroman*, München, 60–96.
- Hoesterey, J., 1989. *Review Essay: Literatur zur Postmoderne*, German Quarterly, vol. 62/4, 505–509.
- Hoesterey, J., 1990. *Introduction. Postmodernism As Discursive Event*, Hoesterey, J. (ed.), *Zeitgeist In Babel. The Postmodernist Controversy*, Bloomington/Indianapolis.
- Huyssen, A./K. R. Scherpe (Hrsg.), 1986. *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek.
- Jameson, F., 1986. *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, Huyssen, A./K.R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek, 45–102.
- Kabel, J., 1989. *Motiv dvojnika u "Hazarskom rečniku" Milorada Pavića*, Palavestra, P. (Hrsg.), *Srpska fantastika*, Beograd, 581–585.
- Kiselkov, V. S., 1945. *Prostrannite žitija na svetite bratja Kiril i Metodij Sofija*.
- Kleber, H., 1987. *Der Autor und sein Roman. Hinführung zu Umberto Eco's "Der Name der Rose"*, Haverkamp, A./A. Heit (Hrsg.): *Ecos Rosenroman*, München, 19–59.
- Lachmann, R., 1990. *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt.

- Leitner, A., 1988. Andrej Bitovs "Puschkinhaus" als postmoderner Roman, *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 22, 213–226
- Pantić, M., 1953. "Sin vjerenik jedne matere", *Dubrovačka komedija iz XVII. veka*, Anali historijskog instituta u Dubrovniku, Bd. 2, 209–216.
- Pavić, M., 1989. O "Hazarskom rečniku", Palavestra, P. (Hrsg.): *Srpska fantastika*. Beograd, 633–638.
- Petkanova, D., 1983. *Konstantin-Kiril. Dennicana slavjanskija rod*. Sofia.
- Schmidt, B., 1986. *Postmoderne – Strategien des Vergessens*, Darmstadt.
- Scholem, G., 1971. *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem kabballistischen Buche Sohar*, Frankfurt
- Ulv, A., 1989. Tema determiniranosti u "Hazarskom rečniku" Milorada Pavića, Palavestra, P. (Hrsg.): *Srpska fantastika*, Beograd, 573–580.
- Welsch, W., 1988a. "Postmoderne". *Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs*, Kemper P. (Hrsg.): 'Postmoderne' oder Der Kampf um die Zukunft, Frankfurt, 9–36.
- Welsch, W. (Hrsg.), 1988b. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim
- Welsch, W., *Postmoderne – gegen ihre Mißverständnisse verteidigt*, Die Tageszeitung (13.9.1990), 15–16.

Л.А.Бирюлин

ПЕРМИССИВ И СМЕЖНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ РУССКОГО ИМПЕРАТИВА

1. Объект и задача исследования.

В настоящей работе на материале русского языка в рамках стандартной теории речевых актов предлагается семантико-прагматический анализ императивных высказываний (далее – и.в.) со значениями разрешения и не-разрешения совершать действие Р или не-Р. Определяется место этих значений в общей системе прескриптивных значений русского императива, приводятся общие и частные условия успешности пермиссивно интерпретируемых и.в., строится их содержательная классификация в зависимости от комбинаторики определенных презумптивных, модальных, прескриптивных и т.п. компонентов, различные значения которых характеризуют те или иные и.в., и описываются способы лексико-грамматической организации пермиссивных высказываний.

Типичными иллюстрациями и.в. с анализируемыми здесь значениями могут служить следующие примеры:

1) и.в. со значением разрешения:

а) с одобрением намерения адресата:

(1) *Несколько раз Васька Окошкин ночевал у Лапина, потом как-то спросил: – Иван Михайлович, а что если я у вас немного поживу? – П о ж и в и немного, – сказал ему Лапин. – Только гулянок у меня не устраивай, не люблю* (Ю.Герман).

б) с безразличием или непотворением к намерению адресата:

(2) – *Вы, по крайней мере, позвольте мне рассказывать, что вы это делаете для меня и по моей просьбе!* – *Р а с с к а з ы в а й т е !.. Мне решительно все равно, – проговорил Бегушев и явно рассмеялся* (А.Писемский).

2) и.в. со значением не-разрешения:

(3) – *...Благословите запирать церковь? Отец Стахий с стыдливой поспешностью поднялся с места: – Иду, иду... Н е з а п и р а й ...* (В.Короленко).

Предваряя последующий анализ и.в. типа (1)–(3), мне хотелось бы обратить внимание на один момент. Дело в том, что хотя и.в. со значениями разрешения и не-разрешения являются логически равноправными ответами говорящего на просьбу слушающего о разрешении совершить то или иное действие Р/не-Р, однако в специальной литературе, посвященной описанию частных семантических интерпретаций императива, из этих двух значений наибольшее внимание уделяется лишь значению разрешения, в то время как значение не-разрешения, насколько я могу судить, либо вообще выпадает из поля зрения исследователей, либо его довольно часто не отличают от прохибитивного значения. Я попытаюсь в дальнейшем привести условия успешности не только первого, но и второго значения.

Вопросно-ответная структура диалога позволяет достаточно четко опознавать в тексте и.в. со значением разрешения, которое представляется интуитивно довольно ясным. Но тем не менее определение статуса разрешения является проблемой, активно обсуждаемой не только в деонтической логике (Wright 1963; Ивин 1973), но и в работах по лингвистической семантике и прагматике. При описании различных факторов грамматического и содержательного характера, способствующих или препятствующих прочтению и.в. как пермиссивных, исследователи пытаются ответить на такие вопросы, как, например: взаимосвязь между обязывающими, запрещающими и разрешающими рассуждениями, т.е. взаимоопределимость этих основных деонтических понятий или их независимость друг от друга; бóльшая или меньшая сложность их содержательных структур; тождество или различия в области их исходных предположений, модальных рамок; место отрицания в их толкованиях и т.д.

В тех исследованиях, где при анализе частных содержательных интерпретаций императива используется метаязык семантических признаков, значение разрешения передается с помощью набора тех или иных признаков.

Так, в работе (Косилова 1962) выделение значений и.в. происходит на базе таких эксплицитно заданных классификационных признаков, как 'отношение между участниками коммуникативного акта', 'отношение говорящего к действию', 'отношение адресата к действию'. Разрешение описывается с помощью следующего набора значений этих признаков:

- (а) 'адресат зависит от воли говорящего',
- (б) 'говорящий считает исполнение действия целесообразным',
- (в) 'адресат хочет исполнения действия'.

Однако в данном исследовании этому же набору признаков соответствует и такое частное императивное значение, как запрещение. Кроме того, разрешению, так же как и допущению, может соответствовать и другой набор признаков, в котором – наряду с указанными выше значениями признаков (а) и (в) – выступает такое значение (б), как

(б) 'говорящий не хочет исполнения действия'.

Подобного рода неточности и противоречивость предложенного М.Ф.Косиловой описания вызвали вполне справедливые замечания, высказанные в книге (Храковский - Володин 1986, 135-136), в которой тем не менее отмечается ценность этого исследования в плане экспликации исходных классификационных признаков, предназначенных для анализа императива.

По А.П.Володину и В.С.Храковскому, разрешению соответствует следующий набор значений трех бинарных классификационных признаков – 'импульс каузации', 'заинтересованность', 'субординация' (Храковский - Володин 1986, 140-141), а именно:

(а) 'импульс каузации исходит от слушающего',

(б) 'исполнение каузируемого действия – в интересах слушающего',

(в) 'говорящий ставит себя выше слушающего'.

В рамках такого призначного подхода специфика пермиссивных интерпретаций и.в. (по сравнению с их фактитивными интерпретациями) описывается следующим образом: если в последних отражаются ситуации, когда инициатива произнесения и.в. принадлежит говорящему, то в первых – этим инициатором является слушающий, который обращается к говорящему с просьбой о прескрипции того или иного действия.

Сильной стороной моделирования значения и.в. в виде наборов значений определенных семантических признаков является, безусловно, принцип исчисления прескриптивных значений на основе ограниченного числа классификационных факторов. Однако сомнения вызывают по меньшей мере два обстоятельства: во-первых, факт одинаковой семантической сложности выделяемых таким способом прескриптивных значений, а во-вторых, адекватность подобного типа описания значений императива, т.е. его исчерпывающий и эксплицитный характер, если рассматривать такое описание под углом зрения современной лингвистической семантики и прагматики, где при смысловом анализе языковой единицы подчеркивается необходимость искать не наборы компонентов, а их структуры, имеющие определенную организацию.

Если же при переводе и.в. на семантический язык использовать аппарат речевых актов (Searle 1969), то можно задать большую глубину

смыслового разложения и.в. и структурировать их значение с помощью семиотически различных элементов описания, или условий успешности речевого акта побуждения к действию (предварительных, подготовительных, пропозиционального содержания, существенного и т.д.).

При описании существенного условия пермиссива, или его назначения, в рамках этой теории подчеркивается, что в отличие от предписания и его таких разновидностей, как значение обязывания (как попытки заставить кого-то (с)делать что-то) или значение запрета (как попытки заставить кого-то не делать что-то), разрешение в строгом смысле не считается попыткой сделать так, чтобы кто-то нечто совершил. Иллокутивная цель данного речевого акта состоит в том, чтобы убрать существующие до сих пор помехи для совершения чего-либо (Серль 1986, 189); ср. также замечание А.Вежбицкой, что позволения вряд ли могут быть названы "попытками" в каком-либо смысле (Вежбицка 1985, 263). Аналогичным образом смысловое различие между фактитивными и пермиссивными и.в. подчеркивал еще О.Есперсен, утверждавший, что форма повелительного наклонения очень часто выражает разрешение, которое не является просьбой, поскольку говорящий не выражает желания, чтобы слушающий совершил какое-либо действие (Есперсен 1958, 364).

В данной работе мне хотелось бы продолжить исследование семантико-прагматических характеристик пермиссивных и.в. и представить информацию о конкретных ситуациях речевого общения, в которых они употребляются, сведения об участниках прескриптивной ситуации и их желаниях, возможностях/невозможностях совершать или не совершать то или иное действие, различная комбинаторика которых определяет специфику различных пермиссивно интерпретируемых и.в.

2. Словарь содержательных компонентов.

Прежде чем предложить список смысловых характеристик, предназначенных для передачи значений различных по своим иллокутивным функциям и.в., необходимо отметить, что предлагаемое ниже описание проводится в терминах участников прескриптивного плана, а не плана акта речи. Я буду называть их Прескриптором и Исполнителем; первый из этих двух субъектов обязывает (или запрещает, или поддерживает, или не поддерживает, или разрешает, или не разрешает) второго выполнить определенное действие. Предпочтение, отдаваемое в данном случае участникам иллокутивного, а не локутивного акта, основано на том, что соответствия между Говорящим и

Прескриптором, с одной стороны, и между Слушающим и Исполнителем – с другой, хотя и являются наиболее распространенными в сфере и.в., но в некоторых случаях могут быть нарушены (Бирюлин 1985).

При семантико-прагматическом анализе фактитивных и пермиссивных и.в. здесь используется следующий словарь содержательных компонентов:

(а) презумпция о деятельности Исполнителя до момента произнесения и.в.:

(а₁) утвердительная презумпция: 'Исполнитель делает Р',

(а₂) отрицательная презумпция: 'Исполнитель делает не-Р (= не делает Р)'.

(б) модальности желания Исполнителя развивать свое исходное положение дел в том или ином направлении:

(б₁) желание, сохраняющее исходное положение дел: 'Исполнитель хочет сохранить Р/не-Р (= хочет продолжать делать Р/не-Р)',

(б₂) желание, изменяющее исходное положение дел на противоположное: 'Исполнитель хочет изменить Р на не-Р (= хочет прекратить делать Р)/не-Р на Р (= хочет начать делать/сделать Р)'.

(в) модальности объективной возможности Исполнителя развивать исходное положение дел в том или ином направлении в соответствии со своим желанием:

(в₁) возможность развития: 'Исполнитель может развивать исходное положение дел в том или ином направлении',

(в₂) невозможность развития: 'Исполнитель не может развивать исходное положение дел в том или ином направлении'.

(г) модальности желания Прескриптора в отношении развития исходного положения дел в том или ином направлении Исполнителем:

(г₁) желание, сохраняющее исходное положение дел Исполнителя: 'Прескриптор хочет, чтобы Исполнитель сохранял Р/не-Р (= не хочет, чтобы Исполнитель изменил Р на не-Р/не-Р на Р)',

(г₂) отсутствие желания в отношении развития исходного положения дел в том или ином направлении Исполнителем: 'Прескриптор безразличен (= Ø-хочет) к тому, чтобы Исполнитель сохранил/изменил исходное положение дел',

(г₃) желание, изменяющее исходное положение дел Исполнителя на противоположное: 'Прескриптор хочет, чтобы Исполнитель изменил Р на не-Р/не-Р на Р (= не хочет, чтобы Исполнитель сохранил Р/не-Р)'.

(д) прескрипция:

(д₁) прескрипция, сохраняющая исходное положение дел Исполнителя: 'сохраняй Р/не-Р (= продолжай делать Р/не-Р)!',

(д₂) прескрипция, изменяющая исходное положение дел Исполнителя на противоположное: 'измени Р на не-Р (= прекрати делать Р)/не-Р на Р (= начни делать/сделай Р)!'.
Указанные семантические компоненты, передающие соответствующую информацию о Прескрипторе и Исполнителе, могут быть представлены в тех или иных и.в. со стандартной семантикой побуждения к действию своими различными значениями. Задача состоит в том, чтобы определить, комбинации каких значений данных понятий характеризуют именно пермиссивные и.в. в отличие от и.в. с иной прескриптивной семантикой. Однако прежде чем предложить описание пермиссива, необходимо определить наиболее общие, или базовые, семантические интерпретации и.в., различающиеся презумпциями о деятельности Исполнителя до момента побуждения к действию и видами прескрипций, и указать способы их последующего смыслового усложнения, связанного с учетом модальных рамок желания и возможности/невозможности, и уже только после этого обратиться к анализу пермиссива, который довольно глубоко "спрятан" в системе прескриптивных значений.

3. 'Предписание' как базовое значение императива.

В основе различных иллокутивных употреблений императива (приказа, просьбы, требования, совета, инструкции, предложения и т.п.) лежит базовое значение, которое можно определить как 'предписание'. При его описании достаточно сфокусировать внимание только на двух смысловых компонентах, считая, что такие условия успешности директивного речевого акта, как условия искренности, пропозиционального содержания, подготовительное и т.д., сохраняются неизменными для всех стандартных случаев побуждения к действию. Этими компонентами являются:

(а) презумпция о деятельности Исполнителя до момента побуждения,

(д) прескрипции,

каждый из которых, как было указано в разделе 2, может принимать по два значения. Если перемножить два значения презумпции и два значения прескрипции, то можно получить четыре разновидности базового значения 'предписание' (Бирюлин 1990), две из которых будут выражаться императивами без отрицания, а две – императивами с отрицанием:

1) 'предписание сохранить Р' выражается положительным и.в., если Исполнитель до момента побуждения делает Р, а Прескриптор предписывает ему продолжать делать Р, ср. (4):

(4) *Если жилец занят вечером какой-нибудь работой, хозяйка входит в его комнату на цыпочках. – Занимаетесь? Вот это с вашей стороны, мусью, прекрасно, что вы занимаетесь. Ну, з а н и м а й т е с ь , з а н и м а й т е с ь , я не буду вам мешать. У меня спокойно будет заниматься, не то что у других хозяев* (А. Куприн).

2) 'предписание сохранить не-Р' выражается отрицательным и.в., если Исполнитель до момента побуждения не делает Р, а Прескриптор предписывает ему продолжать не делать Р, ср. (5):

(5) *Препотенский, увидя эту расправу, взрадовался и заплескал руками. – Чего ты? – спросил Термосесов. – Вы сильнее Ахилли! С вами я его теперь не боюсь. – Да и н е б о й с я* (Н.Лесков).

3) 'предписание изменить Р на не-Р' выражается отрицательным и.в., если Исполнитель до момента побуждения делает Р, а Прескриптор предписывает ему прекратить делать Р, ср. (6):

(6) [Глафира:] *...Вы не смотрите, что я скромна, тихие воды глубоки, и я чувствую, что если полюблю...* [Лыняев:] *Ой, страшно! Н е г о в о р и т е , пожалуйста, не продолжайте* (А.Островский).

4) 'предписание изменить не-Р на Р' выражается положительным и.в., если Исполнитель до момента побуждения не делает Р, а Прескриптор предписывает ему начать делать Р (ср. (7)) или сделать Р (ср. (8)):

(7) *...А боцман стал вежливо уговаривать зрителей: – Р а с х о д и т е с ь , господа публика! Что тут глаза пялить? Нисколько даже не забавно...* (М.Горький).

(8) *Внутри у меня все окаменело, но выговорил я ясно: – С т е р и л и з у й т е немедленно нож, ножницы, крючки, зонд!* (М.Булгаков).

4. Производные значения императива.

Семантическое усложнение каждой из четырех разновидностей базового значения императива связано с учетом двух взаимосвязанных модальных рамок, а именно модальностей желания Исполнителя и Прескриптора (компоненты (б) и (г) соответственно), с одной стороны, и модальности объективной возможности Исполнителя развивать исходное положение дел в том или ином направлении (компонент (в)) – с другой.

4.1. Значения 'поддержка' vs. 'не-поддержка'.

В тех случаях, когда отсутствуют помехи для реализации желаний Исполнителя, т.е. существует объективная возможность развития исходного положения дел в том или ином направлении в соответствии с желанием Исполнителя (компонент (v_1)), учет взаимодействия желаний Исполнителя и Прескриптора приводит к выявлению двух производных значений и.в., а именно 'поддержки' и 'не-поддержки'.

Прескриптор поддерживает Исполнителя в тех ситуациях, когда их желания совпадают (например, (b_1) и (g_1), (b_2) и (g_3)), и не поддерживает Исполнителя тогда, когда их желания противоположны (например, (b_1) и (g_3), (b_2) и (g_1)). Поддерживая желания Исполнителя, Прескриптор способствует началу, продолжению или прекращению соответствующей деятельности Исполнителя, выражая одобрение по поводу направления ее развития. Не поддерживая его желания, Прескриптор препятствует всему этому, выражая неодобрение по поводу направления развития деятельности Исполнителя.

Каждое из этих производных значений имеет по четыре разновидности – в зависимости от характера исходного положения дел и комбинации желаний Исполнителя и Прескриптора относительно возможного направления его развития:

1') 'поддержка/не-поддержка желания Исполнителя сохранить Р' выражается положительным/отрицательным и.в. соответственно, если Исполнитель до момента побуждения делает Р, хочет и может продолжать делать Р, а Прескриптор имеет желание, сохраняющее исходное положение дел Исполнителя (ср. (9)) / желание, изменяющее исходное положение дел Исполнителя на противоположное (ср. (10)):

(9) – *Как я люблю ваше Покровское, – сказал он, прерывая разговор.*

– *Так бы всю жизнь и сидел тут на террасе. – Ну что ж, и с и д и т е, – сказала Катя (Л.Толстой).*

(10) – *Я намерен и впредь помогать ему в этом деле. – Нет, н е п о м о г а й!*

2') 'поддержка/не-поддержка желания Исполнителя сохранить не-Р' выражается отрицательным/положительным и.в. соответственно, если Исполнитель до момента побуждения не делает Р, хочет и может продолжать не делать Р, а Прескриптор имеет желание, сохраняющее исходное положение дел Исполнителя (ср. (11))/желание, изменяющее исходное положение дел Исполнителя на противоположное (ср. (12)):

(11) – *...Вот тебе моя клятва, что я никогда не позволю себе шутить над тобою. – И не позволяй, не позволяй! – сказал ему на это Марфин, погрозив пальцем (А.Писемский).*

(12) [Хлестаков:] ...*Я не хотел писать, но театральная дирекция говорит: "Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь"* (Н.Гоголь).

3') 'поддержка/не-поддержка желания Исполнителя изменить Р на не-Р' выражается отрицательным/положительным и.в. соответственно, если Исполнитель до момента побуждения делает Р, но хочет и может прекратить делать Р, а Прескриптор имеет желание, изменяющее исходное положение дел Исполнителя на противоположное (ср. (13)) / желание, сохраняющее исходное положение дел Исполнителя (ср. (14)):

(13) — ...*Да оставаться в вашем лагере невозможно уж по одному тому, что это значит прямо обречь себя на духовную смерть. — И не о с т а в а й т е с ь , Наталья Александровна, ищите дорогу!* (В.Вересаев).

(14) *Приступили к нему со всех сторон и стали упрашивать убедительно остаться хоть на две недели в городе: — Нет, Павел Иванович, как вы себе хотите, это выходит избу только выхолаживать: на порог, да и назад! нет, вы п р о в е д и т е время с нами!* (Н.Гоголь).

4') 'поддержка/не-поддержка желания Исполнителя изменить не-Р на Р' выражается положительным/отрицательным и.в. соответственно, если Исполнитель до момента побуждения не делает Р, но хочет и может начать делать/сделать Р, а Прескриптор имеет желание, изменяющее исходное положение дел Исполнителя на противоположное (ср. (15)) / желание, сохраняющее исходное положение дел Исполнителя (ср. (16)):

(15) — *Знаешь что, Аянов: у меня давно засела серьезная мысль — писать роман. И я хочу теперь посвятить все свое время на это. Аянов засмеялся. — Серьезная мысль! — повторил он, — ты говоришь о романе, как о серьезном деле. А вправду: п и ш и , тебе больше нечего делать, как писать романы...* (А.Гончаров).

(16) — ...*Вот постой, я поговорю с ним...* — *Нет, бабушка, не г о в о р и т е , — он рассердится...* (А.Гончаров).

4.2. Значения 'разрешение' vs. 'не-разрешение'.

Теперь можно обратиться к случаям, когда отсутствуют объективные условия для возможности развития исходного положения дел в соответствии с намерениями Исполнителя, т.е. когда имеет место компонент (в₂). Что касается субъективной возможности выполнения действия Исполнителем, то такая презумпция, как 'Исполнитель в состоянии делать Р/не-Р', является необходимым условием успешности

любого акта побуждения, которое в противном случае становится беспредметным. Так, желая развивать свое действие в том или ином направлении, Исполнитель в определенных ситуациях может не иметь объективной возможности сделать это, например, в силу существующего запрета или каких-либо иных не зависящих от Исполнителя обстоятельств, которые можно назвать помехами.

Существенным для понимания пермиссивно интерпретируемых и.в. является анализ взаимодействия модальных рамок желания и объективной возможности Исполнителя, что позволяет разграничить два типа деятельности Исполнителя до момента произнесения и.в., а именно его свободное vs. вынужденное действия. Первое имеет место в ситуациях, когда Исполнитель, совершая определенное действие и желая его сохранить или изменить, имеет объективную возможность это сделать, а второе – в тех ситуациях, когда Исполнитель не имеет объективной возможности развивать свою деятельность в том или ином направлении и поэтому вынужден делать/не делать определенное действие вопреки своему желанию. Именно конфликт между активным желанием Исполнителя развивать свою деятельность и невозможностью этого развития, что определяет вынужденный характер деятельности Исполнителя, является необходимым предварительным условием интерпретации и.в. как пермиссивного.

При возникновении такого конфликта Исполнитель просит Прескриптора как лицо, обладающее соответствующими полномочиями и в принципе способное ему помочь, снять существующую на пути развития его деятельности помеху, например, отменить запрет. Такая просьба о разрешении со стороны того лица, которое в будущем директивном акте готово выступить в роли Исполнителя, может быть выражена как невербальным, так и вербальным способом. См. примеры пермиссивных и.в., которым предшествуют те или иные неречевые стимулы (стук в дверь, взгляд, покашливание и т.п.):

- (17) *Кондратию пришлось долго покашливать около двери в спальню, постукивать пальцем. Наконец князь проговорил спросонок: – Что? Встаю, да, да... И, должно быть, долго сидел на постели, приходил в себя, потом иным уже голосом сказал: – В о й д и т е (А.Н.Толстой).*
- (18) *Музыкант стоял у двери и, глядя на танцующих, улыбкой, взглядом и притоптыванием ног выказывал удовольствие, доставляемое ему этим зрелищем. – Что же, идите и вы танцевать, – сказал ему один из гостей. Музыкант поклонился и вопросительно взглянул на хозяйку. – И д и т е , и д и т е , – что ж, когда вас господа приглашают, – вмешалась хозяйка (Л.Толстой).*

Что касается формальной особенности предложений с просьбой о разрешении, то она состоит в том, что в их состав обычно входят пермиссивные глаголы речевой каузации типа *позволить, разрешить* и т.п. или модальные глаголы/наречия типа *мочь, можно* и т.п., ср. (19)–(21):

(19) – ...*Вы позволите мне написать еще последнее письмо княгине Вере Николаевне?* – *Хорошо, пишите*, – сказал Шеин (А.Куприн).

(20) – *Прекрасная комната!* – воскликнул Забежкин. – *Мне очень нравятся такие комнаты подле кухни...* *Разрешите – я и перееду завтра...* – *Ну что ж*, – сказала Домна Павловна. – *Пушай тогда. Переезжайте* (М.Зощенко).

(21) – *Я не скажу никому... я...* *Можно мне опять прийти?* – *Приходи, разрешаю...* (В.Короленко).

Информацию об Исполнителе можно записать в соответствующей смысловой зоне семантико-прагматического представления пермиссивно ориентированного и.в. следующим образом:

Зона Исполнителя

'Исполнитель,

(а) совершая действие Р/не-Р (свободно),

(б) хочет сохранить исходное положение или изменить его на противоположное,

(в₂) но не имеет объективной возможности сделать это в силу социального/морального узуса или в силу запрета,

и поэтому вынужден/будет вынужден совершать действие, противоположное своему желанию;

не желая мириться с вынужденным характером своей деятельности, Исполнитель в соответствии со своим желанием (б) просит Прескриптора снять внешнюю помеху,

что способствовало бы развитию деятельности Исполнителя в нужном ему направлении'.

В ответ на такой импульс со стороны Исполнителя Прескриптор в соответствии со своим желанием (г) относительно развития исходного положения дел в том или ином направлении Исполнителем может ответить либо согласием, либо несогласием, что ведет к возникновению двух следующих производных значений и.в., а именно значений 'разрешения' и 'не-разрешения'.

Зона Прескриптора (при 'разрешении')

'Прескриптор

как лицо полномочное,

(г) разделяя желание Исполнителя или будучи безразличным к желанию Исполнителя,

отвечает согласием на его импульс и

(д) дает в интересах Исполнителя разрешение сохранить исходное положение дел или изменить его на противоположное самим фактом произнесения и.в.,

тем самым снимая помеху на пути развития деятельности Исполнителя'.

Зона Прескриптора (при 'не-разрешении')

'Прескриптор

как лицо полномочное

(г) не разделяя желания Исполнителя,

отвечает несогласием на его импульс и

(д) не дает вопреки интересам Исполнителя ему разрешения сохранить исходное положение дел или изменить его на противоположное самим фактом произнесения и.в.,

тем самым сохраняя помеху на пути развития деятельности Исполнителя'.

Далее, необходимо подчеркнуть, что и.в., выражающее разрешение/не-разрешение, отличаются краткостью, поскольку все участники ситуации и обстоятельства, при которых должно совершаться действие, уже известны Прескриптору из запроса и из конситуации, в силу чего называть их нет необходимости. Так, разрешение/не-разрешение может быть выражено одной только императивной словоформой или довольно часто представлять собой одну из разрешающих/не-разрешающих формул типа *можно, хорошо, ладно, конечно, пожалуйста / нельзя, нет, ни в коем случае* и т.п. соответственно. В связи с пермиссивными формулами Е.В.Падучева (Padičeva 1989, 54) высказала предположение о том, что, возможно, речевой акт разрешения в чистом виде нельзя осуществить с помощью императива, а требуется предложение с модальным словом. Кроме того, отметим, что в пермиссивных и.в., как правило, не употребляются местоименные подлежащие, допустимые в фактитивных и.в.

Как видно из приведенного выше толкования, Прескриптор может использовать и.в. со значением разрешения как в тех случаях, когда он исходит из интересов Исполнителя и разделяет его намерения, так и в тех случаях, когда он не заинтересован в деятельности Исполнителя и безразличен к его намерениям, но не противодействует развитию его деятельности, что подчеркивается комментариями Прескриптора типа

иди куда хочешь, делай что хочешь, спи если хочешь, мне все равно, валяй и т.п. (см., например, (2)).

5. Классификация пермиссивных значений.

Так же как и другие значения императива, 'разрешение' и 'не-разрешение' имеют по четыре разновидности в зависимости от характера исходного положения дел и комбинации желаний Исполнителя и Прескриптора относительно его развития. При разрешении Прескриптор способствует началу, продолжению или прекращению соответствующей деятельности Исполнителя, при не-разрешении – препятствует всему этому. Рассмотрим эти разновидности, фиксируя условия их возникновения и способы их выражения, причем стоит заранее обратить внимание, что разрешение может быть выражено как положительными, так и отрицательными и.в., так же, впрочем, как и не-разрешение.

5.1. Ситуация вынужденного сохранения Р Исполнителем.

Если Исполнитель

(a₁) *делает Р (свободно)*, и

(б₂) *хочет изменить Р на не-Р (= хочет прекратить делать Р)*, но

(в₂) *не может изменить Р на не-Р (= не может прекратить делать Р)*,

и поэтому *вынужден/будет вынужден сохранять Р (= продолжать делать Р)*, то он в соответствии со своим желанием (б₂) обращается к Прескриптору с просьбой разрешить ему изменить Р на не-Р (= прекратить делать Р).

На эту просьбу Исполнителя Прескриптор может ответить:

(i) *отрицательным и.в. со значением*

(д₂) *'разрешение изменить Р на не-Р (=прекратить делать Р)'*,

если Прескриптор

(г₃) *хочет, чтобы Исполнитель изменил Р на не-Р, ср. (22), или*

(г₂) *Ø-хочет, чтобы Исполнитель изменил Р на не-Р, ср. (23):*

(22) – *Могу ли я прекратить чтение? – Ладно, не читай!*

(23) – *Мама, я уже сыт, можно мне больше не есть? – Ну, не хочешь – не ешь!*

(ii) *положительным и.в. со значением*

(д₁) *'не-разрешение изменить Р на не-Р (= прекратить делать Р)'*,

если Прескриптор

(г₁) *хочет, чтобы Исполнитель сохранял Р, ср. (24):*

(24) – *Мама, я уже сыт, можно мне больше не есть? – Нет, ешь!*

5.2. Ситуация вынужденного сохранения не-Р Исполнителем.

Если Исполнитель

(a₂) не делает Р (свободно), и

(б₂) хочет изменить не-Р на Р (= хочет начать делать/сделать Р), но

(в₂) не может изменить не-Р на Р (= не может начать делать/сделать Р),

и поэтому вынужден/будет вынужден сохранять не-Р (= продолжать не делать Р), то он в соответствии со своим желанием (б₂) обращается к Прескриптору с просьбой разрешить ему изменить не-Р на Р (= начать делать/сделать Р).

На эту просьбу Исполнителя Прескриптор может ответить:

(i) положительным и.в. со значением

(д₂) 'разрешение изменить не-Р на Р (= начать делать/сделать Р)',

если Прескриптор

(г₃) хочет, чтобы Исполнитель изменил не-Р на Р, ср. (25), или

(г₂) Ø-хочет, чтобы Исполнитель изменил не-Р на Р, ср. (26):

(25) – ...*Курить можно? Ольга Андреевна протянула ему черепашковую коробочку с душистыми и слабыми попиросами: – К у р и т е* (А.Н.Толстой).

(26) *Увидев, что завтрак съеден, Алечка вдруг делает одну из своих принужденных улыбок и говорит тонким голосом, громко и несколько театрально: – Ах, вы уже позавтракали. Я опоздала. Мама, можно мне пойти к Евгении Николаевне? – Ах, и д и куда хочешь!* (А.Куприн).

(ii) отрицательным и.в. со значением

(д₁) 'не-разрешение изменить не-Р на Р (=начать делать/сделать Р)',

если Прескриптор

(г₁) хочет, чтобы Исполнитель сохранил не-Р, ср. (3).

5.3. Ситуация вынужденного изменения Р на не-Р Исполнителем.

Если Исполнитель

(a₁) делает Р (свободно), и

(б₁) хочет сохранить Р (= хочет продолжать делать Р), но

(в₂) не может сохранить Р (= не может продолжать делать Р),

и поэтому вынужден/будет вынужден изменить Р на не-Р (= прекратить делать Р), то он в соответствии со своим желанием (б₁) обращается к Прескриптору с просьбой разрешить ему сохранить Р (= продолжать делать Р).

На эту просьбу Исполнителя Прескриптор может ответить:

(i) положительным и.в. со значением

(д₁) 'разрешение сохранить Р (= продолжать делать Р)',
если Прескриптор

(г₁) хочет, чтобы Исполнитель сохранил Р, ср. (27), или

(г₂) Ø-хочет, чтобы Исполнитель сохранил Р, ср. (28):

(27) *Не хотел Илья никуда ехать. Осень, – куда поедешь. Пошел к барину, – спасибо, сказал, за волю. Попросил, не разрешит ли пока до весны остаться. Разрешил барин: – Ж и в и, Илья, хоть до смерти! Это твое право (И.Шмелев).*

(28) – *Могу ли я продолжить чтение? – Ну, ч и т а й, если хочешь.*

(ii) отрицательным и.в. со значением

(д₂) 'не-разрешение сохранить Р (= продолжать делать Р)',
если Прескриптор

(г₃) хочет, чтобы Исполнитель изменил Р на не-Р, ср. (29):

(29) – *Можно мне поставить еще одну пластинку? – Нет, уже поздно, не с т а в ь!*

5.4. Ситуация вынужденного изменения не-Р на Р Исполнителем.

Если Исполнитель

(а₂) не делает Р (свободно),

(б₁) хочет сохранить не-Р (= хочет продолжать делать не-Р), но

(в₂) не может сохранить не-Р (= не может продолжать делать не-Р),
и поэтому вынужден/будет вынужден изменить не-Р на Р (= начать делать/сделать Р), то он в соответствии со своим желанием (б₁) обращается к Прескриптору с просьбой разрешить ему сохранить не-Р (= продолжать делать не-Р).

На эту просьбу Исполнителя Прескриптор может ответить:

(i) отрицательным и.в. со значением

(д₁) 'разрешение сохранить не-Р (= продолжать делать не-Р)',
если Прескриптор

(г₁) хочет, чтобы Исполнитель сохранил не-Р, ср. (30), или

(г₂) Ø-хочет, чтобы Исполнитель сохранил не-Р, ср. (31):

(30) – *Пап, можно мне сегодня не делать уроки? – Ладно, так уж и быть, не д е л а й!*

(31) – *Мама, разреши мне сегодня не есть второе. – Ах, как я от тебя устала, не хочешь – не е ш ь!*

(ii) положительным и.в. со значением

(д₂) 'не-разрешение сохранить не-Р (= продолжать делать не-Р)',
если Прескриптор

(г₃) хочет, чтобы Исполнитель изменил не-Р на Р, ср. (32):

(32) – *У меня руки чистые – можно мне их не мыть? – Нет, в ы м о й!*

6. Заключение.

Подводя краткие итоги изложенного выше, мне хотелось бы подчеркнуть прежде всего исчисляющий характер предложенной здесь классификации пермиссивно интерпретируемых и.в. в русском языке. Это позволяет выявить конечное число комбинаций значений заданных содержательных параметров, которые необходимы и достаточны, на мой взгляд, для семантико-прагматического описания всего множества и.в. со значениями разрешения/не-разрешения, определить место пермиссива в системе прескриптивных значений, а также наиболее экономным образом проанализировать некоторые нестандартные случаи использования пермиссивных и.в., оставшиеся за пределами настоящей работы, когда разрешение является непрошенным и/или неискренним, ср. (33):

- (33) – *Вот, молодой человек, – горько усмехнувшись, сказал добрый и униженный Дыркин, – вот и награда за усердие. Ночей не досыпаешь, не доедаешь, не допиваешь, а результат всегда один – по морде. Может быть, и вы с тем же пришли? Что ж... Б е й т е Дыркина, б е й т е. Морда у него, видно, казенная. Может быть, вам рукой больно? Так вы канделябрик в о з ъ м и т е* (М.Булгаков).

Библиография

- Бирюлин Л.А. 1985. "Императивы в акте речи". *Лингвистические исследования 1985. Грамматические категории в разносистемных языках*, Москва, 28-36.
- Бирюлин Л.А. 1990. "Презумпции побуждения и прагматика императива". *Типология и грамматика*, Москва, 162-73.
- Вежбицка А. 1985. "Речевые акты". *Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика*, Москва, 251-275.
- Есперсен О. 1958. *Философия грамматики*, Москва.
- Ивин А.А. 1973. *Логика норм*, Москва.
- Косилова М.Ф. 1962. "К вопросу о побудительных предложениях". *Вестник МГУ 4, серия VII*, 48-56.
- Серль Дж. Р. 1986. "Классификация иллокутивных актов". *Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVII. Теория речевых актов*, Москва, 170-194.

- Храковский В.С., Володин А.П. 1986. *Семантика и типология императива. Русский императив*, Ленинград.
- Padučeva E. V. 1989. "Семантика и прагматика несовершенного вида императива в русском языке". *Studia Slavica Finlandensia VI*, 37-62.
- Searle J. R. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, London.
- Wright G. H. von. 1963. *Norm and Action*, London – New York.

Gerhard Neweklowsky (Klagenfurt)

AKZENTINDEX DES "PUSTOZERSKIJ SBORNIK" 1675
ИНДЕКС АКЦЕНТОВКИ "ПУСТОЗЕРСКОГО СБОРНИКА" 1675г.

2. Epifanij

Die Sprache Epifanijs ist bisher kaum untersucht worden, auch nicht akzentologisch. Wenn man die Quellenverzeichnisse einiger wichtiger Werke zur russischen oder slawischen Akzentologie durchsieht, kann man feststellen, daß Epifanijs Autobiographie bisher nicht berücksichtigt worden ist, z. B. in so wichtigen Werken wie Kiparsky (1962), Kolesov (1972), Chazagerov (1973), Dybo (1981), Zaliznjak (1985), während die Autobiographie Avvakums seit Černych (1927) Beachtung gefunden hat; sie wird auch in den oben erwähnten Werken zur Geschichte der russischen Akzentuation als Quelle genannt.

Das Akzentsystem Epifanijs gehört ebenso wie dasjenige Avvakums zum System der ostrussischen Denkmäler (dazu Zaliznjak 1985: 230ff.) und gleichzeitig sind beide Systeme nordrussisch. Dennoch sind sie nicht völlig identisch (Neweklowsky 1987: 79-81).

Wie im ersten Teil dieser Arbeit (WSA 28, 1991: 299-339), die dem Akzentsystem der Autobiographie und anderer Schriften Avvakums in der Handschrift von Pustozersk 1675 gewidmet war, wollen wir nunmehr auch einen Index der akzentuierten Wörter von Epifanijs Autobiographie vorlegen. Die Prinzipien der Transkription sind dabei die gleichen wie im 1. Teil. Die Akzentoppositionen entsprechen natürlich nicht immer denen der modernen russischen Sprache, so ist z. B. bei den femininen a-Stämmen zu beachten, daß die moderne Opposition zwischen Singular und Plural im 17. Jh. noch nicht bestand bzw. sich erst im Anfangsstadium befand.

Der Autograph Epifanijs enthält insgesamt 11.817 Wörter (im Sinne der Orthographie des modernen Russischen), von denen 6.577 ein Akzentzeichen (ohne Spirituszeichen) tragen (das bedeutet eine Durchakzentuierung von 55,7%). Dabei ist der Akut 4.740mal und der Gravis 1.837mal vertreten. Die Zahl der gekürzten Wörter, die aus Platzmangel vielfach kein Akzentzeichen tragen können, beträgt 1.645. Wenn man dazu noch die nicht akzentuierbaren Wörter des Russischen (Enklitika, Proklitika) berücksichtigt, so bedeutet dies, daß die Durchakzentuie-

rung des Textes noch höher ist. Der Text Epifanijs ist überhaupt sorgfältiger geschrieben als derjenige Avvakums, was auch für die Setzung der Akzent- und Spirituszeichengilt.

Die Gesamtzahl der Vokalzeichen ohne ъ und ѣ beträgt in Epifanijs Text insgesamt 24.037 (davon tragen 6.577 ein Akzentzeichen; Verhältnis 3,65 : 1). In modernen russischen Texten beträgt das Verhältnis zwischen der Gesamtzahl der Vokale und den betonten Vokalen 2,72 : 1 (berechnet nach den Daten in Kučera and Monroe 1968: 32f.). Unter der Voraussetzung, daß die Sprache Epifanijs unter akzentologischen Gesichtspunkten mit modernen russischen Texten vergleichbar ist, können wir aus den obigen Daten eine Durchakzentuierung des Textes von 74,3% errechnen.

Literatur

- Семуч, Р. Я. 1927: Очерки по истории и диалектологии северно-великорусского наречия 1. "Житие протопопа Аввакума, им самим написанное" как памятник северно-великорусской речи 17-го столетия. *Сб. трудов Иркутского гос. ун-ва, Педаг. фак., вып. 12*, 51-124.
- Chazagerov, T. G. 1973: *Развитие типов ударения в системе русского именного склонения*. Moskva (Izd. MGU).
- Dybo, V. A. 1981: *Славянская акцентология*. Moskva (Izd. "Nauka").
- Kiparsky, Valentin 1962: *Der Wortakzent der russischen Schriftsprache*. Heidelberg (C. Winter).
- Kolesov, V. V. 1972: *История русского ударения. Именная акцентуация в древнерусском языке*. Leningrad (Izd. LGU).
- Kučera, Henry, and Monroe, George K. 1968: *A Comparative Quantitative Phonology of Russian, Czech, and German*. New York (American Elsevier Publishing Company, Inc.)
- Neweklowsky, Gerhard 1987: "Второй Пустозерский сборник" как источник для реконструкции русской акцентуации 17-го века. *Wiener slavistisches Jahrbuch*, 33, 71-81.
- Zaliznjak, A. A. 1985: *От праславянской акцентуации к русской*. Moskva (Izd. "Nauka").

