

**BAND 28**

**1991**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

## I N H A L T

### Aufsätze

- I.P. Smirnov (Konstanz), Ėdip Frejda i Ėdip realistov 5
- D. Kujundžić (Los Angeles), Tat'jana's Purloined Letter 29
- S. Spieker (Los Angeles), Writing the Underdog. Gogol's *Zapiski Sumasshedshego* and its Pretext 41
- A. Syrkin (Jerusalem), Zametki o *Prestuplenii i nakazanii* 57
- M. Freise (Hamburg), Personendarstellung und Personenbewußtsein bei Čechov. Die Erzählung *Černyj monach* 89
- H. Meyer (München), Der Akmeismus Mandel'stams als eine modernistische Necklassik 107
- P.M. Waszink (Den Haag), The Literariness of *Doktor Živago*: The Role of Peirce's Interpretant and Wittgenstein's "Shadow" 149
- E. Faryno (Warszawa), "Poslednee kolečko mira ... Est' ty na mne" (Opyt pročtenija *Kuprjanova i Nataši Vvedenskogo*) 191
- S.V. Poljakova (St. Peterburg), Poézija Olejnikova (Opyt interpretacii) 259
- A.B. Bljumbaum, G.A. Morev (St. Peterburg), "Vanna Archimeda": K istorii nesostojavšegosja izdanija 263

### Sprachwissenschaft

- M. Okuka (München), Theorien zur serbokroatischen Standardsprache 271
- J. Hlavač (Melbourne), Zur Genuszuordnung von Lehnwörtern im Deutschen, Kroatischen und Serbischen 281
- G. Neweklowsky (Klagenfurt), Akzentindex des "Pustozerskij Sbornik" 1675 / Indeks akcentovki "Pustozerskogo sbornika" 1675 (1. Teil) 299

## **Rezensionen**

J.U. Peters (Zürich), Eduard Ditschek: Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre. 341

István Nyomárkay (Budapest), "Tgolf Mēstró". Gedenkschrift für Reinhard Olesch. 347

## **Texte und Materialien**

G. Cheron (Pasadena), Letters of K. Bal'mont 353

И.П. Смирнов

## ЭДИП ФРЕЙДА И ЭДИП РЕАЛИСТОВ

"Qu' est-ce que la propriété? [...] C'est la vol"  
P.-J. Proudhon

### 1. Психоанализ в Эдиповой ловушке

1.1. Мысль Фрейда о том, что младший член семьи в возрасте от трех до пяти лет обязательно восстает против одного из своих родителей, будь тот того же пола, что сам ребенок ("позитивная" эдипальность), или противоположного ("негативная" эдипальность)<sup>1</sup>, еще не получила должного признания в качестве такой - редчайшей по парадоксальности (парадоксальной а fortiori) - идеи, которая не допускает строгого, выбирающего между "да" и "нет", теоретического обсуждения.

Понятие Эдипова комплекса, повидимому, самое авторитарное среди категорий гуманитарного толка, выработанных в XX в. Примись мы отрицать эдипальность, мы только подтвердим ее наличие нашим научным бунтом против родоначальника психоанализа. И наоборот: согласившись с Фрейдом в том, что Эдипов комплекс представляет собой универсалию человеческой психики, мы на собственном примере опровергнем этот тезис, коль скоро откажемся от участия в борьбе с авторитетом. Любые однозначные высказывания об Эдиповом комплексе, кроме утверждений самого Фрейда, оказываются, таким образом, ложными (и в дальнейшем не будут нас занимать).

Понятием, табуизирующим на будущее не только негативное, но даже и позитивное к себе отношение, мешающим себя использовать, было естественно оперировать для того, чтобы объяснить происхождение запрета как такового, а значит, и самой - эждущейся на ограничениях - культуры. История человечества начинается, по Фрейду ("Totem und Tabu", 1913), с запрета, которому подвергается бессознательное желание сыновей умертвить отца.

1.2.0. Не в силах ни лишь отрицательно, ни лишь утвердительно ответить на вызов Фрейда без впадения в противоречие, психоаналитический дискурс, включая сюда ориентирующиеся на него философию и со-

циологию, отыскал два компромиссных выхода из тех затруднений, которые чинила его развитию идея Эдипова комплекса. (Речь идет о том, в каком виде мы застаем психоаналитическую литературу, а не о том, как она видится ее авторам, т.е. о бессознательной, боящейся стать жертвой аргументов *ad personam*, обходной логике исследований, моделирующих логику бессознательного).

Одна из этих компромиссных стратегий заключена в том, чтобы лишить Фрейда авторской ответственности за постановку Эдиповой проблемы. Фрейдизм концептуализуется как отображение неких, за ним стоящих, объективных обстоятельств. Раз так, то возражения в адрес Фрейда вовсе не знаменуют собой того, что его оппонент эдипален. Поскольку у Фрейда отнимаются, так сказать, родительские права касательно Эдипова комплекса, постольку полемика по поводу этой теории не носит характера детского восстания против старших.

Вторая стратегия нацеливается на то, чтобы заново объяснить Эдипов комплекс вне постулированного Фрейдом бунта ребенка против родителей. Исследователям, которые следуют за Фрейдом с такого рода ревизионистским намерением, можно не опасаться обвинений в том, что они подрывают своей (пусть частичной) солидарностью с учителем его Эдипову доктрину.

Проиллюстрируем (на минимуме материала) оба названных направления в психоанализе.

1.2.1. Первый подход к наследию Фрейда нашел себе наиболее отчетливое воплощение в "Анти-Эдипе" Ж.Делеза и Ф.Гатари. Дискредитируя фрейдизм, они усматривают в нем соответствие капиталистическому общественному порядку. Социальная работа по подавлению желаний субъекта сосредоточивается капитализмом в кругу семьи. Сообразно этому, желание конституируется в качестве силы, разрушающей семью: ему приписывается инцестуозное содержание<sup>2</sup>. Не психоанализ изобрел эдипальность, - утверждают Ж.Делез и Ф.Гатари. Он лишь запротоколировал произведенную капитализмом "эдипализацию" субъекта<sup>3</sup>.

Чтобы защититься от социологических нападок Ж.Делеза и Ф.Гатари, фрейдизм постарался раскрыть психическую обусловленность, субъективизм их научной позиции. В послесловии к немецкому переводу сборника статей об "Анти-Эдипе" ("Les chemins de l'Anti-Edipe", Toulouse 1974) К.Нейбур говорит о "гомосексуальной навязчивой идее самозачатия" ("Selbsterzeugungswahn"), сквозящей у Ж.Делеза и Ф.Гатари<sup>4</sup>, и тем самым намеревается установить, откуда могло бы проистекать нигилистическое отношение этих авторов к эдипальной "семейной драме". Но не свойственно ли стремление к автопорождению самому

Эдипу? Убивая отца и проникая в материнское лоно, он занимает место того, кто его зачал. Нельзя родить себя в своей семье, помимо инцеста. Между тем для Ж.Делеза и Ф.Гатари инцест не что иное как продукт искаженного (капитализмом) воображения.

Социологическая полемика с Фрейдом началась, впрочем, задолго до появления труда Ж.Делеза и Ф.Гатари<sup>5</sup>. Так, согласно Э.Фромму, театральная трилогия Софокла об Эдипе запечатлевает восстание сына против патриархального общественного устройства (сексуальная связь сына с матерью здесь "вторичный элемент")<sup>6</sup>. Толкование Э.Фроммом Софокла подразумевает, что Фрейд придал одному из этапов культурно-исторического процесса (упадку патриархального социума) трансисторическое, всечеловеческое значение.

Наличие широкого разброса мнений при поисках объективных факторов, позволивших Фрейду сформулировать его теорию, убеждает в том, что в данном случае метод спора с "эдипализованным" психоанализом важнее для полемистов, не желающих демонстрировать собой релевантность Эдипова комплекса, чем сами эти факторы в их конкретности (ими могут быть и капитализм, и выход общества из патриархального состояния).

1.2.2. Небунтующий или, по меньшей мере, обращающий разрушительность на агрессора Эдип принимает в психоаналитической литературе самые различные образы.

У М.Кляйн эдипальность предстает в виде реакции ребенка на отлучение от материнской груди. Пытаясь садистски вновь получить в свое распоряжение мать, ребенок идентифицирует себя с тем, кто владеет ею, - с отцом (при этом мальчикам хочется вытеснить отцовский пенис из материнского лона, а девочкам - интроецировать мужской половой орган). Вразрез с Фрейдом М.Кляйн приурочивает начало Эдипова комплекса и вызываемых им фантазий к очень ранней, орально-садистской, фазе в эволюции ребенка<sup>7</sup>. С точки зрения М.Кляйн радикальное изменение привносит в семейную ситуацию мать, становящаяся для грудного младенца угрожающим объектом. Революция в семье, скажем мы, совершается сверху. Если ребенок и революционер, то на консервативный лад (он требует назад свое). И отсюда: если психоаналитики и сохраняют верность понятию Эдипова комплекса, то их консерватизм вовсе не означает, что они лишены эдипальности.

Ребенка, откликающегося у М.Кляйн на материнскую агрессию, смеяет у Ж.Девро Эдип, защищающийся от Лаия. Эдипов комплекс, в общем и целом, стимулируется репрессиями, которым подвергают детей родители<sup>8</sup>.

Конфликт младших и старших может совсем выводиться за скобки Эдипова комплекса. Э.Эриксон называет эдипальный возраст "игровой стадией". Эдипальные фантазии порождаются ребенком, который по ходу игры присваивает себе чужие роли (в первую очередь, роли ближайших к нему отца и матери)<sup>9</sup>.

Бесконфликтна (в указанном смысле) и теория Эдипова комплекса, построенная Ж.Лаканом. В сильном упрощении она сводится к следующему. Психике ребенка не известны мужское и женское начала; половая принадлежность определяется им в отношении к Другому, при распознавании несамодостаточности, т.е. пола, Другого; ребенок научается у родителей исполнению одной из их ролей, что и составляет "собственное" содержание Эдипова комплекса<sup>10</sup>. Сущность эдипальности, в освещении Ж.Лакана, не в том, что ее носитель хочет вытеснить конкурента с места, которое тот занимает, а в том, что ребенок не способен найти себя без Другого.

Б.Грюнберже считает, что эдипальность дана индивидам в потенции; на практике же ребенок избегает соревнования с родителями, дистанцируется от них, дабы удовлетворять требованиям своего нарцистского "я". Эдипов комплекс превращается из возможности в реальность детского поведения лишь при нарушении психического здоровья (например, в случае дебильности субъекта)<sup>11</sup>.

1.3.0. Не приходится говорить о гносеологических преимуществах перед другими какого-то из вышеизложенных ответов на задачу, которую Фрейд поставил перед своими наследниками, сформулировав концепцию Эдипова комплекса. Все решения этой задачи - мышление в себе и для себя; они выросли из сугубой умственной игры с парадоксом; они были найдены психоанализом в результате того, что он был вынужден строить непарадоксальное высказывание об эдипальности одним из двух предзаданных ему (и им не осознаваемых) способов, и поэтому не могут быть рассмотрены как сколько-нибудь адекватные действительному положению дел в области человеческой психики.

Но можно ли тогда вести хоть какую-либо речь об Эдиповом комплексе?

1.3.1. Какую логическую процедуру подразумевал Фрейд, описывая Эдипов треугольник? Ясно, что базисом эдипальности служит транзитивная операция. Ребенок ( $x$ ) соотносен ( $R$ ) как с отцом ( $y$ ), так и с матерью ( $z$ ), откуда родители оказываются - в детском восприятии - сопряженными между собой тем же отношением  $R$ : если  $xRy$  и  $xRz$ , то  $yRz$ . Ребенок не способен отличать свою связь со старшими в семье от связи,

соединяющей старших друг с другом. Он аналогичен родителям. Если бы не он (не *tertium comparationis*), не было бы и родительского союза. Ребенок в качестве зюна, связующего отца и мать, ощущает себя,- должен был бы заключить Фрейд,- главенствующей фигурой в семье. Он покушается на место одного из родителей, т.е. революционизирует устройство семьи, с тем, чтобы воплотить в жизнь свое (недооцененное взрослыми) главенство. Ребенку безразличен пол замещаемого им родителя, т.к. субституции подвергается - в схватке за власть - тот старший член семьи, который в ней доминирует (будь он отцом или матерью). Ребенок играет и до вступления в эдипальный возраст, возразм мы Э.Эриксону. Игрой нельзя объяснить эдипальность. Напротив того: эдипальность объясняет тот факт, почему детская игра в какой-то момент своей эволюции нацеливается на захват родительских позиций.

Просвечивая логику, которую имеет в виду представление об Эдиповом комплексе, мы начинаем там же, где и Фрейд. Мы размышляем изнутри его теории, а не за ее границей; приходим к выводам, которые он был обязан сделать, если бы обратил внимание на логическую предпосылку того, что он открыл. Нам не приходится принимать или не принимать модель Фрейда - мы сами выносим ее на суд в том виде, в каком ей надлежало бы появиться, будь она последовательно, до своего основания продуманной, и выбираемся, таким образом, из тупика, в который попал психоанализ, занимающийся эдипальностью.

Транзитивность - пустая форма, которая может наполняться широко варьирующимся содержанием. Конечно, чаще всего Эдипов комплекс развивается в рамках семьи. Но она не выступает в качестве непременно-го условия для возникновения эдипальности, как это казалось Фрейдю, обобщавшему свои наблюдения вместо того, чтобы наблюдать за тем, как человек конкретизирует имманентную ему способность к порождению абстракций. Фрейд не абсолютизировал какую-то отдельную часть человеческой истории (капиталистическую, антипатриархальную). Он абсолютизировал себя в роли абсолютизирующего. Эдипальность не зависит не только от типа семейной конфигурации, в которую включен ребенок, но и от семьи как таковой. Ребенок волен примерять транзитивное умозаключение к любой паре существ, с которыми его связывают равные, по его мнению, отношения. Он может реализовать свой Эдипов комплекс, допустим, применительно к друзьям, ревнуя одного из них к другому, или к воспитателям в детском учреждении и т.д. Тема "Царя Эдипа" состоит в том, что отцеубийство и инцест обнаруживаются там, где герой менее всего ожидал совершить их. Софокл установил эквивалентность между внесемейной и семейной разновидностями эдипального поведения. Фрейд не заметил этого.



1.3.2. Нам необходимо выяснить теперь, как ребенок достигает той стадии, на которой им овладевает транзитивный взгляд на вещи, чем обуславливается формирование такого мировидения.

Если согласиться с тем, что эдипальность не обязательно семейна, то она будет выражать собой потребность ребенка вочеловечиться. Эдип, разгадавший загадку Сфинги, знает, что есть человек. Ребенок, аналогичный не одним лишь родителям и, вообще, не какой-либо одной паре индивидов, располагает возможностью провести аналогию между аналогиями и, значит, открыть в себе общечеловеческую натуру, свою принадлежность к людскому миру<sup>12</sup>. Эдипальность - момент отчуждения ребенка от семьи, если таковая наличествует (герой Софокла не случайно воспитывается у чужих). Эдипальный ребенок включает родовое в антропологическое. Родители не даны ему как Другие (в этом - ошибка Ж.Лакана). Они превращаются в Других по мере того, как ребенок распространяет аналогию на аналогии. Иное, протупающее в отце и матери, делает их сходными со всяким человеком. Перераспределение главенства в семье, желаемое ребенком, принесло бы власть тому, благодаря кому общечеловеческое имеет место быть.

Итак, эдипальность - выход из рода, т.е. из биологического существования. Она знаменует собой второе рождение ребенка, заново появляющегося на свет в роли человека. Этим обуславливается инфантильная инцестуозность в том случае, когда Эдипов комплекс имеет семейный характер. *Selfmademan* и *selfmadewoman* с необходимостью смешивают порождающего с порожденным. Эдипальный ребенок старается заполучить в свое владение того, кто дал ему жизнь (неважно: отца ли, мать ли). Вряд ли стоит настаивать на том, что у девочек наличествует особая версия Эдипова комплекса (так называемый комплекс Электры). Попадая в эдипальную фазу психической эволюции, ребенок творит себя как человека, а не как мужчину или женщину. Вне семейного треугольника создающий себя ребенок реализует свою автохтонность<sup>13</sup>, играя со своими гениталиями. Табу, налагаемое на мастурбирование, мало чем отличается от запрета инцеста. Мастурбирование - акт самотворения, как и инцест, производства производящей энергии, продуцирования продуцирующего субъекта. Разумеется, ребенок мастурбирует и пребывая в семье, коль скоро она сопротивляется осуществлению его инцестуозных желаний. Эдипальный ребенок дистанцируется от родителей (ср. соображения Б. Грюнберже об Эдиповом комплексе) и замыкается на себе лишь постольку, поскольку старшие не приемлют детское бунтарство. Дети изменяют их эдипальные жесты, становясь жертвами родительских репрессий. Эдипальность, однако, учреждается не старшими, как бы ни мыслил ее Ж.Девро, а младшим - тем, кто еще не был человеком

как таковым. Автогенеративность эдипального ребенка прямо противоположна педерастии - бесплодному сексуальному насилию над детьми: Лаий обрекается на смерть от руки сына за то, что он был педерастом.

"Инфантильная сексуальность" была непомерно преувеличена Фрейдом, как справедливо полагают многие его критики.

Der Trieb, подчиняющий нас себе, влечет нас к преодолению нашей отприродности и не есть ни Todestrieb, ни Sexualtrieb, но Kulturtrieb. На каждой из фаз психического становления ребенок прощается с той или иной формой отприродной необходимости. Так, например, ребенок, садистически реагирующий на завершение симбиоза, отказывается быть самостоятельным существом и тем самым вступает в борьбу с биологической предопределенностью, которая требует от нас того, чтобы мы сами поддерживали нашу жизнь. Садизм глубоко человечен, как бы парадоксально ни звучала эта фраза. Инфантильная боязнь животных свидетельствует о чувстве вины, которое испытывает перед ними тот, кто уничтожает в себе анималистические начала.

Диалектичность психического созревания - в том, что ребенок может очеловечивать отприродное только за счет ресурсов своего тела, т.е. за счет отприродного же. Человек побеждает природу в себе самом, внутри природы. Для реализации, скажем, садистских фантазий ребенок использует оральную и анальную зоны. Поведение ребенка симптоматично, потому что он не в силах выразить преодоление своей физиологичности никаким иным способом, кроме физиологического. Себя отрицающая телесность не сказуема. Она автореферентна. Проявляясь некоторым образом, она остается явлением-в-себе, не ведает пути, ведущего к метапозиции. Можно было бы назвать процесс этой автонегации бессознательным, если бы саморазвитие тела не формировало в конечном итоге сознания. Инцестуозность и автогенитальные интересы ребенка асексуальны, ибо они служат симптомами, указывающими на его нежелание продолжать род. Сосредоточенность эдипального ребенка на генитальной зоне не имеет никакой иной функции, кроме сигнальной, демонстрирующей, что субъект автокреативен в о п р е к и в с е м биологическим нормам.

Эдипальность отличается от предшествующих ей этапов взросления тем, что она скачкообразно расширяет объем отрицаемого. Убегая из рода, ребенок расстается не с какой-то одной из своих биологических составляющих, как это было раньше, - он освобождается от биокультурного дуализма, от истерически-двойной идентичности, ликвидирует свою тварность в целом, сохраняет себе только человеческую ипостась. Эдип избавляет Фивы от власти Сфинги, человекоживотного<sup>14</sup>. Снятие в п у т р е н н е й п р о т и в о р е ч и в о с т и дает нам, говоря формаль-

но, внешнею непротиворечивость, обращает наше внимание на одинаковость нашего отношения с разнящимися между собой человеческими существами (допустим, с отцом и матерью, равно родителями), побуждает нас к транзитивному мироощущению. Эдипальный ребенок постсадистичен, он решает иную - более отвлеченную - проблему, чем маленький садист. Нет нужды сдвигать в духе М.Кляйн датировку эдипального поведения, произведенную Фрейдом, в раннее детство.

1.4.1. В статье "Der Untergang des Ödipuskomplexes" (1924) Фрейд определил следующий за эдипальным период детской жизни как кастрационный. Инцестуозный ребенок испытывает страх быть наказанным со стороны родителей за свою генитальную активность. Наряду с этой боязнью, на кастрационном этапе возникает также способность к сублимированию, к замещению опасно-телесного духовным. Нам кажется чрезвычайно ценным, что стадиология Фрейда предусматривает для каждого отрезка детской психической жизни возможность двойного воплощения той или иной целеустановки личности (ср. оральный/анальный садизм, позитивный/негативный Эдипов комплекс).

Неправомерно, однако, рассматривать вхождение ребенка в кастрационную фазу его жизненной динамики исключительно в семейном контексте. Подобно тому, как Эдипов комплекс образуется не только в пределах семьи, внесемейным может быть и его изживание. Оно совершается по мере того, как ребенок, сделавшийся апалогичным всем прочим людям, вынуждается признать, что он замещаем иными индивидами так же, как он замещает их. Никто не застрахован от потери своей позиции. Развитие Эдипова комплекса упирается в идею смертности каждого человека. Отрицая свою включенность в биологическую среду, субъект автоматически приобщает себя неживой природе. Эдипальное самопорождение губительно. Рождаясь во второй раз, мы являемся в мир мертвыми. Эдип у Софокла живет, считаясь убитым.

Чтобы быть последовательным в превозмогании отприродного, ребенок вынужден погасить генитальную деятельность, умертвить умирающий орган (попрать смерть смерти) и обратиться к духовной работе: к одухотворению собственного тела и к категоризации предметов физического мира, к отвлечению от их частных материальных свойств, к постижению эйдосов. Кастрационный комплекс позволяет ребенку идентифицировать себя как младшего, как не-родителя (в противоположность всем, не одним лишь своим, родителям), распознать свою неотенцию (недостаточную телесность).

1.4.2. Запрет инцеста в обществе взрослых соответствует процессу поступательной автоорганизации детской психики, достигающей кастрационной стадии. Запрет инцеста (как и мастурбирования) препятствует психическому регрессу - возвращению взрослых к той ситуации, с которой они справились, когда они детьми преобразовали Эдипов комплекс в кастрационный.

Проследивая переход от природы к культуре, К.Леви-Стросс отказался толковать запрет инцеста психоаналитически. Инцест табуизируется дабы сделать брак обменом - событием, сходным с коммуникацией, которая и есть самая культура<sup>15</sup>. К.Леви-Стросс не попался в Эдипову ловушку, потому что он не имел дела с психоаналитическими проблемами. В то же время К.Леви-Стросс, вслед за Фрейдом, придал запрету инцеста слишком фундаментальный смысл, возвысив это табу над всеми остальными.

Между тем табу инцеста конституирует культуру не в одиночку, но вместе со многими иными запретами, например, наряду с запретом на насильственный захват чужой собственности, который не допускает регрессивного движения индивидов по направлению к их садистскому детству. Любой создающий культуру запрет ставит барьер, мешающий человеку повернуть вспять тот ступенчатый процесс, по ходу которого ребенок освобождается от отприродности. Только тогда, когда этот процесс заканчивается (здесь не место обсуждать, как на деле происходит его завершение, приходящееся, по всей вероятности на поздний подростковый возраст), повзрослевший ребенок становится полноправным субститутом всего естественного мира. Начиная отсюда, субъект эквивалентен объекту, среде как таковой. Субъект, следовательно, персонифицирует идею обмена со средой, что бы она собой ни представляла. И эта идея составляет акт сознания, т.е. обратимого самоотчуждения, превращения субъектного в объектное и *vice versa*.

К.Леви-Стросс имел все основания для того, чтобы, продолжая традицию М.Мосса<sup>16</sup>, связать культуру с обменом. Но и брачный обмен, вырастающий из запрета инцеста, и даже коммуникативный обмен не были бы - подобно всем прочим парциальным обменным действиям - невозможны, если бы обменом не исчерпывалось содержание сознания.

Человеку запрещается заново переживать разные периоды детства. Табуизируется избыточный генезис. Культурогенные запреты экономят энергию, пошедшую на формирование сознания. Иначе говоря, они указывают нам на то, что сознание у ж е е с т ь.

## 2. Автор Эдип

2.1.1. Всякий субъект, для себя единичный, противоречит себе как носителю сознания. Чтобы снять это напряжение, субъект вынужден уравнивать частное и всеобщее. Для сознания в целом частными являются фазы его становления. Психогенезис сознания делается поэтому эквивалентным одному из своих этапов (и только одному!). Иначе говоря, некая логическая операция, господствовавшая на каком-то интервале нашего психического созревания (пусть ею будет эдипальная транзитивность) оказывается сопоставимой со всеми прочими логическими возможностями, которые находятся в распоряжении сознания, и получает тем самым привилегированное положение среди них. Личность манифестирует себя лишь в рамках психотипа, характера - садистского, эдипального, кастрационного и т.д., потому что ее фиксированность на том или ином моменте общего всем нам психогенезиса не может быть только ее достоянием<sup>17</sup>.

То, на каком именно эволюционном этапе своего детства зафиксирован индивид, зависит от жизненных обстоятельств семейного или внесемейного порядка. Они травматичны для индивида не по причине их обязательной катастрофичности (хотя очень часто и бывают таковыми), но уже в силу того, что они непременно внешни относительно имманентного нам продвижения от природного к культурному, не собственны нам. Наш характер всегда выбирается не нами, и это и есть травма. Она необходима и случайна в одно и то же время. В своей конкретности она формирует сугубо личное начало внутри психотипичного, она - *principium individuationis*. В своей всеобщности, транзитивности травма - нехватка свободы волеизъявления. Опытом несвободы от окружения обладает каждый ребенок. Чем сильнее таковая на отдельном этапе взросления, тем вероятнее, что этот этап будет определять впоследствии психотип индивида. Разумеется, стадиальную фиксацию могут вызывать также травматические (подавляющие свободу воли) события, которые происходят с индивидом до или после его вступления в фазу, становящуюся для его характера судьбоносной (ретроспективные и проспективные травмы). Например, подросток, переживающий насильственную смерть отца, вернется в эпоху инфантильной эдипальности; отсутствие молока у роженицы предрасположит ребенка к фиксации на садистских фантазиях и действиях, которые обретут для него значимость несколько позднее, в конце симбиоза.

2.1.2. Из только что приведенных соображений явствует, что хотя культура и запрещает повторение психогенезиса, оно отчасти соверша-

ется любой личностью, выступает как психическая универсалия. Запрет никогда не соблюдается строго всеми.

Существуют два вида нарушений табу: дегенеративный и генеративный. Выбор личностью первого или второго пути, ведущего ее к устранению запрета, следует из того, как она аргументирует утверждаемую ею эквивалентность между частным и общим.