áбие 120г, 122v, 123v,
 126v, 127г, 170v
 Аввакум 164г, 178г,
 185v
 Аввакума 177г
 Аввакуму 185v(2)
 Аввакумъ 192v
 áгг(е)ла 120г, 184v
 áгг(е)ле 123v, 127г
 áгг(е)ломъ 187v
 áгг(е)лу 170г, 171v,
 174г, 184v
 áггелу 185v
 áгг(е)лъ 188г
 акафисто 174г
 алиилуйя 173г(2),
 174v
 амѣнь 116г
 амѣнь 126г, 130v,
 164г(2), 165v, 166г,
 166v, 171v, 173v,
 174г, 174v, 177г,
 181г, 182v, 186г,
 187г, 189г, 189v,
 190г(3)
 áндомской 170v
 ано` 123г, 130г, 176v
 антихристову 116v
 арсѣниево 117v
 Арсѣнием 117г
 Арсѣнія 117v
 Арсѣном 117v
 Арсѣнь 117г
 архѣмарит 116v, 176г
 архѣмарита 188v
 Арсѣнія 116v
 Афанáсие 165v, 188v,
 189г
 Афанáсий 166v, 181г
 Афанáсию 165г
 Афонáсие 174v, 189v
 áще 165v, 168г, 172v,
 181v, 183г, 189v(2)
 безболѣзненны 186г

бездѣльной 129v
 безмольвия 120v
 безрукой 119г
 безсмѣртія 190г
 бережѣши 125г
 бесплѣтных 188г
 бѣти 123v, 126v
 биюще 124г, 127г
 бл(а)говѣстѣти 172v
 бл(а)годарѣние 122г
 бл(а)годарю 175г
 бл(а)годаря` 119v,
 172v(2), 182v
 бл(а)годати 130г,
 184v
 бл(а)годатию 120г,
 122v, 128г, 169v,
 187v(2)
 бл(а)годать 116v,
 130v, 189г
 бл(а)г(осло)вѣние
 122v, 165v
 бл(агосло)вѣние 165г,
 166г, 172v, 173v,
 185v(2)
 бл(аго)с(ло)вѣниемъ
 119v
 бл(аго)с(ло)вѣнию
 117v, 120v
 бл(аго)с(ло)вѣнія
 116г
 бл(агосло)вѣнія 189v
 бл(агосло)вѣнь 181г
 бл(а)г(о)с(ло)ви` 119v
 бл(аго)с(ло)ви 185v
 бл(агосло)ви` 166v,
 188г
 бл(агосло)вите 130г,
 183г, 190г
 бл(агосло)вить 189v
 бл(аго)с(ло)вить 116г
 бл(аго)с(ло)вляет
 185v
 бл(аго)с(ло)вляют
 185v
 бл(а)госотворѣнное

184v
 бл(а)гочестивой 116г
 бл(а)гочестивым
 186v
 бл(а)гочинно 185v
 бл(а)жѣнь 190г
 бѣже 169г
 б(о)гознаменій 181г
 б(о)голюбець 167v
 б(о)голюбѣваго 165г
 б(о)голюбцем 185г
 б(о)голюбцы 126г
 б(о)гоносных 188v
 б(о)городичну 176v
 б(о)жѣственное 186г
 б(о)жѣственным 167v
 боку` 123г
 болѣтами 167г
 болѣто 177г
 бол(ь)на` 185г, 185v
 больна` 184v
 больно 128г
 бол(ь)ную 175v, 176v
 бол(ь)шая 184v
 бол(ь)ше 179v, 185г
 бол(ь)шѣй 166v
 бол(ь)ши 167г, 169v
 большѣ 128v
 бол(ь)шѣво 129г
 бол(ь)шѣй 186г
 болѣзней 175г, 175v,
 177v, 182v
 болѣзней 181г
 болѣзни 175v, 176г(2),
 177v, 178v, 179г,
 187г
 болѣзнь 177v, 178v,
 182v
 болѣти 176v
 борана 168г(3)
 бѣчку 118v, 119г
 боюся 171г
 боязнию 122v
 бояся 120v
 брада` 182г

брата 171г, 172v
 брате 166v, 171г(2),
 181г, 189v
 братисю 172v
 братии 166г, 173v
 братию 117v, 172v
 братья 117г(3), 128г,
 129v, 130г(2), 173v,
 176г, 183г, 190г
 Братошино 177г,
 177v
 Братошинъ 177v
 брату 165г
 брать 169v
 бревно 168v
 брежбиши 125г
 бремя 121v
 бросиль 125v
 брусье 166v
 брюхо 119г
 будет 165v, 175г,
 185г, 192v
 будеть 164г, 174г,
 185г, 185v, 187г(2)
 будещи 166г(2)
 буди 130v, 167v, 170г
 буду 119v
 будущем 165v, 166г,
 170г, 189v
 будущемъ 190г
 будущия 182v
 будящаго 189г
 Бухвостов 177г
 бываетъ 189г
 бывала 167г
 бывали 124г
 бывають 188v
 была 177v
 были 177г
 было (18 раз)
 быти 116v(2),
 121v(2), 167v, 170v,
 179г, 180v, 183v,
 184v
 бѣда 167г, 171г

бѣднаго 125г(2),
 165v(2), 175v
 бѣдная 181v
 бѣдное 121v
 бѣдной 181v(2), 187v
 бѣдном 184v
 бѣдному 121v, 176v,
 177v, 179г, 179v,
 180v, 182г, 183v
 бѣдным 179v
 бѣднымъ 181г
 бѣдных 181г, 183v,
 186г
 бѣду 127v, 183г
 бѣды 171г
 бѣдѣ 176г
 бѣжа 173v
 бѣжати 124г(2)
 бѣлая 120v
 бѣло 122г
 бѣлой 121г
 бѣлы 168v
 бѣса 118v, 120г, 120v
 (2), 123г, 123v(2),
 124г, 125v(2), 125v,
 127г, 130г
 бѣси 122v(2), 123г,
 124г, 171v, 183г,
 186v, 189г
 бѣсовскаго 120г
 бѣсовския 129г(2),
 130г
 бѣсовское 123v
 бѣсовъ 122v, 123v
 бѣсом 120v
 бѣсомъ 186v
 бѣсы 119v, 186v
 валяся 176v
 варить 128v
 варомъ 128г, 129v
 Василей 177г
 вашему 165г, 166г
 ваша 169г
 вашихъ 130v

вдвое 124v, 126v
 вдовицам 118г
 ведерка 189г
 везе 119г
 велегласно 124г
 велимъ 173v
 великъ 127г
 велика 125v, 126v(2),
 127г, 167г, 176v,
 181г
 великаго 117v, 168г
 великая 121г, 125v,
 127г, 128г
 велике 180г
 великий 182г(2), 188г
 великим 123v, 127г,
 127v, 173г, 173v,
 175г
 великими 167г
 великимъ 166v
 великия 123г, 125г,
 127г, 171г, 175v,
 176г, 177v, 185v,
 187г
 великое 128г, 168г,
 185г, 186г
 великой 126г
 великою 118г, 122v,
 125г, 168г, 170v,
 185г
 велику 118г
 великую 118v, 124v,
 185г
 великъ 119v, 167г,
 180v, 182г
 велице 124г
 велицей 179г
 величаю 180v
 величество 183г
 величеству 180г
 вел(ь)ми 183v
 вельми 169v
 велѣль 176г, 178г
 веселія 123г
 весело 126v

- весёлым 171г
 веселился 180v
 вести` 185г
 вечера 172v
 вечерню 120г
 вещи 183v
 взирая 121v
 взяша 119г
 видали 120г, 168г
 видаль 123г, 167г
 Видан(ь)ской 169v, 176г
 Виданьской 117v, 166v, 168v, 170v, 171v
 видима 173г
 видимую 181v
 видите 130г
 видиши 125г
 видѣл 184г
 видѣние 185г
 видѣнию 180v
 видѣти 127г
 видѣх 127v
 видя 175v
 видят 185v
 видяще 186v
 вижу 125г, 168г, 171г, 175г, 175v, 180г(2), 182г, 184v(2), 185г
 вижу 170v
 вкупѣ 174v, 178г, 181г
 влады 118v
 власы` 118v, 119v
 вмалѣ 125г, 177v, 178v(2)
 вмѣстѣ 174г
 вмѣстѣти 174г
 вмѣсто 126г, 165v
 внѣде 126v, 127г, 168v
 внидѣша 118v, 123г
 внимай 174г, 174v
 внѣти 122г
 внѣтреннюю 181г, 187v
 внѣтренняя 175г, 181v
 внѣ` 173г
 во: во вѣки 126г, 130v, 165v, 166г, 171v, 173v, 174v, 181г, 182v, 186г, 187г, 189v, 190г, во град 116г, во гробѣ 166г, во гробе 170v, 181г, во гробѣ 170v, во имя 175v, 189v, во ртѣ 179г(2), во сто 126v
 вода` 119г
 водворяются 171г
 воду 128v, 129v, 130г, 174г
 водѣ` 129v
 возведу` 179v(2)
 возвеселимся 186v
 возвеселися 179v
 возвеселиша 182v
 возвратилися 123г
 возвѣсѣть 179г
 возвѣщать 179г
 возвѣщая 117v
 возгласиша 173г
 возглашает 173г
 возглашают 174v
 возгорѣся 175г, 181v
 воздасть 177г
 воздати 121v, 179г
 воздаю` 180v
 воздая` 122г
 воздвѣжится 186v
 воздохну` 179г, 179v(2)
 воздохнул 177v, 178v
 воздохнѣ` 122г
 воздѣха 180г
 воздѣхе 180г
 воздѣшнаго 182г
 воздѣшныхъ 186v
 въздыханіем 184v
 въздѣх 129г
 въздѣхъ 181v
 въззрѣ` 171г, 173г
 възлегоша 118v
 възлѣгши 172v
 възлѣгшу 123v, 124v, 170v, 180г, 184г
 възлѣгъ 120г, 122v, 126v, 168v, 171v, 177v, 182г
 възложили 116v
 възлюбленному 165г
 възлягу 188v
 възможе 128г
 възмутѣша 181г
 възнесѣйся 186г
 възопи` 173v
 възопѣлѣ 129г
 възрадовася 173г, 179v
 възрадоватися 179г
 възрадовахся 178г, 180v
 възрадуется 179г
 възраднуюся 179г
 въз(ь)мѣ 175г, 175v(2)
 въз(ь)мѣ` 166v, 169г
 въз(ь)му` 187v
 войстинну 165г
 войстину 181г
 воли 165г, 184г, 187v
 Волюды 178v
 волюсть 125v
 вол(ь)ное 187г
 вол(ь)яшной 120v, 121г, 123г
 воляяшной 119v
 вол(ь)яшному 125г
 воляяшному 129г
 вол(ь)яшным 120г
 воляяшным 117v
 вол(ь)яшному 127v
 воляся 175v
 вопѣти 121г

вопию` 124г
 вопиюща 176г
 вопиющаго 181v
 вопиюще 123v
 воплю` 127г
 вопля 176г
 вопросы` 179v
 вопль 175v, 176г
 вопльи 130г
 вопя` 121v
 воротовой 186г
 воскресение 164г,
 186г, 187г
 воскресению 188г
 воскреснет 186v
 воскресъ 188г
 воспитавшаго 166г
 восплещем 186г
 воспоминание 173v
 воспоминая 174v
 воспѣвати 173г
 воспѣвають 172г
 воста` 170v, 172v
 воставъ 175г
 востали 119v
 восталь 125v
 востану 189г(2)
 востати 188v
 вострепенуль 127г
 вострепета` 121г
 во́то 165v, 173г, 174г
 врага` 116v, 187г
 врагами 117v
 враги` 117г
 врагом 117г
 врази 186v
 врата` 172v(2),
 173v(2)
 вратарей 172v
 вратницы 173v(2)
 вратомъ 173г
 врежена 128г
 временем 125v
 времени 167г, 170г,
 175г, 180v, 182v,

183v, 184г
 время 117v, 122v,
 124г(3), 168v, 184г
 всегда` 172г, 187г,
 187v(2), 188г
 всего` 116v, 176г, 178г
 вседержителю 170г
 всему` 165г, 166г,
 189v
 всехва́л(ь)ных 188г
 всечестно́е 186г
 всея 188v
 вскорѣ 116v, 126v
 вскочилъ 124v
 вполосъ 176v
 всѣми 177v, 187г
 всяка 128г, 174v
 всякаго 130г, 186v,
 187г
 всякая 171г
 всяких 181г
 всякия 167г, 170г,
 184г, 187г(3), 188г
 всяко 119v, 170г,
 175v, 176г, 177г,
 178г, 179v, 181г(2),
 183v
 всяково 128v
 всякое 174г, 177г,
 187г(2)
 всякой 174v
 всяком 181г, 183г
 всякому 180v
 всякою 181v
 всяку 182v
 всякую 120v, 180v,
 181v, 182v, 183г
 въверх 127v
 възыска́ти 116г
 възяли 174v
 въмѣсте 169v
 въскочилъ 171v
 въспя́ть 123г
 въдет 175v
 въело 181v

въломилъ 118v
 вънес 118v, 120v
 въну 179v
 върызал 169г
 върызалъ 178v
 въскочил 127г
 высоту` 127v, 181v
 высоты` 127г
 высотъ 123v, 127г
 Вѣтерга 125v
 Вѣтергу 126г
 Вѣтергу 125v
 вѣтесал 121г
 вѣтрясли 177v
 вѣще 124г, 171v,
 173v, 174v
 вѣшель 120v
 вѣшла 175г
 вѣдал 181v
 вѣдаю 170v, 181v
 вѣки 182v
 вѣкомъ 130v, 189v,
 190г
 вѣра 117г
 вѣрно 172г, 174г
 вѣрнымъ 186v
 вѣрою 165г, 172v,
 181г, 186г
 вѣру 174v, 175г, 177г,
 181г
 вѣруем 183v
 вѣруете 183г
 вѣрую 188г
 вѣры 183г, 185v
 вѣрь 176г, 178г
 вѣси 170г, 181v, 184v
 вѣтъ 165v, 166г, 174г,
 182v, 189v, 190г
 вѣчное 170v
 вѣчный 164г, 186г
 вѣчныя 170г(2), 171г
 Германа 188v
 главноу` 121г, 121v
 главу` 187v

- главы` 118v
 главѣ` 119v
 глаза` 181v, 184г, 185г
 глази́шек 179г
 гла́са 189г
 гла́сом 169v, 171г,
 173v, 182v, 189г
 гла́сомъ 173v
 гла́сы 188v
 гли́ною 122v
 глотáю 179г, 181v
 глубины` 178г, 178v,
 179г, 184г
 глядѣти 184г
 гляжу` 185г
 гно́ем 185г
 гно́ю 184г
 гнѣ́ва 187г
 гнѣ́здо` 128v(2)
 говори` 174г(2)
 говори́ли 169v
 говори́ль 172г
 говори́ти 173г,
 174г(2)
 говори́ть 177v
 говорю` 189v
 говоря` 170г, 179v
 говоря́ть 174v
 го́дно 181v, 182г
 го́довъ 185г
 го́ду 123г, 124г, 126v,
 169v
 го́ды 168v
 голова` 177г
 голово́ю 179г
 го́лой 124v
 го́лосом 123v, 127г,
 127v
 гонѣ́мых 181г
 гонѣ́ся 126v
 го́ре 117г(2), 175г(2),
 175v(2), 176г, 176v,
 177v(4), 181г
 горемѣ́ка 164г
 го́реть 171г, 183г
 го́рѣть 188г
 го́рло 171v
 го́родъ 177г
 горта́ни 179г
 горта́нь 178v
 го́рькаго 165v
 го́р(ь)кая 171г
 го́р(ь)кими 117v,
 175г, 183v
 го́рьких 175г
 го́р(ь)ких 175v, 177v
 го́рькия 121г
 го́р(ь)кия 176г(3),
 177v
 го́р(ь)кое 167г
 го́р(ь)кой 181v
 го́рько 117г, 128г,
 129г
 го́р(ь)ко 175v, 182v,
 183v
 г(о)с(по)ди́нѣ 184v
 господа́ 182v, 183г,
 183v
 г(о)с(по)же` 121v
 г(оспо)же́ю 187г
 гото́ва 122v
 гото́вою 184г
 грамотѣ́ки 116г, 166г
 гра́мотныя 169г
 гра́мотъ 174г, 174v
 гре́ка 116v
 грехо́вное 121v
 гро́мко 171v
 грѣ́ха` 187v
 грѣ́хи` 190г
 грѣ́шнаго 116г, 165v,
 166г(2), 166v, 167v,
 168v, 170г, 184v,
 187v, 190г
 грѣ́шнем 130г, 183г
 грѣ́шникам 171г
 грѣ́шное 189v
 грѣ́шной 175v, 181v
 грѣ́шном 184v
 грѣ́шному 121v, 167г,
 169v(2), 172г, 174v,
 178v, 179v, 180v,
 181г, 182г, 185v
 грѣ́шный 116г,
 119v(3), 122г, 122v,
 123г, 124v, 127г,
 165v, 166v, 167v,
 168г, 169г, 170г,
 170v, 171г(2), 171v,
 174v, 175г, 175v,
 176v(2), 177v, 178v,
 180г, 181v, 185г
 грядѹ́щая 182v
 грязѣ́и 184г
 грязѣ́ю 181v
 губѣ́тель 186v
 дабы` 172г, 175v
 дави́ли 123г
 дави́ть 128v, 171v
 давлѣ́ше 122v
 да́вно` 171г
 да́вшего 186v
 да́вят 122v
 даде́ 125v, 173v, 178v,
 185г
 даду́ть 119v
 дада́ху 123v, 129г
 далѣ́че 167г
 да́льною 117v
 да́ль 123v
 да́нный 180v
 даю́ще 122v
 дватца́т(ь) 189г
 двема` 117v
 двена́дцать 116v
 дверѣ́й 124г
 двѣ́ри 123г, 123г,
 124v(2), 126v, 168v,
 171v
 двѣ́гнутися 121г
 двору́ 177v
 де́нег 189v
 де́негъ 166v, 169г(2)
 де́н(ь)ги 189v
 дере́вень 168г

деревёнского 168v
 деревни 167r, 169r
 деревнѣ 116r, 118r
 деревню 119r, 167r,
 168r
 держава 186v
 держаше 118r
 держащих 187r, 188r
 держится 174v
 десятого 127r
 десятнику 175v
 дивлюся 125v, 170v,
 180r, 180v, 189r
 дивнаго 173v, 178v
 дивно 168r
 дивное 168r, 172r
 дивныя 169v
 дивняго 186r
 диво 128r
 дивом 173r
 дивяся 168r(2), 173v,
 180r
 дияволу 126v
 дияволъ 128r
 дияволю 186v
 до: до` конца` 177v
 добро` 126v, 167v,
 174r
 доброгласный 188v
 добродѣтелями 190r
 довол(ь)но 188v
 довольно 120r
 дозрѣти 118v
 добиде 178r, 180v
 дойдет 179r
 дойду` 179v
 докуки 119v
 должень 130r
 долони 183v
 долотечко 185r, 185v
 долъгия 118v
 домови 169v
 дому 165r, 166r, 189v
 домѣхъ 130v
 досадѣтъ 182v

досаду 183r
 досажаютъ 183r
 досаждение 190r
 доска́ми 122r
 доски 119r
 доску 123v
 доскѣ 124v
 достѣгли 129r
 достойно 167v, 178r
 драгую 168r
 древо 185r(2), 185v
 дровишекъ 183v
 дровняхъ 166v
 дрожати 119v
 друга 171r
 другаго 118v
 другая 120v(2), 165v
 друго́й 123v, 124r
 другую 118v
 дру́же 171r
 думаю 170r
 дѹха 120r, 188r
 д(у)хóвному 117r
 д(у)хóвную 169r
 д(у)хóвныхъ 117v
 д(у)шѣвныя 187r
 д(у)шѣю 180v
 д(у)ши` 165v, 166r,
 175r, 177v, 181v(2),
 182r, 187v
 дыма 183v
 дымом 181v
 дышет 127r
 дышетъ 127v
 дывол 119v
 дывола 172r
 дыякону 183v
 д(ѣ)ви́ца 125v
 дѣды 168r
 дѣйство 187r
 дѣла 130r, 179v
 дѣлай 184v(2)
 дѣлал 169r, 185r
 дѣлати 129r, 188v,
 189v

дѣлат(ь) 184v, 185r,
 185v(5), 186r
 дѣлаю 125v, 128v,
 177r, 188v, 189r(3)
 дѣлая 170r, 188v
 дѣло 164r, 185r, 192v
 дѣлом 177r
 дѣлся 124v
 дѣлѣся 171v
 дѣлѣ 130r, 183r, 190r
 дѣтѣй 117v
 дѣшася 129v
 дѣя 168r
 егда` 120v, 172v,
 173r(2), 174v(2),
 179r(4), 182v, 183r,
 186r, 188v(2),
 189r(2)
 его` (часто)
 едва` 118v
 единой 169v
 единому 183v
 единѣ 181r
 еже 124r, 171v, 172v,
 174r
 еле 124v(2)
 елевою 175v
 ели́ко 119v, 165v,
 166v, 169r, 174r,
 180v
 ему` (28 раз)
 Епифане 184r
 Епифаніемъ 164r,
 192v
 Епифаній 165r,
 168v, 169v, 171r
 Епифанѣ 176r
 ереси 169v, 170r, 181r
 еретика` 116v, 117v
 еретическия 117r,
 187r
 еси` 121v, 127v, 168v,
 188r, 169r, 172r,
 174v, 179v, 180v(2),
 181v, 182r, 188v

- Ефросіна 170г, 170v,
171v
Ефросіну 171v
Ефросінушко 170v,
171г
Ефросінь 169v, 170v
Ефросінь 169v
ѣхаль 169г
еще` 124v, 174г, 177г
ея` 173v(2)
- желаю 116г
желающих 185v
жена` 118v
женою 118v
жену` 167г
женѣ` 168г
жива 181v
живѣтъ 119г, 120v
живѣщенекъ 180г
живѣши 167г
живой 118v
живоносным 120г,
126v
живости 180г
живота` 189v
животворящаго
183v, 188г
животворящий 187г
живу` 167г
живуща 166v
живущим 118г
живя` 120v, 126г
живяху 172г
живяше 118г, 119г
жидовіна 116v
жиліище 168г
жиліищъ 168г
жїти 119г, 120г, 126г,
126v
житие` 164г, 189v,
192v
житиѣмъ 170г
жития` 165v(3), 166г
- за: за два 120г, за двѣ
124v, за бѣсом
126v, за люди 175г,
за мя 190г
забвѣнію 192v
забежа` 169v
забывай 165v
забыль 168v
забвѣнію 164г
завопѣлъ 171v, 181v
заднимъ 178v
зажги` 187v
зазбно 116v
зайца 167г
закуталъ 129г
запали` 167v, 187v
запѣкшуюся 175v
заперты 172v
заплывають 185г
запѣстие 178г
заступленіемъ 128г
засушины 175v
затворили 123г
затолѣкъ 128v
заточѣние 178г
заточѣнии 117г
заутрени 120г, 172г,
172v
заходъ 181v
зашумѣли 171v
защемѣло 178v
звали 177г
звонїти 173v
звѣзды 181v
звѣрей 167г
звѣри 167г, 168г
звѣрие 177г
звѣря 130г
здѣлает 168v
здѣлай 166v, 169г,
184v, 185г
здѣлал 121г
здѣлали 128v
здѣлано 189г
здѣлат(ь) 168v, 186г
- здѣся 185г
зело` 116г
землю 128v, 166г,
181v, 183v
земли` 117v, 124г,
175г, 175v, 176v,
182г
зѣмлю 129v
земляхъ 117v
земнаго 174v
земной 187v
зимой 166v
зимой 167г
златица 173г(2)
златицу 173г(2),
173v(3)
злодѣевъ 125г
злодѣй 125г, 125v,
128г
злодѣя 125v, 127v(2),
172г
злочестивым 186v
злые 181г
злыми 117г
змия` 178v
знáмением 167v
знáмениемъ 186v
знáменующихся 186v
Зосїмы 174г, 188v
Зосїмѣ 116v
зрѣте 173v
зрѣніемъ 171г
зубовъ 178г, 180v
зѣло` (33 раза)
- Ивана 118v(3), 119г,
183г
Ивану 118г(2)
Иванъ 118v(2), 119г
Иванъ 119г
играет 176v
играюще 123v
игумен 172г, 173v
игумена 188v
игуменов 174г

игумену 173v
 иде 119г, 185v
 иди` 119v, 126г, 168v
 иду` 125v
 идѣже 119г, 119v,
 180г(2), 187г
 идяху 128v
 идяше 118v, 169v,
 172v
 ѡже 169v, 188г, 190г
 избави 127v, 129г,
 187г
 избавит 122v(2)
 избўдеши 171г
 избўду 170г(3)
 избыг` 168v
 избыгити 170г
 избўлу 183г
 избўщика 177v
 изгнать 120г
 изготовлено 166v
 издалеча 121г, 168г
 излияти 175г
 изнемогѡхом 177v
 изнемогѡща 184г
 изнемогъ 182г
 израїлевъ 181г
 изреку` 183г
 изумленъ 127г
 изщезнут 186v
 изьде 118г, 171г,
 175v
 изьдохъ 117v
 ико́на 123г
 ѡкос 174г
 ѡкоса 173г
 ѡкосы 172г(2), 173г,
 174г(2), 174v
 или` 123v, 124v,
 130г(2), 165г(2)
 167v, 168г(3), 177v,
 186г(3), 188г,
 189г(4), 189v
 Илии` 188v
 Илья` 116v, 176г

именем 118г, 118v,
 168v, 169v
 имени 165г
 ими 170г, 181v, 184v
 имываль 189v
 имѣю 167г, 184v
 иваго 184г, 189v
 ѡнако 128г
 иная 117v, 121v, 125г,
 169v, 179v, 182г,
 183г
 ѡно 120г, 174v, 180v,
 189г, 189v
 иновѡ 127v, 128v(2)
 иногда` 170г(2), 179г,
 189г
 иное 118г, 120г, 126г,
 129г, 172г, 184v
 ѡноком 164г, 192v
 ѡнокъ 165г, 192v
 иноческий 116v
 ѡноческом 116v
 иную 169г
 иныя 174г
 Ипáтию 118г, 119г
 Иринáрха 188v
 ѡмос 186г
 ѡс: ѡс тѣла 175г, 175v
 искаль 166г
 искусител(ь)но 186v
 искушением 189г
 искушения 189г
 исповѣдникъ 164г
 исползѣ` 118v
 исполни 169г
 ѡсполу 166г
 исправити 130г
 исправление 164г
 исправъ 166г
 испра́вля 180г
 истече` 119г
 ѡстиннаго 183г, 183v
 ѡстинной 171v, 175г,
 185v
 ѡстинную 177г

ѡстинный 185v
 ѡстинный 176г
 ѡстинную 181г
 исхо́ду 166г, 175г
 искожа́ху 128v
 испрáвтъ 116г
 ити` 119v
 ища` 117г, 176v
 ищезаетъ 186v
 ищезнулъ 124г
 ищезѡша 123г, 129v
 ищель` 177г
 ищю` 116г(2), 166г(2)
 ищюшу 167г
 ищѣ́ления 186г
 кабы` 124г, 127г,
 176v, 177v, 184v
 кавта́тъ 123v
 кады́ло 120г
 ка́ко 116г, 128v, 166г,
 170г, 170v, 171г
 какова` 167v
 ка́коѡ 167v(2)
 ка́менную 122v
 ка́мо 123г, 129v, 171v
 канѡ́ннаго 172г
 канѡ́нов 170v
 канѡ́ны 120г, 170г,
 174г(3), 174v
 ка́рбас 119г
 ка́рбась 119г
 ка́рьбас 127v
 качáти 123v
 кедрѡ́вое 185г, 185v
 кедрѡ́вой 165г
 келѣ́йнаго 117v, 120г
 келѣ́йном 184г
 келѣ́йныя 123г
 ќинулся 127v
 киѡ́тъ 119v
 Ки́рѡла 118г, 120v,
 122v
 Ки́рѡло 118г, 119г(2),
 120г, 120v(2), 122v

кладѣше 184v
 клеѣщами 178v
 клопы` 181v
 кнѣги 117r(2), 117v,
 119v, 120r, 176r,
 190r(2)
 книголюбець 190r
 кнѣгѣ 129r, 184r
 кѣ: кѣ л(осподи) 124r,
 175v, 176r(2), 178r,
 179r, 179v, 181v,
 184v
 кѣе 118v, 184v
 кѣжа 119r
 колѣко 129v, 130r,
 181r
 колѣнах 118v
 кому` 179r
 кондаки` 172r(2),
 173r, 174r(3), 174v
 кондакъ 186r
 конѣць 173r
 конѣчне 168v
 кѣничець 123v
 конѣнов 174r
 конца` 177v, 178r,
 180r
 концы` 172r, 173r(2),
 174v
 кѣпотию 181v
 корѣнию 180r(2)
 корѣния 178r(2)
 корѣе 180v
 кѣсти 119v
 кѣтѣрой 119r
 кѣтѣрою 189r
 кѣтѣрым 167r
 кѣшницю 128v, 129v
 красѣнь 180r
 красна` 173r
 краснѣшенекъ 180r
 красно` 126v
 красной 180r
 красную 173v(2)
 красотѣ` 173v, 180r(2)

Кремль` 177r
 кр(е)ста` 129r, 168v,
 169r, 169v(2), 183r,
 185v, 186r, 187v(2),
 188r
 кр(е)сте` 186v, 187r
 кр(е)стѣтеля 188r
 крестѣтися 183r, 183v
 кр(е)сѣвомъ 189v
 кр(е)сѣтовъ 189r(2),
 189v
 крестѣвъ 189r
 кр(е)сѣтовых 185r
 кр(е)сту` 169r, 169v,
 186r(3), 186v(2),
 187r, 187v, 188r,
 188v
 кр(е)сты` 185r(2),
 185v(4), 188v(2)
 кресты` 185v
 кр(е)стѣ` 165r, 166v,
 168v(2), 169r, 188r
 кр(е)щѣния 120r
 кровѣвыя 175v
 крѣви 119r, 175r,
 175v, 189r
 крѣвию 176r
 крѣвию 169v
 крѣвля 122r
 крѣпко 119r, 124v,
 128v 129r, 172r,
 172r, 174r, 174v
 кудрѣвыя 118v
 куды` 124v, 179v,
 183v
 кунѣцы 167r
 кусѣти 129v
 кусѣють 128v, 129r
 кѣлѣйнаго 121v
 кѣлѣйной 124r, 172r
 кѣлѣйному 124r
 кѣлѣйную 128v
 кѣлѣйныя 124v, 171v
 кѣлѣйце 123r(2), 166v
 кѣлѣйцу 120v,

121r(3), 122r, 127v
 кѣлѣйцы 121v, 122r,
 125r
 кѣлѣйцы 170v
 кѣлѣи 118r, 118v,
 120r, 120v(3), 121v,
 122r(2), 123r(2),
 124r, 127r(2), 127v,
 128r(2), 128v, 129r,
 166v(2), 170v(2),
 171v, 174v
 кѣлию 118r, 118v,
 119v(2), 120r(2),
 120v(2), 121v,
 122r(2), 122v(2),
 123r(2), 123v, 124r,
 124v, 127r, 127v(2),
 128r, 128v(2), 129r,
 130r, 171v
 кѣлия 122v, 128r
 кѣлиям 174r
 кѣлье 119r(2), 120r
 кѣлы` 118v, 122r,
 126r
 кѣлы 118v, 122r
 кѣлыю 119r(3)
 кѣлыя 119r
 лѣвку 123v
 лѣвкѣ 178r
 лѣзарю 178r, 183v
 Лѣзаря 177r
 лѣжа 170r, 176v, 184v
 лѣжѣщу 168v
 лѣжѣщую 173r
 лежу` 123r, 176v,
 188v
 лѣнился 184r
 лѣнѣся 174r
 лѣсѣцу 168r
 лѣсѣцы 167r
 лица` 174v, 186v(3)
 лице` 167v, 182r, 187v
 лищѣся 172v
 лѣбызѣти 170v
 лѣва 167v

ловѣтельство 186v
 ловлю` 167r
 локтемъ 120v
 лошади` 166v
 лучше 172v
 лѣвомъ 123r
 лѣвою 123r, 176v
 лѣвую 180r(2)
 лѣности 172r
 лѣсу 122r, 127v, 168r
 лѣтомъ 167r
 лѣтъ 116v
 любезно 174r
 любилъ 170r
 любимаго 171r
 любимо 174v
 любимое 165r,
 165v(3), 166r, 188v
 любимой 169v,
 170v(2), 171r
 любимый 166v, 181r,
 189v
 любѣша 116v
 любовию 165r,
 165v(2), 166r, 170v,
 187v(3)
 любовнымъ 171r
 любовь 165v, 169r,
 189v
 любящимъ 189v
 любящихъ 186v
 людей 119r, 126r, 177r
 людемъ 116r, 117v,
 122v
 людемъ 166r
 люди 167r, 169r, 186r
 лютая 171r, 178v
 лютии 177v
 лютой 124v, 171v,
 176r, 177r
 лютыми 175r, 183v
 лютыхъ 175r
 лягу 179r
 малаго 130r

малая 120v, 165v
 маленькое 185r
 мало 122v, 124r, 180r,
 184r, 185r, 190r
 малодушии 183r
 малой 186r
 малу 129v, 168v,
 170v, 177r, 180v,
 184r
 малую 120v
 малыхъ 184v
 малѣхъ 122v
 Маргарита 190r
 мартірій 117v, 172r,
 174r
 мартірию 117r
 матерня 180v
 матери 116r
 межѣ 190r
 мел(ь)ничнаго 121r
 мене` (48 раза)
 меня` 123r, 125r,
 125v(2), 128v(2),
 129v, 176r, 177r
 мертваго 125v
 мертвъ 166r, 170v
 мертваго 125v
 мешокъ 128v
 милосердіе 168r
 милосердія 186r
 мѣлость 130v
 минуло 168v
 міра 176r
 мирликийскихъ 188v
 мірно 120r
 міромъ 169v
 міръ 125r
 митрополита 188v
 мнѣмаго 130r(2)
 мнѣси 172r
 многожды 129r, 183v
 многи 190r
 многимъ 184v
 многими 117v
 многія 167r

много (35 раз)
 многогрѣшный 117v,
 128r, 165r, 179r
 многолюденъ 116r
 многострадальный
 164r
 множество 128r, 129v
 множеству 182v
 мною 168v, 169r,
 176v, 179v(2), 181r,
 184v
 мога` 182v
 могѣхъ 121r
 могу` 175r, 175v
 мое` (39 раз)
 моего` 120r, 121v,
 122v, 123v(2), 124v,
 125v, 127v(2),
 165v(4), 166r, 171r,
 171v, 175r(2),
 175v(2), 176v, 178r,
 178v, 179r, 184v
 моей 116r, 119v,
 123r(3), 125r, 127r,
 128r(2), 166r(2),
 166v(2), 168r, 169v,
 170v(3), 171v, 176v,
 180r, 181v(2), 182r,
 184v, 185r, 187v,
 190r
 моему` 180v
 моему` 116r, 124v,
 165r, 166v, 168v,
 169r, 170r(2),
 171v(2), 174v, 185v,
 188v, 189v
 моемъ 124v, 126v,
 176v, 180r
 моею 124v, 126v,
 176v(3), 180r, 180v
 моея` 121v(2), 126r,
 128v, 166r, 167r,
 168v, 169r, 175v,
 178v(2), 179r, 180v,
 185v
 можемъ 177v
 можетъ 124r(2)

- мо́жеши 174г
 мои́ 122г, 124г, 125в,
 127в, 129г, 167в(2),
 178в, 179г, 179в(2),
 180г(2), 181в, 182в,
 184г, 186г
 мойма 167в, 170в(2),
 182г, 184в
 мойми 184г
 мойхъ 185в
 мокро́ 175в
 мокры́ 124г
 моле́бная 173в
 моле́ние 121в
 моле́ния 176г
 моли́ся 171г
 моли́твое 174в
 моли́тесь 183г, 190г
 моли́тися 130г, 171в
 мо́лится 185в
 мо́лѣнїю 186в
 молю́ 165в, 166г, 190г
 молю́ся 122в, 170г,
 180в
 моля́ся 122в, 170г,
 175в
 моля́щиеся 172г, 172в
 моля́щихся 176г
 моля́щихся 181г, 187г
 м(о)насты́рской 172в
 м(о)н(а)ст(ы)рѣ́ 117г
 (2), 172г, 172в,
 174г, 174в, 177в,
 180в, 182в(2)
 монасты́рѣ 182в
 м(о)н(а)ст(ы)рю́ 172в
 м(о)н(а)стырю́ 167в
 м(о)н(а)ст(ы)ря́ 117в, 173г, 174в
 Москвы́ 177г(2), 183г
 Москвѣ́ 178в, 181г
 моско́вской 180г
 мо́сту 124г
 мою́ 118г, 121г(2),
 123в, 125г, 127г,
 127в(2), 128в,
 167в(2), 168г,
 168в(2), 175г(4),
 175в(3), 176г(2),
 176в(2), 178в(3),
 180г(2), 181г, 182в,
 187в
 моя́ 116г, 121в, 122в,
 125г(3), 126в, 127в,
 128г, 129г, 167в,
 175г, 176в(2), 177г,
 179г(2), 181в(3),
 182г, 182в, 183г,
 183в, 186г, 189в,
 190г(2)
 мра́вий 128г
 му́дрости 117г
 му́жа 166в
 му́ка 171г
 му́ки 129в, 170г(3),
 171г
 мураше́й 129в
 мураши́ 128г, 129в
 муче́ние 185г
 муче́ния 177г, 185г
 му́чил 125в
 му́чили 123г
 му́чился 129г
 му́чилъ 125в
 му́чит 125в, 181г
 мучи́телей 178г
 мучи́тели 174в, 183г
 му́чити 124г, 125в,
 127г
 му́чится 124г
 му́чить 125в
 му́щѣ 123г
 мѣ́дяной 119в, 120в,
 121г, 123г
 мѣ́дяному 127в
 мѣ́дяным 117в, 120г
 мѣ́сецов 129г
 мѣ́ста 121г
 мѣ́сто 179г, 187г, 188г
 мѣ́стом 180г
 мѣ́сту 180г
 мѣ́стѣ 124в
 мяси́ща 124г
 мяси́ще 123в
 на́: на́ брюхѣ́ 118в,
 175в, на́ бѣса 124г,
 127г, на́ древе
 119г, на́ дровни
 169в, на́ землю
 122г, 167в, 175г(2),
 на́ кр(ес)тъ 186г,
 на́ кров(ь) 175в, на́
 лов 167г, на́ мя
 116в, 119в, 121г,
 125г, 127г, 167г,
 171г, 176в(3), 178в,
 181г, 182г, на́ небо
 121в, на́ н(е)бо
 121в, 122г, 167в(2),
 178в, на́ ноги 125в,
 на́ печ(ь) 177в, на́
 помощь 119в, на́
 пят(ь) 127в, на́
 с(е)рдце 167г, на́
 явѣ́ 118г, 120в(2),
 123в
 наго́во 123в
 наде́жу 125г
 на́добно 184в
 на́добѣ́ 185г
 наду́лъ 118в, 119г
 наду́та 118в
 нады́ся 125г
 назира́ти 118г
 на́иде 125г, 176в(3),
 178в, 182г
 наказа́ния 118в
 нака́зу 178г, 183в(2)
 нака́зъ 183г
 наклоня́ся 125в
 нако́на 175г, 182г
 накопи́шася 121в
 нало́й 119в
 наноси́мую 127в
 наноси́мыя 127в

нанбѣять 128v
 нападе` 119v, 121r,
 127r, 167r
 напѣстех 181r
 напасти 127v, 129r(2)
 написати 164r, 192v
 наполянено 123r,
 125v, 171r
 наполняти 121v
 наполняшеся 118v
 напоследѣ` 129r
 напредѣ` 179r
 наро́да 178r
 наро́дом 174v
 наруби́ль 122r
 насади́ль 128r
 насѣ́лу 185r
 наско́йти 116v
 наслѣ́ли 175v
 наставля́иць 170r
 научает 180v
 находит 126v
 нача` 119v, 170v,
 171v, 172v, 182r
 нача́л 120r, 175r
 нача́ла 174v
 нача́ли 173r
 нача́лом 185v
 нача́ль 170r, 186r
 нача́ль 190r
 нача́х 123v
 нача́хъ 121r, 180r
 нача́ша 117r(3), 122v,
 123v, 128r, 184r
 начертáнию 190r
 начну` 172v
 нашего 117v, 166v
 нашему 121v
 нашея 167r
 наши 167r, 168r
 нашим 116v, 174r
 наших 116v, 181r,
 183v, 188r, 188v(2)
 не́: не́ взял 169r, не́
 жил 181r, не́ жилъ

182v
 небѣсней 123v
 небѣсныя 127r
 небѣсь 167v
 невидим 168v, 171r,
 182v, 185r
 невидимую 181v
 невозможно 124v,
 126r, 130r(2)
 нево́лею 184r
 нево́льное 187r
 невѣ́сто 172r, 173r(3),
 174v
 него` 120v(2), 121r,
 165v, 166v, 169v(2),
 170v, 180r, 181r,
 185v(2), 189v
 неизмѣ́нно 172r
 неизрече́нное 122r
 неизрече́нной 168r
 неисъ́правлено 166r
 нел(ь)зѣ` 124r, 184r
 нелѣ́пых 180v
 нема́ло 127v
 немощна` 130r
 немощно́ю 129v
 нему` 120v, 168r
 неневѣ́стная 172r,
 173r(3)
 непотрѣ́бных 180v
 непроходи́мыми 167r
 нерукотворѣ́нному
 182r
 несказáнное 168r
 несóна 119r
 неспѣ́шно 174r
 нечестѣ́вию 186v
 нечестѣ́иво 183v
 нечѣ́сть 187r
 нея` 173r, 186r
 нѣ́зь 119r
 ника́ко 130r
 никакова` 167r
 ника́мо 121r
 Ники́фора 177r

Никóла 124v
 Никóлы 188v
 никóльском 177r
 Нѣ́кон 117r
 никонѣ́янскія 169v
 никонѣ́янъ 178r
 никонѣ́янску 177r
 никонѣ́яна 174v, 183r
 Нѣ́коном 117v
 Нѣ́кону 116v
 никто` 176v
 нима́ло 176r
 нѣ́ми 117v, 128v,
 177v
 ничево` 128v
 ничтóже 130r(2)
 нóвой 178r, 180v(2)
 нóвым 180v
 нóвых 178r
 нóвых 117r, 174v,
 183r
 ногáми 128v
 ноги` 189r
 но́жем 178v
 нóзѣ 124r(2)
 носѣ́ль 119r, 128v,
 130r
 нося́щих 187r, 188r
 ну` дили 177r
 ну́дилъ 178r
 ну́дят 185v
 ну́жах 181r
 ну́жды 187r
 нужетѣ́рпецъ 164r
 ну́жи 184r
 ну́жица 172v
 ну́жная 117v
 ну́жное 189v
 ну́жную 118r
 ну́жных 189v
 ну́жу 181v, 182v
 ну́трѣ́ннею 175v
 нѣ́кий 116r, 172r,
 188v
 нѣ́когда 118r, 122v,

- 123v, 165r, 169v,
170v, 180r, 181r,
184r
нѣкое 117v, 123v,
124r
нѣкоей 172r
нѣкоем 180r
нѣту 123r, 126r, 168r,
175r, 175r, 176v,
177v, 179r, 179v(3)
нѣчем 177v(2), 179r
нѣчесом 182v
- б: б землю 127v, 129v,
182r
обагрѣль 176r
оберегаѣ 118r
обзираѣти 167v
обѣду 120v
обѣль 122r
обѣта 184v
обѣтели 172r
обѣтел(ь) 116v
обленѣя 185r
обливаѣшея 117v
обличѣние 176r
обмыѣся 118v
оборонѣт 120r
оборонѣй 125r
образ 116v, 119v,
120v, 121r(2), 122r,
123r, 179r, 179v(3),
182v
обра(за) 124v
образа 121v, 125v
образом 117v, 120r,
122r, 127v, 167r,
189v
образу 121r, 124v,
125r, 127v, 129r,
165r(2), 173v, 182r
190r
образъ 182r(2)
образы 120r
образѣ 116v
обратѣ 122r
- обращѣние 176r
обрубѣша 183v
обрусѣль 169r
обрѣтающе 179v
обрѣтѣся 170v(2)
обрѣщеши 165v, 166r
обрѣщу 170r
обычаю 124v, 167r,
169r, 171v, 174v,
178r, 185v
обычном 124v, 186r
обѣда 129r
обѣда 127r, 129r
обѣдат(ь) 129r
обѣдать 129r
обѣми 180r
обѣрегаѣ 117v
обѣщѣние 167v,
168v(2), 169r
обѣщѣнии 182v
обѣщѣнию 168v
обѣщѣнными 182v
обѣза 175v
обѣзана 176v
оглавлѣны 184v
бгненное 128r
огню 186v
огня 127v, 128r, 173r
огорѣлой 121v
огорѣлую 122r
огорѣлыя 122r
оградѣль 120r
оградѣти 126v
оградѣцѣ 172v
ограды 173r
оградѣ 172v
огустѣвѣти 182r
одесну 179v
одѣнь 176v
одна 120v, 181v
одно 179r
одоуѣти 130r
одрѣ 123v, 127r
одрѣ 126v, 170r,
170v, 180r, 184r,
- 188v(2)
оживѣти 170v
оживѣ 125v, 170v
ожидаю 166r
ожидаѣ 182v
бжилъ 171r
бзера 117v
озлобленѣи 184r
окаѣннаго 189r
окаѣннѣи 129v, 182v,
183r
окаѣннѣй 168v, 189r
окио 125v
около 122(2), 167v,
183v
оконце 182v
олѣня 167r, 168r
она 173r
они 117r, 119r,
128v(5), 129r(2),
173v, 177v, 183v
бного 174v
бном 171r, 174r
Онѣга 117v
опасѣнием 166v
опѣчалѣлся 184r
опѣчалѣт 182v
опѣчѣлую 172v
опѣчек 121r
опочѣнути 120r,
122v(2), 123v(2),
126v, 127r, 168v,
170v, 171v, 180r,
188v
опѣть 120v, 125v
осердѣся 123v
осквернѣть 189r
оскорбѣлю 172v
остаѣвил 125r(2), 181r
остаѣвит(ь) 181v
остаѣвиша 183v
остаѣляет 181r
бстров 117v, 167r,
168v
бстрѣе 167r

острову` 120v
 островѣ 167v(3)
 осьпалъ 128v
 осьпаша 183v
 осьнѣи 187v
 осязаетъ 176v
 осязати 176v
 ѿ: ѿ б(о)га 127г,
 165г, 166г, 167v, ѿ
 бѣса 127v, ѿ гроба
 170v, ѿ тѣла 175г,
 175v
 ѿведѡша 175г, 178v,
 183v
 ѿвѣрзеши 179г
 ѿвѣрзите 173v
 ѿвѣщали 183v
 ѿвнѣ`юды 188v
 ѿворилъ 182v
 ѿворѣша 171v(2),
 173v
 ѿворѣшася 122v,
 123г, 124v(2), 126v,
 168v
 ѿворѣти 178v
 ѿвратилъ 128г
 ѿвратѣти 181г
 ѿвращѣся 178г
 ѿгналъ 182v
 ѿгнание 186v
 ѿгнѡша 172г
 ѿгони` 187г
 ѿгонѣтель 186v
 ѿдавѡлъ 126г, 189v
 ѿдавање 118г
 ѿтѣкша 118v
 ѿтѣсаны 184v
 ѿтѣчникѣ 172г
 ѿказали 116v
 ѿкрывѡется 124г
 ѿмѣтником 117г
 ѿмѣетъ 175v
 ѿторвати 124г
 ѿтошло` 184v, 185г
 ѿпустилъ 169v

ѿрѣкался 117г
 ѿрѣкѡся 116г
 ѿрѣчение 117v
 ѿрѣнула 121v
 ѿрѣзал 178v(2)
 ѿрѣзаша 174v, 177г,
 178г, 183v
 ѿрѣсати 121v
 ѿстѣпника 117v
 ѿстѣпныя 183v
 ѿтѣкѡша 174v, 178г,
 178v, 183v
 ѿтѣду 124г, 128v
 ѿ(т)ца` 165г(2),
 165v(2), 166г, 171г,
 172v, 174г, 179v
 ѿ(т)цѣмъ 164г
 ѿ(т)пу` 117г, 165г,
 166г
 ѿцу` 118г
 ѿ(т)цы` 116v(2), 168г,
 173v(3), 176г, 190г
 ѿ(ъ)иде 176v
 ѿ(ъ)идеть 188v
 ѿ(ъ)ѣтии 179г
 ѿ(ъ)ѣша 178v
 ѿчѣи 121г, 129г, 185г,
 186г
 ѡчех 184г
 ѡчи 167v(2), 179v(2),
 182г, 182v, 184г,
 185v, 186г, 187v
 ѡчѣма 167v, 170v,
 182г, 184v
 ѡчѣсти 170г, 188г
 ѡчѣстити 130г
 ѡчѣшуся 189г
 ѡщутѣвъ 178v
 ѡщутѣлъ 120г

 пагуба 186v
 падають 186v
 паде` 167v
 па́дшим 186г
 па́ки 122г, 123г, 123v,

126г, 166г, 168г,
 171г, 172г, 173v(2),
 174v, 175г, 177v,
 178г, 179г, 179v(2),
 180v, 182г, 185г(2),
 188г, 189г
 па́кости 118г, 119v,
 120v, 128г, 189г
 па́лачь 178v(4)
 па́терикѣ` 184г
 па́триаршеский 116v
 па́че 117v, 126г, 166г
 па́шенную 167г
 па́пелу 184г
 па́рвой 178v, 188v
 па́рвую 120v
 па́регну́лся 123v
 па́режѣгъ 129v
 па́рестави́тъ 129г
 па́рестали 129v
 па́рста 178v, 183v
 па́рстов 176v(2)
 па́рсты 176v, 183г
 па́рьсты 178v, 183v
 па́чалех 181г
 па́чали 117v, 121г,
 122г, 125г, 126г,
 127г, 177v, 187г
 па́чалию 125г, 179v,
 184v, 185г, 189г
 па́чалу́юся 178г
 па́чалъ(ь) 167г
 па́чалъ 121г, 181г
 па́чатной 116v
 па́чѣрскомъ 184г
 па́чи` 177v, 178г
 па́чью 128v
 па́сании 165г
 па́санно 179г
 па́сано 172г, 174v,
 183г(2), 184г
 па́тѣтися 121v, 126г
 па́ща 183v
 па́щѣтъ(ь) 124v
 па́щи 190г

пла́кал 184г(2)
 пла́кати 117г
 пла́мя 127v, 128г
 пла́том 175v, 176v
 пла́ху 177г, 178v
 пла́ча 117v, 175v,
 178г, 184v
 пла́чет 179v
 пла́чи 184г
 плеве́лами 117г
 плеве́лы 117г
 плене́ние 186v
 плóти 164г, 170г, 186г
 по́ 165г, 168г, 171г,
 174г, 178г(2), 183v,
 184v
 побре́ль 126г
 побѣ́сѣдую 177г
 повезо́ша 178г
 повелева́ют 188v
 пове́ль 171v, 173v,
 176г
 пове́ще 180г
 пове́да 119г, 173v
 пове́дах 168г
 пове́силъ 175г
 погáнаго 118v
 погиба́ет 181г
 погиба́ю 176v
 погй́бели 181г
 погй́бель 117г
 погй́бнуть 186v
 погля́дѣли 123г
 погля́дѣль 182v
 погля́жу 179г, 179v
 погóсть 119г, 169г
 погребáль 119г
 погребóша 119г, 183v
 погублю́ 172v
 подава́ет 165v, 180v
 пода́сть 119v
 подвй́жу 179v
 подво́рье 177г
 подно́жие 187v
 подóбию 190г(2)

подóбная 125г, 179v,
 183г
 подóбно 182г, 184г
 подóбную 169г
 пожа́луе 183v
 пожа́луй 185г(2)
 позáзри 166г, 174v
 позáзрите 128г, 190г
 позáзритѣ 116г
 по́зд(н)о 172v
 показá 122г, 171г,
 181г
 показáся 186v
 покй́нул 124v
 покй́нь 125г
 покланя́емся 187г
 покланя́йся 165г(2)
 покланя́юся 188г
 поклóнами 122г
 поклóнение 167v(2),
 185v
 поклонй́ся 173г
 поклонихся 174v
 поклóннаго 182г
 поклóнов 170v, 182г
 поклóны 120г, 170г,
 182г, 187г
 поклонй́ся 186г
 поклоня́ся 121г, 185v
 поклоня́ющихся 187г
 покóя 120v
 покрóва 124v
 покрýль 169г
 покусй́ся 128г
 полв́ерсты 120v
 пол́зу 181v
 полиза́л 122г
 полиза́ти 127v
 положи́ль 176v, 180г
 положи́хом 169v
 положи́ша 119г, 178v
 положу́ 186г, 188г,
 189v
 по́лонъ 180v
 полса́жени 120v

полсýток 119г
 полу́голова 178г
 полу́голову 183г
 полу́нощи 120г, 123v,
 170v
 получ́ении 169v
 получу́ 170г
 пол́зу 165v
 пол́ль 180г
 пол́совати 167г
 по́ля 180г
 помáза 175v
 помáлу 129v, 168v,
 170v, 177г, 180v,
 184г
 помй́луй 166v, 167v,
 175v, 179г, 184v,
 187г(2), 187v,
 188г(2), 188v(2),
 189г
 помога́ет 176v
 помога́й 187г
 помога́ти 119v
 помóжет 185v
 помóжет 122г,
 185v(2), 186г
 помóжеть 184v
 помóжеши 176v
 помозй́ 119v, 123v(3),
 124v, 127г(3), 127v,
 171v, 178v, 185v
 помолй́ся 166v, 185v
 помолй́тесь 116г,
 130г
 помолй́ся 185v, 187v
 помоля́ся 121г, 122г,
 169г, 172v, 185v
 помоля́тся 170г, 176г,
 184v
 помóщи 119v, 130г,
 165v, 180v
 помóщию 121г, 122г,
 169г, 175г, 177г
 помóщь 127г, 170г
 помча́ли 177г

помча́ша 177v(2)
 по́мысље 170г
 помы́слѡмъ 186v
 по́мысль 116г
 помы́шлѣнии 130г,
 183г, 190г
 помы́шляль 128v,
 129г
 помы́шляти 177v
 помы́шляю 123г,
 176v
 помы́шляя 175г
 понё́же 116г, 126v,
 179г, 190г, 192v(2)
 понесѡ́ша 119г
 пону́жен 164г,
 192v(2)
 попáло 130г
 попере́гъ 183v
 попере́къ 123v
 попо́лзе 178г
 попра́вшаго 186v
 попусти́ль 116v
 попу́щениемъ 183г
 попы́ 182v
 поро́гами 167г
 поро́шья 128v
 поругáние 119v
 порѣ́зал 189г
 посади́ша 177v(2),
 178г
 поса́дя 177г
 посѣ́мъ 119v
 посла́ 172v
 посла́ли 183г
 по́слан 165г, 169г(2)
 по́сланнаго 167v
 посла́ша 119г
 по́сле 119г, 123v,
 124г, 126v, 127г,
 170v(2), 177г, 182г
 последи́ 118v, 120v,
 177г, 183г(2)
 послу́ша 169г
 послу́шала 121v

послу́шали 177г, 178г,
 183v
 послу́шание 116v
 послу́шани 116v(2)
 послу́шания 116г
 послу́шаша 118v
 послу́шаю 189г
 по́слъ 124v
 послѣ́дний 173г
 поспѣ́шила 116v
 поспѣ́шно 189г
 посреди́ 173v, 178г
 посре́дѣ 123v, 125г
 поста́ 182г
 поста́вил 167v, 183г
 поста́вили 177v
 поста́вилъ 119v, 121г
 поста́виша 178г
 поста́влю 167v(2),
 186г
 постра́дати 175г
 пострѣ́ли 122г, 169г
 постъ́ 118г
 посы́лати 117г
 по́сѣкъ 189г
 по́сѣтившему 165г
 по́сѣщение 165v
 потеко́ша 121г, 129г
 поте́че 173г
 потоло́къ 122г, 124г
 потре́бенъ 180v, 181v
 потре́бна 186г
 потре́бу 118г
 потре́бы 118г, 126г
 потру́жайся 185г
 поту́ 175г
 поучѣ́ние 174v
 похва́лится 128г,
 174v
 похва́ляша 173v
 похва́лу 173v
 по́чал 167г
 почи́ваю 123v
 счита́й 165г(2),
 166г

почита́ху 172г
 почтѣ́нь 166г(2)
 почто́ 121v, 125г
 поше́ль 177v, 181г
 пошли́ 185г
 пощади́ла 121v
 пою́ 180v
 пою́ть 173г
 по́ясом 169г
 пра́ведныя 171г
 пра́вила 120v, 122v,
 123v, 124v, 129г,
 171v, 172г
 пра́вильнаго 126v
 пра́вило 120г(2),
 121v, 129г, 169v,
 170г, 174г(2), 179г
 пра́вилъ 184г
 пра́витель 170г
 пра́вити 129г
 пра́вой 123г
 правосла́вным 167v
 пра́вую 123г, 176v,
 178v, 180г
 пребы́вающа 118г
 пребы́л 117v
 превра́щати 179г,
 180г
 превра́щая 185v
 превра́щаяся 175v
 преда́нию 120г, 121v,
 189г
 преда́нное 121v
 предано́ 164г, 174г,
 192v
 предзрѣ́х 179v
 предоте́че 116v
 предте́ча 188г
 пре́же 127v, 180г(2),
 182v
 пре́жнему 177г
 презира́ещи 125г
 презрѣ́ла 121v
 прекослѡ́вие 190г
 прекра́сная 126v

- прекрестѣлъ 167v
 пременя 174r
 преписующихъ 130r
 преподобныхъ 188v
 препоясая 169r
 препроводѣлъ 170r
 прес(вя)тѣя 121v,
 125r, 129r
 прес(вя)тою 187r
 прес(вя)тѣя 173v,
 174v
 преслѣвнаго 173v
 преслѣвное 128r,
 172r, 174r, 174v
 преста 176v
 престаѣлся 171r
 престаѣлся 169v
 пречѣстѣя 171v
 прибѣжа 178r
 привезъ 166v
 пригвождѣние 164r,
 186r
 пригорѣло 122r
 приготоѣвлено 122r
 приѣзду 185r
 приѣмлетъ 190r
 приѣмъ 173r
 приѣхав 183r
 приѣхал 166v
 приѣхалъ 178r
 прижѣвѣя 172v
 призывѣти 119v
 призывѣя 120r, 170r
 приѣде 116r, 120r,
 125v, 166v, 167r,
 169v, 172v, 181r,
 185r
 приидѣша 123v
 приидѣте 186r
 приимѣти 183v
 приимете 183r
 приими 165r, 165v
 прииму 189v
 приказу 121v
 приказываю 174v
 приложѣла 176v
 приложу 187v
 прилѣжное 122v
 прилѣжно 122v, 170v,
 171r, 171v, 180r,
 182r, 182v, 188v
 прилѣпѣшася 124r
 примѣли 177r
 принесѣ 119r, 185r,
 185v
 принеси 185v
 принѣсъ 185r
 принѣча 188v
 приносяли 126r
 приносящему 189v
 прѣнял 118r
 прѣняли 116v
 прѣнялъ 129v
 прѣнѣти 183v(2)
 приползѣ 118v
 приползѣ 118v
 приползѣлъ 177r
 приползѣша 171v
 прѣслан 166v, 167r
 приступѣю 187v
 приступѣти 178r
 приступѣ 166v, 187v
 притекаю 122v
 приходѣло 177r
 приходѣит 127r
 приходѣти 122v
 прихожѣше 124r
 прицепѣша 173v
 причастѣтися 175r
 пришѣдъ 178v
 пришѣлъ 120v, 184v
 пришла 175v
 пришлет 126r
 пришло 184r
 приѣти 172v
 прѣтно 174r, 181v
 пробудѣлся 118v
 прогнѣние 186v
 проговорю 186r
 прогонѣяи 186v
 продолжѣся 120r
 проказы 130r
 проклятѣя 117r
 прокопѣша 128v(2)
 прѣлил 175r
 промысломъ 129v
 пропитѣлъ 124v
 пропѣтого 186v
 проси 165r
 просѣти 117v, 121v,
 122v
 прослѣви 165v
 прослѣвихъ 123r, 126r,
 169r, 171v
 прослѣвихъ 176v
 прослѣвиша 168r,
 173v(2)
 простѣръ 180r
 прости 166v, 168r,
 177v, 187r
 простѣте 119v, 129v,
 130r, 182v, 183r
 простѣтъ 190r
 простѣтъ 116r
 прѣсто 116r, 166r,
 167r
 простѣтъ 116r, 166r,
 190r
 пространно 179r
 прося 121v, 126r
 прѣтѣву 183v
 прѣтопѣпа 177r(2)
 прѣтопѣпъ 164r, 192v
 проходѣит 183r
 проходѣомъ 178v
 прѣчи 116v
 прочѣтѣ 165v
 прочѣтѣти 183r
 прѣчихъ 185v
 прѣчихъ 117v
 прѣчию 117v
 прошѣние 121v
 прошѣния 116r
 прошу 165v, 189v
 прошѣнием 185v

пр(ѣ)с(вя)тыя 173г
 прямо 124г
 псалмы 120г, 126v,
 170г, 174г, 179г
 птѣицы 167г, 168г
 пулунощи 123г
 пускай 175v
 пуста 119г
 пустился 119г
 пустоозёрскаго 178г
 пустоозёрскимъ 174v
 пустоозёрской 180г
 (3)
 Пустоозёрье 178г(2),
 183г
 пустыни 118г(2),
 166v(2), 167г, 169г,
 169v, 177v
 пустынь 118г,
 126г(2), 126v, 167v,
 168v, 169v, 170v,
 171v, 176г, 177v,
 180v, 181г(2), 182v
 пустыню 117v,
 118г(2), 119г, 120v,
 121г(2), 122v, 125г,
 166v, 167г, 169г(2),
 169v(2), 182v
 пустыня 126v
 пути 116v, 177v
 пуще 122v, 181г
 пчелы 190г
 пылко 171v
 пылько 124v
 пѣвшие 173v
 пѣди 124v
 пяти 120v, 189г

 раба 116г, 125г, 166г,
 170г, 175v, 181v,
 187v
 рабе 167г, 185г
 раби 185v, 190г
 рабѣвъ 188г
 рабѣмъ 189v
 рабѣгати 121v, 125г

рабу 127v, 182г,
 185v, 189v
 рабы 126г
 рабѣ 165г
 ради 119v, 120v(2),
 121г, 126г, 169г,
 174v, 179v, 182v,
 184v, 187v
 радости 123г, 125v,
 126г, 171г, 182v
 радостно 116v, 118г,
 168г, 170v, 181v,
 182v
 радость 122г, 171г,
 176v, 176v
 радуется 176v, 179v
 радуйся 172г, 173г(5),
 174v, 186v
 радуясь 180v
 радуясь 169v, 178г
 радѣль 184г
 разбѣйник 125г
 разбѣйника 127v(2),
 172г
 разбѣйником 126v
 разбѣйникъ 124v,
 171v, 177г
 разбудѣти 118v
 раздражу 172v
 разлился 182г
 разобрав 169v
 разсужение 173v
 разсыпаетъ 190г
 разум 130г
 разумѣль 174г
 разумѣю 187v
 разбѣдутъ 186v
 ранами 175г
 раны 175v
 расколу 187г
 распѣлись 188г
 реку 179г, 179v(3),
 181г, 187v, 188г(2),
 189г
 рекут 179v

рекуще 186v
 рекѣ 119г
 рече 118г, 119v,
 125v, 166v, 167г,
 168г, 168v(2), 169г,
 169v, 170г, 171г,
 172г, 172v, 173г(2),
 173v, 182г, 184v,
 185г(2), 185v(2),
 190г
 реченному 124г, 171v
 рещѣ 167г
 рѣзы 168v
 рѣнути 176г
 рога 168г
 рогозѣнь 182г
 родѣвшаго 165г,
 165v, 166г
 родѣлся 116г
 родному 118г
 рождѣвшагося 186г
 рождѣния 180v(2)
 росписѣнь 169v
 ругаются 183г
 руда 168v
 рука 176v(3), 177г,
 184v, 185г, 185v,
 186г
 рукама 170v
 рукама 128v, 176v(2),
 180г(2), 184г, 185г,
 186г
 рѣки 125v, 126г, 127v,
 169г, 173г, 174v,
 175v(2), 178г,
 178v(2), 179г, 183v,
 189г
 рукодѣлие 125v, 126v,
 170г, 177г, 184v
 рукодѣлии 189г, 189v
 рукодѣлия 120v,
 126г(2), 129г, 189г,
 189v
 рукодѣльнаго 126v
 рукою 118v, 123г,

126v, 176v(3), 180r,
187v
ру́ку 123r, 175r, 175v,
176v(4), 178r, 178v,
180r(2)
рукѣ́ 123r, 176v, 180r
Русѣи 188v
ру́ской 117v
ру́цѣ 122r, 124r, 129r,
173r, 181v
ры́бы 179r, 189v
рыда́ние 117r
ры́зал 189r
ры́заному 180r
ры́заным 180r
ры́зати 178r(2)
ры́ку 117v, 168v

Савати́ю 116v
Савати́я 188v
са́жен 127v
саже́ней 127v
саже́нь 120v
са́ми 129v
са́мо 180r
самого́ 165r
самому́ 165r(2), 172v
са́мъ 126v
сатанино́ 187r
сатани́нь 187r
сведо́хъ 168r
свезо́ша 177v
свидѣ́тельство 165r
свое́ 164r, 168v
своего́ 118v, 119r,
121v
свое́й 165v
своему́ 118r(2), 169v
свое́ю 118(2), 129v
своея́ 121v, 184r(2)
свои́ 124r, 125v
свои́ми 126r, 176v(2)
свои́мъ 182v
своло́кся 119r
свою́ 118r, 120v(2),

121r, 122v(2), 127v,
175r(2), 178v
сво́я 186r
свѣ́та 125r(2), 126r,
167v, 176v, 178r(2),
182r, 186r, 188r
свѣ́тле 180r
свѣ́тло 123r(2)
свѣ́тлы 186r
свѣ́тлым 171r, 189r
свѣ́том 177v
свѣ́ту 121r(2), 121v(2),
167v, 170r, 171v,
179r, 179v, 180v,
181r, 181v(2), 182r,
182v, 184v, 185v,
186r, 187r, 187v(2)
свѣ́тъ 171r
свѣ́тяшесѧ 173r
связа́ша 119r
с(вя)́тѣи 116(2), 117r,
119v, 128r, 129v,
130r(2), 171r,
176r(2), 176v
с(вя)́тоѣ 174v, 185r,
187r
с(вя)́толѣ́пенъ 168v
с(вя)́толѣ́пный
168v(2)
с(вя)́тому 170r, 171v,
185v
с(вя)́ту 174v
с(вя)́тую 116v, 175r,
181r
с(вя)́тѣй 116r, 116v
(2), 119v, 123v,
127r, 166v, 167r(2),
168r, 168v(2), 169v,
171r, 176r, 187r
с(вя)́тѣми 117v, 170r,
170v, 177v, 187r,
187v
с(вя)́тѣмъ 185v
с(вя)́тѣя 171r, 175r,
178r
с(вя)́тѣй 165r, 176r,

187v
с(вя)́щенно 164r
с(вя)́щенно́йнок 117v
с(вя)́щенно́йнокъ
172r, 174r
себе́ 118r(2), 167r,
167v
себѣ́ 116r, 117v, 118r
(2), 119v, 120v,
122v, 128v, 129v,
130r, 166r, 170v,
172v, 174r, 174v,
175r, 177v, 180v,
181r, 184r, 185r,
185v
себя́ 117r, 120r, 125r,
125v, 177v, 180r,
182v, 183r, 189r
се́го 116r(2), 123v,
124r(2), 127v(2),
130r(2), 166r(2),
175r, 176r, 179r,
179v(3), 182r, 183r,
189r(2), 192v
сед(ь)мѣ́й 177r
сему́ 179v, 180v,
184r, 189r
сердѣ́чной 170v
сердѣ́чною 165r
сердѣ́чными 170v,
182r, 184v
сердѣ́чныя 184r
с(е)рдцы́ 170r, 182v
се́я 127v, 129r
сидѣ́ние 182v, 183r
си́дя 170r
сие́ 120r, 130v, 167r,
177r, 181v, 182r(2),
185r(2), 188v, 190r
сѣ́жу 181v
си́и 183r(2)
си́ла 124r, 130r
си́лами 187r
си́лою 120r, 129v,
130r, 186v, 187v(2)
си́лу 124v, 186v(2)

символѣ 183г
 Симеону 175v
 сице (40 раз)
 сицевое 174г
 сицевой 176г
 сицѣ 175г
 снѣ 119г, 175г,
 181v(2), 182г, 190г
 снѣет 182г
 снѣя 122г
 скажи 171г(2)
 скажу 116г
 сказа 118v, 172г
 сказана 189v
 сказано 174г, 189v
 сказа́ти 116г
 скаме́йкѣ 125г
 скве́рны 170г, 188г
 сконча́лися 116г
 сконча́ся 169v
 ско́раго 167v,
 178г, 178v, 186г
 ско́рая 128г
 ско́рби 176г, 182г,
 182v, 187г
 скорбѣ́ти 170г
 ско́ро 123г, 123v,
 124v(3), 126v,
 127г(2), 127v(3),
 168г(2), 168v, 171v,
 172v, 173г(2),
 173v(2), 175г,
 177г(3), 177v(3),
 178г, 180v, 182г,
 184v, 185v
 ско́рому 168г
 ско́рую 127v
 скоты́ 167г
 скудоу́мию 116г
 сла́ва 126г, 128г, 129v,
 164г, 169v, 171v,
 174v, 181г, 182v(2),
 186г(3), 186v(2),
 188г, 190г
 сла́вил 174г
 сла́вим 187г

сла́вна 118г
 сла́ву 121v, 167v(2),
 173v, 177г, 179v,
 180v, 187v, 192v
 сла́вя 168г, 178г
 сла́вяще 186г
 слеза́ми 117v, 124v,
 129v, 175v, 179г
 слези́шка 179г
 слези́шками 182г,
 184г, 184v
 слезны́м 169v
 слёзы 121г, 129г
 слепому́ 184г
 слепоты́ 184г
 слі́нами 179г
 слова́ 169г
 сло́ве 130г
 словеси́ 121v
 сло́во 167v
 сло́вѣ 183г, 190г
 сложи́ 165v
 службы́ 187г
 слуху́ 168г
 слухает 176г
 слухай 166г(2)
 слуша́ющих 130г
 слы́хали 168г
 слы́халь 123г, 178v
 слы́шати 171v
 слы́шат(ь) 173г
 слы́шании 190г
 слы́шу 176v, 187v
 сме́рти 118v, 175г(2),
 175v, 178v, 190г
 сме́ртному 185г
 смире́нным 171г
 смола́ 171г
 смотрю́ 123г
 смотря́ 174г
 смуті́ти 172v
 смущу́ 172v
 сме́ль 122г
 сме́те 180v, 189г
 снасте́й 185г

сна́стию 189г
 снисхо́дить 186v
 со́: со́ страхом 166v,
 187v, со́ страхомъ
 187v
 соби́рался 119г
 соблажню́ 172v
 соблю́дает 189г
 соббѣ́й 116г
 собо́ля 168г
 собо́ю 166г, 183г
 собра́вся 124v
 соверша́юще 186г
 соверши́ль 121г
 соверше́ние 188v
 совсе́мъ 122v
 совѣ́ту 117v
 согну́ль 124v, 126v
 согрѣ́шение 187г
 соди́раю 185г
 соди́раль 184г
 со́драл 118v
 соже́щи 128г
 сокруше́ние 186v
 солове́цких 188v
 солове́цкой 176г
 солове́цком 117г(2),
 174г, 174v, 182v
 солове́цкую 116v
 солове́цкой 168v
 Соловко́в 117v
 сомну́ 179г
 сомча́ша 177г
 сонни́й 126г
 сосе́да 118v
 сосе́дам 168г
 сотвори́ 166v, 169г
 сотвори́вый 181v
 сотвори́ль 129v
 сотвори́мъ 190г
 сотвори́ся 182г
 сотвори́ти 116г, 128г,
 130г, 166г
 сотворю́ 172v
 со́тник 184v(3),

- 185г(3)
 сохранена` 128г
 сохранено` 122г
 сохрани` 127v
 сохранила 121v, 127v
 сохранить 120г
 соше́дшаго 186v
 сп(а)се́ние 179v,
 181v(2), 182г(2),
 187v
 спасе́ние 180v
 сп(а)се́нию 170г, 176г
 сп(а)се́ния 116v, 187v
 сп(а)си` 184v(2), 186г,
 187г(2), 187v, 188г,
 188v
 спаси́ 170г
 сп(а)си́тель 180v
 сп(а)си́тел(ь)но 174г
 сп(а)си́телю 180v
 спасти` 177v, 181г
 спине́ 176v
 спи́нѣ 175v, 176v
 сподобил 116v(2),
 171v, 175г
 сподобилъ 126г, 175г
 сподобит 189v
 ста́вили 182v
 ста́ла 122v, 186г
 ста́ло 123г(2), 129г,
 175v, 177v(2), 179г,
 180v, 182г, 183v,
 184г
 ста́лъ 180v, 182v, 183г
 ста́ну 129г, 179г, 182v
 ста́рец 172г, 172v(3),
 173v
 ста́рецъ 117v, 118г(2),
 119г(3), 119v, 120г,
 120v(2), 122v, 168v,
 169v, 170v, 172v,
 173г(3), 173v(2),
 174v, 185г
 ста́рецъ 173г
 ста́рово 180v(2), 181г
 ста́рой 176г, 178г,
 180v
 ста́рому 123г, 176v(2),
 182v, 185г
 ста́рую 175г, 181г
 ста́рца 117v, 118г,
 120г(2), 120v(2),
 121v, 122v, 165v,
 166г, 171v, 179v,
 184г
 ста́рцева 118v
 ста́рцево 173v
 ста́рцеву 119г
 ста́рцевым 119v
 ста́рцем 118г
 ста́рцу 118г, 119v,
 121г, 173v, 174v
 ста́рче 173г, 184v,
 ста́рческому 189г
 ста́рые 175г
 ста́рыя 183v
 стекóшася 173v
 стено́ю 173г(2)
 стень` 122г, 123г
 стои́ть 124г
 сто́лко 185г
 сторíцею 189v
 сто́я 173г(2)
 сто́яше 119г
 сто́ящи 172г
 сто́ящу 121г
 стра́дание 182г
 стра́дания 165v, 181v,
 182г
 страже́й 172v(2)
 стражи` 175v
 страннопри́имной
 119г
 страннопри́имную
 118v
 стра́нны 169v
 страну` 180г
 страны` 168г, 180v,
 182г
 странѣ` 172г
 стра́stem 164г, 186v
 стра́stemъ 186г
 стра́ха 120г
 стра́хом 187v
 стра́хомъ 187v
 стра́шными 167г
 стрелё́цкой 177г
 стрел(ь)ца́ми 177г,
 178г, 183г
 стро́илъ 120v
 стру́бы 183v
 сту́канием 172v
 сту́кати 172v
 сту́нках 120v
 сту́нки 121г
 сту́нкѣ 121г
 сту́ну 126v, 128v(2)
 сту́ны 122г
 суд(ь)ба́ми 170г,
 181v, 184v
 су́етново 129v
 су́етною 129v
 су́ну 117v, 168v
 супоста́та 187г
 сурови́и 177v
 су́рово 127v
 су́тки 118v
 сходи` 185v
 съгори́ла 122г
 съжа́лъ 124v
 сѣ́дяща 125г
 сѣ́дящу 166v, 169v,
 181г
 сѣ́жу` 166г
 сѣ́на 175v
 сѣ́нечки 122г
 сѣ́ни 118v, 120г,
 126v(2)
 сѣ́нишка 122г
 сѣ́нную 126v
 сѣ́нныя 122v, 124v,
 171v
 сѣ́ньныя 126v
 сѣ́рою 175v
 сѣ́чена 184v

сѣченая 185г
сѣченую 175г, 176v(2)
сѣяти 117г
сѣуду 167v(2)
сѣуды` 123г

таѣтъ 186v
тайтъ 190г
тайна 189v
тайны 183г
тайных 129v
тайныя 128г, 128v(6),
129г(3)

такáя 167г
таки` 122v, 185г
тако 119г, 166г, 170г,
172v, 173г, 174v,
179г, 181г, 183v,
184v, 186v

такóвъ 172г
також 174г, 177v,
188г

такоже 176г, 189v
тамо 116v, 118г,
126г(2), 168v, 169г,
169v, 171г, 171v,
172v, 181г, 183г

тамошныя 171г

тачивал 189г

твёрдо 174г

твое` 165v, 187г

твоего` 116г(2), 125г
165г, 165v(2), 170г,
175v, 179v, 181v,
185v, 187v(4)

твоёй 166г, 179г(2),
187v

твоёму` 187г

твоему` 121v, 127v,
165г, 166г, 182г,
185v, 186г, 186v,
188г

твоёю 187v

твой` 185v

твори` 189v

творѣтся 181г

творѣть 169v

творѣи 181г

творѣть 187v, 189г

творѣхъ 182г

творѣше 118г

творѣще 118г

твою` 121г, 179г

твоя` 179v, 182v

тебе` 121v, 167г

тебѣ` 119v, 121v,

125г, 125v, 165v,

166v(2), 167v, 168v,

169г(3), 173г, 174г,

179г, 179v(2), 182v,

184г(2), 184v,

185v(2), 186v, 187г,

187v(3), 188г,

189v(2)

тебѣ` 125г(2), 176г,

185г, 185v

текущими 179г

телѣгах 177v

телѣги 177v

телѣгу 177v

темница 181v

темницам 178v

темницах 178г, 183v

темнице 175v(2),

181г, 181v, 183v,

184v, 185г

темницу 175г, 176г,

178v(2), 182г

темницѣ 174v, 183г,

183v

темницы 175г, 175v,

183v, 185v

темницѣ 165г, 166г

темничнаго 165v

темничное 165v,

182г, 182v(2), 183г,

184v

темничной 164г, 165г

темничному 188v

темничную 181v,

182v, 183г

темничных 184г

темничныхъ 184г

теплою 165г, 172v,

181г

терпѣ 183г

терпѣть 120v

терпѣю` 181v

терпѣль 181v

терпѣние 173v

терпѣти 175г, 175v,

182v(2)

терпящим 182v

терпящѣ 190г

терпящихъ 190г

тѣстю 119г

тѣтерева 167г

тече` 185v

течение 181v

тѣхим 171г

тѣхо 120г

тобóю 119v, 174г,

177v, 184v

тово` 119г, 128v(2)

тогда` 117г, 117v,

127г, 130г, 167г,

177г(2), 177(2),

178г(2), 178v(4),

179г(3), 179v, 182г,

183г, 185г, 188v,

189г(3)

того` 119г, 121г, 121v,

122v, 123г, 124г,

127г(2), 129v, 166г,

170г, 175v, 180г,

180v, 182г, 182v,

183v, 189г(3)

то́кмо 130г, 167г

толчею` 118г

толще 180v

тому` 174v, 181г, 190г

то́нок 126v

то́нокъ 123v

топóръ 169г

тоска` 126v, 176v

тоски` 117г, 176г(2),

177v
 тоскующа 175v
 точка 175v
 точиль 175v, 178v
 тоя 117v, 118r, 120r,
 125r, 127r, 129r,
 172r, 178v
 трапéза 181v
 трапéзою 184r
 требующим 118r,
 126r, 185r
 тремя 183r, 183v
 трепетáтися 119v
 трéтей 121r
 трéтий 185r
 трéтьем 126v
 трёхдeсяти 189r
 трикрáтное 117v
 тропáрь 186r
 трóю 117r, 127v, 129v,
 178v
 труда 121r, 123v,
 126v, 127r, 128v,
 129v, 182r
 трудíся 174r
 труды 189v
 труждáяся 172v
 трѣснула 119r
 тóго 119r, 124v, 128v
 туды 123r, 128v
 тужа 117v
 тужáти 117r, 182v
 тужáть 175r
 тóто 168r, 174v, 179r
 тѣла 175r
 тѣлeсному 190r
 тѣлeсных 189v
 тѣлeсныя 182v, 187r
 тѣло 119v
 тѣлу 189v
 тѣми 117r, 175r, 179r
 тяжка 177v
 тѣнет 124r
 убережено 122r

убо 187v
 увы 117r(2), 183v(2)
 углы 120v, 122r
 угóдная 187v
 угóдно 181v
 уготóвана 171r
 угрѣшьском 177r
 удавилъ 118v
 удавлена 118v
 удавленáго 119r
 удавленово 119r
 удавленом 119r
 удавленому 118v
 ударился 127v
 удáрился 182r
 удáрихся 129r
 ударяти 172v
 удержá 118r, 181r
 удержáти 176v(2)
 удивíся 173r
 удовъ 129v
 úды 128v(7), 129r(3),
 167v
 уединения 120v
 ўжас 119v
 ужасáются 186v
 ужасeся 118v
 ўжасъ 124r
 ўже 125v(2), 129r,
 166r, 167r, 168v,
 182r, 184r, 184v,
 185r
 ўжем 119r
 узрѣ 118v
 ўйде 176v
 указав 169v
 укаря 183r, 189r
 укóрно 116v
 укоря ти 182v
 укрьвáлся 169v
 укрьплáя 172r
 укусила 178v
 укусила 129r
 ўлицу 125v
 ўлицѣ 129r

уловíти 167r
 улóчить 170r
 улóчу 170r
 умершвлéние 164r,
 186r
 ўмеръ 171r
 умилéниемъ 187v
 умилéнно 178v, 179r
 умилéнным 169v,
 188v
 умира́лъ 175r
 умира́ти 175r
 умно́жит 189v
 умóмъ 119r
 умóчит 179r
 умру 175v
 умúчился 127r
 умúчилъ 176r
 умѣ 127r
 умѣю 168v
 умѣющи 174v(2)
 умѣющим 174r
 уничижа́я 183r
 унѣние 126v, 127r,
 167r
 уподоблáтися 190r
 услóшания 178v
 услы́шав 178r
 услы́шанию 168r
 услы́шания 167v,
 178r
 услы́ши 181v
 усну 188v, 189r
 усну́вшу 124v
 усну́ль 172v
 уста 179r(2), 180r,
 187v
 устáв 172r
 устáлъ 124r
 устáтъ 179r
 устрáшают 122v
 утомíлъ 176r
 утомлѣ́ся 188v
 утомáся 120r
 утрóбу 167v, 178v

уѣшають 181г(2)
 уѣшѣнія 182v
 ухватѣли 177г, 177v
 ухватѣль 124v, 171v
 ухватѣща 177г
 учѣнія 171v
 учѣлся 116г, 166г
 уши 187v
 ушѣль 127г

Феѣдору 183v
 Феѣфил 184г
 Феѣфила 184г
 Филиппа 188v
 филосѣфии 116г, 166г

хвалу 122г, 179г(2),
 180v(2)
 хвалю 180v
 хѣжу 168v
 хлѣба 179г, 182г,
 189v(2)
 ходи 126г
 ходѣте 118г
 ходѣ 170г
 ходѣть 167г
 ходѣщу 167г
 хожу 167г
 хотѣль 123г, 129v,
 177v, 181г(2)
 хотя 167v
 хотѣть 181v
 хотѣше 118v
 хошѣт 124г(2), 127v,
 170v, 178v, 180v
 хошѣте 183г
 хошѣши 165г, 166v,
 169г, 189v
 хошу 126v
 храни 121г
 хранѣтелей 188г
 хранѣтелем 187v,
 188г
 хранѣтель 186v
 хранѣтелю 123v,

170г, 171v, 174г,
 185v
 хранѣтеля 120г
 Х(рис)та 117г, 117v,
 120г, 121v(2), 123г,
 125г, 126г(3),
 165г(3), 165v(2),
 166г(2), 166v, 167v,
 169г, 170г, 171г,
 171v, 176v, 189v,
 190г
 Хр(ис)те 187v
 Хр(ис)тиѣнин 169г
 Хр(и)стиѣном 167v
 Хр(и)стиѣнской 116г
 хр(и)стиѣнин
 166v(2), 167г, 168г
 хр(и)стиѣнина 169г
 хр(и)стиѣнина 169v
 хр(и)стиѣнином 169v
 хр(и)стѣвъ 164г
 хр(ис)тѣвым 126v
 хр(ис)толюбѣвому
 165г
 хр(ис)толюбѣвъ 169v
 хр(ис)толюбѣвы 172г
 хр(ист)тѣва 130v
 Х(рис)ту 116г, 121г,
 121v, 122г, 122v(2),
 125г, 126г, 130г,
 165г(2), 166v, 167v,
 168v, 169v(2), 170г,
 171v, 172v, 173v,
 177г, 179v, 180v,
 182v, 183г, 184v
 Хр(ис)тѣ 116г, 126v,
 165г(2), 165v, 166г,
 169v(2), 174v, 181v,
 190г
 худѣго 130г(2)
 худо 184г

ц(а)рѣво 183г
 ц(а)рѣву 176г, 183г
 ц(а)рю 176г(2)
 ц(а)ря 177г, 177v(2),

181г
 целю 187v
 ц(е)ркѣвнаго 187г
 цѣловѣти 170v

чадо 165v, 166г, 172г,
 174г, 174v, 188v,
 189v
 чадолюбѣвой 181г
 чадом 168г, 189v
 чаду 165г
 часа 123г, 127г, 129v
 часу 166г, 185г
 часѣ 186г
 чаѣ 182v
 чево 128v
 челѣвѣка 190г
 ч(е)л(овѣ)колюбѣцъ
 188v
 червѣй 128г
 чѣрвѣи 130г
 чѣрвѣи 128г
 чѣсо 123г
 чѣстнаго 188г
 чѣстно 165г, 169v,
 186г
 чѣстному 186г, 186v,
 188г
 чѣстнѣй 186v, 187г
 четвѣрик 166v
 четвѣрикъ 169г(2)
 чѣтыре 119г, 178v,
 183v, 189v
 чѣтырѣста 117v
 чѣнове 186v
 чѣстая 125v
 чѣсто 122г(2)
 чтѣние 126v
 чтѣнию 180v
 чтѣбы 174г
 чтѣущи 190г
 чтѣущих 130г
 чудеса 169v
 чудеса 181г
 чудеси 168г, 173v

чюдным 188v	179v(3), 180г,
чюдных 181г	180v(4), 187v
чюдо 128г, 166v, 168г,	языкъ 178г
171v, 174г, 177г,	языческо 186v
183г, 186г	язычному 180г
чюдотворца 174г	яко (65 раз)
чюдотворцев 188v	якож 127v, 180v
чюдся 180г	якоже 117v, 182v
	Ялагин 178г
шестю 186г	Ялагина 183г
широко 182г	ямскія 177v
шїръ 180v	яму 119г
шума 127г	ясно 178г
щепа` 184v	ясти 128г, 129v, 179г
щепетко 185г	ящики 189г

ызбу 168v(2)

ѣння 116г

юзник 165г
 юзникъ 164г
 юности 166г
 юностьи 121v
 юноша 188v

явї 181v
 явѣ 185г
 ядѣнію 180v
 яди 179г
 ядомое 189v
 ядяху 128v(4)
 яже 121v, 125г
 язва 186v
 язвами 183v
 язвы 176г
 язык 179v
 языка 177v(2), 179г,
 179v(2), 180г
 языки 174v, 177г,
 178г, 183v
 языком 170г, 178г,
 180v
 языкъ 177v, 178г,
 178v(3), 179г,

Б.Плотников, Х.Яхнов

К ПОСТРОЕНИЮ МОДЕЛЕЙ ДЛЯ ЛЕКСИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ СЛАВЯНСКИХ ЛЕКСЕМ, ОБОЗНАЧАЮЩИХ ПРОДУКТЫ ПИТАНИЯ).

Лингвистическая типология базируется на тех чертах сходства разных языковых систем, которые определяются или генетическим родством последних, или возникают в результате одинаковых условий их функционирования, или появляются в ходе контактирования языков путем заимствования друг у друга каких-либо элементов, конструкций, структур и др. Поскольку в любом языке с достаточной очевидностью выделяются две стороны – план выражения, или его внешняя сторона, и план содержания, или его внутренняя сторона, – естественно, при типологическом сопоставлении различаются и два вида сходств: сходство во внешней форме и сходство в выражаемых ей значениях.

В самом общем плане материальное сходство языков, в частности, наличие в них одинаковых или функционально тождественных звуков производно от физиологического подобия речевого аппарата человека и ограниченного репертуара разных звуков, порождаемых этим аппаратом, а также от идентичных правил их комбинирования, приводящих к возможному наличию внешних и структурных сходств слогов и слов в разных языках. Существование одинаковых черт в плане содержания характеризуется, с одной стороны, общностью и единством воспринимаемого человеком внешнего мира, с другой, общностью внутреннего мира человека и единой логикой мышления, оптимальной формой выражения которых и является язык.

Сходство во внешней форме и в содержании способно выделяться только на фоне тех или иных различий, представляющих собой, по существу, как бы сходство с обратным знаком, поэтому задачей типологического исследования является установление сходств/различий между сопоставляемыми языками и определение на этой основе степени их типологической близости.

В отличие от фонетических и грамматических явлений, которые по своей природе противятся заимствованиям и в большей мере обусло-

влены внутренними отношениями и закономерностями, лексика практически любого развитого языка проницаема, относительно легко усваивает из других языков обозначения для новых реалий и явлений, возникших в результате социальных, научных и культурных процессов за пределами использования данного языка.

Иначе говоря, сходные лексические элементы в разных языках могут быть таковыми как бы по природе, благодаря их общему происхождению из одного источника, праязыка, а также в силу межъязыковых процессов, способствующих наличию интернациональных слов, которые тем не менее своим подобием сближают разные языки и делают их сопоставимыми в лексическом отношении. Это значит, что сравнительная лексикология может строиться с учетом только общих по происхождению слов, с помощью доказанного родства которых устанавливается степень генеалогической близости лексики заданных языков, лексическая же типология базируется на учете всех без исключения слов, невзирая на их происхождение. Довольно любопытным во втором случае представляется тот факт, что некоторые пласты лексики (например, специальная и научная лексика) в генетически менее родственных языках могут оказаться более сходными, чем в близкородственных языках, т.е. социально приобретенное сходство типологически сильнее способно сближать языки в сфере лексики, чем "кровное" родство этих языков, с большей силой проявляемое в области фонетики и грамматики.

Как при целенаправленном, так и при сплошном сопоставлении лексики славянских языков одним из решающих факторов для определения их лексической близости служат количественные показатели. Так, в первом случае, очевидно, чем большим количеством слов, общих по происхождению, обладают данные языки по сравнению с другими языками, тем генетически ближе они между собой при прочих равных условиях (например, при одинаковой фонетической и грамматической близости); во втором случае, чем большее число сходных слов имеется в сопоставляемых языках, тем типологически ближе они в лексическом отношении по сравнению с языками, где таких слов меньше. В широком сопоставительном контексте генетическое сходство лексики можно рассматривать в качестве одного из ведущих видов типологического сходства, однако, разумеется, не всякое типологическое сходство является генетическим, что в итоге и не влияет на возможные общие выводы о подобии разных языков с лексической точки зрения.

Существенно также подчеркнуть то, что на разных исторических этапах (диахронических срезах) степень типологического сходства лексики у одних и тех же сопоставляемых языков может меняться

(это, впрочем, характерно и для генетической близости языков в сфере фонетики и грамматики), т.е. типологическая близость не является навсегда заданной величиной особенно в области лексики, где происходят постоянные процессы, ведущие к появлению новых слов или новых значений уже существующих слов и исчезновению имевшихся лексем или их значений. Количественное и качественное перераспределение лексических единиц меняет характер типологического сходства одних и тех же языков во времени.

Своеобразным камнем преткновения практически при любом типологическом сопоставлении лексики служит понятие сходства, или точнее степени сходства, поскольку во всех родственных языках, и в частности славянских, есть слова, почти полностью совпадающие, и слова, гамма различий между которыми находится в широком диапазоне от малозаметных расхождений до полной несхожести. Это значит, что наряду с количественными характеристиками сопоставляемой лексики при ее типологическом анализе важную роль играют и такие качественные особенности ее, как, например, степень сходства самих сопоставляемых слов.

Типологическое исследование исчислимых единиц и категорий языка, в частности фонем и грамматических явлений, проводится в лингвистике, как правило, путем сопоставления и учета сходств/различий между самими однородными единицами и категориями. К настоящему времени из области фонетики и грамматики, где уже имеются достаточно подробные типологические описания славянских языков, интерес специалистов смещается к сфере лексики. Здесь также достигнуты заметные результаты при изучении многих слов и целых лексических групп (ремесленная¹, географическая², пастушеская терминология³, названия предприятий⁴ и др.) именно в том направлении, которое проложено типологическими исследованиями фонетических и грамматических явлений. Несмотря на глубину, значимость и важность осуществленных описаний, полученные сведения о типологическом характере лексики представляются в целом фрагментарными, ибо отсутствует полная картина, охватывающая всю лексику славянских языков. Такую картину, естественно, нелегко, а вероятно, и невозможно создать при сопоставительном изучении самих лексических единиц, ибо число их труднообозримо.

Значит, при упомянутых подходах общая типологическая картина славянских языков в сфере лексики может быть создана в силу ее огромного количества и разнообразия лишь по частям: учесть сразу всю лексику разных языков в один присест, поименно все слова, в одном, даже большом монографическом исследовании немыслимо. Отсюда

возникает необходимость сводить слова с определенным видом типологического сходства в те или иные модели, эталоны, исчислению и анализу которых в этом случае отводится первостепенная роль, тогда как уже сами сопоставляемые слова, охватываемые рамками конкретной модели, имеют значения иллюстраций, или примеров. Одним из важнейших моментов при конструировании типологических моделей является выбор основания для их построения. В нашем случае предлагается учитывать виды отношений, возникающие между планом выражения и планом содержания рассматриваемых двусторонних единиц языка. Число подобных отношений вполне обозримо и укладывается в рамки, применительно ко всей лексике славянских и других языков, нескольких десятков.

Предлагаемый подход не является новым в научных исследованиях: его аналогом могут служить работы В.Я.Проппа в области изучения русских сказок⁵. Ученый, как известно, подверг анализу не действующих лиц, количество которых достаточно велико, а типичные поступки, совершаемые ими, и ситуации, в которые они попадают. Наличие этих явлений оказалось стабильным, а их число легко обозримым.

Таким образом, принимая во внимание тот факт, что в отличие от фонем и грамматических категорий, слова имеют четко выражённую двустороннюю структуру, состоящую из плана выражения и плана содержания, есть основания использовать в качестве типологических моделей определенные виды отношений между этими планами. Такую отдельную типологическую модель слова можно назвать, по образцу с существующим в типологии термином язык-эталон, словом-эталон — обобщенной и абстрактной сконструированной межславянской лексической моделью с заданным характером отношений между планом выражения и планом содержания реальных лексических единиц славянских языков⁶. Число подобных слов-эталонов с заданными свойствами целиком определяется наличием в славянских языках тех конкретных лексических единиц, которые этими свойствами обладают, т.е. каждое слово-эталон должно представлять собой обобщение множества реальных слов, количественная заполняемость которого ими определяет мощность данной лексической модели, или мощность слова-эталона: чем больше лексических единиц разных славянских языков охватывается данной моделью, тем сильнее ее мощность и тем типологически ближе рассматриваемые славянские языки по отношению к этой модели.

Теоретически возможно существование трех наиболее обобщенных и абстрактных слов-эталонов со следующими видами отношений между планом выражения и планом содержания:

1. *слово-эталон, охватывающее реальные слова разных славянских языков с совпадающими а не идентичными планами выражения и планами содержания* (ср.: вода, народ, брат, трава и др.);

2. *слово-эталон, охватывающее реальные слова со сходным планом выражения, но с различным планом содержания* (ср.; слов. *риѣца* 'поле, пустошь' и бел. *пушча* 'лес'; пол. *dywan* 'ковер' и укр., рус. *диван*; слов. *prosinec* 'январь' и чеш. *prosinec* 'декабрь' и др.);

3. *слово-эталон, охватывающее реальные слова с идентичным или сходным планом содержания, но с несовпадающим планом выражения* (ср. чеш. *město* 'город' и рус. *город*; бел. *надвор'е*, рус. *погода*, чеш. *počasí* и др.).⁷

Естественно, типологически самой важной является модель, представленная первым словом-эталон, поскольку именно ей определяется степень прямого сходства разных славянских языков в лексическом отношении: чем мощнее первая модель (слово-эталон с совпадающими или идентичными планами выражения и содержания), или чем большим количеством реальных слов данных славянских языков она заполняется, тем типологически ближе эти языки между собой, и напротив, чем мощнее для тех или иных славянских языков последняя модель (слово-эталон со сходным планом содержания, но с несовпадающим планом выражения), тем типологически дальше они друг от друга в лексическом отношении.

Наиболее сложной для качественной оценки в типологии оказывается вторая модель. Именно здесь все дело заключается в степени близости разных славянских языков: типологическое сходство задается общим планом выражения, а несходство - несовпадающими планами содержания, которые тем не менее во многих случаях оказываются поразному семантически связанными между собой. Поэтому данная модель нуждается в своей детализации, в расщеплении на ряд слов-эталонов, каждое из которых способно выражать ту или иную меру близости лексики славянских языков в зависимости от степени семантического сходства реальных слов, представляющих определенную лексическую модель.

Сходство плана выражения лексических единиц разных славянских языков зиждется на идентичности или родстве основной части слова, где обычно сосредоточено его вещественное значение, т.е. на корне. В подавляющем большинстве случаев единство корневой части слов разных языков сопровождается и тем или иным семантическим сходством подобных слов, а в некоторых случаях и их эквивалентным значением (ср. рус. *муравей*, чеш. *travenec*, бол. *мравка*. слов. *mravlja*, србх. *мрав*, пол. *mrówka* и др.).

Различия в плане выражения у разных славянских слов с идентичным или родственным корнем могут касаться или грамматических показателей (для существительных, в частности, рода и числа), или аффиксов, окружающих данный корень и нередко придающих ему дополнительные значения, которые меняют общее значение всего слова. Спектр же различий в плане содержания славянских слов, обладающих родственным корнем, более разнообразен, но тем не менее, пожалуй, большинство смысловых расхождений укладывается довольно последовательно в рамки таких видов семантических отношений, как синонимические, антонимические, родо-видовые, тематические и некоторые другие.

Немаловажным является при типологическом изучении лексики учет такого существенного компонента, характеризующего слово, как особенность его внутренней формы, т.е. способа представления называемого детоната в имени. Тождество внутренней формы у разных славянских слов означает сохранение сходства исходного коллективного видения тех или иных предметов и явлений внешней действительности у славянских предков. Значимость этого показателя заключается также в том, что внутренняя форма находится на стыке плана выражения и плана содержания слова, синтезирует их в единый комплекс звучания и значения.

Например, в тематической группе слов, обозначающих разнообразные продукты питания в славянских языках, фиксируется наличие следующих слов-эталонов, у каждого из которых имеется определенный тип отношений между внешней формой и содержанием и каждое из которых включает в себя определенное множество реальных лексических единиц разных славянских языков.

1. План выражения и план содержания лексем в славянских языках (от двух до всех) совпадают или очень близки: *рыба* (бел., рус.), *риба*, *riba*, *ryba* (бол., укр., слов., србх., пол., слц., чеш.); *вино*, *víno* (бол., рус., србх., бел., укр.); *víno*, *wino* (слов., слц., чеш., пол.); *сала*, *сало* (бел., бол., рус., србх., укр.) и т.п.