С одной стороны, аргументом этой равнозначности может служить индивидуное, частное. Некая стадия психогенезиса будет абсолютизирована тогда в качестве целого. Скажем, эдипальный подход к миру станет в данном случае единственной возможностью вырождающегося таким образом сознания. Транзитивность заместит собой прочие умственные процедуры. Совершить инцест или отцеубийство будет означать для личности, вступившей на этот путь, что она нашла автоидентичность.

С другой стороны, роль аргумента в процессе конституирования личности может играть и общее, т.е. самое сознание. Не эдипальность (садистичность, кастрированность и т.д.) есть всё, но всё есть эдипальность (садистичность, кастрированность). Аргументирование подобного плана требует от личности, чтобы она породила новую культуру, соответствующую ее психотипу, подыскала общекультурные субституты для психических проблем, с которыми имеет дело. Идущий от общего к частному Эдип постарается легитимировать свою склонность к отцеубийству тем, что будет рассматривать себя как участника всегдашней в социальной жизни революционной борьбы.

Удвоение психогенезиса, ломающее запреты, дает в результате и патологию, и историю. Патологичность и историческая созидательность - две стороны каждого отдельного психотипа. Патология - изнанка истории. История стадияльна: она выдает за общепсихическое то один, то другой этап в эволюции детского психизма. История - новаторское отступление сознания в прошлое. Она представляет собой победу психотипа над психотипичностью. Господство некоего характера над прочими, фундирующее диахронические системы, подавляет генеративные способности тех, кто также стремится занять командные позиции в культуре. Творческий потенциал подчиненных психотипов разряжается в сновидениях, фантазиях, ошибках, эротических инсценировках, симптомагическом (автореферентном) поведении. Материалом, который по преимуществу исследовал Фрейд как пользующийся врач, было ипшофициальное личное творчество.

В своей истории культура заново переживает свою предьсторию. Историзируясь, сознание преодолевает себя так же, как природа преодолевала себя, осознаясь. История культуры - постепенная актуализация

всех культурогенных характеров, освобождение каждого психотипа от сомнительной связи с его патологическим двойником, рекреация сознания, пересознание.

2.1.3. Эдипальной европейская культура сделалась в 1840-80-х гг, в эпоху так называемого реализма<sup>18</sup>. Эдипальная природа творчества Достоевского (его биография послужила нам примером ретроспективной эдипальной травмы<sup>19</sup>) уже была отмечена Фрейдом применительно к "Братьям Карамазовым" ("Dostojewski und die Vater-tötung" (1927-28))<sup>20</sup>. Вне психоаналитической постановки проблемы мы подробно писали о том, что реализм исходил из принципа аналогии, прочерчивавшейся им между действительностью и текстом, от которого ожидалось непременно "правдоподобие", между литературным и научным дискурсами (ср. хотя бы художественную социологию "Записок из Мертвого дома" Достоевского, романов Мельникова-Печерского или чеховского "Острова Сахалина"), между отдельными жанрами художественной речи ("Стихотворения в прозе" Тургенева, нарративизированные драматические трилогии Сухова-Кобылина и А.К.Толстого), между индивидуальным и общественным (откуда учение о человеческих типах и определяющей личности среде), между противоположностями во времени (становящимися звеньями эволюции) и т.п.<sup>21</sup>. Здесь мы приведем несколько примеров, не столько доказывающих наш тезис об эдипальности реалистической культуры, сколько позволяющих думать о нем как о доказываемом.

2.2.1.1. Эдипализованному мировоззрению 1840-80-х гг было свойственно усматривать в осмысляемых предметах, прежде всего, общечеловеческое содержание.

Так, русская культурология второй половины XIX в. старалась стереть различие между национальным и мировым. К.Леонтьев писал о "всемирном духе" России<sup>22</sup>. Региональная культура имеет для К.Леонтьева право на существование, если она обладает антропологическим значением:

...Под словом *культура* я понимаю вовсе не какую попало цивилизацию, грамотность, индустриальную зрелость и т.п., а лишь цивилизацию *свою по источнику* [ср. эдипальное самопорождение,- И.С.], мировую по преемственности и влиянию<sup>23</sup> [подчеркнуто автором,- И.С.].

Н.Я.Данилевский надеялся на то, что славянство устранил в обозримом будущем однобокость прочих великих европейских цивилизаций, подчинявших себя лишь какому-то одному культурогенному началу:

...Славянский культурно-исторический тип в первый раз представит синтезис всех сторон культурной деятельности<sup>24</sup>.

Достоевский придал отождествлению "своего", национального с антропологическим религиозный смысл в проповедававшейся им идее русского "народа-богоносца" и отыскал конкретное доказательство русской "всемирной отзывчивости" в Пушкине:

Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только [...] стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите<sup>25</sup> [подчеркнуто автором,- И.С.]

2.2.1.2. В сущности, Достоевский был первым, кто психоанализировал (в самом тесном значении этого слова) личность реалистической эпохи как эдипальную. Достоевский вывел характер Некрасова в статьях, посвященных его памяти, из его особой привязанности к матери:

Это [...] было раненное в самом начале жизни сердце [ср. понятие травмы,- И.С.], и эта-то *никогда не заживавшая* рана его и была началом и источником всей страстной, страдальческой поэзии его на всю потом жизнь [...] То, как говорил он о своей матери, та сила умиления, с которою он вспоминал о ней, рождали уже и тогда [в начале писательской карьеры Некрасова и Достоевского,- И.С.] предчувствие, что если будет что-нибудь святое в его жизни [...], то [...] лишь одно это первоначальное детское впечатление детских слез, детских рыданий вместе, обнявшись, где-нибудь украдкой, чтоб не видали [...], с мученицей-матерью, с существом, столь любившим его [...] Ни одна потом привязанность в жизни его не могла бы так же, как эта, повлиять и властительно подействовать на его волю и на иные темные неудержимые влечения его духа [ср. "бессознательное" у Фрейда,- И.С.], преследовавшие его всю жизнь<sup>26</sup> [подчеркнуто автором,- И.С.]

Конфликт с отцом повлек за собой у Некрасова, в интерпретации Достоевского, демоническую страсть к самоутверждению и самосозиданию:

Миллион - вот демон Некрасова! [...] Это был демон гордости, жажды самообеспечения [...] Этот демон присосался к сердцу ребенка, очутившегося на петербургской мостовой, почти бежавшего от огня [...] Это была жажда мрачного, угрюмого, отъединенного самообеспечения, чтобы уже не зависеть ни от кого<sup>27</sup>.



2.2.1.3. В анархистской философии, окончательно оформившейся во времена реализма, антропологической константой оказывается способность человека к бунту против любого авторитета, начиная с власти природы над нами (так - у Бакунина в трактате "Бог и государство"<sup>28</sup> (1871)). Эдипальное восстание ребенка против родителей преобразуется анархизмом в отрицание социальной и транссоциальной власти - государства, религии и пр. Собственность - всегда чужое достояние с точки зрения того, для кого человек не имеет иной власти, кроме как над самим собой. Бакунин вполне разделял сенсационную в свои дни мысль Прудона о том, что собственность есть кража. Эдипальная антигосударственность Кропоткина основывалась - иначе, чем у Бакунина, - на уверенности в том, что антропологическим императивом является "взаимопомощь" - противоположность взаимоподавления<sup>29</sup>. Особенно невыносимой для революционеров реалистической эпохи была власть семьи над обществом. П.Г.Зайцевский заявил в прокламации "Молодая Россия":

Как очистительная жертва сложит головы весь дом Романовых<sup>30</sup>.

Семья - прообраз власти и должна прекратить существование ("Крейцера соната" Толстого). Революционеру-"всечеловеку" власть ведома лишь как переходная ступень к безвластию (Марксова "диктатура пролетариата"). Камнем преткновения в споре анархистов и марксистов, похоронившем Интернационал, было толкование детской атаки на позиции родителей. В чем она результируется? В том, что дети становятся аналогичными взрослым в праве на власть (марксизм)? Или в том, что старшие делаются похожими на безвластных младших (анархизм)?

2.2.1.4. Эдипов комплекс, как мы писали, наводит ребенка - по достижении всей своей полноты - на предположение, что место любого человека открыто, дабы быть занятым другими людьми. Философски генерализованная, эта мысль обернулась в позднереалистических уметвенных построениях Вл. Соловьева верой в то, что человечеству предстоит переродиться, 'создать вселенский духовный организм' ("Общий смысл искусства"). Истинная позиция человека как такового иная, чем та, что ему дана:

...идеальное бытие требует [...] чтобы все частные элементы находили себя друг в друге и в целом, каждое полагало себя в другом и другое в себе [...] Бог - всё во всех<sup>31</sup>.

Разница между соловьевской философией и сравнимым с ней антропологическим эволюционизмом Ницше близка в своем основании к той, которая была констатирована в приложении к марксизму и анархизму. Человечество пытается, по Вл. Соловьеву, сравняться с тем, что имеет власть над ним, - с идеальным, высшим и т.п. "Сверхчеловек" Ницше обосправливает высшие ценности, провозглашает смерть Бога. Мыслители-реалисты готовы были даже признать ничтожность их труда в надежде, что когда-нибудь объявится синтетический человек, который сплавит воедино все их частные наблюдения и выводы; Н.К.Михайловский пророчествовал в статье "В перемижку (фантазия, действительность, воспоминания, предсказания)":

Придут другие маленькие люди и расскажут так же откровенно и так же без претензий, как я, всё, что они пережили и видели. А потом придет большой человек [...], подберет все наши мелочи, сгруппирует их, осветит и такую паразитическую красоту вам предъявит, что вы ахнете<sup>32</sup>.

Эдипов комплекс проявлялся в философии второй половины XIX в. и в "позитивной", и в "негативной" версиях. Последняя определила собой утопию Н.Ф.Федорова. В непосредственно данном мире Н.Ф.Федоров видит царство "позитивной" эдипальности: сыновья здесь 'вытесняют' отцов, губят их своим рождением. Культура обязана посвятить себя 'воскрешению отцов'. Федоровская "Философия общего дела" с ее отцелобием вменяет сыновьям материнскую функцию: именно они, а не мать, должны зачинать жизнь. Поглощенные исключительно решением (ре)генеративной задачи, сыновья становятся *volens nolens* соперниками матерей.

2.2.2.1. Распознавание эдипальной сущности реализма на материале его литературного творчества - сравнительно легкий труд для исследователей. Реалистический нарратив знакомит читателей с самыми разными формами поведения, сохраняющего в себе след инфантильной эдипальности.

Здесь следует, в первую очередь, отметить расплодившиеся во второй половине XIX в. истории о молодых людях, вмешивающихся третьими в семейные отношения. Таков, например, Бельтов в герценовском романе "Кто виноват?", разрушающий брак Круциферских. Действиям Бельтова предшествует намерение Глафиры Львовны Негровой соблазнить юного доктора Круциферского, который ухаживает за ее воспитанницей и своей будущей женой, Любонькой. Дилемма Кру-

циферского состоит, следовательно, в том, быть ли ему агенсом эдипальности (соперником мужа в отношении к Негровой) или жертвой эдипальных притязаний Бельтова. Другого выбора у человека в эдипальном мире герценовского романа нет.

Толстой, хотя и обиняком, но со всей недвусмысленностью возвел в "Анне Карениной" стремление молодого персонажа связать себя с замужней женщиной к детскому инцестуозному желанию. Анна для Вронского - заместительница его матери. Он знакомится с первой, поджидая на вокзале вторую. Анна, со своей стороны, метафоризирует у Толстого материнскую инцестуозность, покидая ради Вронского и мужа, и сына, т.е. уравнивая любовника с мужем-сыном.

К концу реалистического периода история молодого разрушителя семьи преподносится в литературных текстах как прошлое, не допускающее воссоздания. Герой агухтинского "Дневника Павлика Дольского" вспоминает, старея, о своем юношеском увлечении Еленой Павловной, которое стоило жизни ее мужу. Продолжение ветреного поведения в зрелом возрасте ввергает Павлика Дольского в тяжелую болезнь.

Реалистическая эдипальная фантазия выражала себя также в текстах о мужчинах, вступающих в брак, чтобы освободить женщин из-под семейного гнета (Лопухов и Вера Павловна в романе Чернышевского "Что делать?"<sup>33</sup>); о посредниках в матримониальных делах, влюбляющихся в героинь, которых они сватают другим (Штольц у Гончарова знакомит Обломова с Ольгой Сергеевной, дабы вывести приятеля из духовной спячки, но затем сам женится на ней); о супружеских связях неравных по возрасту партнеров (Николай Петрович и Фенечка в "Отцах и детях" Тургенева; знаменательно, что в "Скучной истории" Чехова, подведшего черту под литературой второй половины XIX в., тайная близость старого профессора и его воспитанницы платонична и завершается разлукой). Особый случай распространенного в реалистическом повествовании интереса к половой связи между старшими и младшими - мотив изнасилования малолетних у Достоевского<sup>34</sup>: архепре-ступления в эдипальной перспективе (ср. сказанное выше о педерастии Лаия).

За пределами сексуальной тематики Эдипов комплекс авторов-реалистов отображался, в частности, в мотивах самовоспитания (Рахметов у Чернышевского); культурогенности, прорывающей в, казалось бы, отприродных существах (очерки и рассказы, вроде "Певцов" Тургенева; ср. еще животный эпос реалистической эпохи); приближения смерти, открывающей индивиду глаза на его неотличимость от прочих людей (толстовская "Смерть Ивана Ильича"<sup>35</sup>), и во многих других.

Какие-либо эдипальные сюжеты образуют в литературе реализма непрерывное семантическое поле, в котором один сюжет отделен от ино-

го, типологически родственного ему, минимумом признаков. Разные сюжеты внутри этого континуума более или менее непосредственно выводимы из детской эдипальности. Так, повествование о борьбе отца и сына за любовницу (вспомним хотя бы "Братьев Карамазовых") находится в самом тесном соответствии с "семейной драмой" эдипального ребенка. Сексуальное соперничество разновозрастных членов семьи может изображаться реализмом и помимо их прямого конфликта: в толстовских "Двух гусаках" Турбин-младший терпит поражение, когда пытается повторить дон-жуанские похождения отца, увиваясь за дочерью той женщины, что когда-то была возлюбленной Турбина-старшего. Сюжет разбираемого здесь типа будет еще сильнее, чем в "Двух гусаках", удален от своей инфантильной жизненной протоформы, если он подвергнется дефамилиаризации, переводу в социальный план: в драме Писемского "Горькая судьбина" любовное соревнование разворачивается между квази-отцом и квази-сыном - помещиком и его крепостным. Наконец, реализм рисует эдипальную, по генезису, конкуренцию не только как внесемейную, но и как асексуальную, например, в виде состязания не на жизнь, а на смерть между владельцем недвижимой собственности и тем, кто на нее притязает (Сафроньич и Пекторалис в "Железной воле" Лескова). На этом уровне абстрагирования от детской эдипальности литература второй половины XIX в. смыкается с реалистической эволюционистской философией, делавшей внутри-видовую борьбу за выживание движущей силой прогресса (дарвинизм).

"Негативная" эдипальность отпечаталась в реалистической литературе в не меньшей степени, чем "позитивная" (о которой свидетельствовал обсуждавшийся выше художественный материал). Яркий пример "негативного" Эдипова поведения - Раскольников в "Преступлении и наказании", убивающий старуху-процентщицу, чтобы подтвердить свое право распоряжаться судьбами мира.<sup>36</sup> В "Господах Головлевых" "негативный" Эдипов комплекс локализован в семье: Иудушка Головлев не успокаивается до тех пор, пока не отнимает у матери, владевшей четырьмя тысячами душ, всю ее собственность, что интерпретируется Салтыковым-Щедриным как переход в такую реальность, где порождение более невозможно (достигнув поставленной цели, Иудушка обрекает на физическую или социальную смерть своих сыновей). И Достоевский, и Салтыков-Щедрин осуждают "негативный" Эдипов комплекс. Другие писатели-реалисты, наоборот, сетовали на нехватку "негативной" эдипальности в описываемой ими жизни (к примеру, Островский в "Грозе" рисует жалким сына, не восставшего против материнской тирании). Психически единая, эдипальная культура аксиологически дифферен-

цирована (предположительно, в силу того, что Эдипов комплекс был по-разному индивидуализован у ее создателей).

2.2.2.2. Эдипальная сюжетика имеет неодинаковые формы в противостоящих друг другу литературных жанрах. Рассмотрим в заключение, как протекает ее спецификация в драме.

Всякий драматический текст показывает одних и тех же главных персонажей находящимися в какой-то момент действия в двух разнящихся между собой позициях. Игра - то, что изображается в пьесе, театральность является здесь как бы жизненным фактом, актерство (перемещение из роли в роль) - предметом актерского исполнения<sup>37</sup>. Следуя этому жанровому правилу, реалистическая драма вводит героя сразу в две эдипальные конфигурации так, что его место в одной из них не совпадает с его местом в другой.

Ракитин из тургеневской пьесы "Месяц в деревне" влюблен в Наталью Петровну, жену его друга Ислаева (то, что эта фамилия содержит в своем звуковом составе имя отца Эдипа, скорее всего, не случайно, т.к. в тексте упоминается "Антигона" Софокла). Наталья Петровна, в свою очередь, инцестойдно увлекается юным воспитателем ее сына, Беляевым, ведущим себя в инфантильной манере. Ракитин, таким образом, и агент, и пациент эдипальной реальности. Отметим жанровое расхождение между драматической коллизией в "Месяце в деревне" и сопоставимым с ней положением героев в романе "Кто виноват?" Круциферский не стал агентом эдипальности, выбрав себе судьбу пациента. Ракитин у Тургенева и тот, и другой вместе. (Мы не касаемся остальных удвоенных эдипальных ситуаций "Месяца в деревне").

Если Ракитин вынужден присовокупить к активному эдипальному поведению страдательное, то крестьянин Ананий в уже упоминавшейся драме Писемского "Горькая судьбина", наоборот, защищается от эдипальных действий помещика, отнимающего у него жену, превращаясь в то же самое время в наступательную фигуру. Ананий признает сына, которого его жена прижила от барина, своим и затем убивает ребенка. Столкновение квази-отца и квази-сына происходит у Писемского дважды: оно разыгрывается вначале между помещиком и его крепостным, а позднее между главой крестьянской семьи и его приемным ребенком.

Центральный персонаж комедии Островского "На всякого мудреца довольно простоты", Глумов, - двойной эдипальный агент, который притворяется, что обожает свою стареющую замужнюю родственницу, Мамаеву, а с другой стороны, хочет отбить богатую невесту, Машеньку, у гусара Курчаева.

Годунов в завершающей драматическую трилогию А.К.Толстого трагедии "Царь Борис" сочетает в себе эдипальную власть (обрывая царствовавшую династию, замещая ее новой; ср. позднереалистическую антропологию Фрейзера, выдвинувшего в своих исследованиях первобытного общества на передний план ритуал смены царя рабом) и безвластие (заглавный герой пьесы не может контролировать эдипальные отношения в собственной семье: его жена, вопреки его воле, велит отравить жениха их дочери, датского принца Христиана).

Лев Толстой в "Живом трупе" знакомит нас с героем, который добровольно уступает жену другому, но вынужден свидетельствовать о ее двоебрачии на суде, т.е. соучаствовать в обращении эдипальной субституции.

Протасов в "Живом трупе" инсценирует свою смерть так же, как и жуликоватый чиновник в "Смерти Тарелкина" Сухова-Кобылина. Если Протасов, которого опознают, действительно, погибает впоследствии, то Тарелкин, поменявшийся местами с умершим Копыловым, чтобы избавиться от кредиторов, разоблачается начальником по службе и затем отпускается на волю под чужим именем. Как бы ни завершалась эта сюжетная схема, она возвращает в обеих реалистических пьесах на одном из шагов изображаемого в них действия мнимому мертвецу его подлинную идентичность. Герои "Живого трупа" и "Смерти Тарелкина" – мертвые живые и второй раз рождающиеся: они подобны эдипальным детям, присваивающим себе образ старших (обреченных на умирание) с тем, чтобы во второй раз произвести себя на свет.

Трагедия об Эдипе отличается от драматики, созданной эдипальным характером, тем, что в первом случае мы имеем дело с неосведомленным героем, с бессознанием, возникающим из нехватки знания, тогда как во втором – перед нами эдипальное поведение человека, отдающего себе отчет в своих действиях. Автор Эдип желает видеть в эдипальности не просто случай, но личностную целеустановку.

### Примечания

- 1 П.Блос предлагает заменить выражения "позитивный"/"негативный Эдипов комплекс", впервые появившиеся у Фрейда в книге "Das Ich und das Es" (1923), лишенными оценочности терминами: "triadic allogender complex"/"triadic isogender complex" (Peter Blos, *Son and Father. Before and Beyond the Oedipus Complex*, New York/London 1985, 8-9).
- 2 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Nouvelle édition augmentée, Paris 1972, 142.
- 3 Ibid., 144.

- 4 *Wege des Anti-Ödipus*, hrsg. von Janie Chasseguet-Smirgel, mit einem Nachwort von Caroline Neubaur, Frankfurt a.M. e.a. 1978, 139.
- 5 Самым непосредственным предшественником Ж.Делеза и Ф.Гатари следует считать О.Ранка - ср.: Otto Rank, *Beyond Psychology* (1941).- Reprinted in: *The Oedipus Papers*, ed. by George H. Pollock and John Munder Ross, Madison, Connecticut 1988, 67-73.
- 6 Erich Fromm, *Symbolic Language in Myth, Fairy Tale, Ritual, and Novel*.- In: *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales, and Myths*, New York 1957, 195-231.
- 7 Melanie Klein, *Die Psychoanalyse des Kindes* (1932), München/Basel 1973, 157 ff.
- 8 George Devereux, *Why Oedipus Killed Laius: A Note of the Complementary Oedipus Complex in Greek Drama*.-*International Journal of Psycho-Analysis*, 1953, vol. 34, 132-141; ср. еще: John Munder Ross, *Oedipus Revisited: Laius and the "Laius Complex"*.- *The Psychoanalytic Study of the Child*, 1982, vol. 37, 167-200.
- 9 Erik H. Erikson, *On the Generational Cycle: An Adress*.- *International Journal of Psycho-Analysis*, 1980, vol. 61, 213-233. В своем стремлении приглушить эдипальный конфликт современный психоанализ проявляет особый интерес к семьям, в которых отсутствует один из родителей,- ср., например: Heiman van Dam, *Ages Four to Six: The Oedipus Complex Revisited*.- In: *The Course of Life*, vol. III. Middle and Late Childhood, ed. by Stanley I. Greenspan and George H. Pollock, Madison, Connecticut 1991, 62 ff.
- 10 *Le séminaire de Jacques Lacan*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse. 1964. Paris 1973, 197 ff.
- 11 Béla Grunberger, *Le narcissisme. Essais de psychoanalyse*, Paris 1971, 307 ff.
- 12 Ср. близкий этому соображению разбор трагедии Софокла: В.Н.Топоров, *О структуре "Царя Эдипа" Софокла*.- В сб.: *Славянское и балканское языкознание*. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста, Москва 1977, 257-258.
- 13 Ср. мотивы автохтонности в "Царе Эдипе": Claude Lévi-Strauss, *La structure des mythes*.- C.L.-S., *Anthropologie structurale*, Paris 1958, 237 ff.
- 14 Ср. некоторые интерпретации Эдипа, победителя чудовища: Otto Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Grundzüge einer Psychologie

des dichterischen Schaffens (1912), Leipzig-Wien 1926, 250 ff; Theodor Reik, Oedipus und die Sphinx.- *Imago*, 1920, Bd. 6, 95-131; В.Я.Пропп, Эдип в свете фольклора.- *Ученые записки Ленинградского Государственного Университета*. Серия филологических наук, вып. 9, Ленинград 1944 (1945), 166 и след.; Norman V. Atkins, The Oedipus Myth, Adolescence, and the Succession of Generations.- *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 1970, vol. 15, 860-875.

- 15 Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la Parenté* (1947), Paris, La Haye 1967, 548-570.
- 16 Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925).- М.М., *Sociologie et anthropologie*, Paris 1950, 145-284; ср. об обмене: И.П.Смирнов, *Бытие и творчество*, Marburg 1990, 28 ff.
- 17 Характер центрирован, как мы подчеркнули, на одном из всех тех рубежей, что отделяют пресознание от полноценного сознания. Это, однако, не исключает психической сложности личности, чья иерархическая организация нередко бывает эшелонированной, многослойной. Некий этап (Т) в выработке сознания явится тогда эквивалентом всех прочих шагов этой выработки (Т<sub>1</sub>, Т<sub>2</sub>, ... , Т<sub>i</sub>) при том условии, что множество (Т<sub>1</sub>, Т<sub>2</sub>, ..., Т<sub>i</sub>) будет, в свою очередь, равносильным подмножеству (Т<sub>1</sub>) V (Т<sub>2</sub>) V (Т<sub>i</sub>).
- 18 Исследователи европейского реализма не единодушны в том, от какого десятилетия начинать отсчет реалистического периода: зарождение реализма приурочивается иногда к 1830-м гг (Bernard Weinberg, *French Realism: the Critical Reaction 1830-1870*, London 1937, 114 ff), иногда к 1850-м гг (Marianne Wünsch, Vom späten "Realismus" zur "Frühen Moderne": Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels.- In: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hrsg. von Michael Titzmann, Tübingen 1991, 187 ff.).
- 19 О гибели отца Достоевского см. подробно: В.С.Нечаева, *Ранний Достоевский*. 1821-1849, Москва 1979, 85 ff. Травмы, дающие эдипальный характер, варьируются в широком диапазоне. Эдипальность ребенка усиливается, в частности, в случае разительного неравенства родителей, как это было в семье Герцена, чьи отец и мать были противоположны друг другу и по возрасту, и по национальной принадлежности, и по имущественному положению. В этой ситуации ребенок особенно старательно исполняет свою роль посредника между родителями и, таким образом, безраздельно отдает себя во власть Эдипова комплекса.
- 20 Ср. разбор "Двойника" как эдипального повествования: Richard J. Rosenthal, *Dostoevsky's Experiment with Projective Mechanisms and the Theft*



of Identity in *The Double*. - In: *Russian Literature and Psychoanalysis*, ed. by Daniel Rancour-Laferriere, Amsterdam/Philadelphia 1989, 73-75.