Как в данном, так и в других случаях, под внешней формой слова, под планом выражения, естественно, понимается его фонетический состав, воплощаемый в разных языках графическими системами латинского и кириллического алфавитов, иногда даже в пределах одного языка (ср.: сербскохорватский, белорусский язык в XIX веке). Слово-эталон данного типа представляется, таким образом, лексическими единицами с совпадающей внешней формой, внутренней формой (если она, конечно, отмечается у соответствующих слов) и значе-

нием. Из других лексических пластов (тематических групп) встречаются единичные слова, которые имеют совпадающие внешние формы и значения, но различаются внутренней формой, что дает основание говорить о другой лексической модели, или о другом слове-эталоне. Так, у рус. слова *начальник* и чеш. *náčelník* отмечается сходная внешняя форма и одинаковое значение, но русская лексема мотивируется словом *начало*, а чешская - словом *čelo* 'лоб', в результате чего внутренние формы у этих сопоставимых лексем не совпадают⁸.

2. Значения слов в разных славянских языках совпадают, внешние формы слов сходны, но в них отмечаются четкие и последовательные аффиксальные различия: чеш. *zákvaš* и рус. *закваска*; пол. *grusza* и србх. *крушка*; бол. *говеждо* и слц. *hovädzina*; укр. *козлина* и бел. *казляціна*; рус. *шпроты* и пол. *szyprotki*; слц. *jedlo* и слов. *jedača*; чеш. *zavařenina* и бел. *варэнне* и т.п.

В принципе слово-эталон, иллюстрируемое приведенными лексическими единицами, допускает свое расщепление на еще более конкретные лексические модели, например, слова, различающиеся только префиксами, могут образовывать одну модель, или представлять одно слово-эталон; слова, различающиеся только суффиксами, способны группироваться в другую модель; слова с несовпадающими суффиксами и префиксами могут относиться к третьей модели и т.д. Важно, однако, при этом корневое сходство и совпадение значений лексических единиц разных славянских языков, что и позволяет сводить подобные единицы в одно более обобщенное слово-эталон. Внутренняя форма так же, как и у слов первой модели, при ее наличии и выделении обычно совпадает, но принципиальной роли это для данных слов не играет, ибо первостепенное внимание здесь придается сходству именно внешней формы и совпадению значений.

3. Значения и формы лексем разных славянских языков совпадают или сходны, но имеются грамматические различия, в данном случае, поскольку рассматриваются слова-существительные, эти различия касаются рода и числа: бел. *яблык* (м.р.) и србх. *јабуко*, рус. *яблоко* (с.р.); укр. *картопля* (ж.р.) и рус. *картофель* (м.р.); пол. *szparagi* (мн.ч.) и рус. *спаржа* (ед.ч.); чеш. *rafínada* (ж.р.) и рус. *рафинад*, бел. *рафінад* (м.р.); слов., србх. *banana* (ж.р.) и бел., бол., рус., укр. *банан* (м.р.); пол. *omlet* (м.р.) и чеш. *omeleta* (ж.р.) и т.п.

Естественно, слово-эталон, представляемое лексическими единицами с несовпадающими грамматическими формами, но со сходными внешними формами и значениями, может расслаиваться примени-

тельно к существительным на два слова-эталона: первое из них охватывает лексические единицы, различающиеся в роде, второе — лексические единицы, имеющие различия в числе.

4. Значение слова в одном языке шире, чем в другом, а внешняя форма совпадает или сходна: *боб, бѣб, bob* (бел., србх., рус., укр., чеш., слц.) имеют одно значение 'плод бобового растения, стручок; отдельное семя из стручка бобового растения', тогда как в бол. этой же формой покрывается и значение слова *фасоль*, а в слов. и вид кулинарного изделия 'пышка', т.е. в бол. и слов. значение шире, чем в остальных славянских языках; *печурка* в бол. языке обозначает лишь определенный вид гриба 'шампиньон', а в србх. эта форма имеет родовое значение 'гриб вообще'; *ягода* в рус., укр. — родовое название, а в бол. и србх. — только 'земляника', или видовое название, которое уже по значению, чем в восточнославянских языках; в чеш. *kapusta* — видовое название 'савойская капуста', а в бел., рус., укр. — родовое название; в србх. *вариво* — обозначает все вареные овощи, а в бол. лишь боб, горох и блюда из них и т.п.

Применительно ко всей лексике славянских языков данное слово-эталон может включать в себя и лексемы со сходной внешней формой, связанные между собой значениями типа целое — часть.

5. Слова имеют в разных славянских языках одинаковое значение, но фиксируют в своей несовпадающей внешней форме разные признаки предмета, т.е. обладают разной внутренней формой: србх. *слачица* 'горчица' и бел. *гарчыца*, рус. *горчица*; пол. *boczek*, чеш. *bůček* и рус. *грудинка*; бол. *крайче*, укр. *окраець* и чеш. *pátka*, пол. *przylepka*; бол., србх. *сладолед* и укр. *морозиво*; бел. *гарэлка*, бол. *скоросмъртница*, слов. *žganje* и рус. *водка*; пол. *pozilek* и бел. *яда* и т.п.

Для данной лексической модели на первое место выдвигается наличие в сопоставляемых словах со сходным значением различающейся внутренней формы, которая относительно четко выделяется в лексических единицах разных славянских языков, даже теми, кто не знает других языков кроме своего родного, поскольку мотивация обеспечивается, как правило, теми корнями, которые являются в большинстве случаев общеславянскими. Слово-эталон с рассматриваемыми лингвистическими свойствами выполняет типологическую роль диалектического характера, благодаря которой разные славянские языки сближаются лексически на основании сохранности в словах внутренней формы и одновременно различаются между собой, ибо эта внутренняя форма не совпадает.

6. Слова имеют идентичные значения, но несовпадающая внешняя форма в одном языке имеет мотивирующий признак, т.е. слово сохраняет внутреннюю форму, а в другом языке такого мотивирующего признака у слова с равным значением нет: слц. *rezanci* и рус. *лапша*; чеш. *závitky* и укр. *зрази*, рус. *зразы*; бол. *царевица* и србх. *кукуруз*, рус. *кукуруза*; бол. *киселец* и бел. *шчаўе* и т.п.

Как и у предыдущей модели для лексических единиц, охватываемых данным словом-эталон, важным является такой лингвистический признак, как внутренняя форма, однако здесь он характеризуется не разным проявлением, а наличием/отсутствием. Иначе говоря, рассматриваемое слово-эталон играет однозначную, сугубо дифференцирующую типологическую роль, выделяет в лексике славянских языков черты их различия.

7. Внешняя и внутренняя форма разных славянских слов совпадает, но значения различаются, лексемы соотносятся с неидентичными реалиями: бел. *рыбнік* 'уха' и бол. *рыбник* 'пирог с рыбой'; слов. *močnik* 'похлебка, суп' и чеш. *močník* 'пирожное'; пол. *rosol* 'бульон', чеш. *rosol* 'желе' и рус. *россол*; бол. *сушенки* 'сухофрукты' и чеш. *siřenka* 'коржик' и т.п.

Подобные слова относятся к так называемым ложным друзьям переводчика. Тождественная внешняя и внутренняя форма типологически сближают лексику славянских языков, а несовпадающие значения различают ее, т.е. слово-эталон с данными лингвистическими свойствами играет противоречивую роль при сопоставительном анализе слов: с одной стороны, свидетельствует о бесспорном типологическом сходстве лексики, одинаковых приемах постижения и языкового оформления внешних реалий, с другой, о том, что разные реалии, обладающие всегда множеством признаков, способны благодаря игре случая воплощаться в формах одного слова, своеобразного межъязыкового омонима. Омонимия же традиционно рассматривается как один из видов системной организации лексики, в межъязыковом плане это означает типологически сходной лексики.

8. Значения слов разных славянских слов не совпадают, а внешняя форма слов сходна, но немотивирована: бел. *бурак*, укр. *буряк* 'свекла' и чеш. *bůrak* 'арахис'; пол. *owoc* 'фрукт, плод' и укр. *овоч* 'овощи'; укр. *баклажан* 'помидор' и чеш. *baklažán*, рус. *баклажан*; србх. *дулек* 'тыква' и бол. *дюля* 'айва'; пол. *melon* 'дыня' и чеш. *meloun* 'арбуз'; бол. *сандвич* 'бутерброд' и слц. *sendvič* 'белый хлеб'; пол. *dynia* 'тыква' и бол. *диня* 'арбуз' и т.п.

Слово-эталон, представленное подобными лексическими единицами, отличается от предыдущего слова-эталона тем, что в его реализациях, т.е. в обычных словах, отсутствует внутренняя форма или из-за ее утраты, или из-за использования в разных славянских языках в неодинаковых значениях одних и тех же заимствованных из неславянских языков лексических форм для обозначения реалий, источником происхождения которых являются обычно неславянские страны. Благодаря отсутствию внутренней формы слова данной лексической модели имеют меньшую значимость для типологического сближения славянских языков по сравнению со словом-эталонном, где внутренняя форма фиксируется.

9. Слова имеют идентичные значения, но различаются неодинаковой внешней немотивированной формой: србх. *брашно*, чеш. *touka*, бел., рус. *мука*; бел., укр. *зарбуз* и рус. *тыква*; рус. *лук* и бел. *цыбуля*; чеш. *bochánek* и рус. *каравай*; бел., укр. *кавун*, пол. *kawon* и рус. *арбуз*; бел. *абрыкос* и чеш. *meruška* 'абрикос'; србх. *намаранца* и рус. *апельсин*; чеш. *bowle* и рус. *крюшон* и т.п.

Слово-эталон, соотносимое с подобными лексическими единицами, играет сугубо различительную роль в типологическом исследовании лексики славянских языков. Чем мощнее лексическая модель этого вида, тем сильнее типологически разводит она словарный состав разных славянских языков, и тем сильнее противодействует его типологическому сближению. Это основной противовес первому слову-эталону, объединяющему слова с идентичной формой и содержанием.

10. Названия имеют одинаковые значения, но в одном языке представлены формой единичного слова, в другом посредством словосочетания или описательного оборота: србх. *вареника* и рус. *топленое молоко*; укр. *кролятина* и бел. *трусінае мяса*; чеш. *bramboračka* и рус. *картофельный суп*; србх. *кокице* и рус. *жареные зерна кукурузы*; бел. *kisель* и слов. *hladen kisli močnik* и т.п.

В некоторых случаях описательные обороты обозначают не что иное, как реалии, не свойственные данной стране, и могут рассматриваться в виде лексических средств, типологически различающих славянские языки. В других случаях для этих целей используется заимствованное слово, которое для большинства носителей языка не имеет четкого денотативного значения, ибо в их жизни отсутствует обозначенная этим словом реалья.

Эксплицированные виды отношений между планом выражения и планом содержания слов и сконструированные на этом основании

слова-эталонны можно рассматривать в виде стабильных величин, а реальные слова в виде переменных величин, т.е. место реальных слов в рамках того или иного слова-эталона способны занимать слова с определенным значением, относящиеся к разным лексическим группам, а не только слова, соотносимые с продуктами питания. При учете слов с абстрактным значением число видов отношений между планом выражения и планом содержания слов увеличится за счет таких лексических связей, как синонимические, антонимические и некоторые другие, но в целом количество возможных слов-эталонных остается легко обозримым, а их использование в типологическом исследовании лексики славянских языков представляется конструктивным, несмотря на то, что некоторые лексические модели могут пересекаться друг с другом, т.е. часть реальных слов разных славянских языков способна одновременно включаться в две и более моделей, одной стороной своих лингвистических свойств сближая сопоставляемые языки, а другой различая их, в чем и проявляется диалектика лексических отношений в словарном составе разных языков.

При фронтальном сопоставлении лексики любых интересующих нас языков и количественном заполнении каждого слова-эталона, или лексической модели, представляется возможность не только измерять определенными оценками мощность выведенных моделей, но и устанавливать степень типологической близости лексики разных языков с помощью конкретной количественной оценки.

Примечания

- 1 Трубаев О.Н. *Ремесленная терминология в славянских языках*. М., 1966. 416 с.
- 2 Толстой Н.И. *Славянская географическая терминология*. М., 1969. 262 с.
- 3 Клепикова Г.П. *Славянская пастушеская терминология*. М., 1974. 256 с.
- 4 *Историческая типология славянских языков*. Под. ред. А.С.Мельничука. Киев, 1986, с. 223-243.
- 5 Пропп В.Я. *Морфология сказки*. М., 1969. 168 с.

- 6 О некоторых видах отношений между словами русского и белорусского языков см.: Супрун А.В. "Сопоставительно-типологический анализ лексики". *Методы изучения лексики*. Минск, 1975, с. 163-170.
О проблеме лексической типологии см. и Birkenmaier, W. *Einführung in das vergleichende Studium des deutschen und russischen Wortschatzes*. Tübingen, 1987 / Eckert, R. (ed.), *Untersuchungen zur slawischen Lexikologie*. Berlin, 1984 / Filipec, J., "Probleme der Wortschatzkonfrontation". In: Suchsland, P. (ed.), *Probleme des Sprachvergleichs*. 2 Bd. Berlin, 1976. S.143-161 / Gutschmidt, K., "Bemerkungen zu südslawisch-nordslawischen lexikalischen Parallelen". *Zeitschrift für Slawistik* 24 (1979), S. 37-43 / Kopečný, F. *Základní všeslovanská slovní zásoba*. Praha, 1981.
- 7 Список сокращений языков: бел. – белорусский, бол. – болгарский, пол. – польский, рус. – русский, слов. – словенский, слц. – словацкий, србх. – сербохорватский, укр. – украинский, чеш. – чешский.
- 8 См.: Булаховский Л.А. *Введение в языкознание*. М., 1953, с. 163.

Lea Sawicki

EXPRESSION OF INALIENABILITY IN POLISH

It is a widely recognized fact that in various languages some substantives may be characterized as entering into a relation of inalienable possession¹. In languages in which such possession can be discerned, it is conceived of as permanent and inherent, not acquirable by purchase and not transferable. Most typically such a relation is demonstrable by substantives denoting parts of the body or family relationships. This class of substantives may be more accurately and fruitfully defined by establishing the syntactical behaviour of its members.

Expressions marked for inalienability can be found in sources of different kinds or genres and in various contexts. They may involve the occurrence of possessive elements, noun-composition, particular object-forms and others. The phenomena associated with 'inalienable possession', although in part well known in themselves, are usually taken as non-related and described individually, each as some kind of semantically conditioned peculiarity. Assembling these varieties of expression can lead to the singling out of a distinct semanto-syntactical class of nouns capable of denoting the special relation of an object inherently connected to a 'possessor'.

In Polish the most extensively used expression of inalienability is the dative of the 'possessor'² that replaces the genitive or the possessive adjective in the unmarked expression.³ The nouns occurring in the construction with a dative are mostly those denoting parts of the body, the mind, thoughts, but also garments, family members and some others, e.g.:

spojrzała mi ... prosto w oczy W⁴ "she looked me straight in the eyes"

przysiąść kąpielcu się na głowie K "to sit down on the head to (= of) the bathing person"

jeszcze mu przepona podskakuje K "to him (= his) diaphragm is still jumping"

oczy nabiegły mu krwią W "to him (= his) eyes filled with blood"

jak to mu umysł pracuje K "how to him (= his) the mind works"

rzucił mu na twarz bukiet ... goździków W "he threw him on the face (= on his face) a bunch ... of carnations"

pokaleczył mi ręce K "he hurt me (= my) the hands"

baronowa M. zabrała *mi* żonę W "the baroness M. took me (= my) the wife away"

francuskie nazwisko uleciało *mi* z pamięci W "the French name slipped me (= my) the memory"

Aż *jej*⁵ od tego spódnice ... uniosło K "Even the skirt was thus ... lifted to her" (= "her skirt was thus lifted").

In these instances the dative is to be analyzed as adnominal and thus possessive, since the verbs involved do not require dative complements. Otherwise the dative may be ambiguous, e.g.:

nie chowam się mamie pod fartuszek K "I am not hiding under mother's apron" or: "I am not hiding from mother under the apron"⁶

In some cases, nouns that primarily do not denote inalienable possession acquire this property by entering possessive constructions with a dative, e.g.:

krzyczał, że *mu* na nic popsujemy studnię K "He shouted that we would completely ruin him (= his) the well"

konie *mu* się spłoszyły K "to him (= his) horses shied"

nasz koń podeptał *im* skrzypce W "our horse trampled them (= their) the violin".

Conversely, a substantive belonging to the class of inalienables, e.g. denoting a part of the body, can be employed in a construction with a possessive genitive or a pronominal adjective, thus creating a stylistically marked expression emphasizing the separateness between the body and the part, e.g.:

brała *moją* dłoń i rozmazywała nią tusz K "she used to take the palm of my hand and smear with it the mascara"

Kat uniesie ... głowę *ściętego* K "The hangman will lift ... the head of the beheaded".

The possessive dative of pronouns of the first (and sometimes second) person has to be kept apart from the so-called free, i.e. syntactically unconnected dative, as e.g. in: *co mi tu krzyczysz?* "what are you shouting here?" (literally: "shouting me"). In the following sentence, the dative must be considered free (bordering on the notion of 'ethicus') since the possessivity is expressed elsewhere by a possessive adjective:

znów *mi* pani te swoje brudne pończochy do *mojej* przegródki K "again you have (put) me these dirty stockings of yours into my compartment".

Likewise, the dative of inalienable possession comes very close in some instances to that expressing the beneficiary (dative commodi, or incommodi), e.g.:

stłukli *mu* okulary K may be understood either as "they broke his glasses" or: "they broke the glasses for him"

popycha dziewczynę ... zadzierając jej po drodze kiecę K "he is pushing the girl ... pulling up her (or: for her) the skirt".

However in most cases such interpretation is not plausible, e.g:

widzi, jak się dziewczynie kołyszą ...ciężkie piersi K "he sees how the girl's breasts swing" (definitely not: "the breasts swing for the girl").

Another current construction expressing inalienability, evident almost exclusively in parts of the body, comprises a transitive verb with an accusative of the animate and a prepositional phrase denoting the part of the body⁷, e.g.:

próbuję wziąć mnie za rękę K "he tries to take me by the hand"

bije je z pasją po tydkach K "he strikes them with rage on the hips"

Gustek gładzi klacz po wilgotnym pysku K "G. strokes the mare on the wet muffle"

kopnąłbym go w tylek K "I would have kicked him on the backside".

These constructions, usually treated in Polish grammars as consisting of two objects, a direct and an indirect one,⁸ should be regarded as containing one complex object that involves both the "whole" and the "part". This is demonstrable on semantic grounds as well as on grounds of substitutability: the prepositional phrase denotes exclusively a part of what is expressed by the accusative, and the two constituents of the object cannot be substituted by another term independently of one another. Expressions like:

+Gustek gładzi klacz po wózku "G. strokes the mare on the wagon" or:

+próbuję wziąć mnie za twoją ręką "he tries to take me by your hand" are impossible.

A similar relation of a "part" to a "whole" is found in constructions with reflexive verbs where the "whole" is incorporated in the verb and the "part" is expressed in various case forms or prepositional phrases, e.g.:

Uderzyłeś się nią po cholewach K "You stroke yourself with it in the shoe-tops"

chwytą się odruchowo dwoma palcami za grdykę K "he seizes himself instinctively by the Adam's apple with two fingers"

kłuje się w palec K "he pricks himself on the finger".

In Polish certain verbs denoting movements are complemented by an instrumental.⁹ Many of these verbs describe bodily gestures executed as a rule with the help of the part of the body occurring as object (in the instrumental), e.g.:

skinąłem mu przyjaźnie dłonią W "I beckoned to him in a friendly manner with (my) hand"

Zamrugnął powiekami K "He blinked with (his) eyelids"

Kiwiałem głową niewiele rozumiejąc W "I nodded with (my) head understanding little"

Kłaniał się ojcu ... szurając *nogami* K "He greeted (his) father ... shuffling (his) feet {instr.}"

zaczynał ... trzepotać¹⁰ *skrzydłami* jak indor K "he was starting ... to flutter the wings {instr.} like a turkey".

The substantives participating in this construction are mostly designations of parts of the body ("head", "hand", "finger", etc.), but sporadically other nouns occur in them as objects, and then usually as an "extension" of a part of the body, e.g.: *pomachać komuś chusteczką* "to wave to somebody with a handkerchief", *szurać butami* "to shuffle with shoes".

To some verbs, however, this restriction does not apply. In such cases an opposition may exist between an inalienable object in the instrumental and an unmarked one in the accusative, e.g.:

Olek wzrusza *ramionami* K "O. shrugs (his) shoulders" vs. *wzruszać glebę* "to loosen the soil"

przewracać *oczyma* "to turn up the whites of one's eyes" vs. *przewracać szklankę* "to turn over a glass"

konie przebierały *nogami* "horses stumped (their) feet" vs. *przebierać paciorki różańca* "to count the beads of the rosary".

The inalienability of parts of the body and mind manifests itself, as in many other languages, also in several constructions denoting properties of such parts. One of them is the adjectival compound of the *bahuvrihi* type; the first constituent of the compound is formed by an adjective attributive to that consisting of a substantive denoting the part of the body, with no adjectival derivational suffix present. The compound adjective is usually employed as an attribute to the substantive denoting the 'possessor', e.g.:

wszyscy Pelagończycy są wysocy ..., przeważnie *ciemnowłosi* W "all the inhabitants of P. are tall ..., usually dark-haired"

Przy stole siedział *jednoręki* esaul ..., *czarnobrody* mulla W "At the table sat the one-handed officer ..., the black-bearded mulla"

nagle wydał mi się bliski ... ten *żółtooki* rudzielec W "suddenly this ... yellow-eyed red-head seemed close to me"

stłoczyły się okrągłe głowy, *czarnobrody* Tryb ..., *wielkooka* Trybowa ..., wszyscy *szerokonosi* W "round heads pressed together, black-bearded Tryb ..., big-eyed Trybowa ..., all wide-nosed".

This type of compounds usually describes the size and shape or colour of parts of the body; a few other characteristics, however, are sometimes found, e.g.: *szybkonogi* "swift-footed", *pięknooki* "pretty-eyed". Epithets of this kind are especially often used in poetry¹¹ and in high-register prose. Unlike adjectives containing derivational suffixes (such as *-ny*, *-ty*, *-wy*, *-ski*, *-czy*, etc.), the

bahuvrihi-type adjectives cannot be freely formed and are consequently rather rare in contemporary narrative of unmarked style.

Some compounds may be substantivized, e.g.: *lekkoduch* "the light-minded one", *golowąs* "the naked moustached one (= young)", *czworonóg* "the four-legged one", *białogłowa* "white-head (= woman)", *pięknoduch* "pretty-souled one (= aesthete)", *stonoga* "hundred-legged one (= centipede)". The substantivization, stemming from a state of language with substantival adjective-declension, is nowadays unproductive.

Descriptions of features characteristic of a person or (very rarely) an object may be expressed by an adjective in concord with the 'possessor', with the specific part to which this description refers in the shape of a prepositional phrase *w* + locative,¹² e.g.:

Oficer *ścisnięty w pasie* jak osa *W* "An officer laced in the waist like a wasp"
Likewise:

portret czysty w rysunku "a portrait clear in line (= having a clear line)"
wąski w pasie "thin in the waist (= having a small waist)"
szeroki w barach "broad in the shoulders (= having broad shoulders)"
wączy w talii "narrow in the waist (= having a narrow waist)"
szybki w nogach "fast in the legs (= having fast legs)"
chłodny w sądach "cool in judgements (= having cool judgements)".

Another construction typical for expressing features of inalienable parts is an adnominal prepositional phrase *o* + locative. It is employed exclusively as an attribute; in contemporary language it is not capable of functioning as a predicate,¹³ e.g.:

felczer *o kościstej żółtej twarzy* *W* "a surgeon with a bony yellow face"
dla tego ... oficera *o brzydkiej twarzy i rozumnych szarych oczach* *W* "for this
... officer with an ugly face and clever grey eyes"
lokaj *o beczelnej twarzy* *W* "a lackey with an insolent face"
jesteś jednak człowiekiem *o czystych rękach* *W* "you are, however, a man with
clean hands"
żyd *o przezroczystej suchej skórze* *W* "a Jew with transparent dry skin"
parę starszawych kobiet *o miejskim wyglądzie* *W* "a couple of oldish women
with city looks".

This construction can be employed not only for describing parts of the body, characteristics of the mind, etc., but also parts of inanimate objects, e.g.:

Oddziały artylerii *o ciągu konnym* *W* "Artillery ... squads with horse-pull"
Walczyłem w przestrzeni *o wielu wymiarach* *W* "I was fighting in the space
of many dimensions"
Podszedłem do okna *o zachlapanych wapnem szybach* *W* "I approach the
window with panes bespattered with lime".

We have endeavoured to establish the semantic class of inalienables by surveying the syntactic constructions in which they occur. This class cannot be directly defined on the grounds of its semantic properties, since various substantives may acquire the feature of inalienability precisely by entering some of the marked constructions.

As we have seen, the substantive most frequently occurring in constructions marked for inalienability are those denoting parts of the body. They are also the only ones occurring in all such constructions. Substantives denoting parts of a whole (other than parts of the body) are relatively frequent, but do not normally occur in the constructions with adjective of the "whole" and prepositional phrase of the "part", or in bahuvrihi-type compounds. Substantives denoting family relationships rarely enter expressions of inalienability. When they do, they occur mostly in constructions with the dative of possession and even there an alternative interpretation of the construction (as e.g. that of the "beneficiary") is sometimes possible. A dative of possession in existential or purely possessive sentences, still used in the XVIIth century, is no longer employed in contemporary language.

Other means of expression characteristic of "inalienable" substantives, less current and probably mostly restricted to the realm of certain lexical items, may be uncovered by further investigations.

Notes

- ¹ See: Ch. Bally, L'expression des idées de sphere personnelle et de solidarité dans les langues indo-européennes, in: *Festschrift Louis Gauchat*, p. 68-78, and H.B. Rosén, Die Ausdrucksform für 'veräußerlichen' und 'unveräußerlichen' Besitz im Frühgriechischen: Das Funktionsfeld von homerischen $\phi\lambda\omicron\varsigma$, *Lingua* 8, 1959, p. 268-270 (= *East and West*, München 1982, p. 328-331).
- ² The dative of inalienable possession occurs already in Old Polish, e.g. (in modern spelling): *rękę swą dziecięci na głowę włożył* "he put his hand to the child{dat.} on the head". *Żywot Sw. Błażeja*, end of XIVth century. Until the end of XVIIIth century it was also widely used in existential sentences, e.g.: *szyja mu krótka* "the neck to him (=his) is short", see K. Pisarkowa, *Historia składni języka polskiego*, Wrocław 1984, p. 129.
- ³ Cf. expressions of ordinary possessions: *Byłbym ... gościem w jej {gen.} domu* K "I would have been ... a guest in her house"; *usiłując zaciągnąć mnie do swego {adj.} stolika* K "trying to pull me to his table".
- ⁴ Data gathered from: Piotr Wojciechowski, *Czaszka w czaszce*, Warszawa 1974 - W; Andrzej Kuśniewicz, *Strefy*, Warszawa 1971 - K.

- ⁵ The form of the dative *jej* is homophonous to the genitive, but the possessive genitive of a pronoun has to precede the substantive immediately, e.g.: *jej spódnice*.
- ⁶ The verb *chować się* does admit a dative complement; however, the dative here is in fact definitely adnominal, as is proven by the existence of a phrase such as "somebody's apron" that denotes a woman's influence, domination, etc.
- ⁷ Cf. E.A. Hahn, Partitive apposition, in: *Proceedings of the 9th International Congress of Linguists, Cambridge, Mass., August 27-31, 1962*. The Hague 1964, p. 784-794.
- ⁸ See e.g. St. Jodłowski, *Podstawy polskiej składni*, Warszawa 1976, p. 99.
- ⁹ Such object is sometimes regarded as an inherent instrument contained in the semantic structure of the verb, cf. K. Pisarkowa, *o.c.*, p. 99.
- ¹⁰ When not connected with a part of the body the verb is intransitive, e.g.: *sztandar trzepocze na wietrze* "a flag is fluttering in the wind".
- ¹¹ Bahuvrihi-type compounds are extremely frequent in XVIIth century poetry, especially in descriptions of animals, e.g.: *koń ... białonogi* "white-legged horse", Szymon Szymonowicz, "Sielanki" (1614); *białopióre żurawie* "white-feathered cranes", Samuel Twardowski, "Przeważna legacja" (1633); *tury szerokonogie* "wide-legged aurochs", *feniksy bystrookie* "quick-eyed phoenixes", *kosy żółtonose* "yellow-nosed blackbirds", *szczygieł czerwonogłowy* "red-headed goldfinch", Hieronim Morsztyn, "Antypasty małżeńskie" (1650), etc.
- ¹² In Old Polish other prepositional phrases too are attested in this function, e.g. in "Kazania Jana z Szamotuł Paterka" (beginning of XVIth century): *Maria była najszlachetniejsza na duszy ... rumiana na płci ... Jagody jej ... białe i rumiane w barwie* "Maria was most noble in soul ... ruddy in complexion ... Her cheeks ... white and rosy in colour".
- ¹³ In the XVIIth century it still occurred as a predicate, as mentioned by K. Pisarkowa, *o.c.*, p. 51, e.g.: *zwierzęta o jednym są żołądku* "animals are with one stomach". Today only few predicative expressions survived, e.g.: *jestem o suchym pysku* "I am with a dry mouth = I am without food (or drink), on an empty stomach".

Wiener Slawistischer Almanach 29 (1992) 269–278

Klaus Harer

**MICHAÏL KUZMINS WIEDERENTDECKUNG IN DER
SOWJETUNION – EIN ÜBERBLICK¹**

Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka. Tezisy i materialy konferencii 15–17 maja 1990 g. sost. i red. G.A. Moreva. Leningrad: Sovet po istorii mirovoj kul'tury AN SSSR; Muzej Anny Achmatovoj v Fontannom Dome, 1990. 258 S. (Aufl.: 1500)

M. Kuzmin. *Stichotvorenija. Poëmy* / sost., vstup. st. i primeč. S.S. Kunjaeva. Jaroslavl: Verchne-Volžskoe kn. izd., 1989. 398 S. (Aufl.: 15 000)

M. Kuzmin. *Stichi i proza* / sost., avt. vstup. stat'i i primeč. E.V. Ermilova. Moskva: Sovremennik, 1989. 431 S. (Aufl.: 300 000)

M. Kuzmin. *Izbrannye proizvedenija* / sost., podgot. teksta, vstup. st. i komm. A. Lavrova i R. Timenčika. Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 1990. 576 S. (Aufl.: 200 000)

"Noch nicht einmal in einer Auswahl wird Kuzmin 50 Jahre nach seinem Tode den Lesern in seiner Heimat gegönnt. Seine Zeit ist noch nicht gekommen ..." Mit dieser resignierenden Feststellung schloß Gennadij Šmakov seinen Artikel zum 50. Todestag M.A. Kuzmins (1872–1936)². Šmakov hatte seit den sechziger Jahren manche Anstrengung unternommen, den seit Ende der zwanziger Jahre faktisch verbotenen Dichter einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Eine Zeitlang war er sogar mit der Vorbereitung einer Auswahl von Kuzmins Gedichten für einen Band der *Biblioteka Poëta* betraut. Doch ist diese Ausgabe bis heute nicht erschienen. Immerhin konnte Šmakov einige Gedichte Kuzmins mit einem kurzen Vorwort in dem Almanach *Den' Poëzii*³ publizieren. Die für lange Zeit einzige zuverlässige Informationsquelle über Kuzmin war Šmakovs 1972 an entlegener Stelle erschienene Studie "Blok i Kuzmin. Novye materialy"⁴, die auch heute noch als grundlegend für die Beschäftigung mit Kuzmins Werk gilt. Šmakovs Materialsammlung in sowjetischen Archiven und wohl auch die Vorarbeiten zu der nicht verwirklichten *Biblioteka-Poëta*-Ausgabe bereicherten (und ermöglichten zum Teil wohl auch erst) die 1977–78 im Westen

Ausgabe *Sobranie stichov*. Diese ausführlich kommentierte Ausgabe enthält neben Reprints der zu Kuzmins Lebzeiten erschienenen Gedichtbände auch eine große Abteilung "Nesobrannoe i neopublikovannoe", eine Auswahl von Kuzmins poetischen Übersetzungen sowie das bis dahin unveröffentlichte expressionistische Drama "Smert' Nerona". Meilensteine in der Kuzminforschung sind auch die beiden im dritten Band der Ausgabe abgedruckten Arbeiten der Herausgeber, J.E. Malmstads umfangreiche biographische Studie "Mixail Kuzmin: a chronicle of his life and times" (Bd. 3, S. 7–319) und Vl. Markovs Essay "Poëzija M. Kuzmina" (S. 321–426)⁵. Die von Vl. Markov und Friedrich Scholz edierte neunbändige Ausgabe der Proza Kuzmins liegt inzwischen vollständig vor. Sie enthält in Nachdrucken die von Kuzmin selbst versammelte Prosa sowie in den zwei letzten Bänden auch verstreute und bisher unveröffentlichte Erzählungen⁶. Biographische Materialien sowie einige bisher ungedruckte Werke publizierte in den achtziger Jahren George Cheron im *Wiener Slavistischen Almanach*⁷. Schließlich erschien 1989 in Wien ein speziell dem Werk Kuzmins gewidmeter Sammelband⁸.

Kuzmin kann also kaum als Neuentdeckung in der russischen Literaturgeschichte gelten. Und doch konnte die Herausgabe eines ersten Auswahlbandes seiner Werke in der UdSSR nicht früher als 1989 realisiert werden. Die Frage, weshalb gerade Kuzmin, dessen dichterischer Rang von Autoritäten wie V. Žirmunskij und M.L. Gasparov immer wieder bestätigt wurde, so lange faktisch auf dem Index stand, ist gewiß komplexer Natur und nicht allein mit dem Hinweis auf Kuzmins offen herausgestellte Homosexualität zu beantworten. Dennoch scheint in diesem Punkt ein Hauptproblem der Rezeption des Dichters in Rußland zu liegen. Im folgenden soll ein Überblick über die bisherigen Bemühungen um Kuzmins Œuvre in seiner Heimat gegeben werden, wobei die spezifischen Probleme, die dieses Werk für die russische Literaturszene aufwirft, nur gestreift werden können.

Nachdem in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre vermehrt Arbeiten zur Petersburger Kultur des Silbernen Zeitalters in sowjetischen Fachpublikationen erschienen waren, in denen Kuzmin eine gewichtige Rolle eingeräumt wurde⁹, bedeutete erst die im Mai 1990 durchgeführte Konferenz "Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka" die vollständige Rehabilitierung dieses etwa sechzig Jahre totgeschwiegenen Autors. Zu dieser Konferenz erschien in für sowjetische Verhältnisse äußerst kurzer Frist der hier zu besprechende Sammelband mit den Vortragsthesen, dem eine über hundert Seiten umfassende Abteilung mit unveröffentlichten Materialien zu Kuzmins Leben und Werk beigelegt ist. Die Thesen und Artikel dieses Bandes wurden bereits von A. Sumerkin in einer Rezension gewürdigt¹⁰. Eine Würdigung des Materialenteils steht dagegen noch aus.

Einen Schwerpunkt des kulturhistorischen Interesses an Kuzmin bildet sein fast schon legendäres, wenn auch nur in kleinen Bruchstücken bekanntes Tagebuch. S. Šumichin, der den umfangreichen Kuzmin-Nachlaß im *CGALI* bearbeitet, berichtet in seinem Artikel "Dnevnik Michaila Kuzmina. Archivnaja predistorija" (S. 139–155) von der wechselvollen Geschichte dieses Nachlasses. Das bisher Bekannte¹¹ wird u.a. durch die Mitteilung ergänzt, daß das Archiv Kuzmins – darunter auch das Tagebuch – einige Jahre (1934–1940) vom *NKVD* bei dem ehemaligen Besitzer, dem *Literaturnyj Muzej* 'ausgeliehen' worden war. Bei der recht verspäteten Rückgabe verblieben einige Materialien (u.a. zwei Notizbücher Georgij Čičerins von 1903, Manuskripte, Familienpapiere), beim *NKVD*, wo die Tagebücher Kuzmins in dieser Zeit des *Pisatel'skoe delo* jedenfalls die unglückliche Rolle von 'Beweismaterial' zu spielen hatten. Der mit reichem Quellenmaterial belegte Bericht ist insofern von höchstem Interesse, als das ganze Kuzmin-Archiv, das im *CGALI* den Fond 232 bildet, bisher als der Forschung weitgehend unzulänglich galt¹². Selbst in sowjetischen Publikationen hieß es wiederholt, man habe entsprechende Aufzeichnungen in Kuzmins Tagebuch, deren dokumentarischer und kulturhistorischer Wert immer wieder betont wird, nicht hinzuziehen können¹³. Daher scheint Šumichins sensationelles Editionsprojekt, wonach Kuzmins erhaltene Tagebücher, die (mit einigen Lücken) den Zeitraum zwischen 1905 und 1934 umfassen, in den nächsten Jahren in fünf Bänden erscheinen sollen¹⁴, fast unglaublich. Eine Kostprobe bietet Šumichin im Anschluß an seinen Artikel mit der Veröffentlichung von Kuzmins Jugendgeschichte, die dieser seinem Tagebuch unter dem Titel "Historie édifiante des mes commencements" beigefügt hatte, und die den Zeitraum 1872–1905 umfaßt. Den gleichen Text publizierte Šumichin auch im Anhang zu seinem Artikel im Jahrbuch des *CGALI*, jedoch mit bedeutenden Zensurstrichen: So fehlen sämtliche Passagen, in denen Kuzmin seine Homosexualität thematisiert!¹⁵ Auch in anderen Beiträgen, die überwiegend Kuzmins Beziehungen zu seinen Zeitgenossen beleuchten, spielt sein Tagebuch eine bedeutende Rolle. So teilt A.E. Parnis die Erwähnungen Chlebnikovs in Kuzmins Tagebuch mit (S. 156–165). N.A. Bogomolov bestätigt in seinem Beitrag "K odnomu temnomu épizodu v biografii Kuzmina" (S. 166–169) die skandalumwitterte Geschichte des Bruchs zwischen Kuzmin und Vjačeslav Ivanov (1912), die schon Johannes von Guenther in seinen Memoiren und später Malmstad unter Vorbehalt kolportiert hatten, und kann sie nun durch bisher unbekannte Briefe der A.I.N. Čebotarevskaja an Ivanov sowie durch Kuzmins Tagebuchaufzeichnungen belegen¹⁶. Die Veröffentlichungen von N.V. Roždestvenskaja und E.A. Gollerbach ergänzen die bisher schlecht belegten zwanziger und dreißiger Jahre in Kuzmins Biographie durch wesentliche Zeugnisse aus den Privatarchiven V. Roždestvenskij's und Erich Gollerbachs. Von besonderer Bedeutung sind freilich die Publikationen von neuaufgefundenen Werken Kuzmins. I.G. Višneveckij,

N.G. Knjazeva und G.A. Morev (der Herausgeber des Bandes) publizierten zwei bisher unbekannte Gedichte, von denen eines 1917, also in nächster Nachbarschaft der für Kuzmins Gesamtwerk so entscheidenden 'Oden' "Sv. Georgij" und "Vraždebnoe more" sowie der "gnostischen Gedichte" dieser Periode entstand. Das zweite gehört in die Gruppe der dem Gedenken an den spektakulären Tod der Ballerina Lidija Ivanova gewidmeten Verse¹⁷ und wurde 1925 geschrieben. Die Veröffentlichung des fast oberflächlich anmutenden Zyklus "Pečka v bane" durch N.A. Bogomolov (S. 197–205) bietet eine frühere (1926 entstandene) Variante des im Westen nach einer Handschrift von 1928 bekannten Werkes¹⁸, wobei der Vergleich der Varianten dieses Textes noch aussteht¹⁹. Besonders hinzuweisen ist auf den von A.G. Timofeev unter dem Titel "Progulka bez Gulja? (iz istorii organizacii avtorskogo večera M.A. Kuzmina v mae 1924 g.)" (S. 178–196) mitgeteilten Briefwechsel zwischen Kuzmin und seinem jungen Verehrer Vl. Ruslov. Leider wird auch hier auf die frühen Briefe Kuzmins an Ruslov (IMLI, f. 192) lediglich hingewiesen, die als wesentliche Quelle für Kuzmins ästhetische Überzeugungen bereits ausgiebig zitiert wurden, bislang jedoch nicht im Zusammenhang und mit der gebotenen philologischen Genauigkeit publiziert vorliegen. Archivmaterialien, die Kuzmins langjährigen Lebensgefährten Jurij Jurkun betreffen²⁰, schließen diesen vorbildlich edierten und unter den schwierigen Umständen so kurzfristig hergestellten Sammelband ab.

Weitere Materialien dieser Konferenz wurden in der teilweise Kuzmin gewidmeten Literaturbeilage Nr. 11 der in Paris erscheinenden Wochenzeitung *Russkaja Mysl'* (2.11.90) veröffentlicht. Den wichtigsten Beitrag stellt hier wohl die von G. Levinton und A. Ustinov vorgelegte Publikation "K istorii mašinopisnych izdanij 1920-ch godov" dar, die Kuzmins Beteiligung an der 'Samizdat'-Zeitschrift *Germes* belegt und Briefe Boris G. Gornungs an Kuzmin mitteilt²¹.

Dem an diesem Materialband ablesbaren hohen Niveau der Kuzmin-Philologie wie -Interpretation steht ein offensichtlicher Mangel an Textausgaben in der UdSSR gegenüber. (Die dreibändige Ausgabe *Sobranie stichov* ist so teuer, daß sie auch im Westen nur in wenigen Bibliotheken zu finden ist.) Bedauerlicherweise werden die beiden 1989 erschienen Auswahlbände selbst bescheidensten textkritischen Anforderungen nicht gerecht.

Die Jaroslavler Ausgabe könnte gar als Musterbeispiel einer tendenziös verfälschenden, stellenweise gar völlig ohne Grundlage fabulierenden 'chaltura' gelten. Der Herausgeber Sergej Kunjaev, der seine Ausgabe als "erste Ausgabe von Michail Kuzmins poetischen Werken in der Sowjetunion, die mehr oder weniger vollständig seinen schöpferischen Werdegang widerspiegelt", bezeichnet (S. 335; Hervorhebung hier und im weiteren von mir), führt durch seine Auswahl aus Kuzmins Gesamtwerk ebenso wie in seinem 22 Seiten langen Vorwort ein stark verfälschtes Kuzminbild vor. Ein Leser, der seine Kenntnisse

über Kuzmin nur aus dieser Ausgabe bezieht (und davon konnte Kunjaev ja ausgehen), könnte glauben, es handle sich hier um einen religiösen Heimatdichter der Volga-Region, der, da er unglücklicherweise auch einige "recht banale" Gedichte geschrieben hat, "denen ein Hauch von «Dekadenz» im *aller-schlimmsten Sinn des Wortes* anhaftet" (S. 336), leider lange Zeit unterschätzt wurde. Tatsächlich merzt Kunjaev alles ihn Störende aus Kuzmins Persönlichkeit und Werk aus: Daß Kuzmin trotz seines regen Interesses an russischer Religiosität ein ausgesprochener Westler war, paßt ebenso wenig in dieses Bild wie Kuzmins von ihm selbst nie verhehlte Homosexualität. Die versuchte Ehrenrettung Kuzmins als *russkij poet* auf Kosten der tatsächlichen Vielfalt seines Œuvres, das eben auch 'unpassende' Gedichte, aber auch ein großes erzählerisches Werk sowie dramatische und kritische Texte wie auch Musik umfaßt, erweist sich so als plumper Versuch von manipulativer Legendenbildung, der nur deshalb 'nicht so schlimm' ist, weil die niedrige Auflage dem Buch keine große Verbreitung gestatten wird. Dieser Vorwurf an den Herausgeber ist um so mehr berechtigt, als Kunjaev es eigentlich besser wissen müßte, denn die meisten, wenn nicht alle Informationen, die er bietet, sind – teilweise wörtlich – der Ausgabe *Sobranie stichov* entnommen, welche freilich mit keinem Wort erwähnt wird. Kunjaevs so zusammengeschriebene Anmerkungen wirken dennoch unbeholfen, ja bisweilen grotesk, wenn er z.B. ergänzend zu dem Vers "Sovetnik tajnyj Gete" erklärt: "I.V. Gete byl členom masonskoj loži" (S. 354)! Vgl. auch die recht unklare Passage in Kunjaevs Vorwort, wo ein vager Zusammenhang von Kuzmins Interesse an Mozarts *Zauberflöte* und gewissen "finstersten Seiten in Kuzmins Leben der nachrevolutionären Jahre" (S. 24) angedeutet wird. Die teils als Erstpublikation ausgewiesenen Gedichte erweisen sich mit einer Ausnahme als 'alte Bekannte'²², was auch das Vertrauen in diese eine Ausnahme schmälert, da die Quelle (eine briefliche Mitteilung; vgl. S. 356) nicht nachprüfbar ist.

Die ebenfalls 1989 erschienene Moskauer Ausgabe ist im Vergleich hierzu bedeutend solider, zeigt jedoch bei genauerem Hinsehen ebenfalls gravierende Mängel. Elena V. Ermilova, die sich mit früheren Publikationen bereits Verdienste um Kuzmin erworben hat²³, stellt Kuzmins Werk in einer größeren Breite vor: Neben Gedichten enthält die Ausgabe auch Prosa, eine kleine Komödie und kritische Aufsätze. Bei der Auswahl der Gedichte verfährt Ermilova ähnlich wie Kunjaev: Obwohl sie die Komposition von Gedichtzyklen als formbestimmend für die Kuzminischen Gedichtbände anerkennt, zerpfückt sie diese Zyklen, um dem Leser eine wiederum mit dem 'guten Geschmack' motivierte Auswahl zu präsentieren. Dabei entfallen freilich alle an Männer gerichtete Gedichte, wie überhaupt alle Stücke, "na kotorych [...] ležit pečat' črezvyčajnoj «manernosti» ili «prjanosti»" (S. 415). Unter den Gedichten der Abteilung "Nesobrannoe" finden sich auch Liedtexte aus dem seltenen Heft mit

Kuzmins Liedern *S Volgi* (1914). Die übrigen Gedichte sind bereits aus *Sobranie stichov* und Ermilovas früheren Publikationen (vgl. Anm. 23) bekannt. Die umfangreiche Abteilung "Proza" enthält zwei der frühen Kurzromane, einige Erzählungen, den Cagliostro-Roman und seltsamerweise auch die *Komedija o Evdokii iz Gellipolja*. Besonders erfreulich ist die Aufnahme von sieben teilweise schwer zugänglichen, da seinerzeit an entlegener Stelle publizierten kritischen Aufsätzen. Ist die Zusammenstellung des Bandes trotz möglicher Einwände also insgesamt als akzeptabel zu betrachten, so kann man das hinsichtlich der Textgestalt kaum behaupten. Auf gravierende Eingriffe in den Wortlaut einzelner Gedichte hat bereits L. Seleznev in seiner Rezension der Ausgabe hingewiesen²⁴. In Bezug auf die Prosa hat man es jedoch noch weniger genau genommen. So ist das Durcheinander um Kuzmins Cagliostro-Roman kaum zu übertreffen: Im Vorwort nennt Ermilova den Titel "Neobyknoennaja žizn' Iosifa..." (S. 10; richtig ist "Čudesnaja žizn'...")²⁵ und behauptet, der Roman sei in Fortsetzungen 1917 erschienen, dann in einer Buchausgabe 1919 (S. 10); am Textende ist der Roman "1919" datiert; tatsächlich erschien der Roman zunächst 1916 in dem Almanach *Strelec* 2. Die zugegebenermaßen 'dunkle Stelle' im Text S. 377 lautet in beiden früheren Ausgaben: "V Ėon [!] on vstretilsja s Kazanovoj..." Dies wird bei Ermilova wie folgt 'verbessert': "V Z. on vstretilsja s Kazanovoj..."²⁶, ohne dies jedoch mit einem Wort zu begründen! Bei den übrigen Prosastücken sind Datierungen und bibliographischen Angaben bisweilen fehlerhaft ... Das Vorwort verrät, daß die Autorin mit ihrem Gegenstand vertraut ist, macht jedoch im Vergleich mit dem auf der Kuzmin-Konferenz Gebotenen einen etwas angestaubten Eindruck. Unklar bleibt, woher sie das Geburtsdatum "6. Januar 1872" (S. 4) statt des richtigen 6. Oktober nimmt.