- 21 И.Р.Деринг-Смирнова, И.П.Смирнов, *Очерки по исторической типологии культуры*, Salzburg 1982, 32 ff.
- 22 К.Леонтьев, *Собр. соч.*, т. 5. Восток, Россия и славянство, Москва 1912, 19.
- 23 Там же, 386.
- 24 Н.Я.Данилевский, *Россия и Европа*, изд. 5-е, СПбетербург 1894, 556.
- 25 Ф.М.Достоевский, *Полн. собр. соч. в 30-ти тт.*, т. 26, Ленинград 1984, 147.
- 26 Там же, 111-112.
- 27 Там же, 122.
- 28 Michail Bakunin, *Gott und der Staat und andere Schriften*, hrsg. von Susanne Hillmann, Reinbek bei Hamburg 1969, 56 ff.
- 29 П.Кропоткин, *Этика*, Петербург-Москва 1922, passim.
- 30 Цит. по: Б.П.Козьмин, *Из истории революционной мысли в России*, Москва 1961, 249; ср. осмысление Пруденом анархического человека как монархиста наизнанку ("О федеративном принципе"): "Chacun alors pourrait se dire autocrate de lui-même, ce qui est l'extrême inverse de l'absolutisme monarchique" (P.-J.Proudhon, *Œuvres complètes*, t. 14, Paris 1959, 279).
- 31 "Общий смысл искусства" цит. по: В.С.Соловьев, *Сочинения в двух томах*, т. 2, Москва 1988, 395-396.
- 32 Н.К.Михайловский, *Соч.*, т.4, СПбетербург 1897, стлб. 235.
- 33 Не употребляя термина "эдипальность", И.Паперно, в сущности, сводит именно к ней жизнедеятельность Чернышевского: Irina Paperno, *Chernyshevsky and the Age of Realism. A Study in the Semiotics of Behavior*, Stanford, California 1988, passim.
- 34 Ср. об incestоидности сексуальных контактов взрослых с детьми: C.Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la Parenté*, 12.
- 35 Ср. сопоставление "Смерти Ивана Ильича" с "Царем Эдипом" в: В.Н.Топоров, цит. соч., 257-258.

- <sup>36</sup> С психоаналитической точки зрения чрезвычайно интересно, что мотив убийства старухи-процентщицы у Достоевского восходит к откровенно эдипальному сюжетному ходу в "Петербургских трущобах" Вс. Крестовского, который изображает попытку убийства сыном отца-ростовщика.
- <sup>37</sup> См. также: И.П.Смирнов, *На пути к теории литературы*, Amsterdam 1987, 35-36.



Dragan Kujundžić

### TATJANA'S PURLOINED LETTER

For the signifier is a unit in its very uniqueness. Which is why we cannot say of the purloined letter that, like other objects, it must be or not be in a particular place but unlike them it will and will not be where it is, wherever it goes.

Jacques Lacan, *Seminar on "The Purloined Letter"*

Towards the end of the third chapter of Puškin's *Eugene Onegin*, the reader is faced with the letter that Tat'jana writes to the hero. The first words of the letter, "я к вам пишу - чего же боле?" (Puškin, 1986: 115), expose the act of writing as the scene on which the drama itself will be staged. "Я к вам пишу - чего же боле?": the question addresses the very scene of writing it announces and establishes, proclaiming that for the event of seduction that is about to take place, writing itself is sufficient. What would one more? For the start, we may ask ourselves to whom this question in the form of an apostrophe is addressed? The most obvious answer is indicated by the title the narrator gives to the letter, thus directing its performance: Письмо Татьяны к Онегину, Tat'jana's letter to Onegin. Thus the event announced by the apostrophe is the performance of seduction aimed at Tat'jana's object of love: "Apostrophe is not the representation of an event; if it works, it produces a fictive, discursive event" (Culler, 1981: 152-153). The fictitious event it produces is the seductive performance of the "lovers' discourse" (Barthes).

And yet, this event is contaminated by the tautological statement which splits the frame of self-referentiality: "I write." (The statement both refers to Tat'jana's writing of the letter and points to the inscription of her letter as being written in another text and by another author, Puškin himself. In that sense, it oscillates between performance and repetition). Writing and seduction are thus indistinguishable from the first line of the letter, changing places in this performative event. But if this apostrophe announces seduction, and we are the readers of the letter, may we not assume that the addressee of the letter is not

Onegin (or, not Onegin **only**), but the reader proper? This assumption splits further the aim of the writing performance and redirects the question to the reader of the letter him/herself. Tat'jana's question would thus establish the scene in which we may distinguish not only a fictional element of the seductive language but the question that writing or the text of the novel poses to its readers: "I write to you - what more would one want?"

If we read the question from the beginning of the letter as aimed at us, then the whole scene of writing becomes even more complex. Tat'jana's letter makes very problematic the addressee of the letter, (Onegin or the reader), and the writer of the letter, (Puškin or Tat'jana), splitting the identity of the communicational, reading/writing, seductive and performative situation that it stages. This epistle reflects the structural assumption of any literary epistolarity, which is "a battle of wits between the author and reader in which they try to outdo each other, parrying, feinting, and setting traps in a sequence of attacks and defenses somewhat like a fencing match, or like a **seduction which is being carried on in the exchange of letters**" (de Man, 1986: 112, my emphasis). Tat'jana's letter thus asks the question about the writing of *Eugene Onegin* itself. The answers we shall try to give to this question will necessarily be addressing the riddle of split identity and the dialogicity of Puškin's writing: writing as seduction, a discursive scene which would include the reader him/herself.

The perspective in which we are trying to read Tat'jana's letter could greatly profit from the discussion about Puškin's novel proposed by Mixail Baxtin in his *Dialogic Imagination*. It stresses the fact that Puškin's writing to a great extent established itself through a set of dialogical relationships between the author, characters and readers of *Eugene Onegin*. "The language of this novel," says Baxtin, "is a **system** of languages that mutually and ideologically interminate each other. It is impossible to describe and analyze it in a single unitary language" (Baxtin, 1981: 47). The context in which Tat'jana's letter is inscribed is a dialogic, "heteroglossic" text of the novel which parodies, puts into question, dislocates and denies the stylistic register established within the text itself: "almost the entire novel breaks down into images of languages that are connected to one another and with the author via their own characteristic dialogical relationship" (Baxtin, 1981: 47). Tat'jana's letter evokes several dialogical contexts or, as Baxtin would say, **zones**, which it translates, confronts, parodies or ironizes.

A highly profound and complex language image is associated with Tat'jana. At the heart of this image is a distinctive internally dialogized combination of the language of a "provincial miss" - dreamy, sentimental, Richardsonian - with the folk language of fairy tales and stories from everyday life told to her by her nurse, together with peasant songs, fortune telling and so forth. What is limited, almost comically, old fashioned in Tat'jana's language is combined

with the boundless, serious and direct truth of the language of the folk. The author not only represents this language but is also in fact speaking in it. Considerable sections in the novel are presented in Tat'jana's voice-zone (this zone, as is the case with zones of all other characters, is not set off from authorial speech in any formally compositional or syntactical way; it is a zone demarcated purely in terms of style) (Baxtin, 1981: 47).

This dialogic context which the letter both establishes and enters is produced by two narrative strategies, very characteristic for this novel in general: one is the text's relationship with the set of intertextual references which the text actualizes, reflects upon, parodies or translates. Tat'jana's writing invokes the folk language, as well as various epistolary novels, most notably Rousseau's *Julie* and Richardson's *Pamela*.<sup>1</sup>

The other narrative drive which enhances the dialogical context, is the narrator's statement that Tat'jana's letter is itself only a "translation" from French. This statement poses a problem to many readers and produces a paradox which prevents us from saying clearly "who speaks" in Tat'jana's letter. As Bočarov (Bočarov, 1974: 71) has noted, it exposes the novel's major creative strategy-translation, which forces the reader to engage him/herself in the play of translation, hidden origins and displacements.

What are the consequences of such a perspective for Tat'jana's letter and the novel *Eugene Onegin* in general? What is the effect of doubling, splitting the identity of writing and reading, that the text exercises on itself? What is the effect of the translation process that the text enacts? There are two critical approaches which may be adopted in order to answer these questions. One, taken by Baxtin, Bočarov and Lotman (Lotman: 1975), views the letter and the novel as a dialogical process of translation orchestrated by the unifying authorial view. The dialogical conflicts serve, in this context, as a kind of background for the authorial voice which emerges from their intersection. This point of view would also try to establish origins and originals (like for example the one of Tat'jana's letter), that Puškin's writing ceaselessly avoids, veils and abandons. This critical line leads us directly to the question of language and its identity in Puškin's writing. The second critical perspective starts from similar assumptions but tries to leave open the paradoxes such as those surrounding Tat'jana's letter and demonstrate the irreconcilable opposition between the self and the other in Puškin's writing. This critical perspective is reflected in Gary Saul Morson's claim that "*Onegin*, in effect, includes its own parody, and its essentially open dialogue is designed to exemplify a deep suspicion of all statements about the world-including its own." This "uncertainty the poet deliberately leaves unresolved" (Saul Morson, 1981: 143).<sup>2</sup>

Bočarov starts his discussion of Tat'jana's letter by pointing to the fact that translation is the major constructive device of the novel in verse. The world of the novel, claims Bočarov, "строится 'переводами', переключениями с одного стилистического языка на другой, а в пределе - со всех и всяких 'субъективных' языков как бы на 'объективный' язык самой жизни. Строению мира романа в целом, таким образом, адекватно понятие 'перевода', в некоторых же местах это слово является как особенно значимое. Читаем строфу III главы, в которых автор нам представляет письмо Татьяны" (Bočarov, 1974: 71). Bočarov goes on to say that the translation process in the novel works not only among different discursive practises, but, ultimately, between the text and the reality or realities transferred into the text. Paradoxically, the translation process within the novel serves to expose the most original aspects of the Russian language: "Этот Пушкинский 'перевод', таким образом, представляет собою как бы прямое воспроизведение как раз наиболее подлинных качеств русского выражения, его нетронутых, благодаря разделению с 'употреблением французского языка' в русском обществе, источников" (Bočarov, 1974: 78). Bočarov goes on in this appropriation of the letter's linguistic origin that the letter explicitly **abandons**, and says that the letter "translates" the hidden origin of Tat'jana's Russian heart. The French text serves to stress its foreignness and in this way produces the differentiating mechanism which would be rooted in pure Russianness: "Разделению этой реальности и реальности эмпирической служит фикция подлинника по-французски: тем самым этот эмпирический 'текст посредник' и его 'иноплеменные слова' отделены от 'сокровенного подлинника', 'живой картины' русской души Татьяны" (Bočarov, 1974:78). This critical drive recuperates what the original text explicitly tries to abandon: **the origin itself**. The ultimate reality which is of course "Russian", and which Bočarov inscribes as the source of Puškin's writing, reduces the conflicting dialogical and heteroglossic interplay to one ultimate, ideal origin.

This act of recuperation of the Russian identity, of the sameness, of the proper origin of Tat'jana's writing, is a common notion in Puškinian criticism. For example, in his *Jazyk Puškina*, Vinogradov claims that "Ведь язык письма Татьяны, вопреки предварительным извинениям автора - русский, непреводный. Он не предполагает стоящего за ними французского текста" (Vinogradov, 1935: 222). It is interesting to point out that, **contrary** to Vinogradov, Nabokov asserts the translatability of Tat'jana's letter back into French. He claims that "Tat'jana's letter slips beautifully into flat French" (Nabokov, 1975: II, 387). The letter obviously induces a two-fold, double response, which blurs the distinction between the proper, Russian, and the other, French. Bočarov, although seemingly following this path of argumentation, in the last instance reduces the complex play of dialogicity to one source and origin. The

origin of Tat'jana's letter, nevertheless, as indicated by the very fact that it produces diametrically opposed responses such as Vinogradov's and Nabokov's, exposes itself as evading, debasing and deconstructing the opposition **Свой/чужой**. "Пушкин нам предполагает диалогическую конструкцию, один из голосов которой принадлежит автору, а другой является 'чужим' ... Происходит колебание общей ориентировки текста, в результате чего каждый из отрывков, в определенном смысле, может считаться авторской или 'чужой' речью в равной мере (Lotman, 1975: 35).

The Šklovskian and Lotmanian perspective (the consequences of which we would like to maintain) would view the letter as a place of an incessant interplay between writing, seduction, and the undoing of the opposition of the self and the other. Our view of the translation process would start from the assumption made by Bočarov. In Puškin translation is the major narrative strategy, that incessantly shifts the discourse from one stylistic register to another. But we would consider applying the translation metaphor to Puškin's writing, exploring its radical consequences, and claim that in the letter scene and "in [its] translation, the everyday frustrations of writing assume an explicit, externally projected form. If we are impotent, it is because Mother [tongue] is inadequate" (Johnson, 1985b: 144). The translation (or "translation") of Tat'jana's letter inscribes otherness, double-displacement, and split the seductive energy that the letter performs. The desire that the narrator feels for Tat'jana is mediated by the seductive performance of her writing. This energy is translated by the narrator into the letter, and involves the reader in this play of seduction. The subject, as Deleuze and Guattari say, "has sent his fully dressed double in the letter, with the letter. This exchange, or this reversal of the duality of the two subjects, the subject of the statement [Tat'jana] taking on that real movement that is normally the province of the subject of the enunciation, [author, narrator], produces a doubling" (Deleuze and Guattari, 1986: 31). The reader of Tat'jana's letter is caught in the play of undecidability, and we can never tell what exactly we are reading.

The bridge of translation, which paradoxically releases within each text the subversive forces of its own foreignness, thus reinscribes those forces in the tensile strength of a new neighbourhood of otherness ... The more a text is worked out through by the problem of translation, the more untranslatable it becomes ... It is thus precisely the way in which the original text is always already an impossible translation that renders translation impossible" (Johnson, 1985b: 146,148).

The effect of the displaced or divided identity of the text of Tat'jana's letter that the opening line suggests, ("Я к вам пишу ..."), is prepared, enhanced and contextualized by the narrator's previous explicit claim that the letter we are



reading is only a translation of another text. This statement produces a paradox that is worth examining in detail. The immediate context for reading Tat'jana's letter is prepared and established in the lines preceding it:

Письмо Татьяны предо мною;  
 Его я свято берегу,  
 читаю с тайною тоскою,  
 И начитаться не могу.  
 Кто ей внушал и эту нежность,  
 И слов любезную небрежность?  
 Кто ей внушал умилный вздор,  
 Безумный сердца разговор,  
 И увлекательный и вредный?  
 Я не могу понять. И вот  
 Неполный, слабый перевод,  
 С живой картины список бледный;  
 Или разигранный Фрейшиц,  
 Перстами робких учениц (Puškin, 1986: 115).

This stanza establishes a very interesting view of Tat'jana's letter. It is presented to us a desirable, fascinating, brilliant piece of writing. In the whole book this is the only reference to anyone's text that earns such high praise. And yet, this letter that the narrator never ceases to read ("начитаться не могу" is translated by Nabokov by "I cannot get my fill of reading it," which is in its turn "список бледный", "a pallid copy" of the original statement), is not the same letter that the reader gets to read. The letter is actually **absent** from the text, and the reader reads only the translation, or, should we say the "translation" of it. Tat'jana, as we are reminded by the narrator, "по-русски плохо знала":

Еще предвижу затрудненья:  
 Родной земли спасая честь,  
 Я должен буду, без сомненья  
 Письмо Татьяны перевесть.  
 Она по-русски плохо знала,  
 Журналов наших не читала  
 И выражалась с трудом  
 На языке своем родном.  
 Итак, писала по-французски ... (Puškin, 1986: 112).

This double reading explicitly suggested by the text, this folding of the text which quotes, translates itself, inserts in the text a division or a cleavage which induces in the reader an uncertain response: who wrote the letter that we are reading, the narrator or Tat'jana? Who speaks in the letter? The narrator's debasing strategy that underestimates its own translation aims to prove to the reader that Tat'jana's original is a much better piece of writing. Yet this

compliment is dubious, since she is at the same time scolded by the narrator for not knowing her own language.<sup>3</sup> The narrator, nevertheless, praises her letter. But, all the same, he offers a translation which is put into question beforehand by the narrator himself. This situation produces a tension, Baxtin's "heteroglossia", in which it is impossible to decide the final status of the text that we are about to read. We cannot decide which is the author's or narrator's voice and which is Tat'jana's. In this sense the letter seems even to exceed dialogicity and the confrontation of two discourses, and places itself in the realm of **otherness**, a realm in which discourse is in constant need of translation. The text is pointing to its own insufficiency, and mirrors its own supplementarity. We could say, in the words of Paul de Man, writing about Baxtin and the epistolary novel, that such a "self-reflexive, autotelic, narcissistic structure of form, ... is hereby replaced by an **assertion** of the otherness of the other, preliminary to even the possibility of **recognition** of his otherness" (de Man, 1986: 109). The letter establishes itself as a conflicting ground of discourses which are trying to appropriate each other's identity. This holds true for **both** Puškin's text, which appropriates other epistolary novels as its intertextual background (*Pamela, Dangerous Liaisons*), and for the text of Tat'jana's letter, which is caught in the net of similar textual appropriations. Intertext works here, in the words of Barbara Johnson, as a "violation of property", since "'intertextuality' designates the multitude ways a text has of **not being self-contained**, of being **traversed by otherness**." The undecisive course of the trajectory of Tat'jana's letter "puts in question [...] concepts of originality and derivativeness, since the very notion of a self-contained literary 'property' is shown to be an illusion" (Johnson, 1987: 116, my emphasis).

This appropriation is executed or performed through the conflict with its own statements about the letter's identity. Tat'jana's statement "I write to you" is exposed as a translation of the narrator. The narrator's statement "I will be obliged to translate", however, is put into question by the very first line of the letter, the apostrophe, the performance of writing. The translation, indeed, exposes the incongruence between the love letter and its object, and introduces or stresses the difference or absence of the object of love. The translation also exposes the openness of the 'scene of seduction', in which the addressee is far from identified. As a matter of fact, like in Lacan's interpretation of Poe's "Purloined Letter", the reader is "**in the possession of the letter**", thus **both** possessing and being possessed by it. (In English, the object of the phrase "being in possession of the letter" is undecidable).<sup>4</sup> In the course of the translation the letter is somehow **stolen** from Tat'jana, and the desire for the absent love object that the translations produces is aimed at the reader. This is a case where "paradoxically, amorous discourse may arouse the writer and seduce subsequent readers, but the lover to whom it is addressed is never persuaded to return" (Kauffman, 1986: 302). The scene of writing is reproduced in the scene of reading: just as we do not know

who wrote the letter, we are not able to decipher "whom it may concern." The text doubles itself and, in a kind of discursive transvestism, tries to appropriate the power of seduction from the effects of discourse that it produces. The lovers' discourse is exposed as always being in need of translation, since it is never self-sufficient or identical to itself. The nature of the erotic epistle is "fluid, decentered, multiple", and "forgeries, thefts, disguised names, false attributions, and illegitimate copies [or the narrator's pallid copy!!] abound in discourses of desire" (Kauffman, 1986: 32). The translation/writing scene of Tat'jana's letter indeed explicitly exposes the nature of erotic epistolarity:

Amorous discourse is a hybrid of languages, of astonishing diversity and simultaneity. The bilingualism (sometimes trilingualism) of the text mediates against certainty and centrality; each letter writer grapples with the intractability of language and expresses profound scepticism about the connection of words to deeds, to reality, to representation (Kauffman, 1986: 32).

The seduction scene induced by Tat'jana's letter, both aimed at the reader and at Onegin, thus both fictionalizes a bodily, erotic need and a desire for language itself<sup>5</sup>, and exposes a kind of "plaisir du texte" (Barthes), in which we can never tell the body from language, the seduction of Onegin from the seduction of the reader. The fact that the letter is "translated", nevertheless, exposes the inability of the language to recapture the lost object. Lovers' discourse is always in pain, needing to gain the object of its desire, and aware that this loss can never be replaced by language.

What makes the language of amorous discourse distinctive, however, is that in every discourse of desire a lament ... is inscribed; every single heroine is engaged in the act of writing, but paradoxically, what she writes, in one disguise or another, is, "Words fail me." Because desire lies between the needs to which the body responds and the demands that speech articulates, it is always a gap in language that cannot be filled, and consequently, every discourse of desire is a critique of language: it cannot encapsulate, enclose, sum up desire - much less satisfy it. Nostalgia and revenge ... reveal **the heroine's longing and frustration not just toward the absent lover but toward language ...** This paradox illuminates the profound ambivalence toward language in every discourse of desire, an ambivalence that is decentered ideologically as it is emotionally. Since dialogism implies a radical decentering of the belief systems language institutionalizes, the result is a decentering **that is simultaneously political and psychic. Dialogism gives amorous discourses their characteristic duplicity, dubiousness, and despair about the efficacy of language.** (Kauffman, 1986: 301, my emphasis).

Tat'jana's language is a language of the neurosis of writing, a language of desire for the lover and language. It is both erotic and seductive, desperate and insatiable. This is what the narrator refers to as Tat'jana's: "воспаленный язык". Tat'jana's writing enacts the fever of the text and the language (язык) produced and sealed by the same feverish tongue (язык) longing for the lover:

Татьяна то вздохнет, то охнет;  
 Письмо дрожит в ее руке;  
 Облатка розовая сохнет  
 На воспаленном языке. (Puškin, 1986: 117).

What her tongue (язык) seals, is the letter written in a language (язык) of love and seduction.

There is another aspect of the letter that needs to be mentioned in relation to its status as translation. It is generally assumed that the position of the letter in *Eugene Onegin* should be discussed in relation to another letter in the text, the one written by Eugene himself.<sup>6</sup> There is, nevertheless, a very important difference between the two letters. Whereas Tat'jana's letter is a **translation**, Onegin's letter is reproduced literally: "Вот вам письмо его точь-в-точь" (Puškin, 1986: 218). The narrator in the case of Tat'jana's letter participates in the reproduction of the letter by inscribing his position in her seduction scene, in her femininity. Onegin's letter can be given only literally: "word for word". It is exactly because the feminine is in need of translation that "The problem of understanding the woman is here a problem of translation" (Johnson, 1985a: 108). The split produced by translating Tat'jana's text, its folding in itself which Derrida elsewhere calls "invagination", (Derrida, 1981: 66), produces an extremely feminine, radically female seduction effect. This is exactly the rhetorical power that Puškin steals from Tat'jana's letter, in order to make his writing extremely feminine: "Puškin's voice is, almost by definition, *écriture féminine*" (Clayton, 1987: 262). As we have seen, this seductive energy is developed and released by producing a cleavage in the text, inducing a split through which the "plaisir du texte" flows. This energy leaves neither the narrator, nor the reader, intact. If there is charm in Tat'jana's letter, noticed by so many critics and readers, it is in its pure feminity that is hiding, veiling and unveiling the most erotic place in the whole novel, язык Татьяны, the language and the tongue of the seventeen year old girl in love. This erotic energy the narrator could not help noticing, and partakes in Tat'jana's seductive scene.

Hence the ultimate purveyor of Tat'jana's letter, the subject in possession of her letter, is no one else but Puškin himself.

## Bibliography

- Baxtin, Mixail. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bočarov, S. G. "Stilističeskij mir romana ('Evgenij Onegin')"; in *Poetika Puškina: Očerki*. M: Nauka, 1974.
- Clayton, Douglas J. "Towards a Feminist Reading of Evgenij Onegin", *Revue Canadienne des Slavistes*, XXIX, nos. 2&3, juin-septembre 1987.
- Conroy, Peter V. *Intimate, Intrusive, Triumphant: Readers in the Liaisons dangereuses*. Purdue University Monographs in Romance Languages. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin, 1987.
- Cosman, Tatiana. "The letter as a Literary Device in the Fiction of Puškin, Lermontov and Gogol'." Diss. N.Y.U. 1973.
- Culler, Jonathan. "Apostrophe", in *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre", in *On Narrative*. W.J.T. Mitchell ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- de Man, Paul. "Dialogue and Dialogism", in *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Johnson, Barbara. *A World of Difference*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1987.
- "Gender Theory and the Yale School", in *Rhetoric and Form*. Norman: University of Oklahoma Press, 1985a.
- "Taking Fidelity Philosophically", in *Difference in Translation*. Ithaca: Cornell UP, 1985b.
- Kauffman, Linda S. *Discourses of Desire: Gender, Genre and Epistolary Fictions*. Ithaca: Cornell UP, 1986.

- Lacan, Jacques. "Seminar on the 'Purloined Letter,'" in *The Purloined Poe*. John P. Muller and William Richardson eds. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988.
- Lotman, Ju. *Roman v stixax Puškina "Evgenij Onegin"*. Tartu, 1975.
- Morson, Gary Saul. *The Boundaries of Genre*. Evanston: Northwestern University Press, 1981.
- Nabokov, Vladimir. Translations and commentary, *Eugene Onegin, A Novel in Verse*, 2 vols. Bollingen Series, no. 72. Princeton: Princeton U.P., 1975.
- Puškin, A.S. *Stichotvorenija. Evgenij Onegin*. Kiev, 1986.
- Šklovskij, Viktor. "'Evgenij Onegin' (Puškin i Stěrn)", in *Očerki po poëtike Puškina*. Berlin, 1923.
- Štil'man, Leon. "Problema literaturnyx žanrov i tradicii v 'Evgenii Onegine' Puškina", in *American Contributions to the Fourth Int'l Congress of Slavists*. Mouton: 's-Gravenhage, 1958.
- Todd, William Mills, III. "Eugene Onegin: Life's Novel", in *Fiction and society in the Age of Puškin*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Vinogradov, Viktor. *Jazyk Puškina*. M-L, 1935.

### Примечания

- 1 Štil'man, for example, notes: "Роман в стихах Пушкина связан, таким образом, с эпистолярным романом хотя бы уже тем, что в текст включены письма героя и героини, причем эти письма, объяснения в любви, являются опорными пунктами в разворачивании сюжета" (Štil'man, 1958, 352). On the novel's relation to the epistolary tradition see also Nabokov, (1975: II, 389).
- 2 Morson here repeats arguments from Šklovskij, 1923: 197-220.
- 3 Cf.: "Tat'iana's soul may be 'Russian' (5:4), but she expresses its longings to Eugene in French, to the narrator's mock dismay (3:26)" (Todd, 1986: 117).
- 4 With the letter, as Lacan has it, we are not far away from the phallus, the materiality of the signifier. And indeed, commenting upon the linguistic ability of Russian ladies in Chapter Three, XXVII, Puškin sets up the following scene of reading:

Я знаю: дам хотят заставить  
Читать по-русски. Право, страх!  
Могут ли их себе представить  
С "Благонамеренным" в руках! (Puškin; 1986; 113).