Aleksandr Lavrov und Roman Timenčik legen mit ihrer Ausgabe eines Teils des Kuzminischen Œuvres im Grunde die erste nach philologischen Gesichtspunkten erarbeitete Ausgabe vor. Daß sie dabei auf der Grundlage der Ausgabe *Sobranie stichov* arbeiten, versteht sich von selbst, wird jedoch auch offen eingeräumt. Der Band wird durch eine glänzend geschriebene, faktengesättigte und zuverlässige Studie der beiden Herausgeber eingeleitet. Diese "Štrichi k portretu M. Kuzmina" sind mehr als ihr Titel verspricht: Eine gut lesbare Einführung in Leben und Werk Kuzmins, die neben gründlicher Kenntnis des Gegenstands auch die noch offenen Fragen anspricht. Das Hauptgewicht des Bandes liegt auf Kuzmins Versdichtung. Dabei wurde die zyklische Komposition der Gedichtbände und ihre Gliederung nicht angetastet, sondern die ganzen Bücher Kuzmins in textkritisch verbesserter Gestalt wiedergegeben. Darin liegt auch der gewichtige Vorzug dieser Ausgabe vor *Sobranie stichov*, da in letzterer der Text einfach nach den alten Ausgaben nachgedruckt wurde und die Textverbesserungen, die teilweise aus Handexemplaren Kuzmins bekannt sind (insbesondere die Ausgabe von *Paraboly* [1923] war sehr fehlerhaft, nur in den

Anmerkungen zu finden sind. Nun liegt hier erstmals der intakte Text vieler Gedichte Kuzmins vor. An den umfangreichen Kommentaren ist besonders nützlich, daß erstmals die zeitgenössischen Rezensionen aufgeführt und ausgiebig zitiert werden. In den Stellenkommentaren greifen die Herausgeber häufig auf Malmstad/Markov zurück, aktualisieren bzw. ergänzen gegebenenfalls aber wesentlich. So belegen sie viele ihrer biographischen Realien mit unveröffentlichten Archivquellen. Bei der Auswahl aus dem Gesamtwerk wird auf die Wiedergabe dreier Gedichtbände (*Glinjanye golubki*, 1914; *Écho*, 1922; *Novyj Gul'*, 1924) verzichtet. Ebenso fanden keine der verstreut oder erst posthum erschienenen Gedichte Eingang. Dies ist insofern zu verschmerzen, als hier die textkritische Beurteilung der Varianten noch in ihren Anfängen liegt und eine umfassende Edition ohnehin aussteht²⁷. Auch Kuzmins Prosa ist in dem Band in ansprechender Breite vertreten: Neben den Kurzromanen und Erzählungen der frühen Periode und dem 1916 entstandenen Cagliostro-Roman ist die Aufnahme zweier Erzählungen der zwanziger Jahre, die in schwer zugänglichen Almanachen erschienen ("Iz zapisok Tivurtija Penclja" aus *Dom iskusstv* 1921.1, "Rimskie čudesi" aus *Strelec* 3 [1922]), besonders erfreulich. Die Ausgabe ist uneingeschränkt zu loben und stellt jedenfalls einen bedeutenden Schritt in der Kuzminphilologie dar.

Es bleibt zu wünschen, daß nach dieser Auswahlgabe auch eine umfassendere Veröffentlichung der Kuzminischen Werke in der UdSSR möglich wird, die auch die übrigen Erzählungen und Romane dem sowjetischen Leser zugänglich macht. Denn es ist wohl als befremdlich zu bezeichnen, daß der Erstlingsroman *Kryl'ja*, der seinerzeit Kuzmin berühmt machte, und der heute in viele Sprachen übersetzt ist, in der UdSSR noch immer nicht vorliegt. Ebenso steht noch die Sammlung und Herausgabe der glänzend geschriebenen kritischen Prosa Kuzmins, sowie seiner dramatischen und musikalischen Werke aus.

A n m e r k u n g e n

- 1 Dieser Überblick wurde im Dezember 1990 abgeschlossen und im November 1991 leicht aktualisiert.
- 2 G. Šmakov: "M.A. Kuzmin, 50 let spustja", *Russkaja mysl'* 5.6.1987. Lit. priloz. Nr. 3–4, S. IX.
- 3 Leningrad 1968, S. 193–196.
- 4 *Blokovskij sbornik II*. Tartu 1972, S. 341–364.
- 5 M. Kuzmin: *Sobranie stichov* = *Gesammelte Gedichte* / hg., eingel. u. komm. von John E. Malmstad u. Vladimir Markov. Bd. 1–3. München: Fink, 1977–

- 1978 (=Centrifuga; 12, 1–3). Rez.: W. Kasack. *WSJb* 23 <NF 2> (1978), S. 419–424; S. Karlinsky. *SlavRev* 38 (1979), S. 92–96.
- 6 M. Kuzmin: *Proza* / red. i primeč. Vladimira Markova i Fridricha Šol'ca. T. 1–9. Berkeley 1984–1990 (=Modern Russian literature and culture. Studies and texts; 14–22). Rez.: S. Kvarero. *Russkaja mysl'* 3.1.1985. Lit. prilož. Nr. 1, S. VII (zu Bd. 1–3); R.D.B. Thomson. *CSIP* 27 (1985).4, S. 460 (zu Bd. 1–3); G. Cheron. *SEEJ* 31 (1987), S. 630–631 (zu Bd. 1–6).
- 7 Vgl. *WSA* 5 (1980), 7 (1981), 9 (1982), 12 (1983), 14 (1984), 17 (1986), 19 (1987). Vgl. auch seine neueste Publikation "Pis'ma M. Kuzmina 30-ch godov", *Novyj žurnal* 183 (1991), S. 358–364.
- 8 *Studies in the life and works of Mixail Kuzmin* / ed. by John E. Malmstad. Wien 1989. 212 S. (=WSA; Sbd. 24). Vgl. Rez.: A. Timofeev. *Russkaja mysl'* 2.11.1990. Lit. prilož. Nr. 11, S. IV; G. Cheron. *SEEJ* 34 (1990), S. 262–263.
- 9 Vgl. z.B. A.E. Parnis und R.D. Timenčik: "Programmy «Brodjačej sobaki»", *Pamjatniki kul'tury. Ežegodnik* 1983. L. 1985, S. 160–257; A.M. Konečnyj, V.Ja. Morderer, A.E. Parnis und R.D. Timenčik: "Artističeskij kabare «Prival komediantov»", *Pamjatniki kul'tury. Ežegodnik* 1988. M. 1989, S. 96–154; M.L. Gasparov: "Chudožestvennyj mir pisatelja. Tezaurus formal'nyj i tezaurus funkcional'nyj (M. Kuzmin, «Seti», č. III)", *Problemy struktural'noj lingvistiki. Sb. naučn. trudov*. 1984. M. 1988, S. 125–137; M.L. Gasparov: "Neizvestnye russkie perevody Bajronovskogo «Don-Zuana»", *Izv. AN SSSR. Serija literatury i jazyka* 47 (1988).4, S. 359–367; im Westen erschien die Arbeit der sowjetischen Forscher R.D. Timenčik, V.N. Toporov und T.V. Civ'jan: "Achmatova i Kuzmin", *Russian Literature* IV–3 (Juli 1987), S. 213–305. Zu erwähnen wäre noch die Edition Uil'ljam Šekspir: *P'esy v perevodach M. Kuzmina* / sost., vstup. st. A.N. Gorbunova. M.: Moskovskij rabočij, 1990, die auch eine bisher unveröffentlichte Übersetzung von "The tempest" enthält.
- 10 "Kuzminskij naučnyj sbornik". In: *Russkaja mysl'* 2.11.1990. Lit. prilož. Nr. 11, S. III. Vgl. auch den Bericht von M. Mejlach und A. Timofeev: "M. Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka. Naučnaja konferencija v Leningrade", ebda. S. I. Vgl. nun auch die Rezension von A. Sergl, *WSA* 27 (1991), S. 269–273.
- 11 Vgl. S. Šumichin: "Sud'ba archiva O. Ė. Mandel'sama", *Voprosy literatury* 1988.3, S. 275–280.
- 12 Vgl. G. Cheron: "The diary of Mixail Kuzmin", *WSA* 17 (1986), S. 392–393; V. Švejcer: "Bratskaja mogila", *Sintaksis* 4 (1979), S. 139–156.
- 13 G. Šmakov: "Blok i Kuzmin", a.a.O., S. 341; N.A. Bogomolov: "Ėpizod iz peterburgskoj kul'turnoj žizni 1906–1907 gg.", *Blokovskij sbornik* VIII. Tartu 1988, S. 95.

- ¹⁴ So mitgeteilt von M. Mejlach, A. Timofeev: "M. Kuzmin i russkaja kul'tura ...", wie Anm. 10.
- ¹⁵ S. Šumichin: "Iz dnevnika M. Kuzmina", *Vstreči s prošlym* 7. Moskva 1990, S. 232–248. Vgl. auch "M.A. Kuzmins «Histoire édifiante de mes commencements»" / a. d. Russ. übers. u. komm. von K. Harer, *Forum Homosexualität und Literatur* 12 (1991), S. 32–44, wo die Zensurstriche geheimzeichnet sind.
- ¹⁶ Vgl. zu dieser Affaire auch den Bericht des Grafen B.O. Berg in R. Timenčiks Publikation "Ne zabyta i Pallada ...", *Russkaja mysl'* 2.11.1990. Lit. prilož. Nr. 11, S. X–XI.
- ¹⁷ Vgl. hierzu J.E. Malmstad: "The mystery of inquiry. Kuzmin's «Temnye ulitsy rozhdaet temnye mysli»", *AmSlavRev* 34 (1975), S. 44–64; G. Šmakov: "Zagadka Lidočki Ivanovoj", *Russkaja mysl'* 13.6.1986. Nr. 3625, S. 10–11; A. Timofeev: "Nekotorye utočnenija i dobavlenija k venskomu kuzminskomu sborniku", *Russkaja mysl'* 2.11.1990. Lit. prilož. Nr. 11, S. IV.
- ¹⁸ Publ. von J.E. Malmstad und G. Šmakov, *Apollon* 77. Paris 1977, S. 189–193, dann von G. Cheron, *WSA* 12 (1983), S. 102–105.
- ¹⁹ Ein Versuch in dieser Richtung ist in meiner Publikation "«Verčus' kak obodranaja belka» – Pis'ma Michaila Kuzmina k Ja.N. Blochu (1924–1928)", *Šestye Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga–Moskva 1992, S. 222–243, enthalten.
- ²⁰ Über Ju. Jurkun vgl. in diesem Bd. auch T. Nikol'skaja: "Tvorčeskij put' Ju. Jurkuna", S. 101–102.
- ²¹ *Russkaja mysl'* 2.11.1990. Lit. prilož. Nr. 11, S. V, XI–XII. – Der gleiche Artikel erschien inzwischen mit zusätzlichen Anmerkungen in *Pjatye Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*. Riga 1990, S. 197–210. Hinzuweisen ist auch auf die neueste Publikation von A. Timofeev: "Michail Kuzmin i izdatel'stvo «Petropolis» (Novye materialy po istorii «Russkogo Berlina»", *Russkaja literatura* 1991.1, S. 189–204.
- ²² Vgl. die Notiz von G. Morev in *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX v.*, a.a.O., S. 171, Anm. 2; dass. auch in: *Russkaja mysl'* 2.11.1990. Lit. prilož. Nr. 11, S. IV.
- ²³ E.V. Ermilova: "Michail Kuzmin", *Literaturnaja Gruzija* 1971.7, S. 14–16; "O M.A. Kuzmine", *Den' Poézii* (Moskva) 1981, S. 102–104 (mit der Publikation teils unveröffentlichter Gedichte).

- ²⁴ L. Seleznev: "Kak izdat' stichi Michaila Kuzmina?", *Russkaja mysl'* 2.11.1990. Lit. prilož. Nr. 11, S. VI (Vorabdruck aus *Voprosy literatury* 1990.6, 258–262, da diese erst im Sommer 1991 erschienen!).
- ²⁵ Kunjaev bietet gar die Variante "Neobyknovennye priključenija Iosifa ..." (S. 344).
- ²⁶ M. Kuzmin: *Čudesnaja žizn' Iosifa Bal'zamo, grafa Kaliostro*. Petrograd 1919 (Repr. New York 1982), S. 218; vgl. *Strelec* 2 (1916), S. 95.
- ²⁷ Als Baustein könnte N.A. Bogomolovs Publikation "Michail Kuzmin. «Vysoko okoško nad ljubov'ju i tleniem ...», *Naše nasledie* 1988.4, S. 71–78 genannt werden, die u.a. "Angel blagovestvujuščij" erstmals in der Fassung einer autorisierten (?) Handschrift vorliegt, welche von dem bereits im Westen bekannten Text abweicht. Vgl. G. Cheron: "Neizvestnye teksty M.A. Kuzmina", *WSA 14* (1984), S. 365–382, wo das Gedicht als Teil des Zyklus "Plen" (1919) figuriert.

Wiener Slawistischer Almanach 29 (1992) 279 – 290

Daniel Rancour-Laferriere (Hrg.) *Russian Literature and Psychoanalysis*. (=Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe 31). Amsterdam/Philadelphia (Benjamins) 1989.

Literatur und Psychologie lassen sich auf vielfältige Weise miteinander verknüpfen. Die Ästhetik der literarischen Produktion geht stets – ob ausdrücklich oder unausdrücklich – mit psychischen Vorgängen einher. Auch die literarische Rezeption kann unter psychologischem Blickwinkel betrachtet werden; hierbei kommen sogar empirische Methoden zu ihrem Recht. Umstritten ist und bleibt die Frage, ob Werkästhetik oder gar Textpoetik einen legitimen Gegenstand der Literaturpsychologie bilden. Diese Ungewißheit trifft auch die von Freud initiierte Tiefenpsychologie.

Begriffe für Instanzen der künstlerischen Kommunikation wie "Rolle", "Maske", "lyrisches Ich", "Held", "Protagonist", aber auch Termini, welche die Beziehung eines Subjekts zu einem ästhetischen Gegenstand bezeichnen wie "Verinnerlichung", "Verfremdung", "Irritation", setzen notwendig psychologische Entwürfe voraus. Der Literaturwissenschaftler verwendet sie oft im Horizont einer Alltagspsychologie und läßt sie, vor allem wenn die Verwendung unbewußt geschieht, zumeist aber auch gestützt auf einen unterstellten 'sensus communis' unausgesprochen, oder aber er bezieht sie bewußt auf den Zusammenhang einer (wissenschaftlichen) Seelenlehre und macht sie dann in der Regel auch ausdrücklich.

Nach Boborykins *Psychologie des Schaffens*, nach der Rezeption der Wundtschen *Völkerpsychologie* in der Kulturpsychologie Potebnjas und nach Ovsjanikov-Kulikovskijs *Психология творчества*, die weitgehend noch dem 19. Jahrhundert verpflichtet sind, begegnen in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts meines Wissens nur zwei emsthaft Entwürfe einer Literatur- und Kunstpsychologie, die zudem zwar in der ersten Hälfte der 20er Jahre entstanden, doch erst vier bzw. sechs Jahrzehnte nach ihrem Abschluß veröffentlicht worden sind. Dieser Umstand und die Beobachtung, daß später kein vergleichbarer Entwurf vorgelegt worden ist, legen die Vermutung nahe, die marxistisch-leninistisch orientierte Wissenschaftspraxis habe eine fruchtbare Beschäftigung auch mit Fragen der Kulturpsychologie erschwert wenn nicht gar verhindert.¹ Ein jeder Versuch der systematischen Beschäftigung mit der Psychologie der russischen Literatur ist daher ein Neubeginn.²

Das von dem kalifornischen Hochschullehrer Daniel Rancour-Laferriere in Zusammenarbeit mit neunzehn Gelehrten (in der Überzahl slavistische Literatur-

wissenschaftler, vornehmlich aus den USA) erarbeitete Sammelwerk ist als Anregung zu einem solchen Neubeginn zu würdigen, der zu einer Diskussion mit russischen Psychologen und Literaturwissenschaftlern führen sollte. Der mit einer psychoanalytischen Studie über Gogol' hervorgetretene Slavist³ wählt freilich einen methodisch engeren Fokus, nämlich die Tiefenpsychologie Freuds zum Ausgangspunkt. Diese Beschränkung ist vom Titel des Bandes angekündigt und kommt bei der Vielfalt der Gegenstände und Blickwinkel der Konsistenz des Unternehmens sicherlich zugute. Gleichwohl hätte die Wahl eine Begründung verdient.

Die Tiefenpsychologie wurde zwar von Freud selbst und wird auch heute noch in Anlehnung an die Methoden der 'exakten Wissenschaften' (hier vor allem der Chemie) meist "Analyse" genannt, sie ist in Wahrheit aber vor allem Interpretation, geisteswissenschaftliche Auslegung eines dem Träger, dem Sprecher, womöglich auch dem Autor unbekannten Sinns. Dieses interpretatorische Vermögen läßt die Anziehungskraft begreiflich werden, welche die Tiefenpsychologie auf Geisteswissenschaftler und in ihrem Kreise eben auch auf die Literaturwissenschaftler ausübt. Der Methode nach ist Freuds Vorgehensweise allegorisch – den Erscheinungen wird ein *a n d e r* Sinn zugesprochen als ihnen *prima vista* zuzukommen scheint. Die Allegorese ist denn auch das Grundverfahren der Tiefenpsychologie der Literatur. Freud selbst hat seine Analysemethoden wiederholt auf Literatur und Kunst angewandt – bezeichnenderweise vor allem auf Prosa und Skulptur. Der Analytiker nimmt dabei den Platz des Literaturwissenschaftlers ein, wie umgekehrt der tiefenpsychologisch verfahrenende Textbetrachter im Sessel des Analytikers Platz nimmt. Oft genug hat Freud leider den Protagonisten und den Erzähler für den Autor genommen, und nicht immer ist der psychoanalytisch verfahrenende Literaturwissenschaftler sich dessen bewußt, daß er in fremden Gebieten nach Sinn gräbt.

Das Vorhaben des Bandes ist in einem gewissen Sinne auch dadurch 'autorisiert', daß Freud selbst an Dostoevskij (dem Werk und der Person) eine berühmte Analyse vorgenommen hat. Diese Studie über den Vatermord als Signatur von Dostoevskijs Schaffen und Persönlichkeit im Horizont des "Ödipuskomplexes" ist wohlbegründet dem ersten, bereits vorliegende Arbeiten versammelnden Teil des Bandes vorangestellt. Rozenhals in den späten 70er Jahren entstandene Untersuchung geht Verfahren der Projektion nach, die in einer aufschlußreichen Weise die unscharfe Beziehung von Realem und Phantastischem im "Dvojniki" verständlich macht. Obgleich seit Ranks⁴ Arbeit von 1914 die Doppelgängerei wiederholt Gegenstand psychoanalytischer Studien war, gelingt es dem Verf. durchaus, die Textur an Hand des psychologischen Verfahrens der Übertragung auf neue Weise zu erhellen. Dabei stellt er den Text selbst in ein Doppelgänger-Verhältnis zu Gogol's *Nos*, als dessen Imitation er seinerzeit erfahren wurde.⁵ Leider bezieht der Verf. seine Ergebnisse nicht auf Freuds

eigene Dostoevskij-Analyse – wäre Gogol' für den jungen Autor nach dem Tod des eigenen Vaters möglicherweise der Vater-Ersatz?

Elizabeth Dalton rekonstruiert das Verhältnis zwischen Myškin, Rogožin und Nastasja Filipovna als ödipales Dreieck: Myškin ist diejenige Person, die als Über-Ich im Freudschen Sinne von all den Instinkten gereinigt ist, die Rogožin, das Es, beherrschen. Beide sind auf Nastasja Filipovna fixiert, welche die Ambivalenz von Heiliger und Hure verkörpert. Als Nachvollzug der Urszene wird der Beinahe-Mord auf der Hotelterrasse gedeutet. Hier läßt sich die Frage anschließen, wie die Biographien des "schönen Menschen", der Inkarnation des Ästhetischen, sein Versinken in Stumpfsinn und der Weg des Es ins Zuchthaus auszulegen sind – als definitiver Zerfall des Wertgefüges oder aber der Person?

Gleichfalls im Lichte des Ödipus-Komplexes beleuchtet Henry Kučera in seinem Aufsatz aus den späten 50er Jahren die Don Juan-Thematik bei Puškin. Er weist den *Kamennyj gost'* als innovative Neufassung des Stoffes gerade auch durch die konkrete Ausgestaltung der realen Rivalität zwischen Don Juan und Dona Annas Gatten aus und stellt sie in den Zusammenhang der Schaffensperiode von Boldino. Ergänzend wird man heutzutage für das Motiv der Statue in Puškins Werk Jakobsons Arbeit *Puškin and His Sculptural Myth* (The Hague/Paris 1975) heranziehen und für die psychische Disposition des Dichters Igor Smirnovs Rekonstruktion von Puškins Kastrationskomplex.⁶

Der Übergang von Liebe zu Nicht-Liebe in Form von Langeweile wird von Hugh McLean zum immanenten unterbewußten Inhalt von Gogol's Erzählungen im Zyklus *Mirgorod* erhoben und als Ausdruck einer regressiven psychischen Disposition des Verfassers aufgefaßt. Der Beitrag wurde ursprünglich auf dem ersten Slavistenkongreß nach dem Zweiten Weltkrieg 1958 in Moskau vorgetragen und von Chrapčenko und N.L. Stepanov sowie später von L. Zemljanova⁷ ebenso marxistisch doktrinär und unfreundlich erwidert wie Karlinskijs Gogol'-Buch noch unlängst von Bibchin, Gaļceva und Rodnjanskaja.⁸ Wie die Autorin selbst einräumt, sollte komplementär S. Karlinskys Monographie *The Sexual Labyrinth of Nikolaj Gogol* (Cambridge, Mass. 1976) berücksichtigt werden, in der die homosexuelle Neigung von Gogol's Person und Werk ausgeleuchtet ist.⁹

Der jüngste der nachgedruckten Beiträge ist des Herausgebers Aufsatz "Solženitsyn and the Jews". Er verdiente es, im Zusammenhang des erstarken Antisemitismus in Rußland auch außerhalb von Psychologie und Literaturwissenschaft Interesse zu finden. Darin ist der Versuch unternommen, die ambivalente Haltung des Schriftstellers zu den Juden psychoanalytisch zu interpretieren: Solženicyns Vater war wegen seines Vornamens Isaak als vermeintlicher Jude von der Universität Char'kov ursprünglich nicht zum Studium zugelassen worden; der Sohn hatte einen Konflikt mit jüdischen Mitschülern, weil er das Recht auf freie Meinungsäußerung auch auf das herabsetzende Titulieren als "žid" bezog. Als junger Mann habe er Gott als Über-Ich

durch den Juden Marx ersetzt und später diesen wieder durch den christlichen Gott. Schließlich war der KGB bemüht, den Verfasser des *Archipelag GULAG* als Juden zu 'entlarven'. Als Tiefenstruktur der Ambivalenz wird zunächst eine Identifikation mit den Juden als Aggressoren zur Befreiung vor der eigenen Angst vor Aggression erhoben und später jene "Schattenidentität" Solzenicyns als Jude, die ein bezeichnendes Licht sowohl auf die historiographischen Arbeiten als auch auf die Belletristik wirft. Sehr zurecht merkt der Verfasser freilich an, daß eine stärkere Differenzierung des Status von (auto)biographischem und fiktionalem Material anzustreben wäre als sie in der psychoanalytischen Forschung gang und gäbe ist.

Den zweiten Teil des Bandes bilden Arbeiten, die im Jahr 1987 auf einer Konferenz an der Universität von Kalifornien unter der Verantwortung des Herausgebers diskutiert worden sind. Magnus Ljunggren eröffnet den Reigen mit einer informativen und wohldokumentierten Einführung in die Frühgeschichte der Psychoanalyse in Rußland, die von 1909 bis zum Ersten Weltkrieg reicht.

Anschließend an Marshall Bush¹⁰ und an Roland Barthes wird von Brett Cooke die Erfüllung des Ich-Ideals im künstlerischen Text als Ergänzung zu Freuds Theorie der Kreativität an Puškins Bildern der Lust am Schreiben vorgeführt. Die Unentschiedenheit Puškins im Umgang mit fertigen Texten, das Schwanken zwischen Zurückhalten und Zerstören deutet Verf., die mit einer Dissertation über *Poët* hervorgetreten ist,¹¹ als anale Ambivalenz.

Die Metempsychose des/der unglücklich Liebenden hat Sarah Pratt an zwei Miniaturzyklen von Tjutčev und Anna Achmatova als Movation ('gender shift') vorgeführt. Dabei beruft sich die Autorin mehr auf Jungs Gegenüberstellung von animus und anima denn auf Freud. Dementsprechend verfährt ihre Textexegese auch weniger allegorisch (wie die bislang behandelten Beiträge) denn symbolisch. Tjutčev ist demnach auf die anima als Lebenskraft und Todesdämon eingestellt, während die Autorin der *Poëma bez geroja* gerade auf den animus als 'heilige Überzeugung' orientiert sei. Dieser Beitrag berührt die wichtige Frage, welcher Status dem Sprecher von Lyrik zukommt. Die Funktion des Lyrischen Ich wird hier zur Bemühung erklärt, in Gestalt der "literarischen Persona" (241) zu der/dem geliebten Anderen zu werden. Letztlich erscheint das Verfertigen von Gedichten damit im Sinne von Freud allerdings nur als Ersatzhandlung.

James L. Rice würdigt das im *Dnevnik Pisatelja* erschienene Prosastück "Mužik Marej" nach den Untersuchungen von Mark Kanzer¹² und Iza Erlich¹³ durch Rückgriff auf Dostoevskijs Korrespondenz aus dem Jahr 1875 und auf parallele Passagen in Varianten des Romans *Podrostok* einer erneuten Betrachtung. Verf. entwirft Marej als bisexuellen Heiler, der die Stelle der Eltern einnehme und bei Dostoevskij selbst bereits ambivalent behandelt sei. Am Rande spielt dieser Text, wie Verf. zutreffend bemerkt, auch in die Problematik des

Wolfsmanns hinein¹⁴ und hat so Signifikanz für Freuds Verständnis von Dostoevskij.

Olga Muller Cooke revidiert in einer umsichtigen Untersuchung Chodasevičs Analyse von Vater, Personagen in Belys Romanen, indem sie die These vom Vatermord als Grundstruktur nur für den Erzähltext *Peterburg* übernimmt. In *Kotik Letaev* und *Kreščennyj kitaec* bilde die Urszene¹⁵ das Verbrechen, in *Moskva* und *Maski* der Inzest. Die von Chodasevič bestimmte Grundstruktur der Verbindung von Genealogie und Kriminalität bleibe freilich gewahrt. Eine weiterführende Arbeit hätte die Annahme zu klären, Chodasevič habe Belys œuvre in Kenntnis von Freuds Werk betrachtet; träfe dies zu, stünde zu vermuten, daß die Verknüpfung der psychologischen Grundstruktur von *Kotik* und *Moskva* auf Chodasevičs eigene psychische Disposition zurückverweist.

Zoščenkos unbezweifelbare Kenntnis der Freudschen Psychoanalyse hat ihren Niederschlag bekanntlich in der autobiographischen Schrift *Pered voschodom solnca* und in der Prosa für Kinder *Samoe glavnoe* [auch: *Rasskazy dlja detej*]: *Lelja i Min'ka* gefunden. Eine psychoanalytische Untersuchung dieser Texte bildet also eine Meta-Studie. Nun werden die Verhältnisse dadurch noch verwickelter, daß der Schriftsteller *Vor Sonnenaufgang* als Selbstanalyse angelegt hat. Krista Hanson¹⁶ deutet diese autoreflexiven Texte als Beleg für eine ödipale Rebellion gegen Autorität, die in ein übersteigertes Schuld- und Schamgefühl mündete und so auch des Autors Haltung gegenüber dem Sowjetstaat affizierte. Nun ist aber der Fall Zoščenko zugleich ein Indikator für die sozialpsychologische Disposition der totalitären Gesellschaft, die sich vor der selbstbestimmten Liebe (vgl. den Huren-Vorwurf gegen Anna Achmatova) ebenso fürchtet wie vor dem autonomen Subjekt. Freilich traf sich Zoščenko mit dieser Sowjetgesellschaft in der Phobie gegenüber allem (vermeintlich) Irrationalen. Sie findet ihren Ausdruck auch in seiner rationalisierenden Erklärung seiner Phobie durch das Erlebnis der entzogenen Brust und der Todesschreie des Onkels, während der kleine Zoščenko selbst Milch trank. Damit sei, so der sich selbst analysierende Autor, in seinem Unterbewußten eine Assoziation von Nahrungsaufnahme und Tod hergestellt worden, eine Verbindung, die dem vorrationalen Diskurs von Mythos und Karneval durchaus geläufig ist. Schade, daß die Verfasserin nicht die Brüche in Zoščenkos Sprache, den von Marietta Čudakova beobachteten Schritt von der "fremden" zur "eigenen Rede"¹⁷ und damit auch das Problem des Skaz in die Betrachtung einbezogen hat.

Judith Mill untersucht den berühmten Roman *Мастер и Маргарита* weniger mit der Absicht, etwas über Bulgakov in Erfahrung zu bringen, als vielmehr Belangvolles über das Kunstwerk selbst. Die Träume und Tagträume der Personage Ivan werden auf ihre Aussagekraft für die totalitäre Kultur des Stalinismus befragt. Im Unterschied zu den zuletzt besprochenen Deutungen zielt die Verfasserin wiederum weniger auf eine allegorische Betrachtung des

Diskurses als vielmehr auf eine symbolische. Insofern entfernt sie sich von Freuds interpretativen Zielen und nähert sich Jungs Deutungsintentionen an. Ihre beiden "Konklusionen" (321f.), der Roman leiste zum einen Tribut an den Stalinismus als "bedeutsame kreative irrationale Macht, die Rußlands Schicksal wenden könnte", beide zum andern aber eine Apologie Stalins, werden am Schluß ausdrücklich relativiert. Zu sehr nehmen sie ja auch – wie manche anderen Beiträge des Bandes – Fiktion für Realität.¹⁸

Stimulierend ist Alexander Zholkovskys Betrachtung von Limonovs Gedicht *Я в мыслях подержу другого человека*, da sie einer Textpsychologie zuarbeitet. Ausgehend von Freuds und Kohuts¹⁹ Entwurf des Narzißmus, wird in sehr geistreicher postmodernistischer Wendung der lyrische Text aufgrund einer Betrachtung der Textpraktiken zwischen Chaos und Symmetrie der Form, Spaltung und Vereinigung des Gehaltes, Anhalten und Abteilen der Zeit, spielendem Umgang mit Textmodellen (Spiegelungen, Anspielungen, Klauseln, Symmetrien, Movationen, Metonymien) als Diskurs eines narzißistischen Charakters vorgeführt, der in (traditioneller) Selbstironie gipfelt. Das Resümee, Limonovs "ungehöriger" Narzißmus schreibe sich in die "'gehörige' Welt der Dichtung ein", geht leider – wenn auch in postmoderner Folgerichtigkeit – der Frage aus dem Wege, was denn Limonovs poetischen Narzißmus von dem anderer unterscheide.

Alan C. Elms versucht an Hand der Erzählung *Cloud, castle, claustrum*, Nabokov als verdeckten Freudianer gegen Nabokov den Freudkritiker in Schutz zu nehmen. Den naheliegenden Einwand, der Erzähler habe mit den freudianischen Elementen nur ironisch gespielt, pariert der Verfasser mit dem Hinweis auf pränatale und postnatale Bilder, welche, von Nabokov selbst gar nicht in ihrer psychoanalytischen Relevanz erkannt, eine Klaustrophobie des Autors enthüllen sollen. Geoffry Green dagegen stellt den Freud Nabokovs als dessen alter ego vor, als seinen Doppelgänger, der im Prozeß des selbstanalytischen Schreibens gleichsam von selbst entstehe. Hier wird dieser Andere zum Objekt narzißistischer Liebe entfaltet.

Ein dritter Beitrag über Nabokov, geschrieben von Peter Welsen, analysiert das Verhältnis zwischen Kinbote und Shade in *Pale Fire* als Sublimation homosexueller Begierde. Shades Gedicht sei auf den homoerotischen König Charles bezogen. Jakob Gradus lasse sich wiederum als Symbol von Kinbotes Wunsch nach Selbstbestrafung erfassen. Dem widerspricht Gerard de Vries' jüngst anderenorts veröffentlichte Deutung von Gradus, Kinbote und Shade als ein und dieselbe Person.²⁰

Gerald Pirogs Beitrag rekonstruiert das Verhältnis von Bachtins Schriften aus den frühen 20er Jahren zu Freuds Arbeit *Ich und Es* nach dem Vorbild v. J. Benjamins Darstellung der Sozialpsychologie von Adorno.²¹ Am Beispiel von *Автор и герой* wird das intersubjektive Selbst bei Bachtin im Unterschied zu

Freuds monadischem Ich-Entwurf nachgezeichnet. Beide Konzeptionen verbindet zwar der inhomogene Ich-Entwurf, doch liegt die Differenzierung von Es, Ich und Über-Ich bei Freud in der vertikalen (axiologischen) Achse, wo sie bei Bachtin die horizontale einnimmt: Ich für mich und ich für den Anderen. Wenn für Freud Kultur aus der sublimierenden Verweigerung der animalischen Lust entspringe und die Selbsterhaltung "by acquiescence to repressive authority" gesichert werde, scheine Bachtins Sozialtheorie eher angelegt zu sein auf "intersubjective need for mutuality" (412). Von der Gesellschaftstheorie der Frankfurter Schule verspricht sich der Verfasser eine Vermittlung zwischen Freud und Bachtin. Leider wird das Verhältnis zwischen dem 'Spiegelstadium' in der Theorie Lacans und dem Spiegelmodell im Entwurf Bachtins zwar erwähnt, nicht aber ausgeführt.

Der für den Rezensenten interessanteste Beitrag bildet einen Versuch, den Umstand, daß in der Psychoanalyse nicht der Patient, sondern der Arzt die Geschichte des Kranken rekonstruiert, durch eine Bachtinsche Lektüre von Dostoevskijs *Zapiski iz podpolja* zu erhellen. Der dort vom Erzähler geleistete Widerstand gegen den Versuch Lizas, ihn zu ihrem (Wahrnehmungs-) Objekt zu machen, wird mit Foucaults Kritik an der doppelten Asymmetrie (sprechender Patient, beobachtender Arzt) der psychoanalytischen Sitzung verglichen. Allerdings hat Harriet Murav, mit Blick auf Dostoevskijs berühmten Fußnotenhinweis zur Fiktionalität von Autor und Text angesichts der anschließenden Bemerkung über die Notwendigkeit der Existenz von Personen wie dem Autor der Niederschriften in der damaligen Gesellschaft, dieses erzählende Ich in einer sehr fraglichen Weise als "the very specific product of a certain historical situation" (426) gedeutet und Freuds 'ahistorischer' Perspektive gegenübergestellt. Die vermeintliche "Historisierung dieses Ich" steht freilich in deutlichem Gegensatz zum Einspruch Dostoevskijs gegen die Milieu-These im Zusammenhang der Diskussion über die zeitgenössische Rechtsprechung: «Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественности, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения от всякого нравственного личного долга, от всякой ответственности, доводит до мерзвейшего рабства, какое только можно вообразить.»²² Wenn gegen die Gesprächsgattung der psychoanalytischen Sitzung die Beichte (confession, 428) als Dostoevskijs Selbstverständigungsmodell ins Feld geführt wird, sollte ein Blick auf die Geschichte der Säkularisation dieser Gattung von Augustinus über Rousseau bis auf Gogol' und Dostoevskij nicht fehlen.

Adele Barkers Beitrag über Bilder von Frauen ohne Männer im Werk von Irina Grekova, Majja Ganina und Ljudmila Petruševskaja gehört in den Bereich der Sozialpsychologie. Während im Werk der ersten beiden eher die Klage über den Verlust der starken Familie und der politischen Einheitlichkeit sich Geltung

verschafft, wird im Werk der letztgenannten mehr die Trennungsangst artikuliert. Letztlich ziehen alle drei Autorinnen gängige Urteile über das 'russische' Kollektiv in Zweifel. Die Frage hier angebrachte nach einem 'weiblichen' Blick bleibt leider ungestellt.

In den Bereich der Sozial- und Kulturpsychologie greift der den Band abschließende Beitrag von Gary Fox mit der Frage aus, ob eine Literatur im Verhältnis zu anderen Literaturen und zur Realität neurotisch sein könne. Auf der Grundlage der Analogie zwischen Individual- und Gruppenverhalten sollen allgemeine "features of Russian culture" erhoben werden. Von der bekannten Mentalitätsforschung unterscheidet sich diese Vorgehensweise durch die Berufung auf psychoanalytische Beschreibungsmodelle, wobei die Übertragung des dreistöckigen Modells der Psyche (Über-Ich = Regierung, Ich = Intelligenz, Es = Volksmassen) vom Verf. selbst als problematisch, die Übertragung des ödipalen Paradigmas auf die Opposition zwischen "self-conscious literary self" (454) und Regierungsautorität dagegen als vielversprechend angesehen wird. Den Erkenntnisgewinn dieser Verfahrensweise könnte der Verf. freilich erst dann einsichtig machen, wenn er die Spezifik der vier 'Merkmale' oder zumindest ihrer Kombination im Vergleich der russischen mit anderen slavischen und nichtslavischen Kulturen nachwiese:²³ 1. Schwanken zwischen Imitation und Ablehnung fremder Kulturen, 2. Neigung zu 'autoritärem Wüten' ("authoritarian rampage"), wobei die Autorität die Gesellschaft eher angreift als kontrolliert, 3. nachgebender Widerstand gegenüber "overenergetic authority", gepaart mit Introversion von Individuum und Gruppe, 4. Widerstand gegenüber Wechsel, unterbrochen von ausgedehnten Phasen chaotischen Umbruchs (453). Für das Zusammenspiel dieser "Merkmale" verwendet Cox nicht nur das Prädikat "neurotisch", sondern auch die damit keineswegs kongruente Kennzeichnung der russischen als "ödipaler Kultur".

Das Konstrukt von Identität und Homogenität ist auf die Einzelperson gewiß mit Sinn angewandt worden; seine Fruchtbarkeit wird mit dem wachsenden Zweifel an der Konsistenz des Subjektes jedoch problematisch. Ob es dann erfolgversprechend ist, dem Hang nach Individualisierung der Literaturen gerade in Richtung auf eine solche Variante des bekannten Parallelismus von Phylo- und Ontogenese nachzugeben, die gerade diese Subjektidentität voraussetzt, muß fraglich erscheinen.²⁴ Mit Hilfe riskanter metonymischer Verfahren (einzelne Autoren = russische Literatur = Rußland) wird von der (wiederholten) Einzelercheinung extrapoliert auf das Gesamt der kulturellen Realität.

Von der Sache her ist einzuwenden, daß auch die russische Kultur sich viel inhomogener und in sich widersprüchlicher darstellt als eine solche Rekonstruktion wahrhaben will, ja: wahrhaben kann. Cox' These, 'die' russische Intelligencija sei als "Opponent" gegen 'die' "oft brutale Autoritätsstruktur" in Erscheinung getreten, kann schon durch den Hinweis auf den russischen

Schriftsteller und Denker Nikolaj Leont'ev entkräftet werden, der gerade einer möglichst autoritären (etwa an asiatischen Vorbildern orientierten) Herrschaft den Vorzug gab. Danilevskijs Kulturbild ist kaum in Einklang zu bringen mit Vorstellungen von Čadaev, von Gogol' oder Herzen. Schon auf die Frage, ob die russische Nation des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts 'jung', 'reif' oder aber 'alt' sei, wußten die russischen Denker selbst keine einhellige Antwort zu finden, ihre Auffassung als "вечный подросток" (466) gilt keineswegs generell.

Anregend sind Gary Cox' Hinweise auf Leitfiguren der russischen Kultur, die auch als Kristallisationspunkte für das Selbstbild dienten. Allerdings ist gegen die These von Peter dem Großen als "definitive statement of the structure of Russian authority for the following centuries" (458) einzuwenden, daß Peter vielfach auch als Inkarnation des Antichristen aufgefaßt wurde und das Urteil über ihn nicht allein dem Wert nach sehr unterschiedlich, bisweilen gegensätzlich war. Sicherlich erfaßt Cox Puškin zurecht als "große mythische Figur" der russischen Intelligencija, doch war auch sein Bild heftigsten Schwankungen unterworfen, weil es regelmäßig auch zu einander ablösenden Selbstdefinitionen herangezogen wurde.²⁵ Anregend ist der Hinweis auf den Zusammenhang der Mythen von Peter und Puškin, doch gälte es auch hier, methodisch zwischen dem Entwurf eines "Ich-Ideals" und einer "Mythe" zu unterscheiden. Skepsis befällt den Rezensenten angesichts der Erwartung des Verf.s, die russische Erfahrung könne aus psychoanalytischer Sicht ein Modell für das Verständnis der Kultur der Entwicklungsländer abgeben. Ungeachtet dieser Bedenken ist der an Beobachtungen und Gedanken reiche Essay zurecht an das Ende des Bandes gestellt worden – er kann als Ausgangspunkt vielfältiger künftiger Diskussionen dienen.

An manchen anderen Beiträgen irritiert die Ausschließlichkeit des Nachweises englischsprachiger Literatur; immerhin handelt es sich um eine in russischer Sprache geschaffene Literatur und eine ursprünglich auf deutsch vorgelegte Theorie. Die wichtige jüngere französische Psychoanalyse und ihre Kritik wird oft nur einbezogen, wenn sie in englischer Übertragung zugänglich ist. Daß Übersetzung Interpretation ist, scheint gelegentlich in einer einsprachigen Welt in Vergessenheit zu geraten.

Am Schluß sei die Hoffnung ausgesprochen, daß die wiederaufgenommene Publikation von Freuds Werk in Rußland²⁶ zu einer offeneren Begegnung mit tiefenpsychologischer Literaturwissenschaft führt. Allerdings sollte sich dieser Dialog nicht darauf beschränken, die Freudsche Standardtheorie oder ihre späteren westlichen Modifikationen auf literarische Gegenstände zu applizieren. Viel stimulierender wäre es, sie mit genuin russischen psychologischen Entwürfen zu konfrontieren, welche 'душа' als eine Größe entfalten, die weder mit 'Seele' noch mit 'Bewußtsein' kongruiert. Es käme zudem darauf an, literarische Figuren

und kulturelle Texte – wie in manchen der besprochenen Beiträge – auch als (im Verhältnis zu Alltagspsychologie und Standardtheorie) alternative Modelle zu rekonstruieren, die ästhetischen Tätigkeit nicht zur sublimierenden Ersatzhandlung in einer gegebenen Wirklichkeit zu verkürzen, sondern als Herstellung einer Realität sui generis zu würdigen, welche dem krad Aktuellen ein erweiterndes oder das Gegebene gar sprengendes Potentielles zur Seite stellt. Der Zusammenbruch der Sowjetunion eröffnet auch die Möglichkeit, ja Verpflichtung, manches die einst herrschende Meinung zementierende cliché über 'den russischen Leser' durch empirische Studien zu verabschieden. Kein Wunder, daß die Väter der totalitären Kultur solche das Bestehende überschreitende Energie in Literatur wie Psychologie mit einem Bann belegt hatten. Nützlich ist die Bibliographie auf den Seiten 20–37, die mehr als 300 Titel zum Schnittbereich von Psychoanalyse und russischer Literatur umfaßt. Die Orientierung im Band erleichtern die Zusammenfassungen der Aufsätze, wichtiger noch wäre für den Leser ein Namen- und Werktitelregister gewesen.

Rainer Grübel

Anmerkungen

- ¹ Noch *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* (Bd. 6, M. 1971) weist, ganz dem Horizont des Biographismus ergeben, nur das Lemma "Psichologija tvorčestva" auf; Wirkungspsychologie und Werkpsychologie fehlen.
- ² Über den Stand der russischen Freudrezeption in den 20er Jahren informiert M.A. Miller, "Freudian Theory Under Bolshevik Rule: The Theoretical controversy During the 1920s", *Slavic Review* 1985, 626-646.
- ³ D. Rancour-Laferrriere, *Out from under Gogol's Overcoat*. Ann Arbor.
- ⁴ O. Rank, Der Doppelgänger, *Imago III*, 1914, 97-164.
- ⁵ Das Doppelgängermotiv bei Gogol', Dostoevskij und Nabokov ist von Renate Lachmann (*Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt (M.) 1990, S. 463-488) in kulturologischer Betrachtungsweise als Simulacrum gedeutet worden.
- ⁶ I. Smirnov, "Kastracionnyj kompleks v lirike Puškina (metodologičeskie zametki)", *Russian Literature*. Bd. XXXIX 1991, 205-229.
- ⁷ "O frejdistskom iskaženij russkoj literatury", *Russkaja literatura* 1959, 2, S. 226-234.

- ⁸ "Obeskuraživajuščaja figura (N.V. Gogol' v zerkale zapadnoj slavistiki)", *Voprosy literatury* 1984, 3, S. 126-161.
- ⁹ Nur am Rande sei vermerkt, daß Vasilij Rozanov (*Mysli o literature*. M. 1989, 392) das psychische Geheimnis Gogols in der Nekrophilie enträtselt zu haben glaubte.
- ¹⁰ The Problem of Form in the Psychoanalytic Theory of Art, *Psychoanalytic Review*. XIV, 1977, 5-35.
- ¹¹ B. Cooke, *Poët: Aleksandr Puškin and the Creative Process*. Berkeley 1983.
- ¹² "Dostoevsky's 'Peasant Marey'", *American Imago*. IV, 1947, 78-87.
- ¹³ "The Peasant Marey: A Screen Memory", *The Psychoanalytic Study of the Child*. XXXVI, 1981, 381-389.
- ¹⁴ Vgl. dazu N. Abraham / M. Torok, *Kryptonimie. Das Verbarium des Wolfsmanns*. Frankfurt (M.) usw. 1979.
- ¹⁵ Zum Begriff der Urszene als literaturpsychologischer Kategorie vgl. A. Kittler, H. Turk (Hrsg.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Frankfurt (M.) 1977.
- ¹⁶ Die Verfasserin hat auch eine Dissertation über Zoščenko vorgelegt: K. Hanson, *Writing a Path to Health: Autobiography and Autotherapy in Zoščenko's Work*. University of California, Berkeley.
- ¹⁷ M. Čudakova, *Poëtika Michaila Zoščenko*. M. 1979, 1 62ff.
- ¹⁸ Hier kann sicherlich die jüngst erfolgte Publikation der Tagebücher der zweiten Frau Bulgakovs erhellend wirken: E. Bulgakova, *Dnevnik Eleny Bulgakovoj*. M. 1990.
- ¹⁹ H. Kohut, "Thoughts on Narcissism and Narcissistic Rage", Idem, *The Search for the Self*. Bd. II. New York 1987, 615-659.
- ²⁰ Vgl. den Nabokov-Sonderband von *Russian Literature Triquarterly*. Bd. XXIV, 1991.
- ²¹ J. Benjamin, "The End of Internalization: Adorno's Social Psychology", *Telos* Bd. XXII, 4264.

- ²² F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Bd. XXI, L. 1980, 16.
- ²³ Sonst schlosse der Beitrag an so skandalöse Publikationen an wie: H. Harvest, *Maßloses Rußland. Selbstbezeichnungen und Bezeichnungen*. Zürich 1949.
- ²⁴ Cox' Hauptargument für die Analogie lautet: "Yet cultures are composed of individuals and their behavior inevitable resembles individual behavior in ways that are worth talking about." Ergibt sich das tertium comparationis zwischen Individuum und Gesamtkultur nicht vielmehr aus unserer Art zu vergleichen, als aus der Merkmalsüberschneidung zwischen Kultur und Einzelwesen?
- ²⁵ Vgl. R. Grübel, "Convention and innovation of aesthetic value. The Russian reception of Aleksandr Puškin", Theo D'Haen u.a. (Hrg.), *Convention and Innovation in Literature*. Amsterdam 1989, 181-223.
- ²⁶ Z.B.: Z. Frejd, *Psichologija bessoznatel'nogo*. M. 1989. Diese Ausgabe enthält im Anhang ein, wenn auch knappes, so doch sehr nützliches Begriffswörterbuch.

Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankf.a.M. 1990.

Gleich vorwegnehmend sei gesagt, daß ein wesentlicher Wert des Buches von Renate Lachmann alleine schon im Erscheinungsort liegt. Denn was in diesem Verlag und in anderen vergleichbaren bisher kaum vertreten war, ist die Integration des russischen literarischen und literaturtheoretischen Beitrags zur Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Lachmanns Anliegen ist es also, die bahnbrechenden Theoriebildungen Rußlands in unserem Jahrhundert (Formalismus, Strukturalismus und Kultursemiotik) mit parallelen und weiterführenden Theorien – besonders der französischen Postmoderne – in Verbindung zu bringen und immer wieder aufzuzeigen, wie sehr und in welcher Weise diese Konzepte direkt oder indirekt auf russische "Quellen" zurückzuführen sind.

Darüber hinaus aber besteht das Buch auch aus einer ganzen Reihe von Einzelinterpretationen, in denen die von Lachmann herauspräparierten russischen und internationalen Theoriebildungen ihrerseits wieder auf Hauptwerke der russischen Literatur des 19. (Puškin, Gogol', Dostoevskij) und 20. Jahrhunderts (Belyj, Mandel'stam, Majakovskij, Nabokov, Kazakov) angewendet werden. Auf diese Weise wird ein doppeltes Ziel anvisiert: 1. die Reintegration der russischen Theorietradition in die internationale aktuelle Kunst- und Kulturbetrachtung und 2. die Rückübersetzung dieser "fortgeschriebenen" russischen Konzepte (hier vor allem Michail Bachtins und Jurij Lotmans) in eine denkbare russistische Theorieposition, unter deren Auspizien 3. Schlüsselwerke der russischen Literatur neu gelesen werden können. Als Nebeneffekt dieses Vorgehens erhält der nichtslavistische Leser den Eindruck, als würden jene Werke der neueren russischen Literatur, die trotz aller Übersetzungsbemühungen noch immer nicht zum festen Bestand des westlichen Lesebewußtsein geworden sind, in eben diesem ihr neues Heimatrecht finden. Überspitzt ließe sich formulieren, daß Lachmann solchermassen eine anregende "Russifizierung" bisher für ausschließlich westlich gehaltender Theorien gelingt, andererseits ein wichtiger Beitrag zu einer längst überfälligen Einholung der russischen Literatur unseres Jahrhunderts in den Kontext des internationalen Kulturbewußtseins.

Lachmann präsentiert ein Kaleidoskop theoretischer Fragestellungen, das alle wesentlichen Themen der poststrukturalistischen Literatur- und Kulturbetrachtung umfaßt: In sechs unterschiedlich großen Abschnitten geht es I. um Mnemotechnik und Simulakrum, II. besonders ausführlich um Fragen der Intertextualität und

Dialogizität, sowie III. um Synkretismus und Karnevalisierung. Die Abschnitte II und III konzentrieren sich auf eine eingehende Darstellung der Theorien Michail Bachtins und ihrer Um- und Überformung im französischen und amerikanischen Poststrukturalismus. Dies gilt zum Teil auch für den Abschnitt IV "Gedächtnis und Imitatio", in dem der kultursemiotische Gedächtnisbegriff auf Werke Puškins und v.a. des russischen Akmeismus angewendet werden. Im Abschnitt V geht es um Kryptogrammatik und Doppelung und im abschließenden Kapitel VI um die zentrale poststrukturalistische Idee der "Dekomposition".

Alle sechs Komplexe sind untereinander durch ein einheitliches Theoriemodell verbunden, welches ich im folgenden kurz beschreiben möchte. Ich folge dabei der Abfolge der einzelnen Abschnitte. Ausgangsthese alles weiteren ist die literaturkonstitutive Funktion der Intertextualität. Ausgehend von der postmodernen Bevorzugung der Schriftlichkeit bzw. *écriture* gegenüber der Mündlichkeit bzw. dem Phonozentrismus von Literatur und Kultur (angelehnt an das Konzept von J. Derrida)¹ besteht Lachmann auf einer Literaturvorstellung, die der physischen und der semiotischen Realität des Textes geradezu den Status einer personalen, den Autor ersetzenden Autonomie verleiht. Diese im Grunde orthodox poststrukturalistische Position kann gerade im Rahmen der russischen Theoriebildung bis auf den russischen Formalismus zurückgeführt werden, dem es ja auch um die Entpsychologisierung und Entindividualisierung des literarischen Textes gegangen ist. An dieser Stelle beginnen freilich auch die Probleme einer solchen Extremposition sichtbar zu werden: Kehren doch jene personalen anthropomorphen Aspekte des Textes, die bei der einen "Theorietüre" hinausgeschickt wurden, durch die andere zurück, wodurch literarische Techniken, kulturelle Konzepte und Analyseverfahren zu personalen Instanzen hochstilisiert werden, was sich in einer exzessiven Metaphorisierung poetologischer und/oder philosophischer Termini manifestiert. Auf diese Weise spiegelt die solchermaßen anthropomorph gewordene Terminologie eben jene Qualitäten wieder, die man vordem oder unabhängig davon dem Schicksal des Individualautors zugeordnet hatte.

Es ist nun keine Frage, daß in einer jeden Theoriebildung die ursprünglich instrumentell eingesetzten Termini und Konzepte, wie seinerzeit schon R. Jakobson in einer frühesten Schriften festgestellt hatte, zu den "Haupthelden" der Literatur (-betrachtung) aufsteigen (Jakobson [1921] 1972).² Dieser einer jeden Theoriebildung immanente Prozeß wurde seinerzeit schon im Formalismus gewissermaßen spielerisch inszeniert (so v.a. bei Ju. Tynjanov oder V. Šklovskij), im Poststrukturalismus erfuhr diese Personalisierung des Terminus jedoch eine besondere Nobilitierung. Gegner der Strömung würden vielleicht auch von einem Mißbrauch sprechen.³ Ich werde diesen Prozeß der Personalisierung und Metaphorisierung von Terminologie im weiteren an mehreren Beispielen vorführen,

ohne dabei den Vorzug dieses Verfahrens völlig in Frage zu stellen oder gar ins Lächerliche ziehen zu wollen.

Methodisch geschickt beginnt Lachmann die Darlegung des intertextuellen Wesens und Funktionierens der Literatur mit der urtümlichen Vorstellung der *Mnemotechnik*, also mit den Verfahren des Einsetzens von Gedächtnissignalen in einem Text (rhetorische Mnemotechnik) und darüber hinaus mit der Installierung des Textes als Gedächtnisort im Gesamtgebäude der Kultur, die solchermaßen als ein universeller Gedächtnisgenerator verständlich wird.⁴ Auf diese Weise wird die Bedeutung der rhetorischen Mnemotechnik und ihrer archaischen Wurzeln für das Kulturkonzept der Moderne plastisch sichtbar. Aus dieser Perspektive gibt es nicht mehr den für sich selbst sprechenden oder einem Autor als Sprachrohr dienenden Text, sondern umgekehrt die Vorstellung eines allumfassenden Universal- oder Welttextes (hermeneutisch erfaßt in Hans Blumenbergs berühmter Studie *Die Lesbarkeit der Welt*),⁵ in den sich der Einzeltext jeweils neu einschreibt, bzw. den er jeweils neu "zitiert". Somit steht an der Wurzel der von Lachmann favorisierten Konzeption die verabsolutierte Idee eines sich quasi selbst schaffenden Textes, dessen Sinnkomplexion und Interpretationsvielfalt aus seiner permanenten Rückbeziehbarkeit auf die vielen anderen Texte resultiert. Der einzelne Text produziert oder kreiert nicht mehr ein Stück erfundener oder abgebildeter Wirklichkeit, sondern er schreibt sich aus den vorhandenen Texten "fort", wobei er immer schon in ihnen "eingeschrieben" ist. Der Text referiert keine Substantialität, er realisiert gleichsam (s)eine Zeichen-Wirklichkeit.

An die Stelle einer metaphysischen Begründung einer solchen Universalsemiotik tritt freilich in der Moderne, radikal in Teilen der Avantgarde und total dann im Poststrukturalismus eine kulturelle oder schließlich nur mehr diskurskonventionelle Legitimierung. Das Original und Urbild ist immer schon verloren, das Nachbilden einer realistischen Mimesiskonzeption verworfen; was bleibt ist entweder die Simulation des Simulakrums (Jean Baudrillard)⁶ oder eben das zu immer neuen Sinngebungen offene Spiel der Zitate und Allusionen im gnostischen Reich des "Panintertextualismus".

An die Stelle der "Originalbedeutung" (Lachmann, 37), die den Anspruch einer direkten Wirklichkeitsreferenz erhebt, tritt die Referenz der Zeichen und Texte auf die jeweils anderen. Damit dieser totale Bezug von allem auf alles jedoch nicht vollends in textuellen Verfolgungswahn mündet, erfährt die Rolle des Interpreteten eine geradezu textkonstitutive Übersteigerung. In einem sehr ausführlichen Abschnitt referiert Lachmann die wichtigsten Positionen der Intertextualitätstheorie, wie sie in den letzten Jahren v.a. in Frankreich und Amerika entwickelt wurde und verbindet sie immer wieder mit M. Bachtins Theorie der Dialogizität, deren vielfache Präsenz in diesen neuen und neuesten Theorieansätzen auf dieser Weise besonders deutlich wird.⁷

Besonders fruchtbar erscheint in diesem Abschnitt die Integration des akmeistischen Gedächtnis-Kultur-Modells in jene Auffassung der Intertextualität, wie sie besonders von H. Bloom (*The Anxiety of Influence*, Oxford 1973) entwickelt wurde. Dabei wird das avantgardistische Konzept der Intertextualität mit dem poststrukturalistischen auf vielfältige Weise verschränkt, sodaß einerseits die akmeistische Poetologie im Rückblick postmoderne Züge annimmt, andererseits die poststrukturalistische Theoriebildung mit ihren avantgardistischen Wurzeln durchschaubar wird. Die ganz offensichtlichen Diskrepanzen zwischen beiden Modellen erfahren solchermassen eine paradoxe Zuspitzung, zielt doch die akmeistische Kulturauffassung auf eine "Lust der Wiederholung" (Achmatova, Mandel'stam),⁸ die poststrukturalistische auf einen tragischen Kampf "gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte". Die Überwindung dieses Widerspruchs gipfelt im utopischen Entwurf einer "Aneignung des fremden Textes" (Lachmann, 39), die diesen "verbirgt", "verschleiert", "mit ihm spielt" [...] "respektlos umpolt" und in "Esoterik, Kryptik, Ludismus und Synkretismus" einmündet.

Diese so entstehende Pluralisierung von Sinngebungen hintertreibt die klassisch strukturalistische oder traditionell hermeneutische Fixierung auf einen geschlossenen, hierarchisierten Bedeutungsaufbau des Werkes. Gerade in dieser Dissoziation ("dissémination") und "Zersprühung" des einheitlichen Textsinnes besteht das ganze Pathos poststrukturalistischen bzw. postmodernen Interpretierens bzw. Produzierens von Texten. Diese von Lachmann immer wieder und auf vielfältige Weise variierte Grundkonzeption durchzieht ihr gesamtes Buch und nimmt somit eindeutig Partei für eine Text- und Kunstauffassung, ja für ein Kulturmodell, das auf zugespitzte Weise den geschlossenen Welt klassischer oder traditioneller Sinngebung und Sinnerschliessung von Texten entgegengesetzt ist.

Egal wie man zu dieser Grundauffassung steht, beeindruckt es doch, mit welcher unermüdlichen Vehemenz und in immer neuen Variationen und Annäherungen Lachmann ihr Konzept entwirft. Wer sich freilich trotz aller Überredungskünste der Autorin dieser Grundidee von Haus aus verschließt, wird freilich aus allen daraus folgenden Interpretationen nicht geläutert oder bekehrt hervorgehen. Er wird aber möglicherweise auch dann etwas von den ausführlichen Darlegungen Lachmann profitieren, wenn er ihre Kernposition verneint: nämlich einen fundierten Überblick über alle wesentlichen Gedanken und Argumentationslinien, die das strategische Konzept poststrukturalistischen Interpretierens so spannend machen. Mir selbst erscheinen einige Elemente der erwähnten Konzeption des Nachfragens wert, vor allem an jenen Punkten, wo – wie das im Poststrukturalismus so üblich ist – nicht mehr klar zwischen *Kode* und *Diskurs*,⁹ Bedeutungsstrukturen und Sinngebungen, also letztlich zwischen analytischer und hermeneutischer Perspektive unterschieden wird. Eine solche Kritik, die auf

diesen Dichotomien besteht, geht natürlich dann ins Leere, wenn die jeweils ersten Glieder der aufgezählten Oppositionen – und beides ist in poststrukturalistischen Konzepten zu finden – entweder als stillschweigend gegeben vorausgesetzt werden, oder aber (weniger stillschweigend) außer Kraft gesetzt sind. Bei Lachmann, die immerhin aus der strengen russischen bzw. tschechischen (und späterhin deutschen) Strukturalismus-Schule stammt, werden immer wieder beide "Achsen der Sprache" (Jakobsons) gegeneinander ausgetauscht bzw. miteinander vermischt. So kann sie etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – von einer "Gedächtnisgrammatik" sprechen (47), wobei ganz zweifellos in diesem Falle der Begriff "Grammatik" metaphorisch, also nicht im Sinne einer strukturalen Linguistik oder Semiotik als (Kultur-)Kode aufgefaßt ist. Gleiches besagt die These Lachmanns, daß (im Akmeismus und in "synkretistischen" Stilen allgemein) "an die Stelle der *langue* das konkrete Repertoire des Gedächtnisses, das Ensemble der Texte: die Bibliothek" tritt (388-389).

Überhaupt zeigt sich auch hier die oben erwähnte Tendenz, strukturalistische oder semiotische Termini und Konzepte dadurch für die postmoderne Theoriebildung zu "retten", daß sie in einem bildhaften oder personalen Sinne eingesetzt werden. Gleiches gilt für den Begriff des Zeichens, wenn Lachmann von einem "Lesen" spricht, das "die Zeichenschichten durchstößt". Gleich darauf wird diese terminologische Metapher "realisiert" und zu einer interpretatorischen "Handlung" entfaltet. So lesen wir etwa: "Der Abstieg in die Krypten und Geheimgänge verlangt ein parasemiotisches 'inneres Lesen'" (44).

Das gerade von den Formalisten ingeniös analysierte literarische Verfahren der "Entfaltung" von Texten aus einzelnen Wörtern oder Redewendungen wird hier und an anderen Stellen vom Objekt der Analyse zum Instrument der Interpretation und damit zu einem allgegenwärtigen Textgenerator. Dieses Vorgehen soll hier nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden, dient es doch vielfach zur Verlebendigung ansonsten abstrakt bleibender Theoriegebilde; immer wieder aber kann es besonders den weniger geübten Leser dazu verführen, die solchermaßen hypostasierten Theoreme mit den Aktanten eines philosophischen Spiels zu verwechseln. Während etwa noch der klassische Strukturalismus oder die Kultursemiotik den szientistischen Anspruch auf Universalität nur partiell relativieren wollten, indem sie sich gleichzeitig als Instrument und Objekt der Analyse erkannten (zuletzt noch in M. Foucaults *Les mots et les choses*),¹⁰ verzichtet der Poststrukturalismus vielfach auf jeglichen Universalitätsanspruch und relativiert sich von vornherein als Bestandteil einer Episteme, die normalerweise erst ex post, also aus größerer historischer oder kultureller Distanz sichtbar wird. Dennoch wird aber alleine durch die Gattung des wissenschaftlichen oder theoretischen Diskurses beim ungeübten Leser der Eindruck erweckt, als würde die möglicherweise zu bejahende Selbstrelativierung in der Art ihrer Selbstpräsentation so etwas wie einen Allgemeinanspruch erheben. Gerade J. Derrida

und andere in der und über die Postmoderne denkende Philosophen haben diese Diskursfalle nicht nur genau erkannt, sondern geradezu zum Ausgangs- und Angelpunkt ihrer Diskurs- und Sprachspiele erhoben. Nun ist aber Lachmanns Buch kein ironischer philosophischer Essay, kein paradoxaler Diskurs, sondern ein letztlich doch akademisches Werk, das soviel wie möglich aus dem offenen Spiel irisierender, opaker Sinngebungen auf die argumentative Ebene der Darstellung ziehen möchte, ohne diesen Prozeß auch auf der Ebene der "Signifikanten", also im eigenen Schreiben durchgängig zu realisieren. Die einen mag diese Inkonsequenz ärgern, für die anderen (und für sie ist wohl das Buch geschrieben) mag gerade dieses Vorgehen von Nutzen sein.

Der *Intertextualismus* treibt nach Lachmann "den Referenten aus" (49), die intertextualisierende Lektüre treibt "den Text auf einen Abgrund-/Ungrund von Prätexten zu" (ibid.), wobei freilich "die wahre Urschrift immer verborgen bleibt": Gerade die Hoffnung auf die Entdeckung eines solchen eigentlichen Schriftsinns soll ja im Poststrukturalismus der traditionellen logozentrischen Hermeneutik ebenso ausgetrieben werden, wie einer klassisch-strukturalistischen Analytik, die an eine Rekonstruktion von Bedeutungssystemen (also letztlich an die Realisierung von objektivierbaren Kodes im Text) glaubt. Immer wieder entfaltet Lachmann die "Metapher des Palimpsests", also einer sehr bildhaften Vorstellung von übereinandergelagerten Eintragungen, die in der Entzifferungsarbeit abgetragen werden, ohne daß dadurch Textschichten getilgt würden – eher umgekehrt: Das "Abschaben der Texte auf der Schreibtafel der Kultur macht alle in ihr eingetragenen Texte simultan transparent" – ein Kultur-Bild, das gerade im russischen Symbolismus (parallel zum Kultur-Mythos des Akmeismus Mandel'stams) vielfach abgewandelt wurde.¹¹ Die Simultaneität der gewissermaßen übereinanderkopierten Texte (also ihr vertikales Oszillieren) garantiert eben jenes die Kunstwirkung mitschaffende Prinzip der Pluralität und der unerschöpflichen Offenheit der Kulturtexte allgemein. Freilich tritt hier – wie andernorts auch – ein fundamentaler Widerspruch auf, der nicht so sehr als Mangel der Methode als vielmehr als Stärke des Objekts (also des Funktionierens von Kultur allgemein) gelten kann: Die Bodenlosigkeit der Textinterferenzen bzw. der interferierenden Texte bzw. Eintragungen auf der Tafel der Kultur macht auf der einen Seite die erwähnte Referenzfunktion (also realistische Interpretierbarkeit) unmöglich, provoziert aber auf der anderen Seite eine Sicherstellung, die eben nicht im Wirklichkeitsbezug, sondern in der Kulturspeicherung selbst, in der mehr oder weniger bildhaften Vorstellung einer Fixierung im "Gedächtnis" der Kultur ("pamjat' kul'tury") versteht.¹² Die referentielle Legitimierung und Versicherung wird also ersetzt durch eine quasi "pankulturelle" Fundierung, wie sie in der erwähnten russischen Kultursemiotik (Ju. Lotman u.a.) vorgesehen ist. Dieses Kulturmodell paßt freilich eher in die spezifisch russische (und im weiteren

osteuropäische) Textkultur (des 19. und 20. Jahrhunderts), als in das performanzorientierte Kulturmodell des "Westens" und seiner Postmoderne.

Erlebnisidentität, Authentizität und Referenz – also die Annahme einer außersemitischen, außertextuellen Garantie der Textproduktion – wird ausgetrieben und durch einen Gedächtnismythos, ja einen *Gedächtniskult* ersetzt, der – gerade in der von Lachmann zitierten akmeistischen bzw. überhaupt modernen Mythopoetik – eine zentrale Rolle spielt. Auch hier werden die magisch-kultischen Untergründe jenes Theoriegeflechts sichtbar, das Lachmann als Textur einer postmodernen Literaturwissenschaft entfaltet. In dem sehr ausführlichen IV. Abschnitt des Buches unter dem Titel "Gedächtnis und Imitatio" (280–403) exemplifiziert Lachmann am Beispiel der Gedächtnis-Poetik Puškins (280ff.) und der Akmeisten (354ff.) diesen mythopoetischen Hintergrund der poetologischen Inter-Text-Metaphorik. Besonders günstig für diesen Zweck erweist sich Puškins Meta-Nachdichtung von Horazens "Exegi monumentum" in der Übersetzung Deržavins. Bei dieser Gelegenheit wird auch der Platz der Übersetzungspoetik¹³ im Rahmen des von Lachmann entworfenen Intertextualismus sichtbar, und gleichzeitig wird deutlich, wie ein als "Klassiker" abgestempelter Autor in jenes Kunstmodell eingebaut werden kann, das sich selbst als synkretistisch bzw. antikklassisch versteht (284, 299).

Mehrfach widmet sich Lachmann dem Problem der Kanonisierung von Klassikern aus der Position einer affirmativen Kunstauffassung (etwa des Stalinismus, 286ff.) einerseits, bzw. jener der dialektischen Kritik der Antikklassik (der futuristischen Avantgarde) durch die neoklassische Avantgarde Mandel'stams und des Akmeismus andererseits. Aus der Sicht der (frühen) Sowjetzeit erscheint die akmeistische Option für das Klassische und für die Gedächtniskultur als provokanter, utopischer Entwurf, der im Spannungsfeld (oder – im Niemandsland) zwischen offizieller Affirmativität und antioffizieller *V - Ästhetik* (der Futuristen) aufragt. Nur in dieser Zwischenposition wird die eigentliche polemische Ausrichtung der akmeistischen Manifeste Gumilevs oder Mandel'stams sinnvoll und auch für die Entwicklung der Moderne relevant, denn es war ja nicht der blanke Konservatismus, der die Akmeisten zur Verteidigung der klassischen Kultur und ihrer idyllischen "domašnost" trieb, sondern die Überzeugung von der Notwendigkeit eines antizyklischen Kulturverhaltens der Verfremdungs-Ästhetik gegenüber, die ihrerseits längst destruktiv oder redundant und somit zum Opfer ihrer eigenen Desautomatisierungstheorie geworden schien.¹⁴ Wie erwähnt dient diese spezifische "Avantgardistik" des Akmeismus, die in seiner affirmativen "Kulturosophie" gipfelt (354f.), Lachmann als Modell für ihr Kultur-Gedächtnis-Modell und die poststrukturalistischen Argumentationsstrategien, die ja auch zwischen avantgardistischem Anspruch und affirmativen Bedürfnissen oder Notwendigkeiten hin und hergerissen werden: "Der «Konservatismus» des akmeistischen Kulturmodells bedient sich avantgardistischer Strategien" (368) -

oder umgekehrt: Der Avantgardismus Mandel'stams operiert mit quasi-konservativen Argumenten und Motiven, deren Synkretismus auf das postmoderne Kulturmodell vorweist (369). Vergleichbar damit ist für Lachmann der akmeistische Synkretismus im Rahmen der Lyrik der Polyphonie des (karnevalesken) Romans (in der Dostoevskij-Linie, 372): In beiden Fällen tritt die Kultur das Erbe metaphysischer (religionsphilosophischer) oder materialistischer bzw. utilitaristischer Legitimierungen (des [Soz.] Realismus) an.

Erwähnt sei hier, daß der große Erfolg Mandel'stams und des Akmeismus in der sowjetischen¹⁵ wie amerikanischen Literaturwissenschaft der 60er und 70er Jahre vielfach auf einer kaum verhüllten Selbsttäuschung der Philologen beruhte, die zweierlei zu leisten glaubten: die Analyse (der Subtexte, 357f.) eines "klassischen Autors" (also Intertextualität als immer aufwendigere Jagd nach Prätexten und Vernetzungen von Motiven und Verfahren) und gleichzeitig die Auseinandersetzung mit der literarischen Moderne bzw. der Avantgarde, die man solchermaßen von "innen her" aufrollen und auflösen konnte. Vor dem Hintergrund dieser Akmeismus-Renaissance operiert Lachmann wesentlich differenzierter, indem sie einerseits die Kulturologie als Bestandteil der akmeistischen Programmatik rekonstruiert, andererseits wesentliche Elemente eben dieses Kulturkonzepts der eigenen Kulturologie dienstbar zu machen trachtet. Lachmann entdeckt den immanent apokalyptischen Aufschub-Charakter (358f.) des akmeistischen Kulturmythos, der einerseits den – aus seiner Sicht – realen Niedergang der Kultur in der sowjetischen Gegenwart reflektiert, andererseits jegliche Kulturtätigkeit – besonders jene des Schreibens – als Instrument der Todesabwehr, der Verhinderung bzw. Verzögerung des Endes sichtbar macht. Hier wird Derridas Begriffsmythos der "différence"/"différance" (als Aufschub des Endes, 402) auf sehr produktive Weise für die akmeistische Kultur-Utopie nutzbar gemacht, die der avantgardistischen "linken" Utopie-Kultur ebenso entgegentritt wie dem hysterischen Diskurs der symbolistischen Apokalypsen.

Der bei Lachmann metapoetisch bzw. kulturologisch gedachte Erinnern-Verlassen-Gedächtnis-Komplex verfügt bei den Akmeisten auch über eine mythopoetische Dimension: Es geht nicht nur um die intertextuelle Akkumulation von Kulturschichten und Gedächtnisspuren, sondern auch um eine Art "Thanatopoetik", die das dichterische Wort erst im Akt des Sterbens freisetzt, wenn es – wie der Vogel den Käfig, bzw. der Atem (= Seele) – den Brustkorb verläßt, um in die Unterwelt, d.h. den Gedächtnisspeicher der Kultur einzutauchen. Wenn für die futuristischen Archaisten oder die symbolistischen Mythopoeten das Urwort in der Tiefe des Unbewußten beheimatet ist bzw. dorthin (dionysisch) wieder zurückkehrt, ist das Jenseits der Akmeisten die Über-Ich-Sphäre der Gedächtniskultur, die im Erinnerungsakt sterbend jeweils wiedergewonnen wird (367).

Besonders anregend sind hier jene Abschnitte, in denen Lachmann aktuelle Konzepte – etwa das der Intertextualität – mit ihren Ursprüngen im Kunstdenken

der Moderne konfrontiert, wie dies gerade im Falle von Michail Bachtins Dialogizitätstheorie geschieht (51ff.). Bedenkt man die geradezu beängstigende Bachtin--Renaissance der letzten beiden Jahrzehnte und die dabei ins Kraut geschossene Meta-Metaphorisierung der Bachtinschen Begriffsbilder (wie Karnevalismus, Lachkultur, Gegenkultur, Dialogizität, Polyphonie etc.),¹⁶ wird der Leser eine Rückstützung solcher Begriffswucherungen auf ihr epistemologisches Ausgangsniveau ebenso wie auf ihre praktikierbare Instrumentalität freudig erwarten.

Worum es Lachmann geht, ist zugleich ein solcher Rückverbindungsversuch der Bachtinschen Konzepte mit literarischen und kulturellen Ideen der russischen Moderne (Mandel'stam, Belyj etc.) als auch ein Weiterdenken dieser Konzepte im Kontext der aktuellen Theoriediskussion der letzten Jahre. Die Stärke und Schwäche ihres Vorgehens liegt dabei in dem von ihr gewählten "Synkretismus des Diskurses" (51), der jener offenen Pluralität der Sinnkonstitution "intertextueller Werke" (der Literatur) durch eine analoge Offenheit und Pluralität bei der "Zusammenschaltung verschiedener Ansätze" (ibid.) und Methoden gerecht werden will. Während – überspitzt formuliert – ein analytischer, monistischer Ansatz (sei er poetologisch, psychoanalytisch oder kultursemiotisch etc. ausgerichtet) der Heterogenität des Objekts durch Homogenität des Zugangs absichtlich und absichtsvoll eben nicht gerecht werden will, beruft sich Lachmann auf die zitierte "Vielschichtigkeit" des Objekts (seine Polytextualität, Multifunktionalität und intertextuelle Allbeziehbarkeit), dessen synkretistische Natur eine entsprechend freie Kombination von Methoden geradezu provoziert. Der klassische "Analytiker" gerät in die Gefahr einer Projektion seines methodologischen Reduktionismus auf die Natur seines Realobjekts (das ästhetische Objekt in seiner ganzheitlichen Erfahrungsvielfalt wird reduziert auf das Artefakt, dieses auf ein theoretisches Konstrukt etc.); der postmoderne "Synthetiker" dagegen verschränkt Objekt- und Metabene und wird schließlich dazu gezwungen, an der Fortschreibung des geöffneten bzw. zur unabgeschlossenen Interpretierbarkeit aufgebrochenen Ausgangstextes mitzumachen.

Er gerät dabei in eine dem Regietheater ähnliche Lage, das im übrigen gerade in der Verfremdungs-Dramaturgie eines Mejerchol'd seinen analytischen, strukturalistischen Ursprung hat: Auch hier wird der Ausgangstext ja nicht "werkgetreu" reproduziert oder ideologisch monofunktional aktualisiert, sondern zum Libretto einer Interpretation, die das Spontane, Dialogische und Offene der Inszenierung mit dem Werk-Kunstanspruch des Artefakts in eins setzt: Der Regisseur ist nicht mehr dienender Interpret eines vorgegebenen (oder klassischen) Originals (bzw. des Originalgenies), sondern selbst zunächst mitschaffender und sodann gar autonom-schaffender Künstler, der einerseits die Originalitätsaura des Ausgangstextes (durch Kontaminationen mit anderen Texten etwa) destruiert und gleichzeitig seine eigene Interpretation – also die Performanz eines "Librettos" – als primären Kunsttext präsentiert, womit er selbst in die Aura des Originals tritt.

Diesen Prozeß einer Primarisierung des ursprünglich Sekundären beobachten wir schon seit der Romanik, ja eigentlich während der gesamten Entwicklung des manieristischen Kunststyps (G.-R. Hocke), wobei der Metatext dem Objekttext gleichgestellt wird (Walter Benjamin zur Rolle der Literaturkritik in der Romantik) oder dominiert (O. Wilde über die Priorität des Sekundären - also etwa der Kritik - über das "Original") oder diesen schließlich gar ersetzt, wie dies im Konzeptualismus der abstrakten Avantgarde beginn, wo partiell das Artefakt durch sein verbalisiertes theoretisches Modell ersetzt wird (vgl. K. Malevič).

Die Aufhebung der Differenz zwischen Original und Interpretation, Primär- und Sekundärtext, Invention (des essentiellen Neuen, Anderen) und Kombination (des Vor-Gegebenen) impliziert auch eine Neutralisierung bzw. Grenzverschiebung zwischen Theorie und Objekt, Realität und Sprache und letztlich zwischen Kunst und Wissenschaft bzw. Philosophie. Wohlweislich beschränkt sich Lachmann auf die Untersuchung der postmodern erstarkten Bezüge zwischen beiden Bereichen, ohne im eigenen Schreiben ihre Gleichsetzung oder die Ersetzung des Einen durch das Andere voll zu realisieren, wie dies etwa bei Derrida oder Lyotard der Fall ist. Paradigmatisch für diese Entwicklung wäre eine Reflexion der Theorie-Praxis-Inversion im russischen Formalismus, mit dem sich die Autorin jahrelang eingehend auseinandergesetzt hatte. Gerade die Formalisten waren es ja, die – bahnbrechend für die moderne Literaturwissenschaft insgesamt und auf der Basis der Vorarbeit durch die Symbolisten (v.a. Belyjs und Ivanovs) – die literaturwissenschaftlichen, literaturkritischen und künstlerischen Eigenaktivitäten (noch dazu in mehreren Medien - etwa auch im Film) zu einer einzigen Aktivität im Rahmen des kulturell-ästhetischen Prozesses zusammenfaßten. Einige Hinweise auf diesen Teil der "Vorgeschichte" wären der Sache gewiß dienlich gewesen; das Ersetzen der formalistischen Tradition durch die akmeistische ist zwar aus der Sicht einer Gedächtnis-Kultur-Konzeption durchaus konsequent, wird aber dem Gesamtprojekt einer Rückverbindung der postmodernen Modelle zu den modernen nicht ganz gerecht. Vielleicht rührt dies auch daher, daß im Poststrukturalismus aus Gründen des Identitätsschutzes gerade jede Konzepte, die man besonders gerne für sich alleine reklamieren möchte, nicht gerne in der eigenen Vorgeschichte (also in den theoretischen Prätexten) nachlesen – oder gar nachzeichnen – möchte.

Umso nützlicher ist der Versuch Lachmanns, die Konvergenzen zwischen Akmeismus (Mandel'stams) und Bachtin – jenseits der kaum vorhandenen kausal-genetische Bezüge – aufzuklären (53ff., 354ff.). Auch hier kann sie deutlich machen, wie die Neulektüre Bachtins in der sowjetischen Literatursemiotik seit den 60er Jahren und die Wiederentdeckung Mandel'stams und des Akmeismus in der selben Zeit in der russischen und internationalen Mandel'stam-Forschung auf gemeinsame Wurzeln zurückgehen. Diese liegen aber nicht ausschließlich an der Konvergenz von Bachtinscher Dialogizitätstheorie und (akme-

istischem bzw. [post-]strukturalistischem) Intertextualismus, sondern auch in der kaum beachteten Tatsache begründet, daß Mandel'stam wie Bachtin ein und derselben Formation einer "synthetischen Avantgarde" und dem ihm homologen kunsttheoretischen Modell der "formal-philosophischen Schule" (der sowjetischen 20er Jahre) entstammen.¹⁷ Eine Aufarbeitung dieser Herkunft würde nicht nur die sehr isolierte Position Bachtins seit den 20er Jahren und den falschen Eindruck seines Einzelkämpfertums revidieren, sie würde auch das Modell einer "dritten Avantgarde" - neben der analytischen der Futuristen und Formalisten einerseits, und neben der neoprimitivistischen Mythopoetik (etwa eines Chlebnikov und der "semantischen Schule" Frejdenbergs etc.) andererseits zutage fördern. Und ausgehend von einem solchen dritten Avantgarde-Typus (und seinen engen Bezügen zu neoavantgardistischen Entwicklungen der 30er bis 50er Jahre) wäre auch der Brückenschlag zu den Entwicklungsbedingungen des Poststrukturalismus adäquater nachvollziehbar, ohne daß man dabei die "weißen Flecken" in der Geschichte mit Evolutionssprüngen verwechseln müßte.

Kompliziert wird die konzeptuelle Gleichsetzung von Intertextualität und Dialogizität durch die Integration einer gleichfalls stark metaphorisch überformten *Anagrammtheorie*, die – ausgehend von den Konzepten F. de Saussures (und ihrer Vermittlung durch J. Starobinski und Riffaterre etc., vgl. 54ff.)¹⁸ – aus der Sphäre der Schriftlichkeit bzw. Graphemschicht der Textproduktion bzw. Rezeption in jene der Textualität verlagert wird:¹⁹ Ebenso wie das klassische Anagramm im Herausschneiden einzelner Grapheme aus vorgegebenen Wortfolgen und einer Neusynthesisierung derselben zu einem zweiten, kryptischen Wort bzw. Text besteht, wird in der intertextuellen Anagrammatik ein Textteil aus vorhandenen (Prä-)Texten herausgeschnitten (Zitat) und zu einem neuen Text synthetisiert. Freilich wird auch hier das methodische Prinzip gewissermaßen hypostasiert, der Akt des Herausschneidens allzu wörtlich verstanden und damit der Begriff des Anagramms extrem überdehnt. Er umfaßt letztlich jene (manieristischen Verfahren) der offenen Neukombination vorgegebener Teile, die auch in der (russischen) Avantgarde als "sdvigologija" (Kručenyč) theoretisch formuliert und poetisch praktiziert wurde. Die Anagramm-Interpretation im französischen Kontext seit den 60er Jahren (v.a. bei Kristeva, Starobinski, Riffaterre) wird bei Lachmann mit entsprechenden Entwicklungen in der Tartu-Moskau-Schule (hier v.a. bei Toporov) verschränkt, wobei nicht immer der nicht unwesentliche Unterschied zwischen beiden "Anagrammatiken" klar wird (55f.).²⁰

Der kleinste gemeinsame Nenner zwischen Dialogizität, Intertextualität und Anagrammatik wäre das genuin analytische Verfahren einer *Homologsetzung* von Verfahren einer Ebene mit solcher einer (hierarchisch höheren) anderen Textebene, einer Vorgang, der im Poststrukturalismus weitgehend mit einer Analogsetzung vertauscht wird: So ist es ja durchaus *eine* Sache, die Homologie (d.h. die funktionale Analogie) zwischen den Verfahren der Wortebene

(etwa der Kalauer, die semantische Verschiebung) und jenen der Sujet-Ebene zu postulieren (wie dies schon V. Šklovskij in seiner bahnbrechenden gleichnamigen Studie tut ("Svjaz' priemov stilja s priemami sjužetosloženija", 1919); etwas anderes ist es, diese Transformation zu einer "Metamorphose" umzudeuten, die als Aktant einer Mythopoetik figuriert. Bei einem solchen Vorgehen werden metapoetische Verfahren zu mythopoetischen "Helden"; das analytische Instrument der Homologsetzung (Kern und Ziel einer jeden Strukturanalyse) wird "re-analogisiert". Lachmanns Satz "der Begriff erscheint vorerst nicht disziplinierbar" (56) enthüllt das hier angesprochene Problem der terminologischen "Polyvalenz", die in ein tautologisches Verhältnis zur Pluralität des Kunst-Objekts tritt.

Der bei Lachmann immer wieder aufgegriffene Terminus einer "Doppel- oder Vielfachkodierung" des kreativen Textes wird in aller Regel mit dem Begriff der (intertextuell induzierten) Dissoziation von Sinngebungen verbunden. Damit stehen wir aber vor einem weiteren fundamentalen Problem poststrukturalistischer Theoriebildung - nämlich der unübersichtlichen Differenzierung von *Sinn* und *Bedeutung* erwachsend aus der Ausklammerung des für jede Analytik so wesentlichen Konzepts des "Kode", dessen disziplinierende Autorität vom Text als Diskurs (d.h. als *parole*) entweder unterlaufen (negiert) oder gar annulliert und ersetzt wird. Wenn es keinen Kode gibt, dann ist auch die Annahme von vorgegebenen (primären oder sekundären) Bedeutungssystemen (d.h. der Paradigmatik eines Lexikons) hinfällig; dann reduziert sich die Interpretation auf jene Sinnerschließung, die von einem Diskurs auf den anderen verweist. An die Stelle des semantischen, symbolischen, ikonographischen Kode tritt das komplexe Sinnangebot eines Prätext-Korpus, das im jeweiligen Diskurs realisiert (also zitiert, alludiert) wird: Die direkte Referenz des Textes (mithilfe des Kode) auf eine außertextuelle Welt (der "Realia") wird negiert zugunsten einer Gleichsetzung von Prätext-Welt mit empirischer, psychischer oder sonstwie definierter Realität. Der intertextuelle Bezug erhält somit den Charakter einer Referenz auf eine (gleichwohl schon vertextete) "Welt", während im klassischen Strukturalismus (auch in seinen vorgeschobensten Positionen) letztlich immer die "semantische Welt" als Rekonstrukt aus dem Artefakt gewonnen werden sollte.

Der von Lachmann besonders aus den Theorien Riffaterres abgeleitete Begriff der *Semantik* versteht sich losgelöst von – als statisch diskreditierten – semantischen Systemen; an deren Stelle tritt das "semantische Paragramm" (Riffaterre, "Pour une sémiologie des paragrammes"; hier 58), das – anders als das semantische Paradigma oder System – den Text nicht sosehr konstruktiv aufbaut, als (im Sinne einer "semantischen Vorgabe") dekonstruktiv ermöglicht: Die Vorgabe fokussiert das Sinnangebot der "anderen Texte", das im gegebenen Text realisiert wird. Das semantische System (eines Kode, eines Lexikons, einer Kultur) kann höchstens als Objekt der Destruktion dienen: Der plurale Sinn der Prätexte tritt im gegebenen Text (als Objekt seiner Interpretation) in die Aura einer

Bedeutungshaftigkeit, die freilich kein statisches Lexikon realisiert, sondern eher so etwas wie "Ad-hoc-Regeln" (einer "Para-Logik") etabliert. Diese erschließt sich aber nicht einer "Analyse", wie dies Lachmann mehrfach begrifflich nahelegt, sondern eben nur der intertextuell orientierten Mehrfach-Lektüre, die den Text – wie er in einer Erstlektüre erscheint – ent-monofunktionalisiert, d.h. seiner Univozität und Eindeutigkeit entledigt: "Aus beiden Lektüren resultiert eine Unentscheidbarkeit, Garantie für das semantische Fortleben des Textes, die immer neue Sinndifferenzen aufrufen läßt" (59).

Der Begriff des "doppelt [oder mehrfach] kodierten Textes" impliziert also auf der einen Seite den Kode-Begriff, disseminiert bzw. dissoziiert ihn aber gleichzeitig durch die Annahme seiner Multiplizierung bzw. seiner Ambiguisierung. Dabei bleibt aber offen, ob (Mehrfach-)Kodierung den Kode-Begriff (wie im klassischen Konzept Lotmans (*Struktur des künstlerischen Textes*) eben noch braucht, oder ob hier eher von einer "offenen", pluralen Sinngebung, einer Interpretationsambivalenz die Rede sein sollte. Das reduktive Vorgehen des Analytikers, der ein Textelement (bzw. seine regelhafte Verknüpfung) auf Lexikon und Grammatik eines gegebenen Kodes (oder deren mehrere) zurückführt (und damit de-kodiert), bildet hier gleichsam das Modell (oder eher die Metapher für ein analoges Vorgehen bei der "De-Kodierung" von Sinn(gebungen): Es müßte freilich an die Stelle des/der Kodes das Korpus der Prä-Texte treten (hypostasiert im Pantintertextualismus des Kultur-Buches). Dann nämlich wird das Zitieren (Prätext → Text) ein Prozeß, der homolog ist zum paradigmatischen Akt der Selektion eines Elements (aus dem Lexikon bzw. Kode) und seiner syntagmatischen Eingliederung in einen aktuellen (Kon-)Text (vgl. Jakobsons klassisches Zwei-Achsen-Modell). Der Kode und seine Systemhaftigkeit (also Invarianz) überläßt seine Stelle dem offenen "Dialog der Texte" (60) – ein Bild, das deutlich den hypostatischen Charakter ehemals analytischer Termini (so noch bei Bachtin) entblößt.

Die "plurale Sinnkonstitution" (63) resultiert aus einer dekonstruktiven Lektüre des Einzeltextes, der auf seine Prätexte hin und von diesen zurückgelesen wird, wobei die Szene des Verstehens jene des "impliziten Textes" ist, in dem sich Prätext und präsenter Text überschneiden. Die methodologische "Gretchenfrage" stellt sich freilich eben da, wo die Grenzen liegen. 1. zwischen expliziter und impliziter Signalisierung von Intertextualität und 2. zwischen Zugänglichkeit bzw. Verschllossenheit eines Intertextualitäts-Wissens, dessen Vorhandensein bzw. professionelle oder nur rudimentäre Kenntnis den Leser qualifiziert oder disqualifiziert. Eine Intertextualitätstheorie müßte also – ebenso wie eine Anagrammatologie – nicht sosehr Amplifizierungsregeln anbieten, als vielmehr solche der Restriktion, die es gestatten, die unendliche Proliferation von offenen Sinngebungen und Konjekturen ebenso einzuschränken wie ihre Fixierung auf eine einzige zu vermeiden. Mit Recht spricht Lachmann in diesem

Zusammenhang wieder von einer "Zähmung" des Intertextualismus (64), an die sie sich selbst immer wieder annähert, ohne dabei allzu restriktiv vorgehen zu wollen. Die unendliche bzw. unabschließbare Entdeckung von Anagrammen an allen – auch den banalsten – Texten hatte ja auch Saussures Anagrammatikstudien letztlich ad absurdum geführt, denn plötzlich gab es nur noch Anagramme – aber eben insignifikante. Ähnliche Probleme plagen wohl auch eine intertextuelle Anagrammatik, die unter einem Zuviel an sich anbietendem Sinn leidet. Dagegen operiert der Analytiker mit einer Sinn-Epoché und dem grundsätzlich aufklärerischen Instrument des Nicht-Verstehens.²¹

Lachmann identifiziert – ausgehend von Bachtins Monolog-Dialog-Modell – Eindeutigkeit, Monofunktionalität, Textisotopie, Referenzialität, Identität, Sinn-zentriertheit ("Sensozentrismus", "Logoentrismus"), "Strukturzentrismus", Kodifizierung etc. mit einem klassischen, traditionellen, letztlich (negativ gewerteten) affirmativen Text- und Kulturmodell. Diesem steht das positiv gewertete Modell einer Nicht-Eindeutigkeit, Polyfunktionalität, Text-Heterotopie, Intransitivität, Nicht-Identität, Sinn-Dissemination, Diskursivität etc. des offenen, dialogischen Intertextes gegenüber, dessen Typus gleichwohl nicht aufgehen darf – denn das wäre ja eine Repetition des klassisch gewordenen Modells der Avantgarde – in der Verfremdungs-Ästhetik – in einem Modell der nicht-affirmativen Kultur der Nicht-Identität (im Sinne von Lotmans Kulturtypologie). Gesucht ist also ein Drittes (Literatur- und Weltmodell), dessen Alterität sich sowohl von der affirmativen Klassik wie von der anti-affirmativen Modernität (bzw. manieristischen Avantgarde) emanzipiert. Daher die amphibische Doppelnatur des Begriffs De-Konstruktion, der sowohl das affirmative (Konstruktive) als auch das verfremdende (Destruktion) enthält bzw. synthetisiert, ohne dabei auf den Tonfall, den spezifisch avantgardistischen Diskurs der Neuheitsanpreisung und Provokation zu verzichten.