Commenting upon these lines, Nabokov points out that they were "given an obscene twist (*blagonamerennyj fallos*) by its author and his friends in their private correspondence. (The joke was started by Vyazemskij in a letter to Puškin of July, 26, 1828.)" (Nabokov, 1975, II, 375-6). Thus, the whole letter is situated within an explicitly erotic frame in which the scene of reading, the possession of the letter (or a book), entails the pleasure of the text and explicit sexual connotations.

For the relationship between letter writing and the writing subject, see, also, Lacan, in John P. Muller and William J. Richardson, 1988: 28-55.

- 5 For the sexual and erotic aspects of the love-letters, see Peter V. Conroy, 1987: 11-49.
- 6 For the structural similarities and "the mirror reflection symmetry" of the two letters, cf. Tatiana Cosman, 1973.

Sven Spicker

WRITING THE UNDERDOG. CANINE DISCOURSE IN GOGOL'S  
*ZAPISKI SUMASSHEDSHEGO*  
AND ITS PRETEXTS

1. The talking dog, *canis familiaris loquax*, has an important place in canine literary mythology and strays through (Russian) literature under a variety of different guises.<sup>1</sup> Gogol's position in this mythology is a strong one: Medzhi and Fidel', the two *Fräulein*-dogs of his "Zapiski sumasshedshego" (1833/34), are overheard chatting with each other by the story's hero - an incident, it would seem, not without the gravest consequences for the madman's further development. The dogs' correspondence is itself engaged in a textual dialogue with at least two more canine conversations reverberating in Gogol's text. Of these, E.T.A. Hoffmann's "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" (1813) appears to be an acknowledged pretext (Ziolkowski, 108). But the leash by which Medzhi and her companion are tied to the sophisticated species seems very stretchable indeed. Through a footnote Hoffmann's text acknowledges its indebtedness to another canine dialogue, Cervantes' "Novela y coloquio que paso' entre Cipión y Berganza" from his *Novelas ejemplares* (first publ. 1613). Hoffmann delivers the sequel to Cervantes' text, a sequel which the writing chronicler of the dialogue between Cipión and Berganza, the human Campuzano, fails to produce despite being urged to do so by his friend Peralto.

Poprishchin's investment in Cervantes' text cannot be limited to the mere presence, in Gogol's story, of "talking dogs" (a commonplace which elicits only the mildest surprise in Poprishchin); to the fact that Poprishchin seeks to take the place of a (Spanish) king to whose weakness and waning power Cervantes' talking dogs Cipión and Berganza refer more than once, and that he may thus, quite literally, be said to fill a void unfolded by the pretext ("Как же может быть престол упряднен?" [Gogol', 664])<sup>2</sup>; nor indeed to such distinctly intertextual instances as Medzhi's hatred of breadcrumbs: "[...] но я не знаю ничего хуже обыкновения давать собакам скатанные из хлеба шарики. Какой-нибудь сидящий за столом господин, который в руках своих держал всякую дрянь, начнет мять этими руками хлеб [...]" (Gogol', 659). Such dislike by the well-bred *Fräulein* takes up Berganza's account of his encounter with the poet, in which the sharing of bread plays a vital role (cf. Cervantes, 205-6). Where and how do Gogol's dogs take up the conversation of their predecessors? What is the status of their discourse with respect to that of



Cervantes' dogs? What are Poprishchin's stakes in the dialogue he overhears and reads in the dogs' correspondence?

It is the purpose of this investigation to demonstrate how the textual dialogue between Cervantes', Hoffmann's, and Gogol's texts highlights Poprishchin's madness as an effect of *oscillation* and impossible *authority*, an effect whose maddening tension Gogol's text performs as the *impossibility of reading*.

2. The proposal to read "Zapiski sumasshedshego" as a text about reading and writing will hardly meet with surprise. The *чиновник* Poprishchin begins his career as a pencil-sharpener on the margins of the scene of writing, but ends up as its *King* (the anagrammatical presence of *Pisaniia* in *Ispaniia* has been suggested by Peace, 129), the ruler in the realm of *écriture*, as put forward by A. Zholkovskii: "[...] the writer [...] [who] pretends to the crown of the Poet/Czar of the City he has blessed with his attention." (Zholkovskii, 16) What is the catalyst of writing's elevation to such a commanding status? The space of writing in Gogol's text stretches further than Poprishchin's writerly aspirations. His diary cites from the canine intertexts produced by Fidel' and Medzhi - evidence of an uncanny ambition to *write* in an animal to whom the literary mythology has assigned a place seemingly much closer to *voice* and philosophical reason: the talking dog. It would seem that, for Poprishchin, the unlikely gift exercised by the scribbling animals plays a role far greater than has commonly been assumed: is he King whose kingdom must be shared with others? The presence of the canine writing at the very centre of the hero's diary is no coincidence. It elicits Poprishchin's endeavour to erase what will yet remain indissolubly present. Only the finally reinstated King, the "mad" Poprishchin, can find the power to write the annihilation of the dangerous art of letter-writing: "Черт возьми! Что письмо? Письмо вздор. Письма пишут аптекари ..." (Gogol', 667). What are the reasons for the madman's anxiety about the canine epistles, an anxiety hinted at also by his abhorrent surprise at the very idea of the writing dog? It has been suggested above that such tension derives from Poprishchin's perception of a mad oscillation beyond his control. It is such dangling which governs the diary's central episode, the hero's reading of the letters he seized from the dog Fidel'. This scene is generally taken to, as it were, slice the text into two halves and to offer the reader two irreconcilable versions of the same thing, with the "sane" version of Poprishchin on one side and the "mad" one on the other. This borderline is commonly projected as the neutral ground of objective non-madness, the zero-point of sanity which does not have any investment in either of the two states it delineates: "The phantastic motif [=that of the talking dogs, S.S.] [...] constitutes [...] the cause for Poprishchin's madness rather more than its consequence [...]." (Guenther, 157) It would, however appear that this "borderline" of the central scene of reading the dogs' letters has rather more

stakes in *both* areas than has been admitted. It might be argued that it functions more like a membrane which both delineates and merges at the same time, creating a space in which madness and sanity both lose and gain their distinctive features. Poprishchin's entry of 13 November illustrates an instance of radical *unreadability*. Approaching Medzhi's letters with a strident confidence in their epistemological authority ("Эти письма мне все откроют." [Gogol', 658]), Poprishchin finishes his attempt at decipherment by professing his inability to read: "Черт возьми! я не могу более читать ..." (Gogol', 662).

The mere possibility of canine writing prompts disbelief in the hero:

Я еще в жизни не слыживал, чтобы собака могла писать.  
**Правильно** писать может только дворянин. (Gogol', 653;  
 emphasis mine, S.S.)

The borderline between man and dog rests upon the order of the rule: *правила* allow for a consistent distinction between dog and man, and unruly writing is (almost) unfathomable. Uncontrolled writing is that which does not rule, that of the underprivileged: "Оно конечно, некоторые и купчихи-контрощики и даже крепостной народ пописывает иногда; но их писание большею частью механическое: ни запятых, ни точек, ни слога". (Gogol', 653) Ruly / controlled writing, on the other hand, scribbles and governs at the same time. Its link with the aristocracy of the *дворянин* is not an arbitrary one and reinforces the proximity between *прави-ть* and the aristocratic *прави-льно*. The governing force of aristocratic writing is connected to Poprishchin's obsessive craving for distinction and nobility (the term *чин* is anagrammatically present throughout the text, cf. Kujundžić, 12-27). He who wants to rule will, at the same time, have to control writing - only if this project succeeds can Poprishchin harbour any hope to rise to his due place. The writing aristocrat is the figure of absolute control over writing, the instance where *правильно* and *править* are congruent with each other. Ruled, controlled *écriture* as the ultimate mark of aristocratic distinction determines it as the ultimate *чин*, precisely that rank to which Poprishchin is going to promote himself ("the King of Writing").

The ultimate threat posed to Poprishchin's ambitions by doggish writing could be described in terms of the possibility that it might inscribe itself into the very system of social differences, distinctions and hierarchies (epitomized by the table of ranks) by being just as *правильно* as that of the *дворянин*. If the writing dog managed to control the rules of writing in this way, it could approximate to the position of *правление*, the ruling aristocrat of writing. The aristocratic mannerisms displayed by Fidel' and Medzhi are not coincidental but heighten the tension around Poprishchin's endeavour to cancel out the rivals. As his sole ambition evolves around promoting *himself* to the position of the writing

*п р а в и-тель*, the relationship between him and the writing dogs emerges as one of a deadly competition over the power of *écriture*.

The central scene of reading opens with the hero eager to tell canine from human writing: "Однако же в почерке все есть как будто что-то **собачье**." (Gogol', 659); "Тотчас видно, что не человек писал (emphasis mine, S.S.)." (Gogol', 660) However, Poprishchin soon has to realize that everything in the canine epistles is, unexpectedly, in its place: "[...] письмо писано очень **правильно** (emphasis mine, S.S.). Пунктуация и даже буквъ везде на своем месте." (Gogol', 659) Canine writing not only cannot be told apart from human writing, but it appears to supersede the latter in "humanness": "Да эдак просто не напишет и наш начальник отделения [...]." (Gogol', 659) Instead of satisfying Poprishchin's search for truth, Fidel' and Medzhi fill their letters with leisurely chatter about food, which "stands for idle pleasure, insofar as it serves no purpose, is pure expenditure [...]." (Felman 1983, 54) It is with respect to the question of food that Poprishchin discloses his own reading strategy:

Тьфу, к черту! ... Экая дрянь!.. И как можно наполнять письма эдакими глупостями. Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую **пищи** - той, которая бы питала и услаждала мою душу; а вместо того эдакие пустяки ... (Gogol', 661; emphasis mine, S.S.)

Poprishchin's endeavour to tell canine from human writing fails not only on the "formal" level outlined above. If reading, as Paul de Man asserts, presupposes "the possibility of distinguishing the literal from the figural", and if the absence of such a possibility would, as a consequence, entail that "the entire order of discourse would collapse" [de Man, 201], Poprishchin's project appears well founded. For it can be inferred from the passage quoted above that the notion of human writing, for Poprishchin, would have to elicit a necessarily *figural* reading ("Я хочу видеть человека;" / "той, которая бы питала [...] мою душу [...]"), whereas "doggish" writing entails the *literal* one which is immediately dismissed as "empty" ("*пуст-яки*"), i.e. as lacking in figural underpinnings and merely self-referential. The distinction between dog and man could thus be upheld as that between literalness and figure. But the passage also reveals that Poprishchin's project fails. The phrase with which he approaches the text ("Я требую **пищи**") can be read both literally and figuratively, its referential status being far from determined: is reference being made to canine food or to spiritual nourishment (with its purely "human" reference point)? It is because of such oscillation that the hero has to instantly qualify his statement in a (syntactically clumsy) appendage: "той, которая бы питала [...] мою душу [...]." (Gogol', 661) But *if* it can be inferred from this that there is a possibility

that the dogs might be writing in the "human" (i.e., *figural*) referential mode, how is this to be reconciled with the fact that it occurs in texts whose origin would appear to be a purely "doggish" one? The literate dog in command of the figural mode of writing would indeed appear to represent the trope of the "ruling aristocrat of writing", for "[m]etaphoric style is 'aristocratic'; it allows people of the same kind [race] to recognize each other; it excludes the member of the herd as inappropriate, foul smelling [...]." (Kofman, 163-4)<sup>3</sup> Poprishchin's worst expectations about the "ruliness" of canine scribbling are all but confirmed. On several levels Gogol's text throws into relief the hero's identification as a member of the (canine?) "herd" lacking in any specific identity (cf. "Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего." [Gogol', 655]) Consequently, the dogs' dialogue works on the assumption that it is possible to exclude the intruder. Medzhi's refusal to communicate with Poprishchin and Fidel's fierce attempt to prevent him from seizing Medzhi's letter are but symptoms of such anxiety.

Poprishchin himself has to question the possibility of textual authority in his very attempt to confirm such guidance, since "the innumerable writings that dominate our lives are made intelligible by a preordained agreement as to their referential authority; this agreement however is merely contractual, never constitutive. It can be broken at all times [...]." (de Man, 204)

In Gogol's story, the familiar talking dog turns canine writer and joyfully breaks the contract which tied it to its predecessor, the so-called "philosophical dog" with its rigorous epistemological confidence. Gogol's writing dogs are writing an unreadable text. Poprishchin's exclamation "Черт возьми! я не могу более читать ..." (Gogol', 662) testifies to the disturbing, maddening effect of the letters' oscillation between two referential frames. The suggestion that the dogs drive Poprishchin mad would thus appear to be confirmed, as they seem to introduce a "dangling in an intolerable semantic irresolution" which would be "worse than madness": "[...] the mere confusion of fiction with reality, as in the case of Don Quijote, is mild and curable compared to this radical dyslexia." (de Man, 202) As the traditional "philosophical dog" based its existence upon the presence of voice and the possibility of creating an immediate context for the spoken word thus saved from uncanny oscillation, Medzhi and Fidel', on the contrary, leave the scene of their writing. It is demonstrable, though, that Cervantes' "Colloquy" as well as Hoffmann's "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" (with their dogs seemingly mere "talkers") already display a split in the "philosophical dog" which may be said to be decisive for Poprishchin's development. The maddening force of the talking dog is, incidentally, a consistent element in its development. What Ziolkowski terms the "modern literary sensibility" is said to have found in the dog "precisely those

schizophrenic characteristics that have fascinated writers in their human subjects." (Ziolkowski, 94)

3. Poprishchin's reading of the canine correspondence occurs within the hierarchies determining the traditional "talking dog" as it appears in the pretexts to "Zapiski sumasshedshego". If his efforts to read Medzhi's letters revealed their essential unreadability, it would seem that Poprishchin's abortive effort to read is in itself the result of a misreading. Poprishchin approaches the writing dog with assumptions that are derived from the ("philosophical") talking dog.<sup>4</sup> This "philosophical dog", of which Cervantes' Cipión and Berganza appear as distant and troubled relatives, seems to stray far from madness. The philosophical dog is the Platonic figure of a pure truth-committed reasoning untinged by rhetoric. It is the figure of pure *voice* in the Derridean sense, the voice of wisdom and original truth. The philosophical dog's investment in the epistemology of Platonic dialogue relegates it to a realm of strictly enforced sanity. The dog speaking philosophy acquires its cynical vantage point by dint of a speech which has to be purely cognitive and committed to the epistemology of truth. With S. Felman, and Austin's theory of speech acts, the insistence upon language's functioning as a truth-seeking tool unimpaired by any "supplementary" side-effects may be termed *constative*:

According [to] the cognitive (=constative, S.S.) view [...] language is an instrument for transmitting *truth*, that is, an instrument of knowledge, a means of *knowing* reality. (Felman, 1983, 27)

In the constative view, language as a truth-seeking instrument of cognition seeks to exclude what it considers a frivolous appendage to its project: the *performative*, where language is "not informative; it is a field of enjoyment, not of knowledge. As such it cannot be qualified as true or false [...]" (Felman, 1983, 27) Performative expressions "accomplish an *act* in the very process of their enunciation." (Felman, 1983, 15) They perform the event they designate in speech and thus exploit language's self-referentiality. The difference between the constative and the performative function of language may be described in terms of the authorities they invoke. The constative function would ultimately have to derive its authority from God: "Thus incarnating the authority of truth, God, or the 'voice of Heaven' [...] underwrites [sic!] the authority of language as a cognitive instrument." (Felman, 1983, 27) The performative utterance, on the other hand, derives its authority from the speaking "I".<sup>5</sup>

It is no coincidence that the philosophical dog should derive its own authority from Heaven, as is the case in Cervantes' "Colloquy" (Cipión: [...] let us enjoy that favour which Heaven has seen fit to bestow on both of us [...]" [Cervantes, 125]) The dog speaking philosophy appears as the prophet of a theological epistemology. With speech bestowed upon it by God Himself, its discourse

acquires the primary, original relation to truth denied to "ordinary" (human) speech. It is thus not by accident that we should find literary heroes eager to spy on and, perhaps, even catch a glimpse of such a reassuring presence. The ideal dog in an ideal constative realm of speech erases itself and functions as a pure medium. But, again, the dog's schizophrenia asserts itself: associated with the devil as much as with God<sup>6</sup>, the talking dog derives authority as much from the divine Father as from the (performative) authority of the "I", from self-referential and thus *atheistic* language as much as from that of "theological" reference. The talking dog establishes itself in an impossible "in-between", a space aptly characterized by the twilight in which both Cervantes' and Hoffmann's canine conversations are said to take place. The figure of the talking dog is hence multiply oxymoronic. The speaking animal enunciating in speech what cannot be spoken, the pure voice (God) before speech is, at the same time, the voice of the narcissistic "I" speaking *itself* rather than reference. The so-called "philosophical dog" thus displays a rupture and a split where mere confidence in language's epistemological faith should be well in place. It is precisely this impossible, oxymoronic element which surfaces in Cervantes' "Colloquy". The discoursing dogs Cipión and Berganza may be said to act out the opposing forces of the constative and the performative. The exclusive hierarchies upon which the traditional "philosophical dog" depended are championed primarily by Cipión: speech over writing, truth over action, reality over literature, dog over man, cognition over action and performance (it is *Berganza* who offers the vivid tale of his adventures).

The dogs' efforts in the "Colloquy" circle around the way in which Berganza should tell the "story" of his life. Telling a story is to command its beginning and its end and to be certain about both its constituent parts and about the question of what forms part of the story and what does not. The story is thus in no need of commentary, interruption or dialogue, as it is fully recovered by language's constative function. The story's authority, in this case, derives not from the speaker's investment in the communicated narrative but from its pre-linguistic substance. Cipión battles against the intrusion of the performative into this concept of the "story". However, the performative reaches the dog, first of all, as the inscription of an irresistible *seduction* by the speech they are given, a seduction, that is, into the very self-referential element that would mitigate the purity of the story:

Cipión: [...] let us **enjoy** that favour which Heaven has seen fit to bestow on both of us at one and the same time. (Cervantes, 125; emphasis mine, S.S.)

The discourse committed to its own erasure thus starts on a discordant note: seeking authority in a theological epistemology, it engenders a speaking subject

(Berganza) relishing what ought to pale and cancel itself out before the truth. Berganza enjoys his ability to speak as a performative action, as a self-referential "speaking for speaking's sake", doing rather than stating the "truth", a task to which he willingly subscribes again and again without, however, being able to live up to such promise. Berganza finds it increasingly impossible to control his urge to be led "astray" by language and to produce continuous supplements to the story. Such straying meets with harsh reprimands from Cipión who thus unwittingly supplements the very discourse he is eager to keep unmitigated by such "appendages".

Cipión: What I mean to say is that you should tell it (= his story, S.Š.) in a straightforward manner, without tacking on so many appendages that it comes to look like an octopus. (Cervantes, 157)

Berganza: That I will, if it is possible for me to resist the great temptation I feel to speak, which I can barely control.

Cipión: Look well to your tongue; from it come the major ills of human life. (Cervantes, 133)

The dog's "story" finally tells another story, that of the impossibility to decide between story and appendage: "Berganza: You know how easy it is, when you have invented something, to keep adding to it." (Cervantes, 178) If a narrative is expected ultimately to control its authority by having a beginning and an end, Cipión's and Berganza's dialogue collapses such control into an infinite structure of multiplied reprimands (Cipión urging Berganza to "get back to the point"), confessions, and pardonings (Cipión pardoning Berganza who confesses, promises to obey and is thus permitted to start afresh). The dogs' dialogue is built upon that most conspicuous of all performatives, the *promise* (and, furthermore, the promise not kept, for Berganza always veers off again from the trajectory of truth): "Cipión: [...] I confess my error and ask you to pardon me as I have pardoned you so many times." (Cervantes, 149) For Cervantes' dogs, the divine gift of speech turns out to be an indecidable *pharmakon* which is both medicine and poison, blessing and curse, reason and madness. Only the muteness of the speaker's *intention* can still be seen as an ultimate safeguard of the presence of meaning behind a speech which generates the "appendages" into which the story disappears. Cervantes' dog ("Berganza: How can I be still and tell my story at the same time?" [Cervantes, 157]), but particularly Hoffmann's Berganza are caught in the Romantic predicament of having to view silence as the only repository of controlled meaning, while at the same time being obliged to confirm their identity as "talking dogs". Hoffmann's Berganza, in particular, appears as the canine strayer between the language of seduction and the muteness of meaning ("[...] to preserve true meaning in a long silence [...]", [Hoffmann, 115]). Such totalization

would appear to be the Romantic dog's attempt to remedy the infestation with words.

4. Poprishchin repeats the moves of the talking dogs in Cervantes' and Hoffmann's texts. The oscillation between the quest for knowledge and subsequent disenchantment with a language beyond the speaker's cognitive control is observable in the way he approaches the canine epistles, only to realize soon afterwards that all his attempts to read the unreadable canine text are doomed from the start. Poprishchin, in his quest for knowledge and the truth, operates precisely from the position of the "philosophical dog". The considerable stratum of constative lexis in Gogol's text is, thus, given not to the corresponding dogs (Medzhi and Fidel'), but to the hero, whose whole endeavour can be summarized as an effort "to know": "Я сейчас **узнал** ее [...]." (Gogol', 652); "Она не **узнала** меня [...]." (Gogol', 652); "Пойду-ка я, - сказал я сам себе, - за этой собачонкою и **узнаю**, что она и что такое думает." (Gogol', 653); "Желалось бы мне **узнать**, о чем он больше всего думает [...]." (Gogol', 657); "[...] вот что бы мне хотелось **узнать!**" (Gogol', 657); "[...] я теперь **узнаю** все." (Gogol', 657); "Там я, верно, кое-что **узнаю**." (Gogol', 657); "Девчонка была глупа! я сейчас **узнал**, что глупа!" (Gogol', 658). "Теперь-то наконец я **узнаю** все дела [...] и доберусь наконец до всего." (Gogol', 658; emphasis mine, S.S.) The central scene of Poprishchin's reading the canine letters leaves behind such epistemological confidence. As writing does not afford the truth to which Poprishchin aspires, he seeks refuge in the Romantic call to silence. Gogol's story, significantly, assigns the "silence-motif" consistently to *Poprishchin* rather than to the writing dogs Medzhi and Fidel', whose joyful correspondence does not command either beginning or end. The "silence-motif" appears in "Zapiski sumasshedshego" as Poprishchin's desperate attempt to discontinue his own reading of the maddening letters. The future King of Writing seeks to control writing by a futile attempt to erase it back into a fully significant silence, an attempt whose continuous repetition marks it as a resounding failure. Like a Pavlovian dog, Poprishchin reproduces the "silence-motif" whenever he is reminded of the object of his desire, Sofi. Her father, the *директор* (the very epitome of knowledge and wisdom), metonymically connoting Sofi and usually associated with her, is, first and foremost, mute: "Он больше молчит. Говорит очень редко [...]." (Gogol', 660) The "silence-motif" itself appears as Poprishchin's *leitmotif*: "Государственный человек. Я замечаю, однако же, что он меня особенно любит. Если бы и дочка ... эх, канальство! .. **Ничего, ничего, молчание!**" (Gogol', 654); "Пела одна актриса очень хорошо. Я вспомнил о той ... эх, канальство! .. **ничего, ничего ... молчание.**" (Gogol', 656); "Посмотреть бы ту скамеечку, на которую она становится, вставая с



постели, свою ножку [...] ай! ай! ай! **ничего, ничего ... молчание.**" (Gogol', 657) "Моя барышня, которую папá называет Софи, любит меня без памяти. Ай, ай! ... **ничего, ничего. Молчание!**" (Gogol', 659; emphasis mine, S.S.) The signifier *каналъство* (as a synonym of *плутовство*) feeds into Poprishchin's *leitmotif* the discourse of guilt and repentance, of confession and pardoning, a theme which is familiar from our reading of Cervantes' "Colloquy".

As is the case with Cervantes' Berganza and Cipión, the impossibility of bringing to a halt the divine gift of speech, of overcoming the play of self-reference and performance, generates the guilt which sets off the mechanism of confession and pardoning outlined above. Every new promise of silence on Poprishchin's part increases by itself the amount of writing it wishes to cancel out. Poprishchin's diary, ostensibly committed (as is any diary) to the "story" (the "truth") thus produces appendages in the very act of forswearing them. Poprishchin's guilt, at regular intervals, discharges itself. The quintessentially constative "у-знаю" gives way to the self-referential confession in "при-знаюсь". *The very act of expiating the failure of the constative is contained in a performative (признаюсь).* The constative finds itself always already contained in the performative function of language: "Признаюсь, я бы совсем не пошел в департамент [...]" (Gogol', 651); "Признаюсь, я очень удивился, услышав ее говорящую по-человечески." (Gogol', 653); "Но, признаюсь, я гораздо более удивился, когда Межди сказала: «Я писала к тебе, Фидель [...];»" (Gogol', 653). "Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал." (Gogol', 653); "Признаюсь, я даже подозвал было к себе один раз Межди [...]" (Gogol', 657); "Признаюсь, эти происшествия так меня убили и потрясли [...]" (Gogol', 664); "Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило." (Gogol', 664; emphasis mine, S.S.).

Poprishchin re-enacts the moves observable in his canine predecessor, Cervantes' Berganza: the quest for knowledge, the appeal to the constative authority and epistemology of the father (the *директор*) is confronted with the impossibility of producing this knowledge and this authority as a referent within language. It should not surprise us that the scene of guilt projected by Poprishchin's diary should for the most part be related to the existence of the talking/writing dogs, as it is precisely their existence which, if confirmed, marks the possibility of the failure of reading. Fidel's and Medzhi's refusal to partake in the cognitive project which engages the traditional philosophical dogs thus has important stakes in the text's development. Their correspondence knows neither beginning nor end and is thus markedly different from the "story" governed by both. The performative joyfulness of writing is the very starting point of the

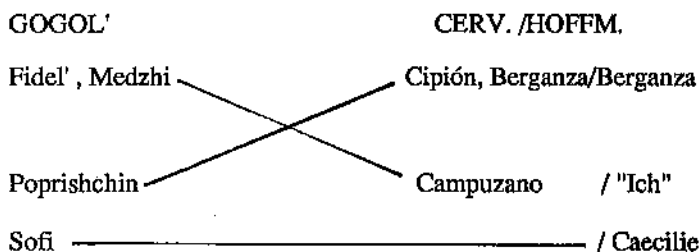
canine exchange: "Я очень рада, что мы вздумали писать друг к другу." (Gogol', 659) Such elation relates to Cipión's "Let us *enjoy* that favour [...]." (Cervantes, 125; emphasis are mine, S.S.) But the seduction by language is, here, no longer treated as a supplementary side-effect. Instead, it would appear to assume centre-stage.

5. Poprishchin's confidence in the readability of the dogs' letters appears based upon the assumption that the philosophical dog can *succeed* in excluding the performative from the constative, the figural from the literal, writing from reading. But the proximity of writing as a split and a rupture in the dogs' project is well observable in Cervantes' and Hoffmann's dogs. Cervantes' "Colloquy" illustrates the animals' growing inability to trust even the muteness of intention as the presence of writing on a scene whose success would appear to depend upon the latter's rigorous exclusion. Cipión's and Berganza's most ambitious and, at the same time, least successful project is the expulsion from their dialogue of anything that would smack of slandering others, "backbiting", satire, and hence, writing. Reiterated again and again, the dogs' pledge to refrain from backbiting is as (em-)phatic as it is ineffective. "Backbiting", *murmuración* (from Span. *murmurar* = to murmur), as speech which clouds its origin and referent in an inarticulate whisper, is as such deeply worrying to Cipión. In *murmuración*, the two dogs, but particularly Cipión, fight the (very human) noise of communication, or what M. Serres calls the "pathology of communication" (Serres, 66). In Cervantes' dialogue, such noise holds an uncanny seductive power over the dogs. Gogol's dogs continue Berganza's seduction. In one of Medzhi's letters, Poprishchin reads: "В ушах у меня вечный шум, так что я часто, поднявши ножку, стою несколько минут, прислушавшись к дверям." (Gogol', 661) Early in the "Colloquy" Berganza, on being reprimanded by Cipión, takes a vow to "bite his tongue" should he ever again be heard slandering. But slander, as the above quotation shows, appears as speech's inextricable companion: "Berganza: [...] I myself am but a brute beast, and yet every three or four sentences I utter I find words swarming to my tongue [...], and all of them slanderous and malicious." (Cervantes, 149) Only *barking* dogs do not (back-)bite. After the dialogue has produced yet another supplementary digression, Cipión takes Berganza up on his promise, "for all that we are doing is to find fault." (Cervantes, 159) But Berganza denies having intentionally made a promise, although he does not seek to deny having *uttered* it:

I was not laying down any law, however. All I did was promise that I would bite my tongue if I found myself speaking ill of anyone. [...] Leave tongue-biting to the devil; I don't intend to bite mine [...]. (Cervantes, 159)

In order to escape from embarrassment, Berganza exploits the performative, self-fulfilling force of his utterance. The very act of verbal promising ("I promise") is said to have already contained within itself the fulfillment of its promise, irrespective of the speaker's intention (Berganza, therefore, cannot be accused of being a liar). Cipión is forced to come to grips with the possibility that speech might escape from the determining force of intention. It would seem that the authority of intention thus questioned erases the borderline between speech and writing and collapses their opposition. Writing, with its absence of any authoritative intentionality, is never quite as far from the talking dog as might be assumed. Indeed, Hoffmann's Berganza already speaks with the written text in mind: "As you will no doubt have our conversation written down and printed, I shall strive to speak as beautifully as I possibly can." (Hoffmann, 98) To speak is to write satires, an observation confirmed by Cervantes' Berganza as he refers to Juvenal's "*Difficile est satyram non scribere.*" (Cervantes, 137) The writing dogs Fidel' and Medzhi are, in fact, less distant relatives of their talking predecessors than might appear at first glance.

6. "Zapiski sumasshedshego" subverts the expected structural analogies between itself and its pretexts.



The intertextual reading of Gogol's story allows for an interpretation of the structural reversal which it highlights. Gogol's text confirms Poprishchin's status as an under-dog by consistently re-positioning him into the place of the *dog* with regards to the pretexts here under discussion. This crucial reversal has been demonstrated by the way in which "Zapiski sumasshedshego" grafts the themes of madness; the failure of the ambition "to know" and its subsequent guilt; and the "silence-motif" (all of which are distinctly "canine" elements in Cervantes' and Hoffmann's dialogues) onto a hero whose position may be described as that of a "neither-nor", a curious in-between dog and man. In both Cervantes' and Hoffmann's dialogues, the human figure acts as the writing chronicler of the doggish discourse. In the former, such chronicling is the result of the human Campuzano's spying on the conversation between the two canine protagonists.

Gogol' reverses this structure by having, instead, Fidel' and Medzhi spy on the human hero who is thus again put in place of the dog.

Poprishchin is forced to read in Medzhi's letters his own life. The talking dog is no longer in need of man's recording facilities. It invents the institution of writing for itself and chronicles its masters. Fidel' and Medzhi, in Gogol's story, appear compatible with Campuzano and Hoffmann's "Ich" rather than with their canine counterparts in these texts (cf. illustration above). Given the essential unreadability of Medzhi's letters for the hero, Poprishchin's dilemma can be described as an incapacity for authoritative self-reading, the inability to decide, in one's own life-text, between fiction and reality, figure and literalness. The central scene of reading the canine correspondence in "Zapiski sumasshedshego" hence prefigures the madman's later musings: "Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть, я сам не знаю кто я таков." (Gogol', 663)

The radical repositioning of Gogol's hero into a limbo in-between dog and man is confirmed on the plot level by a comparison with Hoffmann's "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza". The central theme of Hoffmann's dialogue between the dog Berganza and the narrator is Berganza's amorous veneration for his master, the young lady Caecilie. The Frenchman George, who is in love with Caecilie and about to marry her, is poured by Berganza with hatred and scorn. Berganza hides in Caecilie's bedroom during the couple's first night and ends up "rescuing" Caecilie from her betrothed by mutilating him. Correspondingly, the desire to enter Sofi's bedroom is Poprishchin's most secret ambition: "Хотелось бы заглянуть в спальню ... там-то, я думаю, чудеса, там-то, я думаю, рай, какого и на небесах нет." (Gogol', 657) As is the case with Berganza, his whole ambition is to prevent the marriage and slander the future husband: "Свадьбе не бывать! Что ж из того, что он камер-юнкер." (Gogol', 663) Hoffmann's dog ends his narration with a gradual return to doggish language: "Trau - Hau - Hau - Au - Au!" (Hoffmann, 183). Poprishchin transcribes the canine sounds in his repeated "ай, ай, ай", which is but one of the numerous incidents where his speech appears to revert to a more canine status: "эге", "фю", "э", "Гм!", "А!", "Эх" etc. all display the canine aspects of Poprishchin's nature. The non-human aspect of Poprishchin's character is corroborated by the way Medzhi writes about him: "[...] какой это урод. Совершенная черепаха в мешке ..." [Gogol', 662] In his office, Poprishchin's existence is that of an obedient underdog whose movements betray his canine nature: "Отворилась дверь, я думал, что директор, и **вскочил** со стула с бумагами [...]." (Gogol', 654; emphasis mine, S.S.) Cf. the way in which the dogs' movements are described: "Собачонка ее, не услевши **вскочить** в дверь магазина [...]." [Gogol',

652]7 Poprishchin's despairing call to a halt, his battle-cry "молчание" hints at his ardent desire to be the dog quietly present in the proximity of knowledge, a true *молчан*.<sup>8</sup>

7. Poprishchin's abortive attempts to read the dogs' letters stem from the letters' uncertain referential status and Poprishchin's incapacity to tell the dog from the man. As his own status between dog and man appears in a position of equal oscillation and undecidability, the resistance Medzhi's letters offer to the deciding / deciphering hero acquires an anguished urgency. It might not be too speculative to assert that Poprishchin / the under-dog unable to read the difference between dog and man opens the discourse of madness in a writing which results from the impossibility of decipherment: "It now appears that writing can just as well be considered the linguistic correlative of the inability to read. We write in order to forget our foreknowledge of the total opacity of words and things [...]." (de Man, 203) The canine epistles offer Poprishchin a textual version of his own existence (*vis-à-vis* his superiors and *vis-à-vis* Sofi: "тот чиновник, который сидит у папá в кабинете [...]." [Gogol', 662] The unreadability of these texts thus amounts to the madman's inability to decipher himself. The pretexts suggested in our interpretation of Gogol's story tell yet another tale of reading failed. It emerges that Poprishchin, in the way he approaches Medzhi's letters, assumes the traditional philosophical dog as a story of success, as the pure voice untinged in its aspiration to truth by the interference of the performative and of writing. This seems the only way to account for his confidence in the epistemological authority of Medzhi's writings and those of dogs in general ("Я давно подозревал, что собака гораздо умнее человека [...]" [Gogol', 657]) Cervantes' and Hoffmann's dialogues present a different tale. The talking dogs' attempt at excluding the performative from a language devoted purely to the constative function is doomed as Cipión and Berganza find themselves unable to tell the two apart. As the authority of intention wanes, it might appear as if Cervantes' and Hoffmann's dogs are already writing their own speech, a development preempting Fidel' and Medzhi. Poprishchin's search for authoritative reading in the texts of Medzhi and Fidel' is a project doomed from the very beginning and the difference between dog and man cannot be told. "Zapiski sumasshedshego" is a text about an underdog's maddening attempt to read the difference between dog and man, figure and literalness, truth and error.

### Bibliography

Translations from Hoffmann's "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" are mine.

- Böhmig, Michaela, Gli antenati di Poligrafovič Šarikov: un aspetto dei legami di Bolgakov [sic!] con Gogol, Hoffmann e Cervantes, *Atti del Convegno "Michail Bulgakov"*, Milano 1986.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas Ejemplares, Obras completas*, III, Madrid, 1925.  
The Colloquy of Dogs, *Three Exemplary Novels*, New York, 1950.
- de Man, Paul, *Allegories of Reading*, Chicago, 1979.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Baltimore, London, 1976.
- Durán, Manuel, *Cervantes*, New York, 1974.
- Felman, Shoshana, *The Literary Speech Act. Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Ithaca, New York, 1983.  
*Writing and Madness. (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*, Ithaca, New York, 1985.
- Gogol', Nikolai V., Zapiski sumasshedshego, *Sochineniia*, I, Moscow, 1959.
- Guenther, Hans, *Das Grotleske bei N.V. Gogol'. Formen und Funktionen*, München, 1968.
- Hoffmann, Ernst T.A., Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, *Sämtliche Werke*, II, München, Leipzig, 1924.
- Kofman, Sarah, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, 1972.
- Kujundžić, Dragan, "The Method of Madness. Gogol's 'Diary of a Madman'", M.A.diss., University of Southern California (typescript), 1988.
- Peace, Richard, Gogol's "Diary of a Madman", *Oxford Slavonic Papers*, New Series, IX, London.
- Rancour-Laferrriere, *Out from Under Gogol's Overcoat. A Psychoanalytic Study*, Ann Arbor, 1982.
- Rowe, William Woodin, *Through Gogol's Looking Glass: Reverse Vision, False Focus, and Precarious Logic*, New York, 1976.
- Serres, Michel, *Platonic Dialogue, Hermes. Literature, Science, Philosophy*, Baltimore, London, 1982.
- Zholkovskii, Alexander, "Rereading Gogol's Miswritten Book. Notes on Selected Passages from *Correspondence with Friends*", unpubl. manuscript.

Ziolkowski, Theodore, *Talking Dogs: The Caninization of Literature, Varieties of Literary Thematics*, Princeton, 1983.

### Notes

- 1 For an evaluation of literature's "caninization", cf. Ziolkowski, "The Caninization of Literature". For a discussion of Bulgakov's *Sobach'e serdtse* (1925) in the context of Gogol's, Hoffmann's and Cervantes' dogs, cf. Böhmig 1986.
- 2 Cf. p. 132, where Berganza reports that the King's authority does not extend to those of the city's streets where the butchers and game merchants have their shops. Cf. also p. 199.
- 3 English translation of this passage as quoted in Nehamas, A. 1985. *Nietzsche. Life As Literature*, Cambridge/Mass. and London, 15.
- 4 cf. Ziolkowski, 96-8.
- 5 "[...] the authority of the performative is nothing other than that of the first person." (Felman, 1983, 51)
- 6 On the proximity dog/devil as an expression of its ambivalence, cf. Ziolkowski, 93. References to the possible connection between Berganza and the devil abound in Cervantes' text.
- 7 Cf. also the way in which Poprishchin, on his way to seize Medzhi's letters, offers a description of his itinerary from the point of view of a dog, focussing primarily on smells: "Я терпеть не люблю капусты, запах которой валит из всех мелочных лавок [...]; к тому же из-под ворот каждого дома несет такой ад, что я, заткнув нос, бежал во всю прыть." I am grateful to Prof. A. Zholkovskii for pointing out to me this important detail.
- 8 Cf. Dal's definition of *молчань*: "Собака, которая кусает молча, изподтипка, без лаю; безголосая гончая, которая гонит молча." V. Dal', *Tolkovy slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka*, Moscow, 1955, 344.

А. Сыркин

## ЗАМЕТКИ О "ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ"

В связи с проблемой двойничества в творчестве Достоевского не раз уже обращалось внимание на то, как самый прием дублирования выступает у него на разных уровнях, проявляясь в отдельных мотивах, в повторяемости определенных ситуаций, действий, реалий.<sup>1</sup> Один из таких, ситуационных, повторов в "Преступлении и наказании" - убийство. Раскольников задумывает и совершает убийство старухи-процентщицы, но этим его преступление не ограничивается. Через несколько минут после убийства в квартиру, оставшуюся незапертой, неожиданно<sup>2</sup> возвращается сестра старухи Лизавета. И тут за первым убийством следует второе, варьирующее сходные детали (63: "Он вынул топор ... Удар пришелся в самое темя ... Тело повалилось навзничь" - 65: "Он бросился на нее с топором ... Удар пришелся прямо по черепу ... Она так и рухнула").

Жертва этого "второго, совсем неожиданного убийства" (65) - 35-летняя Лизавета Ивановна, младшая сводная сестра старухи Алены Ивановны, "высокая, несуклюжая, робкая и смиренная девка, чуть не идиотка" (51), "смиренная и пугливая" (52), "собой ужасно нескладная" (53). Находящаяся в полной зависимости от сестры Лизавета отчетливо противопоставлена ей по ряду признаков: Алена Ивановна - "крошечная сухая старушонка" (8), "маленькая" (53); Лизавета - "высокая" (51), "по крайней мере восьми вершков росту ... росту замечательно высокого" (53). Первая - "с вострыми и злыми глазками" (8), у второй - "такое доброе лицо и глаза ... улыбка у ней даже очень хороша" (54). Старуха - "гаденькая" (53), "глухая, бессмысленная, ничтожная, злая ... всем вредная ... старушонка вредна ... она недостойна жить" (54 - разговор студента с офицером, случайно услышанный Раскольниковым накануне убийства и как бы дублирующий его собственные рассуждения). Лизавета - "тихая, кроткая, безответная, согласная, на все согласная" (54), "совсем-то ... как ребенок малый" (51). Занимаясь продажей вещей и платья, нанимаясь мыть полы, она всю выручку отдает сестре, "была очень честна" (52). "Она была справедливая" - вспоминает о ней Соня (249). Совершенно определенно звучит в этой связи (как и в контексте всего творчества Достоевского) определение "чуть не идиотка" (51; ср. 7.64: "Идиотка



она"; так же в первоначальном варианте говорит о Соне Раскольников: "Эта сердобольная идиотка" - 7.296; ср. ниже). Противоположность их выступает и в самый момент убийства: неожиданно пораженная первым ударом старуха "успела еще поднять обе руки к голове" (63) - безответная сестра ее "до того была проста, забита и напугана, что даже руки не подняла защитить свое лицо ... только чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно протянула ее к нему вперед" (65). Именно Лизавета "бывшая в полном рабстве у сестры своей ... терпевшая от нее даже побои" (51) являет собой главное доказательство злобности старухи. Та ее "бьет поминутно и держит в совершенном порабощении, как маленького ребенка" (53; ср. 51, 7.64). Лизавета "работала на сестру день и ночь", по завещанию старухи ей "не доставалось ни гроша" (53). Старуха "чужую жизнь заедает", - рассказывает студент, - "она намеренно Лизавете палец со зла укусила: чуть-чуть не отрезали!" (54). Если можно говорить о какой-либо антитезе образу старухи-процентщицы в романе, то это прежде всего Лизавета - и по внешности, и душевным своим складом, и по характеру их взаимоотношений.<sup>3</sup>

Раскольников полностью осведомлен обо всем этом. Тем, казалось бы, ужаснее должно быть для него это последнее убийство. Именно такова, быть может, его первая реакция (65; ср. 7.147). И тем примечательнее характер дальнейших упоминаний о двойном убийстве, рассеянных по тексту романа. Сам герой, естественно, говорит несколько раз об убийстве старухи и Лизаветы - Заметову (128), рабочим в квартире убитой (134), Порфирию Петровичу (264), делая признание (410). И все же значительно чаще он упоминает лишь об убийстве старухи - в собственных мыслях (147, 211, 212), в разговорах с Заметовым (124,125), Порфирием Петровичем (255), с Соней, причем уже после того, как признался ей (319, 320, 322), с Дуней (400). Особенно любопытны его рассуждения, явственно сводящие все преступление к первому убийству: "Довольно! Не умерла еще моя жизнь вместе со старою старухой! Царство ей небесное и - довольно, матушка, пора на покой!" (147); "Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку ... А старушонку эту чорт убил, а не я ..." (322). И во сне ему является лишь старуха, которую он снова и снова бьет топором (213). В целом сходную картину дают и рукописные редакции - таковы размышления героя об одном лишь первом убийстве (напр., 7.121, 128, 132, 182 и др.; ср. 7.184: "Как я не люблю эту старуху ... Я бы ее другой раз, может, убил, если б ожила"), его обращение к Соне (7.188; ср. 7.195: "Я не старуху зарезал: я принцип зарезал"). Можно таким образом предположить, что это умолчание с самого начала входило в

авторский замысел. Как бы отдавая себе отчет в необычности этого, Раскольников говорит себе вслед за очередным воспоминанием о старухе: "Бедная Лизавета! Зачем она тут подвернулась! ... Страшно, однако ж, почему я об ней почти и не думаю, точно и не убивал? ..." (212; следует сопоставление Лизаветы с Соней, в связи с которой он в дальнейшем начнет вспоминать Лизавету гораздо чаще - 253, 311, 312, 314, 315 - ср. ниже). Та же деталь выступает уже в черновой редакции: "Удивляюсь, почему Лизавету я не жалею" (7.80); "NB. Лизавета? Бедная Лизавета! А почему я об ней с тех пор ни разу не подумал? Точно я не убивал ее. - Убивал! Как в самом деле это страшно" (7.182). Интересно, что эта мысль сочетается (в черновике же) с другой, внешне противоположной, но по существу лишь дополняющей ее и снова указывающей на своего рода вытеснение второго убийства из его сознания: "А любопытно, что я не об старухе, а об Лизавете поминаю. Бедная Лизавета!" (7.195) - в таком воспоминании как раз, казалось бы, нет ничего удивительного.

Подобное умолчание можно было бы отчасти объяснить бессознательным стремлением вытеснить наиболее болезненное и страшное воспоминание,<sup>4</sup> но такое объяснение вряд ли удачно. Двойное убийство по большей части превращается в "убийство старухи" также и в представлении других действующих лиц, свободных от душевных травм преступника. Таковы слова Разумихина (104; ср. 7.64), Лужина (117), Заметова (127, 204), намек Свидригайлова (373); ср. в черновых вариантах: 7.64, 169, 181, 195 и др., в частности, и в авторских ремарках (7.89, 150, 152).<sup>5</sup> Разумеется, отдельные из таких умолчаний могут быть объяснены как дань известному автоматизму, как выражения, подразумевающие оба убийства и называющие лишь первую жертву - "главу семьи", чиновницу, в чьей квартире действовал убийца и которую он обокрал. Но и это не вполне так. Обращают на себя внимание слова, подобно приведенным выше рассуждениям Раскольникова, явно отмечающие второе убийство. Их произносит Порфирий Петрович в своей последней беседе с Раскольниковым, указывая ему новый путь: "Еще хорошо, что вы старушонку только убили ..." (351).

Приведенные примеры с очевидностью говорят о том, что и в сознании самого автора убийство Лизаветы присутствовало, во всяком случае, как явление иного порядка нежели убийство старухи. Можно предположить, что второе убийство, происходящее "вдруг", словно бы по инстинкту самосохранения<sup>6</sup>, задумано не как сколько-нибудь самостоятельный акт (оно и чуждо всем теориям Раскольникова), но как д о й н и к первого, как его продолжение под другим именем.

Оно функционирует в повествовании как своеобразная парабола, помогающая осмыслить истинное значение первого, "настоящего" убийства, всю глубину вины убийцы, несостоятельность его построений. В этом плане вряд ли случайно и упомянутое выше последовательное противопоставление Лизаветы старухе - ее безответность, кротость, справедливость, приносимые в жертву как неизбежное следствие первого убийства.<sup>7</sup> При таком истолковании становятся понятными соответствующие умолчания Раскольникова, его признания в том, что он не думает о Лизавете или же, напротив, удивлен воспоминаниям о ней (ср. 7.195). Получают оправдание и сходные умолчания в речах других персонажей и в черновых авторских ремарках. Наконец, проясняется вроде бы совершенно неправдоподобное суждение Порфирия Петровича (351), категорически снимающего со счетов убийство Лизаветы.

В этом плане, кстати, интересно и возможное предвидение Раскольниковым казалась бы неожиданного второго убийства - тогда еще, когда он замышлял убийство старухи, во время встречи с Мармеладовым. Подобное толкование допускают его слова, обращенные к Соне: "скажу тебе, кто убил Лизавету ... Я тебя давно выбрал, чтоб это сказать тебе, еще тогда, когда отец про тебя говорил и когда Лизавета была жива" (253).<sup>8</sup> Такое предчувствие явилось бы в этом случае своеобразным аналогом моральной оценки задуманного убийства - оценки, к которой его поведет Соня.

Здесь мы сталкиваемся с определенным совпадением функций Лизаветы и Сони. Лизавета как бы продолжает жить под именем Сони<sup>9</sup>; образы эти, как не раз уже отмечалось, являют собой еще один пример двойничества в творчестве Достоевского. Связь эта опять-таки проясняет смысл и функцию второго убийства как необходимой детали на пути героя. Характерны возникающие у него ассоциации между обеими: "Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими ..." (212); "обе - юродивые" (249; ср. 248 и др.). Лизавета, какой она выглядела перед убийством, словно воплощается в Соне в момент признания: "в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы ... так же бессильно, с тем же испугом смотрела она на него ... выставив вперед левую руку ..." (315; ср. 65). Примечательна и житейская связь их друг с другом, в частности, - связь духовная ("Мы с ней читали и ... говорили. Она Бога узрит" - 249). Соня служит панихиду по Лизавете (249); она хранит принесенное Лизаветой Евангелие, по которому читает Раскольникову о воскрешении Лазаря. Они поменялись крестами (344; ср. сходный обряд побратимства в "Идиоте" - 8.184 сл.), и Соня собирается носить ее крест, отдавая свой Раскольникову (324; 403; в

первоначальном варианте она снова вспоминает при этом Лизавету: "Молись об ней, молись! Она простит, простит, я знаю ..." - 7.290). Так она снова и снова замещает собой Лизавету - читая по ее книге, как бы становясь на место убиваемой, надевая на себя ее крест (символ страданий). В этой связи можно отметить и элементы амбивалентного отношения героя к Соне - столь дорогой ему (ср. 185, 187, 309 и др.) и вызывающей в нем в связи с признанием "странное, неожиданное ощущение какой-то едкой ненависти" (314) - сочетание, характерное для Достоевского. Призывая его искупить вину страданием (324), Соня снова обращается (в первоначальном варианте) к Лизавете, вспоминая ее "любимую поговорку: «Не пострадаешь, так и не порадуешься» ..." (7.290). Второе убийство, связавшее героя с Лизаветой-Соней (жертвой-спаситель-ницей) становится, таким образом, неотъемлемой частью е д и н о г о преступления, необходимой для наказания и возрождения (см. ниже). Неслучайно образы Лизаветы и Сони вызывают ассоциации с некоторыми героинями Достоевского, наделенными сходными чертами (журдство, безответность, самоотдача, "падение"), судьбами и подчас теми же именами.<sup>10</sup>

Лизавету отличает еще одна черта. Она "поминутно была беременна ... совсем не урод ... многим нравится ... согласная, на все согласная" (54). Этот мотив получает развитие в рукописных редакциях.<sup>11</sup> Такова беседа Разумихина, Зосимова (здесь его фамилия - Бакавин) и Настасья, обсуждающих недавнее убийство: "А убили беременную ... ведь над нею кто захотел, тот и надругался (7.64; здесь же приведен другой вариант: "Ее старуха беременную колотила ... - Беременная, беременная шестой"). Лизавета оказывается на шестом месяце беременности, а отец ребенка - доктор Бакавин (Зосимов): "- С Лизаветой жил ... - У нее и другой был ... Да, может, и третий был, может, и четвертый ... Девка была сговорчивая. И не то чтобы так своей волей, а так уж от смирения своего терпела. Всяк-то озорник над ней потешался. А ребеночек-то, что нашли, был его, лекарев ... ведь ее ж потрошили. На шестом месяце была. Мальчик. Мертвенький" (7.71 - разговор Настасьи с Разумихиным; ср. 7.313). Причина подобного поведения - именно безответность Лизаветы, которая "от смирения отговориться не умела" (7.71), а отнюдь не корыстолюбие (живущему с ней Бакавину "она ... и белье стирала. Тоже ничего не давал" - 7.71). Черта эта опять-таки сближает ее с Соней-"блудницей" тоже "не ... своей волей, а ... от смирения", по своей безответности и жертвенности (ср. 17, 20, 25) и с другими безвольно отдающимися героинями Достоевского (см. прим. 10).<sup>12</sup>

Эта особенность Лизаветы (хоть и неполностью отраженная в окончательном тексте) приобретает, как нам кажется, немаловажное значение в идейном замысле романа. Убийство "поминутно беременной", носившей по мысли автора "на шестом месяце" мальчика (мертвого при вскрытии), трудно даже назвать символическим - столь непосредственно оно равнозначно уничтожению жизни в зародыше, жизни как таковой (не исключено, что именно чувство художественной меры побудило автора снять впоследствии эту слишком уж наглядную иллюстрацию)<sup>13</sup>. Все последующее состояние Раскольникова, навязчиво соотносимое со смертью, с убийством самого себя, с исключением из числа живых, вытекает уже из этих деталей, обнаруживающих истинный смысл убийства старуки ("Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!" (322).