Am wenigsten überzeugt eine Methode immer da, wo sie auf jene Objekte (hier Texte) angewendet wird, aus denen sie ursprünglich abgeleitet wurde: Die ausschließliche Demonstration des Universalitätsanspruches eines *I n t e r t e x - t u a l i s m u s* anhand von "aus Literatur gemachter Literatur" (65ff.) wäre tatsächlich ein leeres Treiben, das im übrigen schon den russischen Formalisten zum – freilich nur teilweise berechtigten – Vorwurf gemacht wurde. Aber auch hier vermeidet Lachmann ein Anknüpfen an die auf reine Innovatorik fixierte V-Ästhetik der Avantgarde, steht doch "die Vorstellung von einer Wiedererweckung erschöpfter Verfahren und Formen durch ihre Entblößung [...] derjenigen von der Unerschöpflichkeit des Potentials eines Textes entgegen, wie sie die Intertextualitätstheorie favorisiert" (66). Diese setzt auf die (Eigen-)Dynamik des zitierten (Prä-) Textes, in dem die Formalisten nur ein totes Kapital bzw. Material zur (deformativen, verfremdenden) Innovation sehen wollten – eine Auffassung, die der sehr differenzierten formalistischen Paradietheorie nicht voll gerecht wird.²²

In diesem Zusammenhang spricht Lachmann gar vom "Leistungsdruck der Innovation" (67), der die (formalistische, avantgardistische) V-Ästhetik beherrschte, welche ja ihrerseits zum Gegenstand der poststrukturalistischen, postmodernen Avantgardekritik erhoben wurde. Dies eben deshalb, weil die Verwechslungsgefahr zwischen beiden Modellen – zwischen der "historischen Moderne" (1870-1930) und Postmoderne – schließlich größere Gefahren einer Identitätsfindung für letztere schafft als das unverdrossene Fortwirken abgesunkenen vormodernen oder antimodernen "Kulturgutes".

Es ist nicht eben leicht, den klassisch strukturalistischen (oder schon formalistischen) Intertextualismus²³ vom poststrukturalistischen in der Deutung Lachmanns zu unterscheiden. Der Hauptunterschied liegt wohl darin, daß im ersten Falle der (zumeist parodistische) Intertextualitätsbezug primär der Bedeutungskonkretion und Entblößung der Signifikantenstruktur des eigenen (zitierenden) Textes dient als der im Neo-Strukturalismus immer wieder beschworene Prozeß einer "unkontrollierten Sinnkomplexion" (67), die letztlich auch wieder auf die Prätexte zurückwirkt und "dem Zugriff des System- und Strukturdenkens entzogen" ist (ibid.). Eben diese Inversion von Ursache und Wirkung ist ja ein ganz wesentliches Instrument des postmodernen Denkens (vgl. Lyotard, Derrida), in dem der für den Strukturalismus noch bindende Vektor einer irreversiblen Zeitrichtung (in der Syntagmatik der Perioden- und Kultursysteme ebenso wie in der Sujetstruktur von narrativen oder diskursiven Texten) aufgehoben ist zugunsten eines offenen Makrotextes, der das kulturelle "Feld" ausmacht.²⁴ Diese Tendenz zur "Verräumlichung" ist freilich auch schon ein Erbe der Moderne insgesamt und des Strukturalismus im besonderen. Während im klassischen Intertextualismus der frühere Text den späteren bedingt und erklärt, kann es im poststrukturalistischen genau umgekehrt zugehen – dann nämlich, wenn der "spätere Text" geradezu in der Absicht verfaßt wurde, die früheren sich selbst dienstbar zu machen, um sie ihrerseits als Gegenstand einer rückwirkenden Neuerklärung innovativ lesbar zu machen.

Die Wurzeln eines solchen "usurpativen" Vorgehens erkennt Lachmann in einer ganzen Reihe von Schlüsselwerken der (auch russischen) Moderne, ja in einer regelrechten Tradition, die von Rabelais über Sterne zu Belyj, Joyce, Borges, Doderer, Arno Schmid oder Jabès führt.²⁵ Es ist dies aber letztlich eben jene (manieristische, nicht-klassische, karnevaleske) Linie, die schon in der Moderne (hier v.a. im Formalismus und Strukturalismus) als die eigene Tradition einer V-Ästhetik reklamiert wurde. Kipp- und Mittelpunkt zwischen beiden Interpretationsmodellen ist wiederum Michail Bachtins Dialogizitätskonzept, das zwischen avantgardistischer und postavantgardistischer Intertextualität steht und nach Lachmann die (offenbar formalistische) Priorität des "Machens" durch eine dialogisch potenzierte Semantik ersetzt (69). An diesem Punkt wird die Verwischung der Differenz zwischen Bedeutungs- und Sinnfunk-

tionen (also zwischen Semantik und Pragmatik, Kode und Mitteilung, Analytik und Interpretation) besonders deutlich. Lachmann übersetzt denn auch konsequent Bachtins Ausdruck "smyslovoe otnoŝenie" als "semantische Beziehung" (69, vgl. M. Bachtin 1979, 297) gerade in einem Kontext, in dem Bachtin seine sinnorientierte, dynamische Auffassung des "Rede-Werkes" ("rečevoe proizvedenie", *ibid.*, 297), dem statischen Sprach-Objekt der Linguistik (und implizit dem Kode-Denken der Formalisten) entgegengesetzt.²⁶ An anderer Stelle ersetzt Lachmann ganz direkt den Begriff der "Laut-Bedeutung" des Futurismus/Formalismus ("zvukovoe značenie", "zvuko-obraz") durch den des "Laut-Sinns" (bzw. "Sinn-Lauts", 108), aus dem sich – wie etwa in A. Belyjs symbolistischer Prosa(-Theorie) – komplexe "Lautmotive" entfalten.

Lachmann leitet aus der Bachtinschen Dialogizitätsthese einen hermeneutischen Anspruch ab, der bei diesem selbst (vor allem in seiner Partizipation an der "Formal-Philosophischen Schule") auch angelegt ist – jedoch immer in Schach gehalten wird von einem wachen analytischen Auge, das den "verstehenden Lektüreprozeß" (69) kontrolliert. Die dahinter wirkenden "Subjekte" (und das sie umgebende "soziale Milieu", 70) stehen aber im Intertextualismus in einem eher gebrochenen Verhältnis zur Eigendynamik der Texte selbst, die ihrerseits als Quasi-Personen miteinander in einem offenen, unabschließbaren Dialog stehen, der eine "vereindeutigende Lektüre hintertreibt" (71). Diese subversive Stoßkraft der Unabgeschlossenheit wird nun – ausgehend von Bachtin – bei Lachmann mit einer grundsätzlichen "gegenkulturellen Funktion" (71) der Karnevalsliteratur bzw. einer jeden intertextuell funktionierenden Kunst gleichgesetzt, womit ein wesentliches Element der avantgardistischen V-Ästhetik – die konterdependente Anti-Intention gegen einen monologisierenden Herrschaftsanspruch – in die poststrukturalistische Ästhetik hinübergerettet wird, "ohne sich [wie der statische Strukturalismus] dem Innovationsdruck zu beugen" (73). Das formalistisch-strukturalistische Konzept einer auf permanente Innovation bzw. Verfremdung aufbauenden Evolutionsästhetik soll einem Kultur-Gedächtnis Platz machen, in dem "textuelle Erfahrung" akkumuliert wird (76). Diese aus der Palimpsest-Metapher (77f.) abgeleitete Kulturvorstellung als Speicher von übereinandergelagerten (interferierenden) Texten ersetzt also das klassische Struktur-Modell der Abfolge bzw. Evolution (von Epochensystemen) etwa im Sinne Ju. Tynjanovs durch die erwähnte Idee eines Gedächtnis-"Raumes"; dieser wird freilich nicht wie in der Sphäre des archaisch-primitiven oder unterbewußten Denkens als "semantischer Raum" (im Sinne V.N. Toporovs) bzw. als paradigmatisches System gedacht, sondern einerseits wörtlich genommen als Schriftraum (im Sinne des Anagrammatismus), andererseits als Dialog-Raum, der sich zwischen den Texten (als "zwischen-textliche Leerstelle", als Zeichenraum, 79; 378) auftut und einer statischen Totalisierung und Monologisierung entgegenwirkt. Zu dieser neigt der (naive oder fehlgeleitete) Leser, der sich auf seine Erstlektüre be-

schränkt, wogegen der Mehrfachleser (mithin der Intertextualist) der Doppelsinnstruktur des Textes (80) gerecht werden soll. Er tut dies, indem er jener Grundfigur der Intertextualität folgt, die Riffaterre als (intertextuelle) Syllepse begreift. Auch hier wird deutlich, worin der entscheidende "Paradigmawechsel" zwischen Strukturalismus und Neo-Strukturalismus bestehen soll: im Abgehen vom Kode, von der semantischen Welt (und ihrer Differenz zur Syntagmatik, also zur Vertexung und zur pragmatischen Intentionalität) – hin zu einer *rhetorischen* Textauffassung, welche die Aktivität des Lesers ("lecture") in die Syntagmatik und Struktur(en) der "écriture" reintegrieren soll. Das "Double" jenes Textsinnes, der sich nur der Primärlektüre erschließt, entbirgt gleichsam jenes Abwesende des Textes, das für Lachmann als "ausgeblendete, inoffizielle Sinnkomponente" (81) die Subversion der Doppelsinnstruktur des Kunsttextes ausmacht.

An die Stelle der Statik (und Autorität) eines Kode rückt Lachmann – Bachtin und Kristeva verschmelzend – eine quasi-materielle Auffassung des Sinnes als "Spur", die sich gewissermaßen den Worten bzw. Texten einprägt, diese (palimpsestisch) überlagert. Damit wird einem allzu permissiven "Flottieren" des Sinnes ein stabilisierendes, verfestigendes Element beigemischt, wodurch letztlich anstelle des Kode das Gedächtnis-Buch der Gesamtkultur rückt. Solchermaßen wird Bachtins Begriff der "Stimme", der ursprünglich doch die artikulatorische, prosodische Präsenz ihres Trägers mitmeinte, aller phonetischer Qualitäten beraubt, damit sie letztlich der Derridaschen Favorisierung der Schrift gegen den Phonozentrismus kompatibel wird (194) – oder umgekehrt: "Nur im Roman gelingt die Verstimmung der Schrift" (195) oder aber in der akmeistischen Gedächtnis-Kunst, in der die "Ambivalenz von Stimme und Schrift" ausgetragen wird (389ff.).

Interessant wäre hier die Frage nach dem Stellenwert etwa der *Graphem-poetik* bzw. des Lettrismus (in der Avantgarde bzw. im gesamten manieristischen Kunsttyp) für eine solche Argumentation der Zurichtung Bachtins für die Positionen Derridas, stand doch Bachtin (und mit ihm auch die gesamte synthetische Avantgarde) dem Lettrismus zweifellos ablehnend gegenüber. Die von Lachmann an anderen Stellen hervorgehobene gnostische Natur einer Buchstaben- und Zahlenmagie bzw. Kabbalistik paßt im übrigen ja auch weit besser auf das Schrift-Buch-Konzept der Postmoderne (etwa bei Lévinas) als auf die "Stimm"-Poetik Bachtins. Lachmanns Versöhnungsversuch gipfelt in der These: "Mit demselben Begriff liest Derrida das Wort als Schrift, mit dem Bachtin es als Stimme hört – dem der Spur" (198).

Der von Lachmann so eindringlich und vielfältig dargestellte Ludismus der karnevalisierten Kunst knüpft zwar auch an das avantgardistische Modell des "Wort-Spiels" an – man denke an die formalistische Entdeckung etwa des Kalauers oder überhaupt der Lautäquivalenzen als Quelle neologistischer Bedeu-

tungskonnexe, die als innovatorische Paradigmatik auftritt. Bei Lachmann und in der Post-Moderne wird aber aus der Neologistik des avantgardistischen Wortspiels nicht eine Doppel-Semantik abgeleitet, sondern eben jene Doppelsinnstruktur, die eher als Interferenz von Interpretationsmodellen (also im Prinzip sprachkritisch-hermeneutisch) funktioniert (vgl. auch 211f.). Zwischen der Verschiebungstechnik der Avantgarde (vgl. das Prinzip des "smyslovoj sdvig")²⁷ und der Sinnkomplexion durch "Sprach-Spiele" im Sinne Wittgensteins (und der Pragmatik) besteht aber doch eine unübersehbare Differenz, die hier grundsätzlich übersprungen wird. Dies gilt im übrigen auch für das Anknüpfen Derridas oder Lyotards an Wittgensteins Sprachspiel-Konzept.

Eine ähnliche Tendenz zeigt Lachmanns Versuch, Roman Jakobsons ursprünglich auf die Avantgarde eingeeingte Definition der Poetizität (basierend auf der Kalauer-Technik, also der "Annäherung zweier Einheiten" in der "Doppelkodierung des Wortzeichens" - 165) zur Dialogizitätstheorie Bachtins zu öffnen und damit eine Brücke zu schlagen zwischen dem oben erwähnten Modell der Poetik als innovatorischer semantischer Welt, deren Regeln in der "unbewußten sprachlichen Gestaltung"²⁸ wurzeln (162) und der sinn- und diskursorientierten Dialogizitätstheorie: Dabei wird das Prinzip der "semantischen Verschiebung" (wie Jakobsons Äquivalenzprinzip überhaupt, die Anagrammatik etc.) aus der Sphäre der Paradigmatik in jene der Pragmatik – also der Kommunikation und Interpretation – transplantiert: "Doppelbedeutung" (des poetischen Wortes) wird schlichtweg gleichgesetzt mit dem Bachtinschen Prinzip der "Zweistimmigkeit" des (poetischen) Wortes (im Roman) und von da mit seiner dialogischen Ausrichtung. In deren Rahmen werden mehrere Sinnpositionen miteinander konfrontiert (166), was in direkter Folge die Monologizität der "offiziellen Rede" und ihrer Rationalität destruiert. Die Gleichung lautet also: Sprache = Rede ("Der abstrakte Kode wird zur Sprache gebracht", 166; nach Lachmann wird [bei Bachtin] "die Sprache als [...] dialogische Rede [und damit] als Prozeß gedacht", 189), Unbewußtes = subversive, antirationale, ambivalente Position (gegen die Welt des Über-Ich); Dualität bzw. Zeichenbinarismus (in der Verdichtung und Verschiebung) der poetischen Semantik = Dialogizität, Dialogizität = Emanzipation aus autoritären, repressiven Dominanzen etc. Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit der Rolle der Bachtin-Vološinov-Theorie, v.a. der Wirkung ihrer Schrift *Marxismus und Sprachphilosophie* (1929) auf Jakobson und darüber hinaus auf den Prager Strukturalismus steht – trotz einiger Ansätze in diese Richtung²⁹ – noch aus. Die von Lachmann gewiesene Richtung einer Versöhnung zwischen beiden theoretischen "Welten" (der streng strukturalistischen Jakobsons und der dialogischen Poetik Bachtins bzw. seiner Nachfolger, 166ff.) ist ja nur dann sinnvoll, wenn bei einer solchen "Neulektüre" die theoretischen "missing links" zwischen beiden Systemen dem Brückenschlag nutzbar gemacht werden.

Der theoretische "Zwischenraum" zwischen dem Konzept der "Doppel-Bedeutung" (also der simultanen Zugehörigkeit ein und desselben Zeichens zu zwei oder mehreren paradigmatischen Klassen) und des "Doppel-Sinnes" (also der Zuordnung ein und derselben Aussage bzw. Mitteilung ["parole"] zu mehreren, heterogenen Interpretationsmodellen und Weltansichten bzw. "Sinnpositionen") sollte nicht einer methodologischen Flurbereinigung schlichtweg zum Opfer fallen. "Sinn im Wort [des dialogischen Diskurses] entsteht durch die Kreuzung zweier Kontexte", "zweier Horizonte" (189) – also eindeutig aus einer primär hermeneutisch bzw. pragmatisch erfassbaren Redesituation, auf die hin das (dialogische) Wort als Aussage, in seinem Wertakzent (d.h. auf der Ebene der Interpretanten, 190) orientiert ist. Der Poesie fehlt – nach Bachtin – dieser "Verweiskarakter" (191), da sie ja nicht eine präsupponierte Situation (die hermeneutische Lebenswelt oder ein Pragmatem³⁰ im kultursemiotischen Sinne) fiktional oder diskursiv interpretiert, sondern im Idealfall jeweils eine neue Sprach-Welt bzw. einen innovatorischen bzw. alternativen Kode (verbal) schafft.

Vielleicht wird an diesem Punkt auch Bachtins viel diskutierte Avantgarde-Abstinenz erklärbar, die sich ja eben gegen den Anspruch etwa der Futuristen richtet, neologistische Welten zu generieren. Bachtin, der nicht zufällig Lyrik und Wortkunst weitgehend aus seinem Gesichtsfeld ausgeklammert hatte, ging es aber primär um Sinn- und Wertintentionen (also interpretative Instanzen), die sich in ein und demselben Zeichen(komplex) bzw. Wort als Teil eines (narrativen oder rhetorischen) Diskurses überschneiden.³¹ Die Futuristen oder Strukturalisten konzentrierten sich dagegen (in ihrer klassischen Periode) auf Zeichen(teile) unterhalb der Satz- und Aussageebene, in denen sich zwei semantische Paradigmata "überschneiden" können (vgl. etwa Šklovskijs frühe Definition des Kalauers oder Jakobsons "poetische Etymologie" als Grundfiguren einer innovatorischen Poetik).

Einmal spricht Lachmann von "Wortspielgrammatiken" (etwa bei Joyce, 83) und bedient sich dabei des klassischen Begriffs der (strukturellen) Linguistik bzw. Poetik, einmal wird mit demselben Begriff der grundsätzliche "Ludismus" intertextueller Sinnkomplexionen bezeichnet. An die Stelle von semantischer Verschiebung der konstruktiven Poetik (der Avantgarde oder Moderne) tritt die "Zerstäubung" von Sinn (85) in der Dekonstruktion. Gerade durch den Akt der Intertextualität (also die Rückbeziehung des gegebenen Textes auf die anderen) wird die "außertextliche Referenz" (85) abgeschwächt bzw. außer Kraft gesetzt. Diese De-Referentialisierung gilt aber nicht nur für die Extremfälle einer Literatur-Literatur, sie ist auch in solchen Werken wirksam, die sehr wohl mit einer Vielzahl von (psychologischen, mythologischen, ideologischen, soziologischen, historischen) Referenzen arbeitet, wie dies ja auch für die von Lachmann favorisierte Literaturtradition (also etwa für Belyj, Mandel'stam oder Nabokov) gilt. Letztlich kann ja jeder Literaturtext – liest man ihn unter dem Aspekt seiner

Intertextualität – dieser Tradition inkorporiert werden, wie dies ja auch Lachmanns Dostoevskij-Analyse zeigt (173ff., 404–438).

In diesem Kontext bietet Lachmann weitere letztlich kunstphilosophische Folgerungen, die aus der Bachtinschen Dialogizität abgeleitet werden: so etwa die Gleichsetzung der Inkommensurabilität des dialogischen Wortes mit seiner subversiven, ja gesellschaftskritischen, antioffiziellen Position (84f.). Übersehen wird bei einer solchen Gleichsetzung von *Stimme* vs. *Schrift* = Inoffiziell vs. Offiziell, daß hier das negative (zweite) Glied der Gleichung gerade mit jenem Logozentrismus zusammenfällt, der eben erst (im Sinne Derridas) durch die Favorisierung der Schriftlichkeit (*écriture*) gegenüber der Mündlichkeit diskreditiert wurde: "Gegen die Hypostase des Buchstabens hat Bachtin die Hypostase der Stimme gesetzt..." (175; vgl. auch 188ff.). Im Zusammenhang mit Andrej Belys Poetik der "Lautschrift" ("zvukopis") spricht Lachmann gar von einer "Gegenwelt der Stimme" (also des Lautlichen, Artikulatorischen), "das die Fesseln des Buchstabens löst" (109), womit eben jene graphemische Seite des Mediums Literatur in die Autoritätswelt des Offiziellen abgedrängt wird, die bei Belyj eine gesteigerte Semantisierung erfährt: Man denke an die typographische Gliederung seiner Vers- und Prosatexte, die in geradezu filmischer Montage-technik die Diskontinuität der narrativen Welt ikonisch vorführt.³² Sehr überzeugend argumentiert Lachmann dagegen in ihrer Nabokov-Analyse (448ff.), wo die Buchstäblichkeit des Schreibens die sprachmagische Potenz der Graphem-Symbolik und ihre mythopoetische Funktion im Roman plausibel wird. Die dort auftretende Personifizierung von Graphemen (hier v.a. des /y/) reflektiert einerseits die Buchstabensemantik des Futurismus (v.a. Chlebnikovs), andererseits auch jene Belys, in dessen Petersburg-Roman eine komplette Figur der Entfaltung des Graphems /y/ entspringt.³³ Die innermoderne Intertextualität überlagert hier zweifellos den direkten Rückgriff auf archaische oder nur gnostische Sprachkabbalistik (462).

Was hier irritiert, ist die Absolutheit, mit der mediale Grundstrukturen einmal einer fundamentalen Weltansicht einverleibt und dann wieder aus dieser ausgegliedert werden. Damit wird aus einem semiotischen oder poetologischen Phänomen unversehens ein philosophisches oder weltanschauliches, das sich weiteren Hinterfragungen entzieht. Sind doch die vielgepriesene "Pluralisierung von Sinn" oder das Postulat der "Unabschließbarkeit der Semiosen" in so vielen unterschiedlichen Kontexten immer neu und anders funktionalisierbar. Überhaupt erzeugt das Sprechen in Postulaten, wie jeder prinzipielle Diskurs nicht eben den Eindruck von Offenheit und Unabschließbarkeit. Ob etwa Belyj in seinem Petersburg-Roman wirklich "eine anarchische und letztlich unabschließbare Sinn-differenzierung zuläßt" (123), ja eine "Zerstäubung und Annihilierung" (124) von Sinn betreibt, kann schwerlich eindeutig beantwortet werden, gibt es in seinem Werk doch ebenso starke zentripetale wie zentrifugale Kräfte, die einander in

Schach halten. Für Lachmann gewinnt der Bachtinsche Begriff der "Stimme" eine solche Eigendynamik, daß er als universelles Prinzip der "Sinndezentrierung", ja der "Überschreitung des Zeichenraumes" (in Richtung der Doppelzeichen, der Paragramme) aufgefaßt wird (187). Die Stimme selbst schon – egal welche – ist hier aus Prinzip "subversiv" (187), sie spaltet, differenziert und dezentriert den "Sinn" – egal welchen.

Eindrucksvoll exemplifiziert Lachmann etwa in dem Kapitel über Belyjs Roman *Peterburg* (88-125) die einleitend vorgetragenen Thesen zur Intertextualität, die ja gerade im Schaffen des späten Symbolismus und seiner grotesk-karnevalischen Poetik so reichhaltig – theoretisch und praktisch – vor(aus)gebildet erscheint. Für die Poetik dieses dritten Symbolismus-Modells (nach und neben dem ästhetizistischen der Anfangsphase und dem mythopoetischen der Jahrhundertwende)³⁴ eignet sich Lachmanns Intertextualitätsforschung besonders gut, da hier – wie dann im Modell der *synthetischen* Avantgarde (der Akmeisten bis hin zur absurden Poetik der Obériuten) – anstelle einer fundamentalen Erneuerung des (poetischen) Kode – eine Neuorientierung der Interpretationsmodelle trat: Paradigmatische Poetik wird durch eine pragmatische, Kode durch Diskurs, Bedeutungswelten werden durch Destruktion von Sinnstrukturen ersetzt.³⁵ Einige Hinweise auf den "Synthetismus" dieser Poetik (speziell bei Belyj, 96f.) finden sich auch bei Lachmann. Dies gilt für so umfassende Motivkomplexe wie das Vater-Sohn-Verhältnis, Dionysik und Apollinik, für den reich belegten Stadt-Mythos (Petersburg, Moskau) etc. Wesentlich ist in all diesen Fällen die Übersetzung semantischer bzw. symbolisch-mythischer Strukturen in narrative, deskriptive, philosophische, polemische etc. Diskurse (bei Belyj, Mandel'stam oder vorher schon bei Dostoevskij), wodurch das heuristische Instrument der Intertextualitätsforschung in den poetischen Texten (gerade auf der Ebene ihrer Mythopoetik) selbst auffindbar wird. Besonders anschaulich zeigt dies Lachmann etwa an der Analogie zwischen "Sinnzerstäubung" bzw. Desintegration der poetischen Rede und dem dionysischen Mythos der "Zerstückelung" (102; 507f.), der solchermaßen überhaupt zum metapoetischen Mythos des Dekonstruktivismus erhoben wird. In der De- und Rekombination der "Anagrammatisierung" (112) wiederholt sich auf der Textebene die dionysische Metamorphose des "Sparagmos", der Zerlegung des Gottes, seiner Desintegration als "Opfer", dessen Teile in den Urleib der Erdmutter eingehen müssen, um als Ganzheit wiedergeboren zu werden.

Zu ergänzen bleibt hier freilich, daß dieser poetologische Urmythos für das synkretistische Modell des Symbolismus ebenso Gültigkeit hat wie für das neoprimitivistische Konzept des Futurismus (so bei Chlebnikov); wo hier die Grenzlinie verläuft – etwa auch zwischen symbolistischer "Glossolalie" und futuristischer "zaum"-Poetik – wäre weiteren Nachdenkens würdig. Daß der Akmeismus, ja überhaupt die dominant intertextuell orientierte Tradition von Mandel'stam

bis Nabokov und über ihn hinaus eben nicht auf die *Dionysik*, sondern auf die *Apollinik* fixiert war, macht die Vereinnahmung des dionysischen "Sparagmos"-Mythos für eben diesen Kunsttypus bei Lachmann eher problematisch. Während für das Modell der Dionysik der Künstlermensch als Objekt und Subjekt einer kosmischen "žertva" auftritt, operiert der Artifex im Modell der Apollinik mit einem ihm verliehenen "Talent" ("dar"), dem er sein Lebens-Werk total verschrieben hat. Ganz konsequent hat denn auch Nabokov sein russisches Hauptwerk mit dem Titel *Dar* [1937] (englisch publiziert als *The Gift*) versehen.

Das Montageprinzip der *analytischen* Avantgarde-Ästhetik, basierend auf der Diskontinuität bzw. Diskretheit und Metonymik der dissoziierten und verschobenen Text-Welt, wird in seiner Modellfunktion für Lachmann ersetzt durch das synkretistische Prinzip einer *synthetischen* Ästhetik, die etwa in Belys Petersburg-Roman triumphiert: "Die Kontamination verschränkt heterogene Elemente zu neuen textuellen Komplexen, ohne deren Fremdheit zu löschen oder deren Synkretismus in der Verschmelzung zu verdecken" (112). Der Synkretismus der untersuchten Poetik (Belys etc.),³⁶ ihres "Sinn-Synkretismus" (ibid.) – also der erwähnten "dritten Modelle" des Symbolismus (bzw. der Avantgarde) – steht in einem Analogiebezug zum Synkretismus der eingesetzten interpretativen Zugänge, die im freien Wechselspiel die Pluralität des (Inter-) Textes rekapitulieren.

Immer wieder verweist Lachmann auf die *gnostisch-häretische* Herkunft weiter Bereich der Ästhetik der Moderne (des Symbolismus ebenso wie Dostoevskijs oder Nabokovs), wobei die mehr oder weniger klar erfassbare historische Dimension der Gnosis (kultur-)typologisch überhöht und geradezu universalisiert erscheint – und zwar als Gegenmodell zur "Orthodoxie" und ihrer Vermeidung bzw. Harmonisierung des Dualen, Heterogenen, Gespaltenen. Lachmann entdeckt Züge eines solchermaßen ausgeweiteten Gnosis-Modells bei Belyj ebenso wie bei Nabokov (439ff.), bei Gogol' wie bei Dostoevskij, wenn nur die folgenden Gnosis-Kriterien erfüllt sind: Dualität bzw. Vielschichtigkeit der Welt, Fremdheit und Geworfensein des Einzelmenschen,³⁷ (künstlerische) Autorschaft als Analogon zur Gegenposition des Demiurgen (116) angesichts der biblischen Schöpfergestalt, Endzeitlichkeit und Apokalyptik, apophatischer Diskurs (gegen den kataphatisch-positiven) als Ausdruck des erfüllten "Nichts" (121). Die bei Lachmann skizzierte Herleitung einer Poetik des Nichts (ausgehend vom gnostisch-mystischen Diskurs der "Unsäglichkeit") entspricht durchaus einem postmodernen Interesse am Problem der Apophatik, wie wir es auch bei Derrida und besonders in Lyotards Theorie des "Erhabenen" entdecken können.³⁸ Zu fragen bleibt freilich auch hier nach der wesentlichen Differenz zwischen einer avantgardistischen Apophatik und einer symbolistischen, einer realistischen oder romantischen – in Hinblick auf die Zuspitzung dieses Paradoxons vom "Sprechen des Unaussprechlichen"³⁹ in der Postmoderne.

Ausführlich widmet sich Lachmann der Reaktivierung gnostischer Elemente in der (Post-) Moderne in ihrer Analyse von Vladimir Nabokovs Roman *Einladung zur Enthauptung* (439-463). Dabei geht es nicht um den Nachweis eines direkten Rückgriffs des Autors auf gnostische Texte oder Motive, als vielmehr um die Entdeckung "einer häretischen, inoffiziellen Sinntradition", die im Erzähltext als "eklektisches Sinnspiel" inszeniert wird. Dabei würde man natürlich gerne mehr über Nabokovs tatsächliche Textkenntnis der gnostischen Tradition wissen, birgt das Vorgehen Lachmanns doch die nicht ganz auszuschließende Gefahr, daß hier Gnosis als gnostizistisches Denkmodell typologisch postuliert wird, wobei der Begriff so ausgeweitet erscheint, daß in ihm die (kabbalistische) Anagrammatik ebenso Platz hat wie jeglicher (häretische) Dualismus, die Idee der Welt als *simulacrum*, d.h. ihre Scheinbidlichkeit, geschaffen als Täuschungsmanöver und Weltgefängnis von einem wahnsinnigen Demiurgen, mit dem der geworfene Einzelne um seine Selbstbefreiung ringt etc. Die von Lachmann entdeckten Parallelen zwischen gnostischen Grundideen und mytho- wie metapoetologischen Motiven in Nabokovs Roman sind jedenfalls sehr überzeugend, wenn bei dieser Gelegenheit nicht sogleich bewußt würde, daß sehr ähnliche Parallelen bei Belyj ebenso wie bei Dostoevskij, Gogol' oder Puškin aufzufinden sind.

Überhaupt scheint ja die Moderne als ganze, jedenfalls aber ihre synkretistische, manieristische Linie, das Produkt einer Säkularisierung ehemals häretischer, mystisch-agnostischer, heterodoxer Motive und Sprachtechniken zu sein. Dies gilt besonders für das Selbstverständnis des modernen Dichters (oder Menschen allgemein), so etwas wie ein neuer Demiurg der jeweils eigenen (Innen-) und Sprach-Welt sein zu müssen. Im russischen Frühsymbolismus nimmt diese Idee die paradoxe Gestalt eines Künstler-Demiurgen an, der in seiner eigenen Sprach- und Kunstwelt gefangen ist.⁴⁰ Wenn Lachmann das "Schreiben" des Helden Cincinnatus als gnostischen Akt einer Selbsterlösung deutet, dann wäre doch zu bedenken, daß in der Gnosis selbst zwar der apokalyptische Habitus des aufschiebenden eschatologischen Diskurses dominiert, aber der Schreibakt selbst – jedenfalls in seiner poetischen (oder gar ludistischen) Dimension (444) – keineswegs am Erlösungswerk teilhat. Das Wissen des Gnostikers ist nur bedingt verschriftlicht, eben weil mit der Inkarnationsskepsis auch eine radikale Sprachseksis einherging (siehe die Bevorzugung des Apophatischen): Im Grunde aber ist die "Gnosis" averbal, nicht mitteilbar, eben Geheimnis einer visionären Existenz, die nur dem Esoteriker zukommt. Gleiches gilt ja auch für die antiken Mysterienkulte, deren erhaltene spärliche Textspuren nicht sosehr Ausdruck eines materiell demolierten Geheimnisses als vielmehr tatsächlicher Niederschlag der erwähnten Nonverbalität bzw. Tautologik des Mystisch-Apophatischen sind. Der etwa von den Freimauern gerne verwendete Satz, das eigentliche "Geheimnis" des Masonischen könne gar nicht veraten

werden, da es im Grunde nicht verbalisierbar sei, gehört in dieselbe Tradition. U. Eco hat in seinem Roman *Das Foucaultsche Pendel* aus dieser paradoxalen Natur des Geheimnisses eine präzise semiotische Parodie jeglicher geheimbündlerischen Paranoia geschaffen, wobei er die Interferenz zwischen dem Apophatisch-Unsagbaren (weil Absoluten, Kosmischen) und dem Empirisch-Unsäglichen (weil Nichtigen, Eingebildeten, Komischen) als das Grundproblem einer jeden esoterischen Geheimniskultur entdeckt.

Gerade die sich hier auftuende Gefahr, ja der Schrecken ("užas") des gähnenden Nichts bzw. der Ver-Nichtung, Annihilierung provoziert als Rettendes in der Gefahr die alles aufhebende und speichernde Integrationskraft des Kultur-Gedächtnisses (121) bzw. der Gedächtnis-Kultur, die ausschließlich durch Intertextualität gewährleistet wird. Die Kultur (der Intertextualität) rettet einerseits vor dem Chaos des Unsäglichen (bzw. vice versa), befindet sich andererseits in einem permanenten Macht- und Konkurrenzkampf mit den etablierten Kultursystemen, deren museale Autorität nicht weniger heftig einem "Sinnzerstäubungs"-Druck zu weichen hat. Damit tritt der Autor (der "Philologe" im Mandel'stamschen Sinne) in die gnostische Rolle des Demiurgen ein, indem er nämlich zum Kultur- ebenso wie zum Gegenkulturschöpfer aufsteigt: Als Intertextualist ist er einziger legitimer Kultur-Gedächtnis-Produzent; als Karnevalist ist er berufener Erzeuger einer "Gegenwelt" (121). Einerseits operiert er im Rahmen einer dekonstruktiven Sinn-Technik, andererseits folgt er dem avantgardistischen Pathos des Anti bzw. Contra, der trotzigen Revolte gegen das Offizielle, Autoritäre, einfach Geltende. In welcher Weise dabei die Kultur-Gedächtnis-Arbeit eben jener autoritären, geschlossenen, offiziellen Welt mit dem karnevalesken Gegenkultur-Modell korrespondiert, bleibt offen, ebenso die Frage, wie eine offizielle Gedächtnis-Kultur im Gegensatz zu einer inoffiziellen operiert (also etwa jene des Sozialismus im Rahmen des Stalinismus im Gegensatz zum Modell der Moderne bzw. Avantgarde).

Eingehend beschäftigt sich Lachmann mit der Herleitung der Bachtinschen Dialogizität aus innerrussischen theoretischen und poetischen Traditionen (etwa bei A. Potebnja oder im Akmeismus Mandel'stams, 126ff.), wobei sie eine der vielen Einseitigkeiten Bachtins – nämlich die fast ausschließliche Konzentration auf die Prosa(theorie) – dadurch auszugleichen trachtet, daß sie die den lyrischen Genres eigene Dialogizität nachweist.⁴¹ Die alte formalistische Gegenüberstellung von poetischer und praktischer ("prosaischer") Sprache hat immer wieder dazu verleitet, "poetische Sprache" einfach mit Lyrik gleichzusetzen (dazu 172f.), wo doch eher die Rede sein sollte von "Wortkunst" ("slovesnoe tvorčestvo"), in dem Bedeutungen und innovatorische Neukodierungen direkt aus den Äquivalenzen auf der Ebene der Signifikanten (auf und unterhalb der Wortebene) generiert werden. Diese "Wortkunst"-Ebene könnte man in lyrischen wie prosaischen Genres in einer – wenngleich jeweils anderen – Dominantsetzung

rekonstruieren: Ihr steht die Sinngenerierung narrativer und rhetorischer Diskurse gegenüber, die ohne Einbuße ihrer Sinnstruktur metrische bzw. versologische Verfahren aufweisen können.

Solchermaßen wären in jedem literarischen Genre beide Ebenen oder Pole wirksam - der wortkünstlerische und der diskursive. Relevant für die Genrezuordnung (und damit die Wert- und Normsetzung im Gattungssystem ebenso wie im kommunikativen Raum) ist die Wechselbeziehung zwischen beiden Generierungstypen. Mit Recht verweist Lachmann auf die Einseitigkeit der Bachtinschen Gleichsetzung von Dialogizität und Prosa, während der Lyrik die Monologizität und damit auch die mit ihr gleichgesetzte monolithische, autoritäre Weltsicht einverleibt wird (172). So hatte für Bachtin etwa "das Konzept der semantischen Verschiebung" (der Futuristen-Formalisten) "keinerlei Relevanz" (180), der poetische Neologismus (181) wird radikal abgelehnt (übrigens mit gleichen Argumenten, wie dies Mandel'stam tut), wodurch letztlich ein riesiger Bereich der Poetik ausgeklammert bleibt und den Totalitätsanspruch des Dialogismus in Frage stellt.

Es scheint aber doch so zu sein, daß in Genres, in denen das Wortkünstlerische dominiert (diese müssen nicht unbedingt versifiziert sein!), die Ebene der Perspektivierung (und damit der kommunikativen Intentionen, also der Dialogizität) wesentlich eingeschränkt oder gar verdrängt ist (ebenso wie ja das dem Wortkünstlerischen homologe Unbewußte auch keine Zentralperspektive kennt), wogegen in den narrativen Genres etwa (also im Roman) in aller Regel die Perspektivierung zum Aufbau der narrativen Fiktion ebenso wie zur jeweiligen Neuinterpretation von Weltbildern und Positionen vorherrscht. Wenn Lachmann die "Lyrik" in Bachtins Dialogizitätsmodell heimholt, dann konzentriert sie sich auf eben jene Genres bzw. Poetiken (wie etwa jene des Akmeismus oder Majakovskijs), in denen die Gedichte - in bewußtem Gegensatz zur Aperspektivik der futuristischen Wortkunst - stark dialogisiert, kommunikativ ausgerichtet (Achmatova, Mandel'stam. vgl. 393f.) bzw. narrativisiert erscheinen. Eine vergleichsweise Integration etwa der Wortkunst (Chlebnikovs) in das Dialogizitätsmodell und seine Kunstphilosophie würde sich dagegen als äußerst schwierig erweisen. Die Zugehörigkeit des Akmeismus zu einem synthetischen Avantgardemodell, das (z.T. indirekt) seine Entsprechung in der synthetischen Ästhetik der "Formal-Philosophischen Schule" im Rußland der 20er Jahre findet, legt auch hier den Schluß nahe, daß gerade jene kunstphilosophische Formation zwischen Akmeismus und Bachtin, zwischen dem III. Avantgardemodell und dem von Bachtin abgeleiteten Kultur-, -Dialog- und Intertextualitätskonzept vermittelt. Eine solche Rückbindung Bachtins und des Akmeismus auf das Modell einer synthetischen Avantgarde und ihrer Kunstphilosophie scheint breiter abgesichert zu sein als ihre Rückführung auf die Poetik des russische Humboldtianers A.A. Potebnja (dazu Lachmann, 183), auch wenn er über Symbolismus und Formalismus einen sehr intensiven und komplexen Einfluß auf eben die Formal-Philosophische Schule,

besonders auf die phänomenologische Ästhetik ihrer Zentralfigur Gustav Špet hatte. Man denke in diesem Zusammenhang an seine Schrift *Vnutrennjaja forma* (Moskau 1927).

Zweifellos paßt das Dialogizitätsmodell auf den akmeistischen Kultur-Intertextualismus dann besonders gut, wenn man auch hier mit der Metapher des "Zitatdialogs" arbeitet (377f.), der sich zwischen den Texten entspinnt. Diese interne Dialogisierung wird bei den Akmeisten durch eine vielfach reflektierte und thematisierte Einstellung auf den "Gesprächspartner" (378f.) ergänzt, dessen passive Adressat-Position in der Avantgarde-Poetik (als passives Material der Bearbeitung etwa durch die manipulativen Eingriffe des Seeleningenieurs, der einen "montaž atrakcionov" ins Werk setzt) heftig kritisiert wird. Die Konvergenz zwischen Bachtinschem und akmeistischem Dialogismus basiert, wie mir scheint, auf eben der erwähnten Vermittlung im Rahmen der "Formal-Philosophischen Schule" und darüber hinaus auf dem Gesamtmodell der synthetischen Avantgarde der 20er und frühen 30er Jahre. Lachmanns Formulierung, daß sich der Text – "zugleich Dialog und Thema eines Dialogs – "im Gespräch mit sich selbst fortschreibt" (385), entspricht als Metapher durchaus dem akmeistischen Poesie- und Kulturmythos. Es bleibt die Frage, ob solche Hypostasierungen und Aktantialisierungen von Theoremen Hilfsmittel der Veranschaulichung, oder aber fester Bestand literaturwissenschaftlicher Modelle sein können.

Lachmanns Versuch, das Defizit Bachtins auszugleichen (178ff.), entspringt wohl dem schwelenden Verdacht, daß hier überhaupt eine der fundamentalen Schwächen bzw. ein "blinder Fleck" der Bachtinschen Dialogizitätstheorie vorliegt: in der Ausgemeindung des Lyrischen als eines autoritär-dogmatischen Mediums, in der Verkenennung des Wortkünstlerischen und seines kulturrevolutionären Potentials, dessen grotesk-karnevaleske oder gar kulturstiftende Intentionen Bachtin ausblenden mußte. Lachmann bedient sich der antiavantgardistischen Implikationen Bachtins, um daraus Argumente für die Identitätsfindung einer Postmoderne vor dem Hintergrund der V-Ästhetik einer historisch gewordenen und kritisierten Moderne bzw. Avantgarde zu gewinnen. Gleichzeitig versucht Lachmann die Dialogizität für eben jene Lyriktradition zu retten, die als manieristisch-concettistisch in die Gesamtlinie der Antiklassik integrierbar ist (178). Hier wird die "innovatorische Metaphorik" freilich nicht wie in der (avantgardistischen) Wortkunst direkt auf die Neukonstruktion eines Welt-Kode gerichtet, sondern auf ein der Rhetorik verpflichtetes Stil- und Gattungssystem, in dem eben die diskursiven Sinngebungsprozesse dominieren. Nur so kann eben die Komplettierung Bachtins gelingen, nur so aber bleibt die Welt des Wortkünstlerischen im wesentlichen weiterhin vor der Tür der Dialogizität. Daran ändert auch das Fortdenken Bachtins und seine Ergänzung um die Theorie der Paragramme (also der "Doppelzeichen") J. Kristevas (184) nichts, da auch hier

die Polarität von Wort- und Erzählkunst, Verbalpoetik und Diskurspoetik unaufgelöst bleibt.

Neben dem Konzept der Dialogizität ist es besonders jenes der *Karnevalisierung*, das aus den Schriften Bachtins den Siegeszug durch die internationale Literaturtheorie und Ästhetik antrat. Dabei zeichnet Lachmann jene Begriffsbewegungen nach, die zwischen der kulturhistorischen Realität des Karnevals, seiner Stilisierung und Literarisierung im 18. und 19. Jahrhundert und schließlich seiner theoretischen und philosophischen Nutzbarmachung in den letzten beiden Jahrzehnten liegen. Bachtin selbst hat ja immer wieder auf den Unterschied zwischen historischem ("realem", folkloristischem) Karneval und seiner Transformation in die Karnevalisierung hingewiesen, die gewissermaßen eine Metabildung des ursprünglichen Karnevals darstellt und mit diesem keineswegs gleichgesetzt werden darf. Die zweite Transformation – nämlich die zwischen Karnevalisierung als literarischem Verfahren und als weltanschaulichem Prinzip – wird freilich auch bei Lachmann zwar immer wieder reflektiert, nicht selten aber zu kunstphilosophischen Zwecken herangezogen, die in eine Sphäre der Meta-Metakarnevalisierung führen. Allzu weit gefaßt nämlich erscheinen die karnevalesken Restbestände dieser Modellbildung: Synkretismus, semiotische "Promiskuität" (also Mischung), Intertextualität, Polyphonie etc. (200ff.). Auch hier kann Lachmann auf ihre langjährigen Rhetorikforschungen zurückgreifen (202f.), in deren Rahmen die concettistischen Mischformen das größte Interesse auslösten. Verallgemeinert ist dieser letztlich manieristische Stil- und Kulturtypus zu einem allumfassenden Modell des Synkretismus, dem ein "puristisch-hierarchisches, zentripetal organisiertes Kulturmodell" (205) – also schlicht das Klassische – gegenübersteht.

Dieser Abschnitt des Buches hält sich denn auch mehr an das Denkmodell der Kultursemiotik (Lotmans bzw. der Tartu-Moskau-Schule), dessen rigider Binarismus (206) der Aufstellung alternativer Kultur- und Stilmodelle dienstbar gemacht wird. Die formalistisch-strukturalistische Avantgarde wird dem aristotelischen Modell subsumiert, wogegen der Poststrukturalismus und seine Bachtinsche Tradition zur Anti-Rhetorik und zum synkretistischen Kulturtyp insgesamt gerechnet wird. Damit werden ein weiteres Mal der Formalismus/Strukturalismus (bzw. Avantgarde und Moderne allgemein) ihrer Verwurzelung in eben dieser karnevalesken Kulturtradition (des Manierismus) beraubt; umgekehrt wird die Frage nach dem typologischen (wenn schon nicht historischen) Zusammenhang zwischen dem "concettismo" des synkretistischen Typus (somit der Post-Moderne) und einer "Renaissance" akut (207), die schlichtweg mit der Anti-Rhetorik des Rabelais gleichgesetzt wird. Wo bleibt da die gewaltige aristotelische Komponente der Renaissance? Und muß nicht schon innerhalb der historischen Renaissance typologisch unterschieden werden zwischen einer "klassischen" Linie (Renaissance Michelangelos, Leonardos i.e.S.) und einer "antiklassischen",

"grotesken" des Manierismus – eben jenem Typus, den Lachmann mit dem "conzettismo" meint? Und besteht nicht ein gravierender Unterschied zwischen dem "zum Stil erhobenen Verfahren des Unstils" im Concettismus (208) bzw. seinen esoterischen Standards – und der Rabelaischen Mischung der mythisch-folkloristischen Lachwelt mit den hochkulturellen, elitären Redetechniken der lateinischen Kultur? Die "ars combinatoria" des "conzettismo" kontaminiert gewiß andere Stil- und Motivkomplexe als die karneveske Lach-Rede Rabelais oder Gogol's bzw. Dostoevskijs. Offen bleibt die Frage nach der Adäquatheit des Bachtinschen Renaissance-Modells, das in manchem eher utopische als kulturhistorisch nachvollziehbare Züge trägt (241).

Es ist kein Zufall, daß Bachtin Dostoevskij zum Haupthelden sowohl des Polyphonie-Konzepts als auch jenes des Karnevalismus gemacht hat. Lachmann liefert für diesen Zusammenhang zusätzlich reiche Argumente, wobei sie stellenweise weit über den Ansatz Bachtins hinausgeht, indem sie beide Konzepte unter den Oberbegriff des Synkretismus stellt (214ff.) – verstanden als "Orchestrierung konkurrierender [...], kontroverser Positionen" (ibid.), von denen keine als einzige, letzte Wahrheit autorisiert wird. Gerade diese im höchsten Maße kunstethische Konsequenz erhebt in Lachmanns Darstellung Bachtins Karnevalismustheorie in den Rang einer (auch politisch relevanten) Utopie (222), deren revolutionäres, subversives Potential vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit im Stalinismus besonderes Gewicht erhält. Damit erfährt die ansonsten übermächtige Tendenz Lachmanns, Bachtin zu universalisieren, ein wesentliches Gegengewicht – eben in der Rückführung seiner Theorien (auch) auf zeitgenössische Aktualitäten und (Über-)Lebensnotwendigkeiten. Die Versuche von Boris Groys,⁴² das Bachtinsche Karnevalsmodell in den Stalinismus selbst zu integrieren, wird solchermaßen in der Darstellung Lachmanns mit Recht ad absurdum geführt, indem sie treffend auf die utopische, gegenkulturelle Dimension des Bachtinschen Karnevalismus verweist (228ff.), der sich an der affirmativen stalinistischen Klassik rächt und seinen tödlichen Ernst fröhlich relativiert.