Противопоставление смерти рождению, коррелируемых с заглавием романа и причинно связанных друг с другом (смерть - условие возрождения)<sup>14</sup>, как в буквальных выражениях, так и метафорически, пронизывает собой весь текст. Существование Раскольникова с самого начала повествования отмечено невозможностью жизни, желанием смерти (он "*не хочет так жить*" - 121; во всех цитатах - курсив автора - А.С.) Он сравнивает себя с приговоренным к смерти (123; "Я может быть, был бы очень рад умереть? ..." - 130). Встреча с родными лишней раз подчеркивает его чуждость миру живых - он стоит "как мертвый" (150), увидя их; "мертвым холодом" проходит по нему ощущение, что "уже ни об чем больше, никогда и ни с кем, нельзя ему теперь *говорить*" (176; ср. 221). В то же время в нем неоднократно поднимается желание жить (123, 184 и др.), ощущение, что "не умерла еще моя жизнь ..." (147). Это ощущение как бы предвещает грядущее возрождение (ср. 239) и реализуется в эпилоге (ср. чтение Евангельского рассказа о Лазаре - 250-251; ср. 201; 7.165). Жизнь, убиваемая в лице Лизаветы (и духовно, и физически - носительницы будущей жизни) ведет преступника к новому рождению. О жизни говорят ему все главные его собеседники - и Порфирий Петрович (351 сл.), и Свидригайлов (336; ср. 385, 390), и - хоть и в несколько ином плане - Разумихин (196-197 - о "живом процессе жизни", "живой душе").

Указанное противопоставление многократно выступает здесь и иносказательно. Таковы, среди отмечавшихся уже примеров, сновидения героя: убийство лошади (46-49), безуспешные усилия убить старуху (213, ср. 322), моровая язва, предшествующая "новой жизни" избранных (419-420). "Мертвое" состояние Раскольникова обнаруживается в его изоляции от живых (ср. 81-82, 87, 88, 178, 236, 418;

7.182 и др.), в отвращении к людям, включая самых близких (87, 176, 189, 208, 239, 314, 326; 7.95, 167, 181, 195, 247 и др.) Характерна символика его тесной каморки, которая "много способствовала ..." (178; "низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят", - говорит он Соне - 320; ср. 5, 25, 45, 93) - мать Раскольниковы сравнивает ее с гробом (178; ср. 183). Сходная деталь - "клетушка", в которой Свидригайлов проводит последнюю ночь перед самоубийством (388-389). В противоположность этому возрождение связано с выходом наружу (ср. выход Лазаря из гроба, из пещеры - 251; см. Ев. от Иоанна XI. 43-44), на простор, на воздух.<sup>15</sup> Буквально в одних и тех же словах говорят герою о воздухе Свидригайлов ("всем человекам надобно воздуху, воздуху, воздуху-с" - 336, ср. 339) и Порфирий Петрович ("Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!" - 351) - оба прибегая к троекратному, звучащему как заклинание, повтору. Соня "пужна ему как воздух" (7.180). Возрождение героя также связано с простором - "на берегу широкой пустынной реки" (410), где перед ним открывается "широкая окрестность ... в облитой солнцем необозримой степи" (421) (на некоторых символах, связанных с теми же категориями, мы еще остановимся ниже).

Круг этих свидетельств может быть расширен за счет отдельных деталей, на которые, как нам кажется, не обращалось достаточного внимания. Одна из них связана с ономастикой (столь часто мотивированной у Достоевского). Хорошо известны толкования фамилии героя - в связи с раскольниковством, с образом Миколки, берущего на себя вину из желания пострадать, свойственного ему как раскольнику.<sup>16</sup> Нас, однако, интересует здесь прежде всего его имя. Независимо от своей очевидной этимологии ("розовый" от греч. *rodon*- "роза"), имя это вызывает непосредственную звуковую ассоциацию с другим корнем "род", "родиться", "роды", "рождение" - особенно в уменьшительном варианте (Родя), как постоянно зовут его самые близкие: мать, Дуня, Разумихин. Созвучие это уже отмечалось - однако с упоминанием иных смысловых оттенков этой ассоциации, безотносительно к той идее, о которой идет речь.<sup>17</sup> Между тем "Родя", "Родион", постоянно звучащие на протяжении всего текста, естественно воспринять как лейтмотив основного замысла, как провозглашение нового рождения, к которому движется герой и которого он под конец достигает.

Лейтмотив этот, можно предположить, снова прослеживается, хоть и более опосредствованно, в одной из деталей эпилога. Мы имеем в виду описание последних дней матери Раскольникова: "беспокойство ее возросло до крайних пределов. Она ... часто заболела и в жару

бредила. Однажды поутру она объявила прямо, что по ее расчетам скоро должен прибыть Родя ... он, прощаясь с нею, сам упоминал, что именно через девять месяцев надо ожидать его. Стала все прибирать в квартире, стала отделявать назначавшуюся ему комнату (свою собственную), отчищать мебель, мыть и надевать новые занавески и прочее. Дуня ... помогала ей устраивать комнату к приему брата. После тревожного дня ... в ночь она заболела и наутро была уже в жару и бреду. Открылась горячка. Через две недели она умерла" (414-415). Есть основания усматривать здесь достаточно прозрачный намек на роды: наиболее интересна тут ссылка на "девять месяцев", дополненная словами "по ее расчетам" - характерным бытовым выражением в подобных ситуациях. Соответствующий подтекст может таким образом читаться: "по ее расчетам скоро должны наступить Роды .. именно через девять месяцев надо ожидать их". В этом же плане примечательно и упоминание о квартире и об уборке назначенной сыну комнаты - ее собственной.<sup>18</sup> Дальнейшее описание опять-таки содержит детали, которые могут быть истолкованы как действия, связанные с приближающимися родами (ср., с другой стороны, возможную символику завесы в связи с идеями таинства, инициации и т.п. - см. ниже). Можно заметить, что 43-летняя Пульхерия (лат. "прекрасная") Александровна обрисована как женщина, к которой, наряду с Дуней, квартирная хозяйка способна приревновать Разумихина (154, 158). "Лицо ее все еще сохраняло в себе остатки прежней красоты, и к тому же она казалась гораздо моложе своих лет ... это лицо было прекрасно" (158).

Роль матери в спасении - вторичном рождении - героя своеобразно переплетается здесь с ролью Сони.<sup>19</sup> В черновой редакции Раскольников вспоминает как "мать читала Евангелье: Талифа куми" (7.91 - т.е. рассказ о воскрешении Иисусом дочери Иаира - Ев. от Марка, У. 41-42) - как бы дублируя чтение Соней рассказа о воскрешении Лазаря. Соответственно возможна и другая параллель - с Лизаветой, убитой им в беременном состоянии (см. выше): и мать он "убивает" своим поведением (240, ср. 326, 338, 400, 413 сл.; "ты убиваешь мать", - говорит ему Дуня - 7.203).<sup>20</sup> Перед их последней встречей мать ходит "как перед казнью" (397) и "через девять месяцев" умирает в ожидании Роды, как бы участвуя символически в его вторичном рождении. Следует добавить, что девятимесячный срок, отнюдь не названный Раскольниковым при прощании и возникший в ее бреде, по-видимому, действительно близок к времени, протекшему между последней встречей с сыном и ее смертью: 5 месяцев от явки преступника до вынесения приговора (413), 2 месяца от отправления

Раскольников на каторгу до свадьбы Дуни и Разумихина (414), две недели смертельной болезни Пульхерии Александровны (415) и дополнительные промежутки времени между 1-2 и 2-3 периодами, которые могли составить вместе примерно около полутора месяцев, вряд ли многим больше. Фантазия ее могла таким образом найти себе подкрепление в некоторых реальных обстоятельствах. Так или иначе, мотивы беременности и родов, прямо или метафорически переплетаются в романе со смертью и возрождением Роди, с выходом его из тесноты, из крошечной комнаты. Его мать называет эту комнату "гробом" и она же готовит предназначенную ему свою собственную комнату, словно указывая на смерть и грядущее рождение сына.

Можно указать и на ряд других характерных символов, также связанных с центральной идеей романа.<sup>21</sup> В этой связи уже отмечали образы солнца (ср. роль солнечного заката - 327; отождествление героя с солнцем: "станьте солнцем" - 352; ср. 421; 7.392 и др.<sup>22</sup>), матери-земли<sup>23</sup>, воздуха (в частности, в связи и идеей простора; см. выше)<sup>24</sup>, камня (85-86, 128 и др. см. прим. 15) и т.д. Едва ли не наибольшее значение приобретает здесь образ воды, как и отдельные связанные с нею понятия (влага, сырость, дожд, река и т.д.). Она выступает с одной стороны как аналог смерти, самоубийства<sup>25</sup>, с другой - в положительном контексте (что также находит себе параллели в мифопоэтической символике).<sup>26</sup>

Еще одна функция этого образа (как и родственных ему) выступает в сцене признания в связи с идеей покаяния, страдания, необходимости "испить чашу": "хлынули слезы ... надо выпить эту чашу ... Пить, так пить все разом ..." (405-406) и далее - с преобразованием переносного смысла в прямой: "Воды! ... Принесли воды ... - Выпейте воды ... Раскольников отвел рукой воду ..." (409-410). Любопытно, что сцена эта "полифонически" включает упоминания о питье как выпивке: "Ишь нахлестался!" (405 - стоящий рядом о Раскольнике); "какой-то пьяненький" (405 - из окружающих его); "за стаканом шампанского или донского" (408 - Порох о Заметове); "он ... пил вино" (409 - Раскольников о Свидригайлове). В том же плане характерен мотив плача, льющихся слез - ср. последнее свидание героя с матерью: "со слезами ... плачу ... плачу ... слезы текут ... от всего плачу ... вдруг заплакала ... тихо плакала ... оба, обнявшись, плакали ... рыдая ... плакали ... я давно плачу (395-398). Его последующий разговор с Дуней сочетает плач с омовением от греха, с пролитием крови, воды, вина: "Крупные слезы текли по щекам ее ... Ты плачешь ... смываешь ... преступление ... преступление ... смывать ... не думаю ... ты кровь пролил! ... - Которую все проливают ... которая льется и всегда лилась на



свете, как водопад, которую льют, как шампанское ... Не плачь ... Что же ты так плачешь? Не плачь, не плачь ..." (399-401). Тот же мотив в сочетании с дважды повторяемой метафорой ("чувство волной хлынуло в его душу") - в сцене его признания Соне (316-324) и, наконец, в заключительной сцене между ними (421).

В связи с приведенными выше словами Раскольникова (400) следует отметить и мотив крови, как знак убийства, клейма на преступнике (50, 63 сл., 71 сл. и др.) - ср. также описание смерти Мармеладова (136 сл.), смерти Катерины Ивановны (322 сл.) встречи Свидригайлова и Дуни (382 сл.). Образ этот возникает в ряде характерных реплик Раскольникова (134, 145 - "я весь в крови", 173, 174, 203, 210 - "как смел я кровавиться" и др.) и других героев - Настасьи (91-92), Разумихина (109, 202-203), Никодима Фомича (145), Дуни (400), Сони (7.289).<sup>27</sup>

Наконец, еще один вид влаги, фразеологически объединяемый с кровью и также связанный с состоянием героя, - пот: "Он проснулся весь в поту, с мокрыми от пота волосами" (49, - ср. в этом сне пьяную толпу, слезы героя, окровавленную морду убитой лошади); "Пот шел из него каплями; шея была вся смочена. "Ишь нарезался!" - крикнул кто-то ему" (70) и др. В последнем примере, как и в приведенных выше (46, 49, 405, ср. 400), мотив опьянения снова влетает в картину испытаний героя, соседствуя с другими характерными признаками его состояния, способными "проливаться", "хлынуть", "омочить" и т.п. (вода, "чаша страданий", кровь, пот, слезы). Напомним в этой связи, что по первоначальному замыслу роман носил название "Пьяненькие" (ср. 7.5; 309). И соответствующий мотив, действительно, неоднократно присутствует в повествовании, характеризуя (помимо упомянутых выше примеров) состояния Мармеладова (11 сл., 136 сл.), Разумихина (148 сл.), Миколки (106 сл., 347), Свидригайлова (356 сл.), причем последний сталкивается перед самой смертью с той же деталью - на пути его к месту самоубийства "Какой-то мертво-пьяный, в шинели, лицом вниз, лежал поперек тротуара" (394).

Особое значение приобретает вода, водная преграда и т.п. в связи с самим переходом героя от старого состояния к новому. Таков образ реки, как некоторой границы, через которую следует переправиться. В связи с этой функцией выступает и образ переправы - моста. Это не только естественная топографическая деталь петербургского пейзажа, но и знак "переходов" Раскольникова - от замысла к реализации, от "преступления" - к "наказанию". Деталь эта выступает уже в первом предложении, где герой отправляется "к К-ну" (Кокушкину) мосту (5), и она же присутствует в конце, в сцене признания (404; ср. 45, 374 и др.). Мост лежит на пути от дома Раскольникова к дому старухи-

процентщицы, у другого моста Раскольников оказывается свидетелем неудачной попытки самоубийства незнакомой ему женщины. Еще один мост (Тучков) фигурирует в самоубийстве Свидригайлова (388; ср. 394)<sup>28</sup>. Идея перехода, пересечения грани заключена уже в понятии "преступления", т.е. выступает в самом заглавии романа.<sup>29</sup> И та же идея характеризует путь героя к возрождению: путь этот еще одно пересечение границы, переправа на другой берег. Соответствующий образ выступает в увещаниях Порфирия Петровича ("отдайтесь жизни ... - прямо на берег вынесет ..." - 351). Он же встречается и в других местах - после признания Раскольникова Соне, когда становится ясно, что она его не оставит ("Оба сидели рядом ... как бы после бури выброшенные на пустой берег ... - 324), и в заключительной сцене просветления (421 - ср. прим. 26). Переправа через определенную границу, в частности - через водную преграду, реку, океан, многократно засвидетельствована в мифопоэтическом творчестве. Она отразилась и в этико-религиозной догматике в различных культурных традициях. При этом водная стихия по преимуществу связана (как это отразилось в романе - см. прим. 25) с рядом негативных понятий: с мирской суетой и греховностью, с опасностями, с гибелью. Спасение предполагает здесь переправу на другую сторону, на другой берег, т.е. горизонтальный путь по воде, по ее поверхности. Углубление же в воду (если не говорить о кратковременном погружении, традиционно связанном скорее уже с иным, положительным, ее значением - ср. прим. 26), падение в нее соотносится, как мы видим, с гибелью, самоубийством. Переправа может рассматриваться таким образом как распространенный вид peregrinationi - пути героя к спасению, к совершенству.<sup>30</sup> Мотив этот также является универсальным, различные его варианты многообразно отражаются в литературной традиции.<sup>31</sup>

Как мы видим, "Преступление и наказание" тесно связано с достаточно широким кругом идей и образов, имеющих перво-степенное значение в религиозной жизни (включая и догматику, и определенные нормы поведения, и ряд конкретных реалий). "Искусство и религия были неотделимы для Достоевского, произведения его всецело служили его вере".<sup>32</sup> В этой связи можно дополнительно остановиться на некоторых деталях повествования, отчасти уже затронутых выше.

Естественно, что подобный параллелизм проявляется наиболее очевидным образом в отношении к христианству и, в первую очередь, - к православной традиции. Таковы, например, специфические черты юродства в героинях - Лизавете (51 сл., 249), Соне (248 сл.; ср. выше), а отчасти и в покойной невесте Раскольникова (166, 177, 401; ср. 7.175-

176) и невесте Свидригайлова (369).<sup>33</sup> Прямо сопоставляется с христианской святой Дуня, готовая, по мнению Свидригайлова, принять мученичество, жить в пустыне, питаясь "кореньями, восторгами и видениями" (365); сходными чертами наделяет Порфирий Петрович Раскольников (351). Сама идея воскресения иллюстрируется Евангельскими текстами о Лазаре (201, 250 сл., 422, ср. 7.192), о дочери Иаира (7.91), не раз упоминаются здесь Христос, Голгофа и т.д. При этом дань христианской вере отмечает поведение героя на всем протяжении повествования - еще до его духовного перелома (147, 184, 201, 397, 404; ср. 7.165, 225 и др.).

Для Раскольникова, подобного мертвецу и отделенного от окружающих, оказывается невозможным и чувство любви. То и дело им овладевают раздражение, отвращение, ненависть, окрашивающие его отношения не только к посторонним (87, 189, 401), к Порфирию Петровичу (254, 342) но и к самым близким - к родным (151, 178, 239, 403), к Соне (314, 326, 416; ср. 7.289; прим. 35), к Разумихину (130). Для него тягостна и любовь к нему ("О низкие характеры! Они и любят, точно ненавидят ..." - 178; "О, если б... никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил ..." - 401). Невозможность любви, превращающая его жизнь в муку, опять-таки получает соответствие в христианской догматике, как бы иллюстрируя мысли старца Зосимы в "Братьях Карамазовых".<sup>34</sup> И соответственно, возрождение героя знаменует переход от ненависти к любви, более того - мотивировано последней ("уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее ... Их воскресила любовь .... бесконечную любовью искупит он теперь все ее страдания" - 421-422, ср. 416). Сходным образом преобразуются и его отношения с каторжниками - из ненависти, чуть не приведшей к пролитию крови (418-419), в дружелюбие ("бывшие враги его, уже глядели на него иначе ... ему отвечали ласково" - 422).

Не менее характерен в этом плане и мотив страдания, неотъемлемого уже от замысла убийства и сопровождающего героя на всем его пути. Преступление требует наказания, искупления страданием - это неоднократно повторяют ему Соня (322 сл.), Порфирий Петрович (351 сл.), Дуня (399). Страдание - необходимое условие возрождения, подобно тому, как смерть необходима для новой жизни, для плодоношения (Ев. от Иоанна. 12.24 - см. прим. 14). Эта идея, связанная с рядом традиционных (не только христианских) форм эскапизма, умерщвления плоти и т.д., выражена и в образе раскольника Миколки, берущего на себя вину, чтобы "страдание принять" (348) - он "может и прав, что страданья хочет" (351).<sup>35</sup> Страдание уже само по себе заслуживает поклонения (во взаимоотношениях Раскольникова и

Сони - 246 сл.; 316 сл.; таков и "заочный" земной поклон старца Зосимы Дмитрию Карамазову - 14.69). Сам герой говорит об обязательности страдания и боли "для широкого сознания и глубокого сердца" (203, ср. 253). "Страдание тоже дело хорошее. Пострадайте ... Потому страдание ... великая вещь" (слова Порфирия Петровича - стр. 351-351, ср. 348). Авторские ремарки в черновых рукописях прямо связывают этот мотив с христианской догматикой: "Идея романа 1. Православное воззрение, в чем есть православие ... покупается счастье страданием ... Человек заслуживает свое счастье и всегда страданием" (7.154-155). Упоминалась уже любимая поговорка Лизаветы: "Не пострадаешь, так и не порадуешься" (7.290); "Русский народ всегда, как Христос, страдал, говорит Соня" (7.143; ср. ее же слова: "Бог, кого очень любит ... посылает тому много несчастий" - 7.150). Страдание становится самоудовлетворяющей ценностью: герой страдает еще до убийства (живя в "гробу"), имея за собой не столь уж обычные добрые дела (412). Да и само преступление как бы исчезает из его сознания во время просветления - оно "казалось ему теперь ... как бы даже и не с ним случившимся фактом" (322).<sup>36</sup> Почти парадоксально звучит суждение Порфирия Петровича: "Вас, может, Бог на этом и ждал ... Еще хорошо, что вы старушонку только убили ... Еще Бога, может, надо благодарить ... может, вас Бог для чего и бережет" (351; ср. авторскую ремарку в 7.203: "NB. Последняя строчка: Неисповедимы пути, которыми Бог находит человека"). Преступление как бы низводится здесь до роли предлога, становится дополнительным поводом к страданию (наказанию) и тем самым - к возрождению ("NB. С самого этого преступления начинается его нравственное развитие" - 7.140).<sup>37</sup> Грех и страдания необходимо предшествуют искуплению - опять-таки в соответствии с важными чертами христианской догматики<sup>38</sup> - но значение их меркнет перед единственно важным: обретением новой жизни. А "сушность религиозного чувства ... ни под какие проступки и преступления ... не подходит" - говорит князь Мышкин в "Идиоте" (8.184).

В том же плане важна и роль Сони. Образ ее при первой же встрече запечатлевается в сознании героя как наделенный ангельскими чертами: "я там видел ... существо ... с огненным пером" - так преобразуется ее дешевый уличный наряд - смешная круглая шляпка "с ярким огненного цвета пером" (143, 150; ср. 7.222, 223 - см. прим. 10). "К Мармеладовой он ходил ... как к провидению" (7.146). Роль Сони в жизни сына сразу предчувствует и Пульхерия Александровна (185; ср. 397; 7.263). "С каким-то благоговением" (402; ср. 184, 414) смотрит на нее Дуня. Не раз подчеркивается ее худоба, бледность (143, 183, 242,

421, 422), неправильность ее черт,<sup>39</sup> детская внешность (183, ср. 419) и, вместе с тем, - связанные с ее юродством (248 сл.) безответность, напуганность, кротость (17, 143, 421; ср. 7.134), "какое-то *ненасытимое* сострадание" (243), самоуничжение ("я ... бесчестная ... я великая, великая грешница" - 246; ср. 17, 243, 313; 7.259). И одновременно, читая Евангелие или призывая к покаянию, она обретает новые черты - вдохновение, силу, "огненный взгляд" (251, 322). Сопровождая героя в Сибирь (316, 403, 406; ср. 7.185), она заслуживает там всеобщую любовь каторжников ("Мать ты наша нежная, болезная!" - 419). Конечный перелом в Раскольникове немыслим без ее присутствия - как всегда внешне пассивная и робкая она предстает в этот момент носительницей любви - силы, которая возрождает их обоих.<sup>40</sup>

Спасительная миссия женщины с неменьшей силой выступает здесь и в негативном варианте - в судьбе Свидригайлова. "Когда сердцу девушки станет жаль, то ... уж непременно захочется и "спасти" ... и воскресить ... и возродить к новой жизни ..." (365) - говорит он Раскольникову, казалось бы, с иронией, но по существу объясняя последующую сцену между ним и Дуней - его готовность принять ее духовное руководство, его отчаяние: "Я все сделаю. Я невозможное сделаю. Чему вы веруете, тому и я буду верить ... Знаете ли, что вы меня убиваете ..." (380) и затем: " - Так не любишь? ... И ... не можешь? ... Никогда? ... - Никогда! ... Странная улыбка искривила его лицо ... улыбка отчаяния (382-383, ср. 390). И самоубийство его (как бы в дополнительном отношении к судьбе Раскольникова) - следствие приговора, обрекающего его на ад - на невозможность любви (ср. выше прим. 34).<sup>41</sup> Притом и убивает он себя третьим выстрелом (ср. прим. 7) из Дуниного револьвера, направляя пулю в правый висок (задетый первым ее выстрелом) и как бы буквально довершая начатое ею дело (381 сл., 395).

Возрожденный Раскольников становится другим человеком, с "обновившимся существом" (421). Дальнейшая его жизнь - "история постепенного обновления ... перерождения ... перехода из одного мира в другой" (422), в котором было отказано Свидригайлову. Такой переход в новое состояние уже сам по себе занимает важное место в сфере религиозного поведения, будучи связан в различных традициях с совокупностью определенных процедур. Последние принято обозначать как "обряды перехода" (*rites of passage*), инициацию, при которой вступление в новый статус (напр., достижение физической зрелости и принятие юноши или девушки во взрослое общество, переход на новую духовную ступень, вступление в брак и др.) отмечается известными испытаниями, запретами, специальными

условиями общения с окружающими и т.д., налагаемыми на новичка.<sup>42</sup> Отдельные черты состояния Раскольниковца на его пути к возрождению позволяют представить этот путь (а тем самым - основную сюжетную линию романа), как своего рода инициацию. Известный параллелизм может быть прослежен уже на примере отдельных весьма архаичных традиций, в большинстве своем далеких от христианства (у австралийских аборигенов, у африканских племен, в шаманизме и т.д.). Характерно, прежде всего, что инициация имеет своей целью внести решающие изменения в религиозный и социальный статус человека, в сами условия его существования.<sup>43</sup> Аналогию к состояниям героя можно усмотреть и в хорошо известном делении процесса инициации на этапы "изоляции" - "перехода" - "приобщения" (separation - transition - incorporation), а также в понятии "пороговой" (liminal) критической ситуации, через которую должен пройти неопит.<sup>44</sup> Примечательны в этой связи разнообразие формы изоляции посвящаемого, в частности, - от матери. Он может, например, жить в отдельном шалаше, в помещении, символизирующем чрево чудовища, где ему назначено пребывать вплоть до возрождения, может демонстрировать забвение своих семейных связей и т.д.<sup>45</sup> Характерны и мучительные процедуры, которым подвергается новичок, требующие подчас значительной выносливости. И хотя существуют разные мнения о характере подобных испытаний и степени их жестокости, не подлежит сомнению, что, как правило, страдания новичка отмечали в той или иной степени обряд перехода.<sup>46</sup> Так, в связи с инициацией шамана (в Сибири, Центральной Азии; также при инициации врача у австралийских племен и др.) посвящаемый испытывает известный душевный кризис (объясняемый тем, что его мучают демоны и духи); его патологическое состояние отражается, между прочим, и в сновидениях.<sup>47</sup> Весьма распространены и физические страдания, причиняемые новичку - избивание, нанесение определенных увечий и т.п. (ср. также церемонию обрезания).<sup>48</sup>

Особое значение приобретают здесь обряды (и соответствующие аксессуары), символизирующие смерть неопита и последующее его воскресение в новой жизни.<sup>49</sup> При этом обращаемый может получать новое знание (как, например, при посвящении в тайное общество), учить новый язык и т.п.<sup>50</sup> "Вторичное рождение" часто знаменует в подобных случаях уже не столько физическое, сколько духовное (или исключительное духовное) его преобразование.<sup>51</sup> Примечательна в этой связи и роль возможной инициатриссы (ср. выше, прим. 41), находящая себе аналогию в образе Сони: некоторые черты последней - предельная социальная приниженность ("юродивая", "блудница"),<sup>52</sup> сочетающаяся

с самоуничижением, с физической слабостью и т.п., вызывают дополни-тельные ассоциации - как с более общим характером "спасителя", духовного наставника, так и с конкретным типом женщины, способной выступать в качестве вожатой неосфита.<sup>53</sup>

Разумеется, состояния, пройденные Раскольниковым, не позволяют отождествить его с посвящаемым, проходящим строго ритуализированную процедуру. Путь его скорее являет собой в ряде характерных деталей своеобразную трагедию инициации. Представляется возможным рассматривать это в контексте бессознательных или же преднамеренных вариаций на темы архаической мифологии и обрядности, засвидетельствованных у многих писателей Нового времени (включая таких как Т. Манн, Гессе, Джойс).<sup>54</sup> Отражение подобных тем (и, в частности, - инициационной) - как в оригинальных произведениях художественного творчества, так и в попытках соответствующего истолкования последних - вряд ли случайно и, по-видимому, отвечает глубоким потребностям человека современной цивилизации.<sup>55</sup> Рассмотрение указанных аналогий помогает лучше понять место Достоевского не только в христианской, но и в более широкой мифопоэтической литературной традиции.

Автор оставляет своего героя на пороге нового состояния, новой ступени духовного совершенствования. Соответствующее описание занимает лишь несколько заключительных абзацев книги. "Это могло бы составить тему нового рассказа, - но теперешний рассказ наш окончен" (422). Существуют разные оценки этого финала; в частности, высказывалось мнение, что он меньше удался автору, уступая по силе предыдущему изложению.<sup>56</sup> Оставляя в стороне вопрос о художественных достоинствах, хотелось бы отметить в этой связи лишь следующее. Относительный лаконизм заключительных сцен вполне закономерен для повествования, герой которого проходит ряд испытаний на пути к совершенству, достигаемому обычно лишь в финале. Таково просветление Левина в последних главах "Анны Карениной" (ч. VIII, гл. 11 сл.), кстати вызывавших аналогичные нарекания; сходные слова заключают историю и другого толстовского героя: "С этой ночи началась для Нехлюдова совсем новая жизнь ... Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее" (Воскресение", ч. III, гл. 28).<sup>57</sup> Уже по самому авторскому замыслу, во многом восходящему к жанровой традиции, преобразование героя в качестве конечной цели должно, как правило, именно завершить сюжетную линию. Одновременно можно предположить здесь и другой фактор. В подобных случаях речь идет о близких к мистическому озарению специфических состояниях, сколько-нибудь

адекватное описание которых наталкивается на принципиальные трудности. В разных культурных и религиозных традициях такое описание по преимуществу связано с идеей невыразимости, с негативными суждениями, с проповедью молчания и т.п. Чем выше уровень поведения, тем больше вероятность, что соответствующее описание будет относительно более стереотипным, предсказуемым, кратким.<sup>58</sup> В этом смысле финал "Преступления и наказания", независимо от возможных эстетических оценок, представляется совершенно естественным. Сам писатель, как бы *pro domo sua*, вложил в уста князя Мышкина (8.184) слова, близкие к тем апофатическим определениям, о которых шла речь: "сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения ... не подходит; тут что-то не то, и вечно будет не то ... и вечно будут не про то говорить".

### Примечания

Ссылки на том и страницу без прочих обозначений указывают на издание: Ф.М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград. "Наука". 1972 -. Текст "Преступления и наказания" цитируется по 6 тому этого издания (арабские цифры обозначают соотв. страницы без указания тома), рукописные редакции - по 7 тому.

Ниже приняты следующие сокращения:

- ДМИ - *Достоевский. Материалы и исследования. Ленинград. "Наука"*.
- DSJIDS - *Dostoevsky Studies. Journal of the International Dostoevsky Society.*
- IDSB - *International Dostoevsky Society. Bulletin.*
- PMLA - *Publications of the Modern Language Association of America.*

\*\*\*

<sup>1</sup> Ср. напр. R. Matlaw. "Recurrent imagery in Dostoevsky". - "Harvard Slavic Studies", v. III, 1957, pp. 201-225; J.M. Meyer. Situation rhyme in a novel of Dostoevsky - "Dutch contributions to the Fourth International Congress of Slavists, Moscow, 1958", 's-Gravenhage, Mouton and Co., 1958, pp. 3-15; J. Cateau. Structures recurrentes et répétitions dans la composition du roman Dostoevskien - IDSB, № 9, Nov. 1979, pp. 41-46; G. Cox. Tyrant and victim in Dostoevsky. Columbus, Ohio. Slavia publishers inc. 1984, p. 108. Отдельные черты двойничества могут быть отнесены к универсальной типологии литературного героя (черты дополнительности между соответствующими персонажами, "расщепление" героя, как бы



продолженного под другим именем, и т.д.). Вместе с тем именно Достоевский считается в этом отношении одним из самых характерных авторов. Остановившись здесь на некоторых аспектах изучения "Преступления и наказания" (связанных отчасти с указанным приемом, а также с символикой ряда образов и с деталями, сближающими роман с известными мифопоэтическими и ритуальными традициями), мы ставим себе целью прежде всего расставить дополнительные акценты на отдельных свидетельствах текста, в целом уже отмечавшихся (хоть и не всегда в интересующем нас плане) в обширной литературе вопроса (в этой связи см., в частности: D. Freeman a.o. *Retrospective bibliography. Prestuplenie i nakazanie*. - IDSB, № 8, Nov. 1978, pp. 109-133).

- 2 Характерно неоднократное употребление в этом контексте (64-65) слова "вдруг", вообще частого у Достоевского. Ср. П.М. Бицилли. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского - *O Dostoevskom. Stat'i*. Providence, Rhode Island, Brown University Press, 1966, p. 9; В.Н. Топоров. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления ("Преступление и наказание") - "Structure of texts and semiotics of culture", ed. by J. van der Eng and M. Grygar, The Hague, Paris, Mouton. 1973, pp. 233 sq., 266 sq.; А.Н. Иванов. "Вдруг" как характерное слово Достоевского - IDSB, № 4, Nov. 1974, pp. 73-74.
- 3 Не столь явные противопоставления можно предположить и по другим признакам. Старуха - белобрысая, светловолосая (8,63), Лизавета - "смуглая" (54). Старуха выглядит неопрятно - на шее ее "навечно какое-то фланелевое тряпье", на плечах "болталась вся истрепанная ... кацавейка" (8). Лизавета "держала себя чистолютно" (54). Видя до блеска прибранную комнату старухи, Раскольников думает: "Лизаветина работа" (9). Любопытно, что антитеза эта снова возникает в совершенно иной стилистической окраске - в восклицаниях Коха, безуспешно пытающегося проникнуть в квартиру старухи: "Эй, Алена Ивановна, старая ведьма! Лизавета Ивановна, красота неописанная! Отворяйте!" (67). Сцена эта, кстати, - первый и едва ли не самый сильный контраст между Раскольниковым в новом его состоянии и окружающими. "Да что они там дрыхнут или передушил их кто? ... У, треклятые, спят они, что ли?" - восклицает Кох в двух шагах от только что зарубленных сестер и от убийцы, стоящего тут же за дверью (ср. 348). Следующий контраст - веселая потасовка рабочих (69, ср. 109). Ср. R. Peace. *Dostoevsky. An examination of the major novels*, Cambridge University Press, 1971, p.43 (о старухе и Лизавете как двух полюсах характера Раскольникова).
- 4 См. Ю. Карякин. Самообман Раскольникова. Москва, "Художественная литература", 1976, стр. 30; Ср. A.D. Nutfall. *Crime and punishment. Murder as philosophic experiment*. Sussex University Press, 1978, p. 51, etc.

- <sup>5</sup> Это опущение - под возможным влиянием текста - перешло, кстати, и в ряд исследований, авторы которых сплошь и рядом упоминают лишь "убийство старухи-процентщицы".
- <sup>6</sup> Ср., например, А.Л. Волынский. Ф.М. Достоевский. Критические статьи. 2. изд. СПб, "Общественная польза", 1909, стр. 10; Карякин, ук. соч., стр. 30 сл. В этой связи можно говорить о дополнительном различии между двумя убийствами: преднамеренным и спонтанным, инстинктивным, - различии, отразившемся и в реакциях героя: "Он был в полном уме ... был даже очень внимателен, осторожен" (63) - "совсем было потерялся ... Страх охватывал его все больше и больше ... Отвращение особенно поднималось и росло в нем ..." (65). Последующее подчеркивание преступности именно первого убийства и соответствующей теории Раскольникова (Порфирием Петровичем, Разумихиным, Соней, Дуней, даже Свиригайловым) может быть рассмотрено и в контексте того первостепенного значения, которое придается самому намерению (подчас даже перевешивающему конкретное действие) в разных этико-религиозных традициях (не только христианской, но и, например, индуистской) - еще один аспект связи романа с религиозной проблематикой (см. ниже).
- <sup>7</sup> Таким образом разрушается и подход Раскольникова к убийству как к "математической проблеме". Ср. W.D. Snodgrass. Crime for punishment. The tenor of Part one. - The Hudson Review", vol. 13, № 2, 1960, p. 250. Связь между двумя убийствами, в которой второе предстает как своего рода инерция первого, как его спонтанное продолжение, может, на наш взгляд, быть прослежено еще в одном плане: Раскольников трижды ударяет топором старуху ("он раз опустил топор ... ударил раз и другой" - 63) - характерный пример числовой символики, придающей действию определенную завершенность (ср. трехкратные повторы "воздуха" - 336, 339, 351; см. ниже). Затем, подумав "что старуха ... еще может очнуться ... побежал назад ... схватил топор и намахнулся еще раз ... над старухой, но не опустил. Сомнения не было, что она мертвая" (63). И еще через несколько минут, слыша звуки из соседней комнаты, он "схватил топор и выбежал из спальни", затем, видя Лизавету, "бросился на нее с топором" (65). Лизавете достается таким образом миновавший уже мертвую старуху четвертый удар - опять-таки в примечательном соответствии с характерными приемами образования числовых комплексов по схеме  $3 + 1$  (ср. соответствующие числа в разговоре о любовниках Лизаветы, которая "от смирения своего терпела" - 7.71). См. в этой связи: E.F. Edinger. Trinity and quaternity. - "Der Archetyp. The Archetype. Verh. des 2. Int. Kongress für analytische Psychologie. Zürich, 1961", Basel a.o. 1964, S. 16-29; A.I. Syrkin, V.N. Toporov. La triade et la tertrade - "Tel quel". № 35, automne 1968, pp. 27-32 (= О триаде и тетраде. - "III летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы докладов". Тарту, 1968,

- стр. 109-119); В.Н. Топоров. О числовых моделях в архаичных текстах. - "Структура текста". Москва, "Наука", 1980, стр. 21 сл., 55 сл.; Его же: О структуре, стр. 258 сл.; П.Х. Тороп. Симультианность и диалогизм в поэтике Достоевского. - "Уч. зап. Тартуского Гос. ун-та", вып. 641, "Труды по знаковым системам", XVII. 1984, стр. 155 сл.; Его же: Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского "Преступление и наказание" - там же, вып. 831, "Труды по знаковым системам", XXII, 1988, стр. 87 сл.
- 8 См. Г. Мейер. Свет в ночи (о "Преступлении и наказании"). Опыт медленного чтения. Frankfurt. "Посев", 1967, стр. 175, 233, 406 и др. Ср. там же (стр. 27) о случайной встрече с Лизаветой накануне убийства: "когда Раскольников вдруг увидел ее, какое-то странное ощущение, похожее на глубочайшее изумление, охватило его, хотя во встрече этой не было ничего изумительного" (51).
- 9 Ср. о Соне как "продолжении земного существования Лизаветы" (Мейер, ук. соч., стр. 175); ср. Сох, op. cit., p. 72; М.С. Альтман. Достоевский по вехам имен. Саратов. Изд. Саратовского университета, 1975, стр. 174-175.
- 10 Таковы "блаженная" Лизавета и зверски убитая Лиза Тушина ("Бесы"), Лизавета Смердящая ("Братья Карамазовы"), "добровольная искательница мучений" Лиза Версилова ("Подросток"), проститутка Лиза ("Записки из подполья") и др. Ср. А.Л. Бем. Личные имена у Достоевского - "O Dostojevském. Sborník statí a materiálů, Praha, 1972, p. 268 (в частности, о литературной традиции этого имени, восходящей, по его мнению, к "Бедной Лизе" Карамзина); Альтман, ук. соч., стр. 176-182. Можно заметить, что вопреки мнению последнего (там же, стр. 182), Елизавета Прокофьевна Епанчина ("Идиот") также может быть упомянута в этой связи - она добра, "совершенный ребенок", сострадательна (ср. 8.49, 65, 69, 247-248). Весьма интересны и параллели к образу Сони (ср. там же, стр. 175-176): "кроткая, незлобивая, безответная" жена Федора Карамазова Софья Ивановна; "тихая", "напуганная" книгоноша Софья Матвеевна ("Бесы"), Софья Андреевна Версилова ("Подросток"). По мнению А.С. Долинина (Ф.М. Достоевский. Письма, I. 1832-1867. Москва-Ленинград. Гос. изд-во, 1928, стр. 462), в образах матери Алеши Карамазова и матери "подростка", возможно, отразилась память о матери Достоевского. В этом плане заслуживает внимания символика Софии (греч. "мудрость") в христианской традиции (ср. "Книга притчей Соломоновых" и др.), в частности, как олицетворения женственной пассивности в отношении к Богу и созидательного начала по отношению к миру, к людям. В связи с впечатлением Раскольникова от первой встречи с Соней (150 - ср. ниже) примечательна русская иконография Софии, сложившаяся к XV-XVI векам: "С. имеет облик ангела, ее лик и руки огненного цвета" - см. Мифы народов мира, т. 2, Москва, "Советская

энциклопедия". 1982. стр. 464-465; ср. также: E. Neumann, *The Great Mother*. Princeton University Press, 1974, pp. 325 sq.; *The book of the Goddess. Past and present*. Ed. by C. Olson. New York, Crossroad, 1987, pp. 97 sq (Ph. Perkins), etc.

- 11 Тут кстати, фигурирует отсутствующая в окончательной редакции дочь Лизаветы Сяся - молодая девушка, которая, по-видимому, вступает в связь с Раскольниковым, а затем сближается с Соней (7.88,90, 139, 143; ср. 7.314).
- 12 Здесь снова проследживается характерное для писателя (ср. "Бесы", "Братья Карамазовы" и др.) совмещение мотивов чистоты, невинности (соответственно - инфантильность, болезненность, юродство, идеал Мадонны) и с другой стороны - сладострастие (насилие, убийство, "содом"). Ср. отношение Свидригайлова к Дуне, к своей 16-летней невесте, возбуждающей его сходством с Мадонной, у которой "лицо скорбной юродивой" (369; ср. 7.202, 396). Ср. Сох, *op. cit.*, p. 65 sq.
- 13 Примечательно, кстати, что образ умершего шести месяцев отроду младенца так или иначе входит в жизнь Раскольникова: "Подле бабушкиной могилы ... была и маленькая могилка его меньшего брата, умершего шести месяцев и которого он ... не мог помнить; но ему сказали ... и он каждый раз, как посещал кладбище, религиозно и почтительно крестился над могилкой, кланялся ей и целовал ее" (46). К этому кладбищу он идет с отцом и во сне об убийстве лошади.
- 14 "Смерть воскресила" - добавляет Достоевский к словам Раскольникова на полях чернового автографа (7.225). В этом смысле автор вполне мог бы приложить и сюда эпиграф, выбранный им впоследствии для "Братьев Карамазовых" - о зерне, плодоносном лишь в случае смерти (Ев. от Иоанна XII, 24). Ср. Snodgrass, *op. cit.*, pp. 202 sq., 244 sq. Интересно отметить, что очевидно универсальный мотив смерти как условия нового рождения, весьма распространенный в европейском художественном творчестве, подчас отражает здесь влияние иных традиций нежели Евангельской. Таковы, например, известные стихотворения Гете: "Бог и баядера", "Блаженное томление" ("И доколь ты не поймешь: Смерть для жизни новой ..."), связанные соответственно с индуизмом и с суфизмом.
- 15 Ср. Топоров, О структуре, стр. 246, сл.; 280 сл.; О.Н. Осмоловский. Из наблюдений над символической типизацией в романе "Преступление и наказание" - ДМИ, 7, 1987, стр. 85 сл. В этой связи выступает и образ камня, который Иисус призывает отнять, чтобы Лазарь мог выйти из пещеры (251 - Ев. от Иоанна XI, 39 сл.). Под камнем же Раскольников как бы скрывает свое преступление (прячет

награбленное) - ср. 85-86, 353, 410; Альтман, ук. соч., стр. 45; Тороп, Симультанность, стр. 153 сл.; Его же: Перевоплощение, стр. 88 сл., 93.

- 16 Ср. 7.342-343; Д. Мережковский. Л. Толстой и Достоевский. Религия. Т. II, ч. 2, 3 изд. Спб., 1909, стр. 57; Альтман, ук. соч., стр. 40 сл. и др. Отмечалось и созвучие этой фамилии идее раздвоения, "расколотости" героя. Ср. Д. Мережковский. Пророк русской революции. К юбилею Достоевского. СПб. 1906, стр. 100; V. Ivanov. Freedom and the tragic life, New York, Harvill press, 1957, p. 72. (И.Б. Роднянская. Вяч.В. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском. - ДМИ. 4. 1980, стр. 220); Н. Бердяев. Миросозерцание Достоевского. Paris. YMCA press, 1968, pp. 47, 110; E.I. Simmons. Dostoevsky. The making of a novelist. New York, Vintage books. 1962, p. 147; Сох., оп. cit., p. 46; Г.Д. Гачев. Космос Достоевского - "Проблемы поэтики и истории литературы (сборник статей)", Саранск, 1973, стр. 114. Подобная идея как бы подчеркивается ассонансом, связывающим фамилию с именем и отчеством ("ра-ра-ра" - см. Бем. Личные, стр. 258, 281; ср. ниже, прим. 17). Можно допустить здесь и связь с идеей раскрытия, "разверзания", как условия для выхода наружу, воскресения, родов (см. ниже). Ср. слова Смердякова в "Братьях Карамазовых": "Я ... от Смердяковой произошел ... я против рождения бунту: «... ей ложесна развеза» ... я бы дозволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить" (14.204). Кстати представляет несомненный интерес сопоставление (и противопоставление) в этом плане образов Раскольников (об отношениях его с матерью см. ниже; прим. 20) и Смердякова (ср. "смерть"), убивающего своим рождением мать - тоже юродивую Лизавету (14.92), затем - своего отца, затем - самого себя. Наконец, отчество героя ("Романович") может быть, хоть и с меньшей вероятностью, сопоставлено и со склонностью его к мечтаньям - ср. 177 ("бред весенний"); 345 ("в исступлении ... с энтузиазмом ... Дым, туман, струна звенит в тумане ..." - впечатление Порфирия Петровича; ср. 352); 371 (Шиллер-то, Шиллер-то наш ..." - насмешка Свидригайлова); 398 (плач на могиле отца). Ср. П. Гражис. Достоевский и романтизм. Вильнюс. "Мокслас", 1979.

- 17 Так Г. Мейер (ук. соч., 134) пишет о Родионе как "первенце у матери", познавшей благодаря ему "святую сущность рождения". Г.Д. Гачев (ук. соч., стр. 118) - о дополнительной связи с темой раскольников, "родимых, самосжигателей", и с другой "архетипической парой" (из "Медного всадника") - Петром (в связи с символикой "камня" в романе) и Евгением ("благородным") - таков и "родимый Родион". В.Н. Топоров (О структуре, стр. 256, прим. 66) обращает в этой связи внимание на саму звуковую мотивировку имен в отдельных контекстах, в частности: "Родион ... Родионский!" (264); "Родион ... родиться" (365). В этом плане, кстати, весьма характерны сцены, сопровождающие признание:

"народом ... народу ... народу ... родиной ... из благородных ... благородный" (405); "дорогой ... рокового ... бодро ... роковой ... Илья Петрович Пороха ... Поворотить ... К Пороху, к Пороху ... наряду ... простолюдин ... перегородки ... прошел ... бюро ... бюро ... Порох ... Илья Петрович ..." (406). Особенно примечательно нагнетание "ро" в последующей беседе с Порохом: "Родион Ро ... Ро ... Родионич, так кажется? - Родион Романьч. - Да, да-да! Родион Романьч. Родион Романьч! ... благороден ... родные ..." (407); ср. также заключительную сцену и непосредственно следующее начало эпилога: "Раскольников ... Раскольников ... с расстановками ... проговорил ... топором ... Илья Петрович раскрыл рот ... сторон ... Раскольников ..."; "широкой ... город ... центров России ... городе ... острог. В остроге ... второго разряда, Родион Раскольников ... прошло ... Судопроизводство ... прошло ..." и т. д. (410).

- 18 Ассоциации материнского лона с сосудом, вместилищем, укрытием, обителью и т.п. хорошо известны в устном и письменном художественном творчестве, как и в языке повседневного общения. "Что такое мать? ... квартира, в которой человек должен прожить девять месяцев" (В. Вересаев. Воспоминания. Москва. "Художественная литература", 1936, стр. 249). Ср. G. Rohm. *The gates of the dream*, New York, 1979, pp. 12 sq., 31, etc.
- 19 Ср. элементы ревности в ее отношении к Соне (338, ср. 185, 397).
- 20 Ср. в связи с чертами его амбивалентного отношения к матери: 35 сл., 175, 178; о возможных параллелях между матерью и убитой старухой - Spodgrass, *op. cit.*, pp. 219 sq. Теме этой посвящены отдельные психоаналитические работы. См. напр., M. Kanzer, *Dostoevsky's matricidal impulses - Psychoanalytic Review*", vol. 35, April 1948, pp. 115-125; E. Florance. *The neurosis of Raskolnikov: a study in incest and murder - "Archives of criminal psychodynamics"*, I, Winter 1955, pp. 344-396; D. Kiremidjian. *Crime and punishment: Matricide and the woman - "American Imago"*, vol. 33, Winter 1976, pp. 403-433, etc.
- 21 См. в этой связи: Ivanov, *op. cit.*, pp. 40 sq; 70 sq., а.о. (в частности, об образе матери-земли; ср. Роднянская, *ук. соч.* стр. 219 сл); G. Gibian. *Traditional symbolism in "Crime and punishment"* - *PMLA*, vol. 70, N° 5, 1955, pp. 979-996; Топоров. О структуре, *passim*; Осмоловский, *ук. соч.*, стр. 85 сл. и др.
- 22 Ср. С. Дурьлин. Об одном символе у Достоевского. - "Достоевский. Сборник статей, Москва, 1928, стр. 163-198; Мочульский. *Ук. соч.*, стр. 242; Топоров. О структуре, стр. 238 сл. и др.
- 23 Ivanov. *op. cit.*, pp. 70 sq.; Р. Плетнев. Земля. - "О Достоевском", I, под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929, стр. 153-162; Gibian. *Op. cit.*, pp. 991, etc.

<sup>24</sup> Gibian, op. cit., pp. 979 sq.; Гачев, ук. соч., стр. 113 сл. и др.

<sup>25</sup> Видя неудачную попытку утопиться, Раскольников говорит себе: "Нет, гадко ... вода ... не стоит" (132). Проведя "всю ночь под дождем" (395), он "много раз ходил близ Невы ... хотел там и покончить, но ... не решился ... хотел утопиться ... уже стоя над водой" и затем спрашивает Дуню: "А ты не думаешь ... что я просто струсил воды?" (399). Водная стихия снова выступает в его сознании в характерном контексте, когда он представляет себе жизнь "на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, - а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак ..." (123). Та же ассоциация - в мыслях о предстоящей каторге: "Разве двадцать лет непрерывного гнета не добьют окончательно? Вода камень точит" (402). Его мать вспоминает о гибели их знакомого, который "в белой горячке ... выбежал и на дворе в колодезь упал, на другой только день могли вытащить" (173). Но особенно настойчиво те же образы (вода, сырость, дождь и т.п.) сопровождают - наяву и в сновидениях - последние часы Свидригайлова. У Тучкова моста он "с каким-то особенным любопытством и даже с вопросом посмотрел на черную воду Малой Невы" (388); "Никогда в жизнь мою не любил я воды, даже в пейзажах, - подумал он" (398). Во сне ему еще раз является вода "в китайских банках" с цветами - они украшают лестницу роскошного коттеджа, ведущую в залу, где стоит гроб с покойницей: "волосы ее ... были мокры ... Эта девочка была самоубийца - утопленница ..." (391). "Вода прибывает, - подумал он, - к утру хлынет ... зальет подвалы ..." (любопытно, что те же глаголы метафорически употреблены несколькими строками выше: "обидой ... залившю ... стыдом ее ... душу"; "Ветер хлынул неистово в его тесную каморку" - 391) и продолжает, думая о месте, где покончит с собой: "выберу большой куст, весь облитый дождем, так что чуть-чуть плечом задеть и миллионы брызг обдадут всю голову" (392). Снова засыпая, он видит еще одну девочку "в измокшем ... платьишке", которая, "вероятно, скрывалась где-нибудь ... под дождем", плачущую, дрожащую от сырости; "башмачонки ее ... были так мокры, как будто всю ночь пролежали в луже" (392-393). И на последнем пути - к месту самоубийства - ему мерещатся "высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы ... мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты ..." (384). Ср. сходные петербургские ассоциации у М. Кузмина (G. Cheron. The diary of Mixail Kuzmin, 1905-1906 - "Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 17, 1986, S. 399).

<sup>26</sup> Такова широкая река, у которой живет в каторге Раскольников и на берегу которой в нем совершается переворот; все явственно противостоит здесь тесноте, узости, недостатку воздуха, отмечаящим прежнее состояние героя ("Раскольников вышел ... на самый берег ... и стал глядеть на широкую пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня ..." - 421; ср. выше).