Die für den Karneval(ismus) so zentrale Figur der Ambivalenz bzw. *Dualität*, der Lachmann in allen möglichen Erscheinungsweisen nachgeht, realisiert ihrer Meinung nach die "Doppelwahrheit des Oxymorons" (235) – etwa in der Gestalt des "schwangeren Todes", wodurch ein weiteres Mal die Sphäre der Semantik mit jener des Diskurses (der Rhetorik) vertauscht wird: Letztlich ist das Oxymoron eine semantische Figur, also ein Metasemem – und nicht eine Sinnfigur, ein Metalogismus wie das Paradoxon oder die Ironie.⁴³

In diesem Zusammenhang wäre eine längst fällige Darstellung der entsprechenden Theorien der Altphilologin Ol'ga Frejdenberg nützlich, die in so vielem Grundideen Bachtins vorweggenommen hatte, ohne daß dieser seine Quelle nennen konnte oder wollte. Dies gilt für die gesamte Synkretismus-Diskussion ebenso wie für das Verhältnis von Mythos, Folklore und Hochliteratur, die

Problematik des (grotesken bzw. mythischen) Körpers oder die Institutionen und Gattungen des Karnevals in der antiken Welt. Ein solcher Vergleich hätte die Chance geboten, Bachtins Theoriebildung nicht nur – wie oben erwähnt – an die phänomenologisch-hermeneutische Kunstphilosophie der "Formal-philosophischen Schule", sondern eben auch an die so komplexe Tradition der russischen "semantischen Schule" (Marr, Frank-Kameneckij u.a.) anzubinden. Erste Ansätze dazu sind ja in der Sowjetunion schon seit den 60er Jahren (bei Ju. Lotman oder V. V. Ivanov) im Gange. Deutlicher sind da schon die Bezüge Bachtins zur frühen sowjetischen Freud-Kritik angedeutet (etwa zu Lev Vygotskij, 246).⁴⁴

Auch Lachmanns eingehende Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Fest und Text (54ff.) basiert auf der metaphorischen Verwendung des Begriffs "Grammatik" für Phänomene des *Karnevals* ("Karnevalsgrammatik", 255) ebenso wie für solche der Textgenerierung; gemeint ist hier wohl ganz allgemein eine Homologie auf der Ebene solcher Merkmale wie "Familiarisierung, Exzentrik, Mesalianzen und Profanation (257) – also alles Verfahren der Grenzüberschreitung und der synkretistischen Mischung, die im großen Gegen-Fest des "Skandals", dessen Weltmeister Dostoevskij und in seiner Nachfolge V. Rozanov sind, gipfelt (264ff.). Gerade in diesen Dostoevskij-Interpretationen liegen die anregendsten Passagen des Buches; dies gilt besonders für die Interpretation von Dostoevskijs Erzählung "Ein schwaches Herz" (404-439).

Hier wird – wie auch in anderen Werken Dostoevskijs – die Intertextualität auf vielfache Weise "selbst zum Thema" (404), da der Held – wie so viele seiner Leidensgenossen in der russischen Literatur seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts – selbst als (Ab-)Schreiber arbeitet, also quasi die Textübertragung auf einer wörtlichen Ebene realisiert. Dieses wörtliche Verstehen des Textes entblößt seinen subliminalen Sinn (so etwas wie das "Unbewußte" des Textes), dessen sprachalchimistisch-kabbalistische Regeln (im wesentlichen die Anagrammatik) dem Schreiber (Held wie auch Autor) selbst verborgen bleibt. Auch in diesem Fall operiert Lachmann mit dem Prinzip einer Rhetorisierung der Anagrammatik, also jener Prozesse, die auf der Ebene der "Buchstaben" (405ff.) und somit in der Sphäre des Wortkünstlerischen (s.o.) stattfinden. Diese (latente) Ebene ist es ja, die auch der Psychoanalytiker mit seinem Gehör ("das "Hören mit dem «dritten Ohr»", 409) aufdeckt, indem er die Textoberfläche der Klientenrede – also eigentlich Rhetorik und Narrativik seines Diskurses und damit den fiktionalen Identifikationsdruck – vermeidet und solchermassen der direkten Anteilnahme bzw. perspektivischen Übertragung widersteht. Eben diese "epoché", dieses Zurücklesen der diskursiven Textebene hin auf ihre wortkünstlerische, "wortwörtliche" ist die Leistung einer jeden Analytik – sei es in der psychologischen oder poetologischen Praxis: Das "psychoanalytische Hineinhorchen in die «Krypta» des Textes (409)⁴⁵ bedingt ja auch nach Lachmann eine "Dekonstruktion", eine "Ent-Deutung" (ibid.) von Sinn(gebungen) direkter, transitiver Art und somit

auch einer Aufhebung der rhetorischen Perspektivierung des Diskurses, an dessen Oberfläche Signifikanten in einer Weise äquivalent gesetzt sind, daß sie jene zweite Ebene aufbauen, die neue Wortverknüpfungen bereithält. Es geht hier nicht nur um "Anaseme", sondern um den vielschichtigen Komplex der Namenshaftigkeit der Wörter [der "Kryptonyme"] oder ihrer etymologischen Wiederbelebung als "Paronyme" (vgl. den Sammelband *Kryptogramm*, dem ja auch ihr Dostoevskij-Beitrag entstammt).⁴⁶ Deutlicher als in anderen Abschnitten des Buches wird in diesem Zusammenhang Lachmanns Einsicht, daß alle (im Grunde wortkünstlerischen) Verfahren der "Anagrammatisierung, Metaphorisierung, Homöoteleuton, Synonym, Homonym und Palindrom" (436) jegliche (traditionelle) Hermeneutik "unterlaufen" (437), der es um die Rückübersetzung des gegebenen Textes in den Klartext eines Schriftsinnes geht. Wenn nach Lachmann "das Geheimnis im Aufschub der Entzifferung" (ibid.) liegt, dann wird auch eine Versöhnung zwischen Poetik der Äquivalenz (im klassischen Sinne von Jakobsons Strukturalismus-Avantgarde) und jener der Diskurse, also einer Hermeneutik denkbar, denn "der Schlüssel steckt im Text – als reiner Signifikant – in Gestalt seines Homonyms" (ibid.).

Freilich markiert Lachmann hier die Wende zu einer neostrukturalistischen Deutung: Während für den Strukturalisten bzw. im weiteren Sinne für den Analytiker der "Schlüssel" (etwa das Anagramm, Kryptogramm, die Paronymie, die Äquivalenz allgemein) in irgendeiner Weise "sperrt", als Instrument der strukturellen Rekonstruktion "funktioniert", ohne daß damit freilich die Eindeutigkeit einer "Botschaft" entdeckt würde, schließt nach Lachmann der Schlüssel für das postmoderne Denken "nichts auf, das Geheimnis bleibt und wandert im Text" (ibid.). Ein jeder Sinn ist *simulacrum*, Trugsinn eines Sinns (ibid.). Der Interpret bzw. Leser durchwandert den Text unendlich, wobei letztlich überall dort ein Sinnpunkt, eine Verdichtung entsteht, wo er gerade (als jeweiliger Mittelpunkt) steht. Aus postmoderner Sicht erscheinen die Signifikanten als Sinngebungen, die frei "flottieren". Dem steht jene Aufmerksamkeit des Analytikers (also Hörers, Lesers, Dekodierers) gegenüber, die "freischwebend" den präsentierten Diskurs des Klienten bzw. Autors gegen Strich und Faden liest, und damit die autonome Struktur der Signifikanten durchsichtig macht für jene Invarianten, die den Kode des Sprechers ausmachen. Wenn man annimmt, daß die in der Moderne (also auch im Strukturalismus) zentrale Regel, die Signifikanten als Signifikate zu sehen, eine Säkularisierung und Ästhetisierung der religiös-mystischen Formel darstellt, die da lautet: "Der Weg ist das Ziel" (Autotelie des Ästhetisch-Künstlerischen), dann wird im Poststrukturalismus dieselbe Formel nochmals überboten, indem sie als Agens (vom Leser bzw. Forscher) in den Text selbst verlagert wird, der "sich selbst «ent-deutet»" (437), d.h. seine "Sinnidentifizierung" verhindert, indem er seinen eigenen Aufschub inszeniert, das leere Prinzip der "Differenz" ("différence/différance") entfaltet. Für die Moderne schon gibt es also

kein thematisierbares Geheimnis mehr, das – wie eine Inhaltstiefe (ein Schatz, eine Zauberformel) – zu entdecken und erobern wäre. Die Postmodernen freilich (und ansatzweise schon die späten Symbolisten und die synthetischen Avantgardisten) führten es wieder ein – freilich nicht in seiner alten, thematisierbaren Qualität, sondern als eine Art "strukturelles Geheimnis", das im Vollzug seiner Suche und dem Aufschub seiner Findung besteht. Der frühere philologische "Autogramm-Jäger" mutiert zu einem "Kryptogramm-Jäger" (439), der gleichwohl seine Existenz als permanentes Scheitern am Auffinden eines Text- und Lebenssinnes beweist – ein Scheitern, das er mit den Texten (ihren Autoren und Figuren) selbst teilt, die zu Trägern von Geheimnissen werden werden, deren Essenz durch Abwesenheit glänzt.

Ausgehend von solchen Einblicken in die "Text-Krypta" werden Rückschlüsse auf die Diskursträger (Figuren und Erzähler) möglich, deren *psychopoetischer* Typus samt ihrer literarisch überformten Pathologie sichtbar wird: Dies gilt gerade für den nicht nur bei Dostoevskij (sondern im gesamten Realismus) so reichlich vertretenen Typus des inhibierten Mannes, dessen Gynäikophobie durch gleichgeschlechtliche Freundschaftsbeziehungen kompensiert werden soll. Im Falle der Erzählung "Ein schwaches Herz" kann auf diese Weise der Komplex des (Ab-) Schreibens mit dem der (inhibierten) Sexualität (Tinte = Same, Papier = Schoß) homolog und analog gesetzt werden (420ff.): Kopieren und Kopulieren, Schreiben und Leben können einander nur wechselseitig depotenzieren. Der Abschreiber erscheint Lachmann als perversierte Wiederkehr des intertextuell arbeitenden Autors, der die Prätexte, die Einflüsse durch den autoritären "Dichter-Vater" (das literarische "Vorbild") vergeblich zu bewältigen trachtet: Die (Ab-) Schreibhemmung des Dostoevskijschen Helden reproduziert auf der wörtlichen Ebene die Schreibproblematik seines Autors.⁴⁷

Lachmanns Buch schließt mit zwei Kapiteln, die dem Phänomen der Verdoppelung – als *Doppelgänger* personifiziert und als textuelle Duplizierung versprachlicht – gewidmet ist. Im ersten Fall geht es um das gerade in der russischen Prosa so reich vertretene Motiv der Doppelgänger, das am Beispiel von Gogol's "Nase", besonders aber an Dostoevskijs *Doppelgänger* wie an Nabokovs "double-Simulakrum" (etwa in seinem Roman *Verzweiflung*, 487ff.) exemplifiziert wird (463-488). Auffällig ist, daß Lachmann die Fälle der Verdoppelung mit jenen der Spaltung gleichsetzt (464), wobei auch hier nicht sosehr die konkreten (sozialen, psychischen, semiotischen, poetischen) Funktionen des Dualen interessieren, als vielmehr das typologische *tertium comparationis* all dieser Phänomene – nämlich das Prinzip der Duplizität, aus dem letztlich die gesamte Darstellung Lachmanns lebt: Doppelsinnstrukturen als Basis aller möglicher Spaltungs- und Doppelungsmythen, die im synkretistischen Kunst- und Kulturtyp (gipfelnd im postmodernen) dominieren. War es in der Avantgarde (sowie überhaupt im grotesken Typus) die Doppel-Deutigkeit, der Doppel-Welt,

der Doppel-Glaube ("dvoeverie"), der die – aus orthodoxer, offizieller Sicht – "häretische" (manichäische) Zerfallenheit (478) realisiert, so bewegt sich die Sphäre des Doppel-Sinnes im Rahmen einer hypertrophen, hybriden Interpretations-Welt, in der die Romanhelden Sinn-Doppel-Rollen spielen. Wenn in der grotesken Welt (bei Gogol' ebenso wie in Symbolismus und Avantgarde) die Paradigmatik, also der semantische Raum des Welt-Körpers (siehe Rabelais) in alle Richtungen dual gespalten ist (oben-unten, rechts-links, innen-außen, sublim-minder etc.), ist diese Dualität in der Avantgarde-Theorie (des Strukturalismus) abstrahiert zum universellen Binarismus von ja-nein-Sequenzen: Im Poststrukturalismus gipfelt nach Lachmann das Prinzip der Doppelung – egal auf welcher Text- und Weltebene – in der Totalität des Oszillierens und Interferierens aller denkbaren (Interpretations-)Instanzen, die insgesamt einen intertextuellen Leer-raum in permanenter Bewegung halten, damit eines nicht eintritt: Identität oder gar Evidenz einer Selbst-Verständlichkeit, die das Ende wäre - der Interpretation und damit - wie es scheint - des Lebens: "Im Austausch ihrer Spiegelbilder löschen Original und Kopie ihre Identität und werden einander zum Trugbild" (475).

Als letztes Bindeglied zwischen Moderne bzw. Avantgarde und Postmoderne reflektiert Lachmann die Position des in der Tradition der absurden Poetik der Obériuten stehenden Neoavantgardisten Vladimir Kazakov, dessen Text "Fehler der Lebenden" - eine Kontrafaktur zu Chlebnikovs "Fehler der Toten" - auch in Peter Urbans Anthologie zur russischen absurden Dichtung figuriert (Peter Urban [Hrsg.], *Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten*, Frankf. a.M. 1990). Tatsächlich ist der Autor trefflich gewählt, bietet doch seine absurde Poetik, die ja schon in ihrer klassischen Phase immer mit Rede- und Verhaltensschablonen jongliert, diese gegeneinander ausspielt, ad absurdum führt, den wirklich adäquaten Ansatzpunkt für eine dekonstruktivistische Bearbeitung von Diskurs- und Sinnphänomenen. Objekt der (anagrammatischen) Sinnspele in Kazakovs Text "Fehler der Lebenden" ist ja ein Paradebeispiel avantgardistischer Poetik – das erwähnte Poem Chlebnikovs (498), dessen futuristisch-avantgardistische Sprach-Welt (Paronomasie, Neologistik, Anagrammatik i.e.S. etc.) in jene der Obériuten (Charms, Vvedenskij) und darüber hinaus an die Schwelle einer russischen Postmoderne fortgeschrieben wird. Neben diesen avantgardistischen Prätext tritt aber als zweiter Dostoevskijs *Idiot* (497f., genauso könnte es ein durch Belyj dividierter Gogol' sein), der somit – was zu zeigen wäre – in der Brechung durch die Avantgardepoetik seine absurdistische Diskurstechnik preisgibt.

Hier stimmt dann plötzlich alles, da nun endlich die neostrukturalistische bzw. dekonstruktivistische Methode auf ihr ebenbürtiges Objekt gestoßen ist – nämlich auf eine Poetik des Absurden, das – seiner existentialistischen Geistesblässe der Jahrhundertmitte entledigt – so etwas wie einen fröhlichen "Sinn-Nihilismus" (504) betreibt. Dieser repräsentiert wie jeder Nihilismus (das

hat nimmermüde gerade Dostoevskij am Atheismus vorgeführt) eine paradoxe Intensivform der Sinn-Gläubigkeit. Die Vermeidung einer jeglichen "Textkonsistenz" oder gar "punktuellen Bindung von Sinn" (507) ist im absurden Text nicht mehr bloß Sache des Interpreten, der sich einer sinnzentrierten Textoberfläche gegenüberstellt und diese überlistet, durchschaut: Eben dies wird im absurden Werk- und Performanztext schon vorweggenommen, vorgeleistet, da er ja seinerseits mit literarischen oder kulturellen Prätexten (Diskursschablonen) operiert, die er – seine eigenen Konstruktion damit speisend – dekonstruiert.

Genau dieser Prozeß der "D e k o m p o s i t i o n - Rekombosition" faßt Lachmann in ihrem VI. und letzten Kapitel (509-522) thesenhaft nochmals zusammen, wobei sie die Hauptargumente ihres Buches nochmals Revue passieren läßt. Noch deutlicher wird hier das Streben nach eben jener synkretistischen Synthese, die – anders als im analytischen Monismus der Avantgarde, des Strukturalismus oder der Semiotik – die paradoxe Gleichzeitigkeit und Gleichgültigkeit polarer Gegenpositionen nicht nur aushält, sondern auch zur Haupttugend postmodernen Denkens erhebt. Offen bleibt – und durchaus unabgeschlossen – die Einwilligung des Lesers, ob er sich auf Dauer einer im hohen Maße zirkulären Denkstruktur im Rahmen der Kunst- und Kulturwissenschaft hingeben möchte, die in der Formel gipfelt: "Die Komposition schreibt sich aus der Dekomposition heraus, die ihr eingeschrieben ist." (510). Gemeint ist letztlich die Synthese aus Avantgarde bzw. Moderne und Post-Moderne: Während aber im ersten Fall eine vorgegebene Ordnung (der Natur oder Kunst) dekomponiert (im Rahmen einer V-Ästhetik destruiert) wird mit dem Ziel, aus ihren Bestandteilen eine neue (Kunst-)Welt (einen neuen Kode) zu bauen, tritt im zweiten Fall eine Art "Rekombosition" der *disiecta membra*, infolge einer Dezentrierung und "Zerstäubung von Sinn" (Dekomposition) ein, wodurch die Befreiung "zu erneuter Sinnkonstitution" möglich werden soll (511). Im ersten Fall (der Moderne, der Avantgarde) wird eine Totalität aufgebaut, die im zweiten Fall dekomponiert wird, wobei sich mit einem Mal die üblicherweise als konstruktiv gedacht "Komposition" als eine Art "Verstellung" präsentiert (514), wogegen der (negativ besetzte) Akt der "Dekomposition" als "Ent-Stellung" (512) eine quasi aufbauende, schöpferische, kathartische Bedeutung erhält. Damit wird aus der (früheren) Komposition (und ihrer Theorie in Strukturalismus und Semiotik) etwas "Destruktives" (als "falsche Komposition", 513), aus der Dekomposition, die nach wie vor im Verfremdungs-Habitus und Destruktions-Tonfall der Avantgarde auftritt, wird etwas eigentlich "Konstruktives", die "wahre Komposition" (513): Kristallisationspunkt einer neuen Kultur oder jedenfalls eines neuen theoretischen Konzepts, das aus dem Teufelskreis immer neuer Innovationen und Normbrüche aussteigen möchte.

Während Lachmann der Avantgarde das nunmehr obsolete Modell der Zerstückelung (als Ursprung des Montage-Prinzips) zuordnet – also aus der Mythopoetik der Moderne heraus dionysisch bestimmt, gewinnt der von ihr gewiesene

"kathartische Weg" unversehens apollinische Züge, die ja auch – wie oben erwähnt – über weite Strecken ihr Textkorpus beherrschen (man denke an die apollinische Dominanz bei Puškin, im Akmeismus oder in der Dichtung Nabokovs). Die wahre Komposition wird freilich erst in der Zukunft möglich sein (514) – als Produkt einer solchen Katharsis, die das (blutige oder jedenfalls imaginative) "Opfer" des dionysischen Mythos der Moderne überwunden hat. Gerade hier aber wird das Verhaftetsein von Lachmanns Diskurses in avantgardistisch-strukturalistischen Denkstrukturen deutlich, da eben diese utopische Vorwegnahme (der "wahren Komposition") einen Optimismus verrät, der zwar für die Moderne, kaum jedoch für die Postmoderne zulässig ist. Dieser ist, wie Lachmann zuletzt selbst vermerkt, die Hoffnung auf die "Restitution eines Gesamtgefüges" (515), auf Authentizität und Identität gründlich abhandengekommen, ja sie lebt geradezu aus jener Energie, die dadurch freigeworden ist, daß die Hoffnung auf Erfüllung im Hier und Jetzt aufgegeben wurde (516). Lachmanns Problem ist hier auch eines der Darstellbarkeit, das sie mit anderen poststrukturalistischen Diskursen teilt: Wie einen Text verfassen, der vom Ende der Texte (jedenfalls was ihren Ganzheitsanspruch anlangt) spricht? Die probate Technik zur Überwindung dieses Darstellungsparadoxons war immer die Erzeugung eines paradoxalen Diskurses, dessen "dezentrierte Sinnstrukturen" gewissermaßen als argumentative Parabel das Textthema (Apophatik, Undarstellbarkeit, Offenheit) ikonisieren bzw. indizieren sollten. Auf diese Weise entfalteten sich die luftigen Essays, ja Begriffsdichtungen Barthes', Derridas und Lyotards oder jene Formen der Literarisierung des theoretischen Diskurses (und der Diskursivisierung des Literarischen), wie sie im Formalismus (in der Romantik, im Manierismus) praktiziert wurden. Gerade das aber hat Lachmann nicht angestrebt. So blieb ihr nur der viel schwierigere, ja vielleicht unmögliche Weg, im Rahmen eines letztlich doch wissenschaftlichen Textes und Argumentationsdukts die eigenen Diskursbedingungen ad absurdum zu führen. Insgesamt ist das Buch (ebenso wie die Vielzahl der Einzelbeobachtungen) äußerst lehrreich: Es ist ein Monument seiner selbst.

Aage A. Hansen-Löve

A n m e r k u n g e n

¹ Vgl. J. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, [1967] Frankf.a.M. 1976.

² R. Jakobson, "Novejšaja russkaja poëzija", in: *Texte der russischen Formalisten*, München [1921] 1972, 18-135.

- ³ Vgl. M. Franks Auseinandersetzung mit dem Problem der Individualität und der Reflexion: *Was ist Neostrukturalismus*, Frankf.a.M. 1984 und zuletzt in: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*, 1989.
- ⁴ Die auch bei Lachmann zitierten Arbeiten zu diesem Thema von Jan Assmann sind nun in einer neuen Ausgabe erscheinen: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; vgl. auch den Sammelband von A. Assmann, D. Harth (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankf. a.M. 1991 und H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankf.a.M. 1988.
- ⁵ H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankf.a.M. 1981 und zur Welt-Text-Motivik Vf. 1985, 27-87.
- ⁶ J. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, [1976] 1991, 77ff. ("Die Ordnung der Simulakren").
- ⁷ Zu ergänzen bliebe hier die z.T. nach dem Erscheinen von Lachmanns Buch deutlich werdende Neurezeption M. Bachtins im Rußland der späten 80er und frühen 90er Jahre – vgl. zuletzt die beiden Sammelbände *M. Bachtin i filosofskaja kul'tura XX veka (Problemy Bachtinologii)*, I und II, SPb. 1991 (redigiert von A.P. Valickaja, K.G. Isupov u.a.) oder den internationalen Sammelband *Bachtinskij sbornik II. Bachtin meždu Rossiej i zapadom*, M. 1991 (im III. Sammelband dieser Serie geht es primär um Bachtin im Rahmen der Postmoderne).
- ⁸ Zur affirmativen Kulturauffassung im Akmeismus nach der Revolution als Verfremdung der Verfremdung vgl. A.H.-L., "Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda", in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb 1992 (im Druck).
- ⁹ Auch J. Lacan unterscheidet nicht klar zwischen Sprache und Diskurs, wenn er etwa auf der einen Seite "das Unbewußte wie eine *Sprache*" strukturiert sein läßt – und auf der anderen Seite vom "Unbewußten als *Diskurs* des Anderen" spricht (zusammengefaßt bei: P. Widmer, *Subversion des Begehrens*. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankf. a.M. 1990, 42 und 64f.). Interessant ist N. Luhmanns Versuch, den Differenz-Begriff Derridas durch den bei Gregory Bateson (*Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco 1972, 315) zu ergänzen und damit das Prinzip des "semantischen Code" aufrechtzuerhalten: "Semantische Codes präzisieren Differenzen, die der Auffassung von etwas als Information zu Grunde gelegt werden; sie haben ihrerseits aber nur im Prozeß der Informationsverarbeitung Realität und nur durch diesen Prozeß Wirkungen auf das System" (N. Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankf.a.M. 1982, 107). Damit wird ganz klar der "ontologisch-metaphysische Status der Differenz" (ibid.) in Frage gestellt.

- ¹⁰ M. Foucault [1966], *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Fankf.a.M. 1971.
- ¹¹ Vgl. damit auch die Idee des "Wunderblocks" bei S. Freud und ihre Verwertung für eine linguistische Theorie des Vergessens bei A. Nosziczka, "Inwiefern gehört das Vergessen in den Bereich der Sprache?", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 16, 1985, 233-316.
- ¹² Zur Idee des Kulturgedächtnisses (im Rückgriff auf den Akmeismus) vgl. etwa Ju.M. Lotman, "Pamjat' v kulturologičeskom osveščennii", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 16, 1985, 5-9.
- ¹³ Vgl. auch P.Ch. Torops Versuch, Übersetzungstheorie und Bachtins Poetik zu korrelieren sowie seine Arbeiten zur Dialogizität ("Simul'tannost' i dialogizm v poetike Dostoevskogo", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 17, Tartu 1984, 138-158.
- ¹⁴ Die Frage nach der konstitutiven Rolle der Innovatorik in der Kultur der Moderne und Post-Moderne stellt zuletzt B. Groys in seiner provokanten und extrem einseitigen Schrift: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992.
- ¹⁵ Ähnliche Motive bewegte die Bachtin-Publikation- und Rezeption im Rahmen der *Kontekst*-Bände seit den 70er Jahren.
- ¹⁶ Einiges davon findet sich in der amerikanischen Bachtin-Rezeption – vgl. zuletzt: G.S. Morson, C. Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford 1990 und dies., (Hrsg.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Ill.) 1989 (s. hier v.a. den Beitrag von Paul de Man, "Dialogue and Dialogism", 105-114 und M. Roberts, "Poetics Hermeneutics Dialogics: Bakhtin and Paul de Man", *ibid.*, 115-134). V.S. Biblers Buch *Michail M. Bachtin i poetika kul'tury*, M. 1991 ist auch ein typisches Beispiel für eine nur (kultur-)philosophische Lektüre Bachtins im Kontext der inner-russischen Diskussionen der 80er Jahre. Die Kombination einer solchen Tendenz mit einer russischen Bachtin- und Derrida-Deutung bietet der Sammelband *Bachtinskij sbornik I*, M. 1990; vgl. auch B.F. Egorov, "Dialogizm M.M. Bachtina na fone naučnoj mysli 1920-ch godov", in: *M. Bachtin i filosofskaja kul'tura XX veka (Problemy Bachtinologii)*, I, SPb. 1991, 7-16; N. Savčenkova, "Predely geroja v dialogičeskoj tradicii (Bachtin, Buber, K'ркеgor)", in: *ibid.*, 112-117. – Zur Begriffskritik der Bachtin-Verarbeitung vgl. auch W. Schmid, "Bachtins Dialogizität - eine Metapher", in: *Roman und Gesellschaft*, Jena 1984, 70-77.
- ¹⁷ Vgl. die Zusammenfassung bei A.H.-L., "Die «formal-philosophische Schule» in der russischen Kunsttheorie der 20er Jahre", in: *Sammelband zum Gustav Špet-Symposium* (Hrsg. A. Haardt, D. Rodi) in Bad Homburg 1986 (erscheint als Sonderband des WSA 1993) und ders., "Jan Mukaťovský im Kontext der «synthetischen Avantgarde» und der «Formal-philosophischen

- Schule» in Rußland", in: Sammelband zur Mukatovský-Tagung in Dobříš bei Prag, Prag 1993.
- 18 J. Starobinski, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von F. de Saussure*, Frankf.a.M. 1980 und den Tagungsband: R. Lachmann, I.P. Smirnov (Hrsg.), *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, WSA 21, 1988.
- 19 Die Auffassung der "Schrift als etwas Lebloses", Steinernes, Repressives (repräsentiert durch die "Gewalt des Phallus") prägt die Sprachvorstellung J. Lacans (vgl. P. Widmer, *Subversion des Begehrens*. J. Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankf.a.M. 1990, 71f., 113f.). Die Bedeutung der Anagrammatik für das "Postmoderne Sprachdesign" untersucht F.P. Ingold in dem gleichnamigen Aufsatz in: A. Wildermuth, U. Klein (Hrsg.), *Postmoderne. Ende in Sicht*, Heiden (CH) 1990, 51-78.
- 20 J. Kristeva, *Palimpsestes*, Paris 1982 und V.N. Toporovs Konzeption des "Textes im Text" – "Iz issledovanij v oblasti anagrammy", in: *Struktura teksta* - 81, M. 1981, 109-121 und ders., "Prostranstvo i tekst", in: *Issledovanija po strukture teksta*, M. 99-132.
- 21 Vgl. ausführlicher dazu A.H.-L., "Zwischen Psycho- und Kunstanalytik", in: *Psychopoetik*. Beiträge zur Tagung «Psychologie und Literatur», München (WSA - Sonderband 31) 1992, 7-14.
- 22 Vgl. dazu Lachmann selbst: "Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Šklovskij", in: *Poetica*, 3, 1970, 226-249.
- 23 Vgl. A.H.-L., *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 29f., 543f., 549, 557; zur Paradietheorie 197ff., 387ff.
- 24 Die Vorliebe für den Begriff des "Feldes" zeigt sich schon bei den französischen Strukturalisten (Claude Lévi-Strauss, R. Barthes, M. Foucault) und markiert einen wichtigen Vorgriff auf die post- oder neostrukturalistische Wende (vgl. dazu auch M. Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankf.a.M. 1984, 135ff.).
- 25 Vgl. M. Leiris, *Wörter ohne Gedächtnis*, Frankf.a.M. 1984; E. Jabès, *Vom Buch zum Buch*, Übers. von F.Ph. Ingold, München 1989; F.Ph. Ingold gehört auf seine Weise wohl auch in diese Linie, was er auch in seinen literarischen, theoretischen und literaturwissenschaftlichen Arbeiten belegt. Dies gilt v.a. für seine Aufsatzsammlung *Das Buch im Buch*, Berlin 1988.
- 26 Vgl. dazu die Übersetzung und die Kommentare von H. Schmid und A.H.-L. zu: "M. Bachtin, «Das Problem des Textes in der Linguistik»", in *Poetica* 22, 3/4, 1990, 436-487.

- 27 Zur Verschiebungspoetik des Futurismus vgl. A. Kračenyč, *Sdvigologija russkogo sticha*, M. 1923 – und im Formalismus v.a. bei V. Šklovskij (A.H.-L., *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 27, 90, 131f., 147f., 250f.) und ders., "Pomak (sdvig)", in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Bd. 3, Zagreb 1984, 61-76.
- 28 Diese Formulierung bezieht sich auf R. Jakobsons berühmten Aufsatz "Unbewußte sprachliche Gestaltung in der Dichtung" [1970/71], in: R. Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankf.a.M. 1979, 311-327.
- 29 Vgl. den Vortrag von Ladislav Matějka an der Mukačovský-Tagung in Dobříš (bei Prag) September 1991 (zum Druck vorbereitet im entsprechenden Tagungsband Prag 1993).
- 30 Ich verstehe unter Pragmatem eine standardisierte pragmatische Situation, deren Regelhaftigkeit zwischen der hohen Invarianz der Paradigmatik (Grammatik und Semantik) und der totalen Variabilität von Hic-et-nunc-Momenten liegt. Es handelt sich dabei gewissermaßen um eine vermittelnde Zone zwischen dem unwiederholbar-einmaligen Lebensmoment ("fluxus") und dem System bzw. abstrakten Kode einerseits und zwischen der Sphäre der Realia bzw. der Aktionen und jener der Signifikation anderseits. Darüber hinaus vermitteln die Pragmateme zwischen Bedeutungsstrukturen (Semantik) und axiologischen Normen, die beide zusammen den spezifischen Sinnkomplex einer Situation und seine Einbettung in Wahrscheinlichkeitsmodelle regulieren. Zum Problem des "pravdopodobie" in der Realismus-Diskussion schon der 20er Jahre vgl. R. Jakobson, "O chudožestvennom realizme", [1921], in: *Texte der russischen Formalisten* Band I, München 1969, 372-391.
- 31 Zur Interferenz von Wortkunst- und Erzählstrukturen in der Prosa vgl. die Studien von W. Schmid, gesammelt zuletzt in: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, Frankf.a.M., Berlin etc. 1992, 15ff.
- 32 Vgl. G. Janeczek, *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton 1984.
- 33 A. Belyj, *Peterburg*, Roman v vos'mi glavach s prologom i épilogom, (Hrsg. L.K. Dolgoplov) M. 1981, 42-43.
- 34 Ich beziehe mich hier auf die von mir vorgeschlagene typologische Trichotomie des Symbolismus in eine dekadente Frühphase (S I), eine zweite religionsphilosophisch bzw. mythopoetisch orientierte Phase (S II) und auf eine dritte grotesk-karnevaleske Phase (S III), in die gerade die prosaischen Hauptwerke der Symbolisten gehören. Vgl. zusammenfassend die Einleitung zu A.H.-L., *Der russische Symbolismus*, Wien 1989; vgl. zusammenfassend auch ders., "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: N.A. Nielsson (Hrsg.), *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium*, Stockholm 1986, 17-48.

- 35 A.H.-L., "Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda", in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb 1992 (im Druck).
- 36 Zum Synkretismusproblem im Rahmen der russischen Moderne siehe R. Gröbel, "Wertmodellierung im mythischen, postmythischen und remythisierten Diskurs. Zum Problem des sekundären Synkretismus", in: W. Schmid (Hrsg.), *Mythos in der slawischen Moderne*, (WSA - Sonderband 20), Wien 1987, 37-60.
- 37 Vgl. Hans Jonas' Gnosis-Mythos *Die mythologische Gnosis*, Göttingen 1934 und – im Kontext des postmodernen Gnosis-Interesses – die modische Gnosis-Deutung bei Sloterdijk in der Einleitung zum ersten der beiden Sammelbände: P. Sloterdijk / Th.H. Macho (Hrsg.), *Weltrevolution der Seele*. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart, o.O. 1991.
- 38 A.H.-L., "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne", in: *Poetika*, 22. Bd., Heft 3-4, 1990, 436-487.
- 39 J. Derrida, *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, [1987], Wien 1989; zur Apophatik und Kataphatik des apokalyptischen Diskurses vgl. A.H.-L., "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende" (Amsterdam, im Druck).
- 40 A.H.-L., *Der russische Symbolismus*, I, 103-111; 115-132.
- 41 Vgl. dazu Lachmanns Artikel "Intertextualität in der Lyrik. Zu Majakovskijs *Oda revoljucii*", in: WSA 5, 1980, 5-23.
- 42 B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988; R. Sartori, "Stalinism and Carnical: Organisation and Aesthetics of Political Holidays", in: H. Günther (Hrsg.), *The Culture of the Stalin Period*, London 1990, 41-77 und B. Groys, "The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde", *ibid.*, 122-148.
- 43 Eine sehr starre Synthese von semantischen und Sinn-Figuren versuchten seinerzeit die Vertreter der Gruppe um J. Dubois, *Allgemeine Rhetorik* [1970] München 1974, 204ff.
- 44 Zum Verhältnis Vygotskij – Bachtin vgl. A.H.-L., *Der russische Formalismus*, 426-442.
- 45 Lachmann bezieht sich hier auf die Schrift von N. Abraham, M. Torok, *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt a.M.-Berlin-Wien 1979, 7ff.

- ⁴⁶ *Kruptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen* (Hrsg. R. Lachmann, I.P. Smirnov) WSA 19, 1988.
- ⁴⁷ Die Metaphorik und Metonymik des "Schreibens" verschränkt sich mit jener der "Stadtvision", also dem Petersburg-Mythos, der ein Lieblingsthema gerade der russischen Kultursemiotik (Toporov, Lotman) ist. Die Mythisierung der Stadt Petersburg läßt sich in der Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts als ein einziger "Peterburger Text" lesen (Lachmann, 434). Vgl. die Artikel von V.N. Toporov und Ju. Lotman in den *Trudy po znakovym sistemam*, 18, 1984.

Ю. К. Щеглов

Романы И. Ильфа и Е. Петрова

Спутник читателя

Том 1: Введение. Двенадцать стульев

Том 2: Золотой теленок

This unique "reader's companion" is the result of more than ten years' investigations into the poetic structure and historical context of the novels "Dvenadcat' stul'ev" and "Zolotoy telenok". The work combines three aspects: a dictionary of Soviet culture of the Twenties, a catalogue of literary motives and clichés, and elements of theoretical literary analysis.

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE**

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE
SONDERBAND 26/1, WIEN, 1990, 377 S., DM. 48.-
SONDERBAND 26/2, WIEN, 1991, 336 S., DM. 48.-

Б.М. ГАСПАРОВ

**Поэтический язык Пушкина как факт истории
русского литературного языка**

Поэзия Пушкина рассматривается на фоне исторических, литературных, языковых процессов, характеризовавших эпоху 1800-1820-х годов и послуживших для творчества Пушкина писательной средой. Основное внимание сосредоточено на мессианистических и апокалиптических мотивах, получивших большое распространение в русской культуре в связи с победой над Наполеоном и развитием на русской почве романтической символики и эстетики. В этой перспективе, поэтический язык Пушкина выступает как сложный конгломерат, складывающийся из многочисленных и разнообразных источников: различных литературных и стилевых традиций, актуального идеологического, образного, идиоматического материала, конкретных жизненных положений и их символического осмысления. В книге подробно исследуются те языковые и жанровые приемы, в силу которых все эти многообразные компоненты складываются у Пушкина в уникальные конфигурации поэтических смыслов. Автор книги стремился показать единство творческого мира Пушкина и в то же время его гетерогенность и динамику его развития на протяжении двух десятилетий - от лицейских стихов до поэтических произведений конца 1820-х - начала 1830-х годов.

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE**

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE
SONDERBAND 27, WIEN 1992, 420 S., DM 65.-

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, Heßstraße
39/41, Postfach 34 01 08, D-8000 München**

И.П. СМЕРНОВ

**О древнерусской культуре, русской национальной
специфике и логике истории**

В книге исследуются три эпохи в развитии древнерусской культуры: раннее и позднее средневековье и XVI век. Автор выдвигает гипотезы о зарождении нескольких русских традиций, тянущихся вплоть до современности.

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE**

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE
SONDERBAND 28; WIEN 1991, 296 S., DM 42.-

В.Н. ТОПОРОВ

А.С. Пушкин и Голдсмит

в контексте русской Goldsmithiana'ы
(к постановке вопроса)

Содержание: Ранние русские переводы Голдсмита. - "Английский комплекс в русской культуре начала XX века; Роль М.Н. Муравьева; Карамзин и английская литература; Жуковский и Голдсмит; Н. Тургенев и Голдсмит; "Деревня" Пушкина и "The Deserted Village"; Некоторые итоги и предположения; Приложение 1: Китайская повесть. Из Английской книги: The Citizen of the world; Приложение 2: О русских переводах естественно-научных работ Голдсмита; Приложение 3: О первом русском переводе "Векфилдского священника"; Приложение 4: О судьбе "Edwin and Angelina" Голдсмита в России; Приложение 5: Ранняя рецепция комедии Голдсмита "Ночь ошибок" в России; Приложение 6: Голдсмит в России в 40-ые годы; Приложение 7: К русской "англомании" начала XIX века; Приложение 8: Страничка из ранней истории русского байронизма (Жуковский и Пушкин); Приложение 9: Карамзин о деревне.

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON**

AAGE A. HANSEN-LÖVE
SONDERBAND 29, Wien 1992, 222 S., DM 58.-

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, Heßstraße
39/41, Postfach 34 01 08, D-8000 München

С. ЕЛЬНИЦКАЯ
Поэтический мир Цветаевой:
Конфликт лирического героя и действительности.

Общая характеристика поэтического мира Цветаевой; Исходные смысловые инварианты; Описание неистинного мира и истинного мира; Конфликт лирического героя и "этого" мира; Общее описание ситуации "Лирический герой и мир"; Губительное воздействие "этого" мира на лирического героя; Страдание лирического героя в "этом" мире; Неприятие и отрицание "этого" мира лирическим героем.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,
SONDERBAND 30; WIEN, 1990, 396 S., DM 65.-

PSYCHOPOETIK
BEITRÄGE ZUR TAGUNG
«PSYCHOLOGIE UND LITERATUR»
MÜNCHEN 1991

Inhalt: A. Hansen-Löve, Zwischen Psycho- und Kunstanalytik (Einleitung); W. Koschmal, Die 'befleckte Empfängnis' Solomonijas; W. Schmid, Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der russischen Erzählprosa; A. Thomas, A Russian Oedipus: Lacan and Puškin's *The Queen of Spades*; N. Drubek-Meyer, Gogol's Psychologik in den *Večera na chutore bliz Dinkan'ki*; E. Naiman, «Ne grešno li eto želanie?» *Nakanune*, Failure and the Psychopoetics of Literary Evolution; R. Gröbel, Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik (zu V. Rozanov); A. Hansen-Löve, Zur psychopoetischen Typologie der russischen Moderne; I.P. Smirnov, Sadoavangard; D. Rancour-Laferrrière, Why the Russian Formalists had no Theory of the Literary Person; A. Flaker, Psicholožestvo; E. Greber, Subjektgenese, Kreativität und Geschlecht. Zu Pasternaks *Detstvo Ljuvers*; P.A. Jensen, Boris Pasternak als Ästhetiker im Sinne Kierkegaards; R. Lachmann, Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa; T. Seifrid, Literature for the Masochist: "Childish" Intonation in Platonov's Later Works; A. Zholkovsky, The terrible armor-glad general line: A new profile of Eisenstein's poetics; R. Fieguth, Zur immanenten Psychopoetik in Vladimir Nabokovs *Zaščita Lužina*; A. Sergl, Katabasis als Metrofahrt; J.R. Döring-Smirnov, Gender shifts in der russischen Postmoderne; Texte von Vladimir Sorokin und D. Prigov.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,
SONDERBAND 31; WIEN, 1992, 574 S., DM 75.-

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, Heßstraße
39/41, Postfach 34 01 08, D-8000 München

Марина Цветаева

Статьи и тексты

Редакция Л.А. Мнухина

Содержание: М. Гаспаров, От поэтики быта к поэтике слова; В. Адмони, Марина Цветаева и поэзия XX века; V. Lossky, Marina Cvetaeva et la presse parisienne; А. Саакянц, Одиннадцать недель в Берлине (Глава из книги "Птица-Феникс"); Ю. Клюкин, Пушкин по-французски в переводе Марины Цветаевой (К истории создания); С. Полякова, Из наблюдений над поэтикой Цветаевой; Л. Зубова, Актив-пассив и субъектно-объектные отношения в поэзии М. Цветаевой; Е. Айзенштейн, К постановке проблемы "Сон в жизни и творчестве М. Цветаевой"; Н. Катаева-Лыткина, Поэт Марина Цветаева и семья композитора Скрябина; Г. Горчаков, К источникам трагического у Марины Цветаевой; В. Купченко, Образ М. Волошина в прозе М. Цветаевой; Е. Коркина, Поэма о Царской Семье; И. Кудрова, "Загадка злодеяния и чистого сердца" (Человек и стихия в творчестве Марины Цветаевой); Неизданное письмо М.И. Цветаевой к В.Н. Буниной; Ю. Клюкин, Об одном стихотворении М. Цветаевой; Марина Цветаева. Выписки из прежней записной книжки, верой и правдой служившие мне с 1-го июня 1918 по 14-ое февраля 1919 г.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LITERARISCHE REIHE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,
SONDERBAND 32; WIEN, 1992, 252 S., DM 60.-

FESTSCHRIFT FÜR
VIKTOR J. ROZENCVEJG

ZUM 80. GEBURTSTAG
Tilman Reuther (Hrsg.)

Содержание: Ю.Д. Апресян, экспериментальная, прикладная и теоретическая лингвистика: обратные связи; Л.Н. Иорданская, Перформативные глаголы и риторические союзы; О.С. Кулагина, Синтаксический анализ на основе предпочтений; Е.В. Падучева, Факт и общефактическое значение несовершенного вида; Я. Панёнова, О некоторых типах обобщенных актантов; В.Н. Топоров, У истоков русского поэтического перевода; В.А. Успенский, Серебряный век структурной, прикладной и математической лингвистики в СССР и В.Ю. Розенцвейг: Как это начиналось (заметки очевидца); Е. Эттингер, О переводе в квадрате; J.-C. Gardin, Linguistique et compréhension des énoncés en information scientifique et dans les sciences de l'homme: un survol franco-sociétique de 30 ans (1960-1990); E. Hajičová, Focus on Focus – Towards a Dynamic Account of Discourse; L. Kopolew, "Unser natürlichster Verbündeter". Friedrich der Große über Rußland; I. Mel'čuk, CHANGER et CHANGEMENT en français contemporain (étude sémantico-lexicographique); P. Sgall, Underlying Structure of Sentences and Its Relations to Semantics; A. Zholkovskiy, ZH/Z: Notes of an Ex-pre-post-structuralist.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
LINGUISTISCHE REIHE

HERAUSGEGEBEN VON TILMANN REUTHER,
SONDERBAND 33; WIEN, 1992, 294 S., DM 65.-

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Журнал теории и истории литературы, критики и библиографии

Theory & history of literature, literary criticism & bibliography

NEW LITERARY REVIEW

The NEW LITERARY REVIEW is the first independent professional philological journal in Russia and offers the very best of contemporary scholarship in theory of literature, history, culture and interdisciplinary studies.

The rich archival material presented in the NEW LITERARY REVIEW, for the most part unknown and unpublished before, gives the readers the unique possibility of opening new perspectives on the cultural history of Russia.

The NEW LITERARY REVIEW provides a wide range of provocative, in-depth, and analytical reviews of the most recent work in Russian and world literary theory and criticism, cultural studies and art history. And with its translations, interviews with leading scholars, and special thematic issues, the NEW LITERARY REVIEW presents the best means of keeping up to date with contemporary developments in the intellectual world.

The list of the authors of the NEW LITERARY REVIEW includes the most noted as well as young talented scholars from Russia and abroad. The advisory board includes: K. Azadovsky, H. Baran (USA), G. Belaya, V. Vatsuro, M. Gasparov, A. Zholkovsky (USA), A. Zorin, A. Lavrov, J. Malmstad, A. Ospovat, O. Ronen (USA), Igor Smirnov (Germany), R. Timenchik (Israel), E. Toddes (Latvia), and A. Chudakov.

Ordering information: the NEW LITERARY REVIEW appears eight times a year (six regular issues and two special thematic issues). The annual subscription price is US\$ 70 (for individuals) and US\$ 110 (for institutions).

Postmaster: NEW LITERARY REVIEW, 129626 Moscow, P.O. Box 55, Russia.

Subscription may be ordered from Kubon & Sagner, Postfach 34 01 08, W-8000 München 34, Germany.