- Ср. Gibian, *op. cit.*, pp. 992 sq., D. Fiene. Raskolnikov and Abraham. A further contribution to a defence of the epilogue of "Crime and punishment" - *IDSJDS*, № 9, Nov. 1979, pp. 32-35. Образ этот носит достаточно амбивалентный характер - ср. связь воды с идеей очищения, рождения (обряды крещения, омовения), с символикой женского начала) питье воды как знак любовного акта, плодородия и т.п. См. C.J. Bleeker. *The sacred bridge*. Leiden. E.J. Brill, 1963, pp. 130 sq.; Th. Pereira. Water symbolism in the religious life of man. - "Journal of Dharma", vol. IX, № 2, 1985, pp. 132-141, Róheim, pp. 34 sq.; 313 sq.; etc. Таковы характерные примеры из Библии (Кн. притчей Соломоновых", 5.15 сл.; "Песнь песней" 4.12; 15), у Л.Н. Толстого (напр. "Анна Каренина". ч. 1, гл. 31) и др.
- 27 Ср. Альтман, *ук. соч.*, стр. 231 сл.; E. Wasiolek. On the structure of "Crime and punishment". - *PMLA*, vol. 74, № 1, 1959, p. 134.
- 28 См. R. Gill. The bridges of St. Petersburg: a motif in "Crime and punishment" - *DSJIDS*, vol. 3, 1982, pp. 145-155; ср. также: Кожинов. "Преступление и наказание" Ф.М. Достоевского. - "Три шедевра русской классики", Москва, "Художественная литература", 1971, стр. 107 сл.; К.А. Кумпан., А.М. Конечный. Наблюдения над топографией "Преступления и наказания" - "Известия АН СССР. Серия литературы и языка", т. 35, № 2, 1976, стр. 180-190; А. Бурмистров. Петербург в романе "Преступление и наказание". - "Прометей", 11. Москва, "Молодая гвардия", 1977, стр. 71-85.
- 29 Уже указывалось, (Gill, *op. cit.*, p. 154, n. 23), что английское "transgression" было бы гораздо более точным переводом заглавия, нежели традиционное "crime".
- 30 Ср. в этой связи о пути героя от центра (от середины, связанной с теснотой, косностью, духотой и т.п.) к широкой периферии (в аналогии с типологически близким ведийским противопоставлением: *amhas - ugu loka* - Топоров. О структуре, стр. 248 сл.
- 31 Среди древнейших свидетельств ср., например, легенду о странствии Гильгамеша через страну тьмы и "воды смерти" (Ниневийская версия, табл. X-XI). Можно сослаться на роль понятий, связанных с корнем *tr* - "проходить", "переправляться" в догматике индуизма (ср. идею спасительной переправы в текстах упанишад, напр. *Prasna VI.8*, понятие *titha*, "брод", как священное место паломничества), в буддизме (напр. в распространенном выражении *oghatinna* - "переправившийся через поток", т. е. поток бытия, сансары), джайнизме (культ *tirthankara* - спасителя, "сотворившего переправу"). Ср. функцию *pontifex* в древнеримской традиции, отразившейся в католицизме (титул Римского папы). См. Bleeker, *op. cit.*, pp. 220 sq.; В.К. Соколова. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности - "Фольклор и этнография". Москва.



"Наука", 1977, стр. 192 сл. (о переправе через реку в славянском фольклоре) и др. В художественном творчестве мы встречаем как отдельные канонические сюжеты (ср. элементы ведангийской догматики, символику реки, образ старика-перевозчика в "Сиддхартэ" Г. Гессе), так и более свободные вариации. Среди памятников русской литературы можно назвать уже "Слово о полку Игореве", где пересечение реки аналогично переходу в потусторонний мир, причем соответствующее название позволяет предположить характерный подтекст (Каяла - "каяться"). См. Б. Гаспаров. Поэтика "Слова о полку Игореве". - "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 12, Wien, 1984, стр. 22 сл., 129 сл. и др. Ср. там же, стр. 150, 344, прим. 19 о Стугне как "реке смерти", имя которой этимологически родственно Стиксу ("ужасному") в греческой мифологии (ср. сопоставление "узкий" - "ужас" выше; Топоров. О структуре, стр. 247 сл.). Автор, кстати, ссылается здесь (стр. 303) и на роль мифологических архетипов в творчестве Достоевского. Ср. также пятикратное упоминание "берега" в восторженном монологе князя Мышкина ("Идиот" - 8.452-453). Вариации этого мотива встречаются у Пушкина ("Арион", "Для берегов отчизны дальней", "Евгений Онегин" VII, XLVIII, А.К. Толстого ("Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре"), А.И. Герцена ("С того берега") и др. Известно изречение Льва Толстого ("На каждый день", 29 октября; ср. "Путь жизни" ХХIX. III. 14), по которому лечить смертельно больного - что тащить назад завязший в трясины воз, которому так или иначе необходимо переправиться на другую сторону. Герой Т. Гарди, желая утопиться, пересекает мост и видит в воде свой "двойник" (чучело, брошенное в реку), который заставляет его отказаться от своего намерения ("Мэр Кестербриджа", гл. 41). Еще одна спасительная переправа - бегство через озеро Лаго-Маджоре у Э. Хемингуэя ("Прощай оружие", гл. 36-37 - герой, чьи ладони стерты веслами до мяса, намекает на свое сходство с Христом; здесь же выступает мотив дождя, играющий роковую роль в жизни героини - ср. гл. 19, 41). Амбивалентность соотв. ассоциации подтверждается и образом "живой реки" - напр. у Б. Пастернака (ср. Доктор Живаго, М. "Книжная палата", 1989, стр. 376; там же стр. 426- послесловие В.М. Борисова).

- 32 S. Davydov. Dostoevsky and Nabokov: the morality of structure in "Crime and punishment" and "Despair" - DSJIDS, vol. 3, 1982, p.168.
- 33 Ср. K. Onasch. Der hagiographische Typus des "Jurodivy" im Werk Dostoevskijs - DSJIDS, vol. I, 1980, pp. 111-121; A. Syrkin. On the behaviour of the "Fool for Christ's sake". - "History of religions", vol. 22, N° 2, 1982, pp. 150-171.
- 34 "Что есть ад?" ... "Страдание о том, что нельзя уже более любить" (14.292). Мысли старца Зосимы перекликаются здесь с учением Исаака Сирина (см. 15.570; ср. опыт сопоставления этого учения с

буддийской традицией Махаяны: M. Futrell. Buddhism and the "Brothers Karamazov" - *DSJIDS*, vol. 2, 1981, pp. 155-162). Об амбивалентном характере эмоции героя ср. также: Карякин, ук. соч., стр. 44.

- 35 Наряду со страданиями Раскольникова (ср. также 311, 322, 324, 344, 396 и др.) и Сони (ср. 247, 312 сл., 409 и др.) тот же мотив характеризует Мармеладова (20 сл., 24, 136; 7.84, 88, 104, 113, 115), Дуню (35, 222, 365, 376, 400), Капернаумовых (242-243), Катерину Ивановну (243-244, 324 сл.), Свидригайлова (383 сл.). Ср. в этой связи отмечавшиеся уже садомазохистические черты в отношении героев - потребность мучить любимого ("Неужели вы только затем, чтобы мучить, пришли! ... - Зачем только тебя-то я пришел мучить" - 313-314; ср. 404: "Мне слез ее надобно было ... смотреть, как сердце ее болит и терзается"), наслаждение собственными страданиями у Мармеладова ("Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть" - 20; "это мне не в боль, а в нас-лаж-дение" - 24 и др.). Роль этой темы у Достоевского, прежде всего в ее этико-религиозном аспекте, не раз затрагивалась в литературе (Д. Мережковский, Вяч. Иванов, Н. Лосский и др.; ср., в частности, В. Реформатский. Культ страдания как одна из основ творчества Достоевского. Казань, 1909).
- 36 Ср. И. Анненский. Книги отражений. I-II СПб. 1906-1909 (München, 1969), стр. 128; Л. Шестов. Достоевский и Нитше (философия трагедии). Берлин, "Скифы", 1922, стр. 71 сл.; Его же. На весах Иова. Париж. "Современные записки", 1929, стр. 63.
- 37 Ср. Snodgrass, op. cit., pp. 203 sq.; Meyer, op. cit., p. 13 (о связи соответствующих компонентов заглавия уже на фонетическом уровне).
- 38 Ср. проявление этой связи в смерти и воскресении Христа: страсти Христовы - необходимое условие воскресения и осуществления спасительной миссии. Необходимым в этой миссии становится и преступление Иуды - заранее predeterminedное и известное Иисусу (Ев. от Иоанна, 6.64; 13; 21 сл.; 27 - "что делаешь, делай скорее"; Ев. от Матфея, 26, 11 сл. и др.), а с ним - и его страдания и самоубийство (Ев. от Матфея, 27.3 сл.), что отразилось и в отдельных ересьях, напр., у каинитов (ср. также: S. Tagachow. Judas, the beloved executioner - "Psychoanalytic Quarterly", vol. 26, 1960, pp. 528-554). Соответствующие сюжеты, как бы иллюстрирующие популярную поговорку: "Не согрешишь - не покаешься", широко отражены в житийной литературе, как и в испытавших ее влияние художественных произведениях. Таков, например, "Отец Сергей" Льва Толстого, где лишь "падение" героя приводит, наконец, к его просветлению. Ср. А. Сыркин, Путь отца Сергея (в печати).
- 39 Детали ее портрета не вполне последовательны: Соня - "довольно хорошенькая блондинка" (143; ср. 7.222); с другой стороны, "ее даже

нельзя было назвать и хорошенькою" (183; ср. 7.260: "Она вовсе не была хороша собою").

- 40 Можно говорить об определенном параллелизме, отмечающем обоих - "убийцу и блудницу" (251-252), преклоняющихся друг пред другом. Встреча с Раскольниковым сходным образом поражает Сою (187; ср. 241). Герой подчеркивает, что оба "вместе прокляты, вместе и пойдем ... по одной дороге" (252, ср. 247; 7.185). Вместе они идут на страдание (ср. 324, 406 сл., 414 сл.), и взаимность эта выступает в самый миг просветления ("сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого" - 421).
- 41 Ср. в связи с указанным мотивом: А. Бем. Достоевский. Берлин, 1938, стр. 168; Мейер, ук. соч., стр. 175 сл., 243 сл. и др.; Бердяев, ук. соч., стр. 113 сл.; Т.В. Миджиферджян. Раскольников - Свидригайлов - Порфирий Петрович: поединок сознаний. - ДМИ, 7, 1987, стр. 73. Представление о женщине как спасительнице, вожатой, наставнице, широко отражено в разных традициях. Ср. культ шакти (женских ипостасей высших божеств) в индуизме, представление о "небесной жене" шамана, и т.д. Из литературных образцов ср. заключительные строки Гетевского "Фауста" ("Das ewig Weibliche zieht uns hinan"), образы Диотимы у Гельдерлина (восходящей к наставнице Сократа из Платоновского "Пира"), героиня Г. Гессе (из "Дамиана", "Ирис" и др.), Агнес из "Давида Копперфильда" Диккенса и т.д. Искупление благодаря женщине - характерный мотив в творчестве Вагнера (образы Сенты, Елизаветы), оставшегося, впрочем, достаточно чуждым Достоевскому (ср. А. Гозенпуд. Достоевский и музыка - Ленинград. "Музыка", 1971, стр. 155 сл.; Ф.М. Достоевский об искусстве. Москва, "Искусство", 1973, стр. 438, 500, 605). Известно сравнение Сони с Беатриче из "Божественной комедий" (Gibian, op. cit., pp. 994 sq.)
- 42 Назовем в этой связи лишь несколько более общих трудов из обширной литературы вопроса: A. van Gennep. The rites of passage. Chicago. The University of Chicago press, 1960; M. Eliade. The quest. History and meaning in religion. Chicago and London, The University of Chicago press, 1969; idem. Rites and symbols of initiation. New York, a.o. Harper and Row, 1975; В. Тэрнер. Символ и ритуал. Москва, "Наука", 1983; J.S. La Fontaine. Initiation. Harmondsworth, Penguin Books, 1985.
- 43 Ср. Eliade. Rites, p. X, Gennep, op. cit., pp. VII sq.; Тэрнер, ук. соч., стр. 231 сл.
- 44 См. Gennep, op. cit., pp. VII, 82, 184 sq. (в частности, о характерной ситуации, когда человек, которого ошибочно считали мертвым, должен пройти через обряды, связанные с рождением, детством и т.д., чтобы снова вернуться в свою семью); ср. Тэрнер, ук. соч., стр. 168 сл.

- <sup>45</sup> Eliade. Quest, p. 114; ср. idem, Rites, pp. 41 sq., 46, 67, 154, n. 46 (примеры подобной изоляции в горах, в лесу и т.д.); La Fontaine, op. cit., pp. 134 sq., etc.
- <sup>46</sup> М. Элиаде (Rites, p. 131) полагает, в частности, что при более развитых культурах драматическая напряженность инициации возрастает. Ср. А.А. Абрамян. Первобытный праздник и мифология. Ереван. Изд. АН. Армянской ССР, 1983, стр. 55 сл.
- <sup>47</sup> Eliade, Quest, pp. 115 sq. (об "initiator sickness"); ср. подробнее: idem, Rites, pp. 14 sq., 21 sq.; idem. Shamanism. Archaic techniques of extasy. Princeton University press, 1974, pp. 33 sq., 110 sq., etc.
- <sup>48</sup> См. напр., Genner, op. cit., p. 81; Тэрнер, ук. соч., стр. 234, 236 (о садомазохистических чертах отношения к неофитам); La Fontaine, op. cit., pp. 98, 114, etc.
- <sup>49</sup> М. Элиаде (Quest, 114; ср. idem. Rites, pp. 13 sq., 92 sq., 110 sq., 131 sq.) говорит в этой связи об "initiator death", выступающей здесь как символический спуск в преисподнюю, возвращение в материнское лоно и т.п. ("descensus ad inferos", "regressus ad uterum" - ср. прим. 45) и предшествующей вторичному рождению неофита от матери (ср. выше о характерной фантазии Путьхерии Александровны). Таким образом, идеи смерти и рождения получают и здесь символические соответствия в противопоставлениях тесноты, узости - простору; замкнутости, изоляции - выходу наружу и т.п. В этой связи обращают на себя внимания и мотивы открывания дверей (Genner, op. cit., p. X; ср. Н. Sturm. Ästhetische Zeichen des Todes: Kenotaph und Nekropole - "Zeitschrift für Semiotik", Bd. 11, H. 2-3, 1989, S. 185 sq. - Tür als Zeichen für Grenzüberschreitung; Топоров. О структуре, стр. 252 сл.: о роли "двери" в романе, преступления через порог (т. наз. "liminal", "threshold" rites), перехода из темных покоев в светлые (как в элевсинских мистериях) и т.д. См. Genner, op. cit., pp. 20 sq., 90 sq., 192 и др. Ср. также прохождение новичка между двумя символическими трупами (на Фиджи), сопутствующее инициации убийство животного, например, быка, кровью которого может быть облит посвящаемый (т. наз. taurobolium) и др. (ibid, pp. 83, 85, 92; ср. выше о мотиве крови в романе; во сне об убийстве лошади Раскольников "обхватывает ее мертвую окровавленную морду и целует ее" - 49). Заслуживает упоминания и возможная агрессивность неофита - ср. Eliade, Rites, pp. 33, 83 sq.
- <sup>50</sup> Ibid., pp. 31, 37 sq., 133. Аналогичный мотив романа (чтение Раскольникову Евангелия - 250 сл., ср. 422) предполагает еще одну характерную черту: новое восприятие в принципе уже известных заповедей как знак духовного возрождения - последнее, в частности, оправдано и присущей сакральному тексту неоднозначностью, завеломо допускающей различные интерпретации (ср.

A. Syrkin. On certain traits of scientific and artistic texts - "Semiotica", 14, № 1, 1975, p. 36). Подобное прочтение не раз описывалось в художественной литературе. Так же читает Нехлюдов Евангелие от Матфея в заключительной главе "Воскресения" (III, гл. 28; известна роль, которую сыграло в 1880-х гг. новое истолкование Евангелий в духовной эволюции самого Толстого); таковы строки из "Рассвета" Пастернака ("И через много-много лет Твой голос вновь меня встревожил. Всю ночь читал я Твой Завет И как от обморока ожил").

- <sup>51</sup> Ср. спуск в царство Аида и возрождение в священном мире в древнегреческих мистериях (Genner, op. cit., p. 91; ср. La Fontaine, op. cit., pp. 48 sq. и др.) Другой пример - сохранившийся до настоящего времени обряд посвящения мальчиков из высших каст в индуизме (uranaуana), символизи рующий вторичное рождение (распространенное обозначение брахмана: dvija - "дважды-рожденный"). См. M ānavadharmasāstra II 169 sq.; Viṣṇusmṛti XXVII. 37-38; Vāsiṣṭhadharmasāstra II. 3, etc.; Eliade. Rites, pp. 53 sq.; Genner, op. cit., pp. 104 sq. См. в связи с указанными традициями (прежде всего, индийскими): H. Zimmer. Tod und Wiedergeburt im indischen Licht - "Eranos - Jahrbuch", 1939. Bd. 7. Zürich. 1940, S. 251-289; S.A. Dange. Death and rebirth in initiation ceremonies - "Indian antiquary", 3rd series, vol. I, 1964, pp. 104-109; G.D. Bond. Theravada Buddhism's meditations on death and the symbolism of initiatory death - "History of religions", vol. 19, № 3, 1980, pp. 237-258; K. Antoni. Death and transformation. The presentation of death in East and Southeast Asia - "Asian Folklore Studies", vol. 41, 1982, pp. 147-162 (о китайской, японской и др. традициях); ср. также: Religious encounters with death, ed. by F.E. Reynolds and E.H. Waugh. London, 1976; Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit, hrsg. v. G. Stephenson, Darmstadt, 1980 etc.
- <sup>52</sup> Ср. P.F. Behrendt. The Russian iconic representation of the Christian Madonna: a feminine archetype in "Notes from the underground" - "Dostoevskij and the human condition after a century", ed. by A. Ugrinsky a.o., New York, Greenwood press, 1986, p. 139; Осмоловский, ук. соч. стр. 84 сл.
- <sup>53</sup> Таков уже ряд традиционных черт Христа и соответственно - "Христа ради юродивых". Ср. замечания В. Тэрнера о лицах, находящихся в "лиминальном" ("пороговом") состоянии - наиболее бесправных, презираемых, "святых нищих" и т.п.; к ним он относит, например, св. Франциска Ассизского, а среди литературных героев называет и Соню (ук. соч., стр. 174 сл., 182 сл., 209 сл.). Любопытная параллель - сближение с "неприкасаемой" девушкой (dombt), ведущей адепта к более высокому состоянию в обрядности тантризма. Ср. A. Wayman. Female energy and symbolism in the Buddhist tantras - "History of religions", vol. 2, № 1, 1962, pp. 79 sq. ("outcast ... dissolute"); M. Eliade. Yoga, immortality and freedom. New York, Pantheon books, 1958, pp. 261 sq; idem. Techniques du Yoga. Paris, Gallimard, 1975, p. 252, n. 1 ("Plus la

femme est dépravée et plus elle est apte au rite"); T.E. Donaldson. *Erotic rituals on Orissan temples - "East and West"*, vol. 36, 1986, pp. 157 sq.; etc. Ср. прим. 41.

- 54 Ср. Th. Mann, K. Kerényi. *Romandichtung und Mythologie*. Zürich, 1945; Е.М. Мелетинский. *Поэтика мифа*, Москва, "Наука", 1976, стр. 97 сл., 312 сл., 356 сл. Ряд подобных параллелей к теме инициации из устного и письменного художественного творчества приводит М. Элиаде (*Quest*, pp. 120; *Rites*, pp. 124 sq.), называя, в частности, легенду о Граале, эпос о Дигенисе Акрите, ряд авторов XIX-XX вв. (не упоминая, однако, Достоевского).
- 55 "The desire to decipher initiatory scenarios in literature ... denotes ... a certain nostalgia for an equivalent experience. In the Western world initiation in the traditional and strict sense of the word has disappeared long ago. But initiatory symbols and scenarios survive on the unconscious level ... It is significant that these survivals are studied today ... the strong attraction toward literary and artistic works with an initiatory structure is highly revealing" (*Eliade. Quest*, pp. 125-126; cf. *idem. Rites*, pp. 127 sq.).
- 56 См. Мочульский, ук. соч., стр. 285; Simmons, *op. cit.*, p. 153; М. Гус. *Идеи и образы Достоевского*. Москва, "Художественная литература", 1971, стр. 333; W. Leatherbarrow. *Raskolnikov and the "Enigma of his personality" - "Forum for modern language studies"*, vol. IX, No 2, 1973, pp. 164 sq. С другой стороны ср. высокую оценку эпилога у Fiene, *op. cit.* pp. 34 sq. (со ссылкой на Г. Гибиана, П. Маркса и др.); M. Willett. *The "Ending" of "Crime and punishment" - "Orbis litterarum"*, vol. 25, 1970, pp. 244-258; Тороп. *Перевоплощение*, стр. 87. Несколько в ином плане судит о недоговоренности заключительного эпизода Л. Шестов, рассматривающий саму возможность подобного состояния для автора. Ссылаясь на сходное обещание в "Братьях Карамазовых", он продолжает: "Очевидно, человек взялся за невыполнимую задачу ... В "Идиоте", написанном непосредственно вслед за "Преступлением и наказанием", он хотел изобразить нам в лице князя Мышкина эту "новую" жизнь, но получилось произведение хотя и замечательное, но до "новой" жизни так и не добравшееся. Новой жизни для Достоевского быть не может, ибо ... он убедился, что на свете "все начинается, но ничего не кончается" ... что человек разрушение не меньше любит, чем созидание" (*На весах*, стр. 65-66).
- 57 Ср. также среди других образов и концовок Л. Н. Толстого - Василия Андреича, Никиту ("Хозяин и работник", гл. IX и X: "мы все скоро узнаем"), отца Сергия (из одноименной повести, гл. VIII).
- 58 Снимая ряд противопоставлений, значимых для мирянина (и отчасти - для монаха) и провозглашая тождество "я" и "не-я", субъекта и объекта и т.п., соответствующие описания могут выступать в виде набора отождествлений или негативных

характеристик, как чистое отрицание (*nihil, na iti*) и др. Ср. в этой связи: T. Organ. The language of mysticism - "The Monist", vol. 47, N° 3, 1963, pp. 417-443; O. Lacombe. Approches négatives de l'absolu dans la pensée indienne - "La table ronde", N° 182, mars 1963, pp. 46-50; А.Я. Сыркин. О сравнительной вероятности некоторых типологических параллелей - "III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы", Тарту, 1968, стр. 12-17; его же: Некоторые проблемы изучения упанишад, Москва, "Наука", 1971, стр. 155 сл., 236 сл.; B. Matilal. Mysticism and reality: ineffability - "Journal of Indian philosophy", vol. 3, 1975, pp. 217-252; H. Gene Blocker. The language of mysticism - "The Monist", vol. 59, N° 4, 1976, pp. 551-562, etc.

Matthias Freise

## PERSONENDARSTELLUNG UND PERSONENBEWUßTSEIN BEI ČECHOV - DIE ERZÄHLUNG "ČERNYJ MONACH"

Čechovs "Černyj monach" zieht wie wenige andere seiner Erzählungen das literaturwissenschaftliche Interesse auf sich. Das erklärt sich unter anderem daraus, daß hier wie nirgends sonst bei Čechov Visionen und höhere Weisheiten eines Propheten eine zentrale Sujetfunktion zu haben scheinen. Doch die Vision Kovrins, des Helden dieser Erzählung, von einem schwarzen Mönch hat einen weit geringeren Stellenwert im Bedeutungsaufbau der Erzählung, als ihre Nennung im Titel hätte erwarten lassen. Der Titel der Erzählung verschleiert die psychologische Kausalität, die in ihr am Werke ist, und es drängt sich der Verdacht auf, er sei nur gewählt, um auf die in vielem ähnliche Erzählung Garšins "Krasnyj cvetok" anzuspielden. In der folgenden Analyse von "Černyi monach" werden diese und andere intertextuelle Äquivalenzen nicht erörtert, wir wollen uns auf die rein immanent aus dem Text zu erschließenden Sinnpotentiale beschränken.

Man kann wohl versuchen, die von dem Mönch Kovrin gegenüber geäußerten philosophischen Ideen ernst zu nehmen. Dagegen spricht jedoch zweierlei. Zum einen unterliegt die Botschaft des Mönchs in ihrer schematischen Allgemeinheit - deutlich wird nur, daß Kovrin ein "Auserwählter" sein soll - dem Verdacht, ein anempfundenes Produkt des Zeitgeistes zu sein. Zum anderen läßt, und das wird ein wichtiger Gegenstand der folgenden Untersuchung sein, das Benehmen Kovrins, lassen erkennbare Charakterzüge bei ihm auf eine Befangenheit, auf ein wesentliches Nichtverstehen schließen, das mit der Trägerschaft einer bis in die oberste Textinstanz hinein gültigen höheren Wahrheit kaum zu vereinbaren ist.

Keineswegs jedoch erschöpft sich die "message" der Erzählung darin, daß die Befangenheit des Helden aufgedeckt wird. Vielmehr hat Čechov - und dies ist die These, von der die folgende Untersuchung ihren Ausgang nehmen wird - Philosophie und "höhere Visionen" hier weder zur Sprache gebracht, um deren Verkünder, noch auch um sie selbst pauschal zu diskreditieren, sondern um zu zeigen, daß Sinn und Tiefe keineswegs aus dem bloßen Thematisieren von - oder bezogen auf den Helden - aus dem scheinbar privilegierten Umgang mit "höheren Wahrheiten" hervorgehen, sondern daß sich diese Dimensionen gerade im alltäglichen Umgang miteinander, in dahergesagten Floskeln, in scheinbar unwichtigen Details verbergen.

Wie solche Nebensächlichkeiten sich abseits der sich vordergründig aufdrängenden "höheren Botschaften" mit Sinn und mit seelischer Komplexität



aufladen, dem soll im folgenden nachgegangen werden. Es soll gezeigt werden, wie geradezu freudianisch in die Handlungen und die alltägliche Rede der Helden Signale eingeflochten sind, die dem Leser tiefe Einblicke ins Innere der Personen gewähren und ihm mehr und mehr die wahren Beziehungen zwischen ihnen offenbaren<sup>1</sup>. Schließlich wird jede Geste, jedes Wort und jedes erwähnte Ding bedeutsam auf einer poetisch generierten, aber psychologisch motivierten zweiten Ebene, auf der nichts mehr bloß dahergesagt oder unabsichtlich getan wird - eine Fülle, die die folgende Untersuchung nicht ausschöpfen kann und will.

Von S.T. Semenov ist überliefert, daß Čechov mit der oberflächlichen Aufnahme der Erzählung durch die Kritiker unzufrieden war. Wie Kataev dargelegt hat<sup>2</sup>, war die spätere Rezeption der Erzählung weitgehend von ideologischen Prämissen bestimmt. Auch Suchich kritisiert die Beschränktheit der meisten Interpretationen auf wenige ideologische Äußerungen der Helden<sup>3</sup>, wobei alle anderen Aspekte der Erzählung: "построение системы образов, много-образное композиционные переключки (ebd.)" unberücksichtigt blieben. Suchich wendet sich vor allem gegen die in der wissenschaftlichen Literatur über alle Kontroversen hinweg akzeptierte Gegensätzlichkeit zwischen Kovrin und Pesockij:

В чеховской повести герои не противопоставлены, а скорее сопоставлены, в чем-то даже уравниены общностью взглядов и судьбы (Suchich, S. 120).

Als Beleg für die Similarität der Helden führt Suchich die Schriften Pesockijs über den Gartenbau an, deren nervöser Tonfall und verworrener Inhalt an den verwirrten Geisteszustand Kovrins erinnern. Die sich hier andeutende Möglichkeit einer geistigen Anomalie auch Pesockijs erwägt Suchich nicht.<sup>4</sup>

Gerade darauf finden sich aber weitere Hinweise. So stellt Kovrin nach der Lektüre von Pesockijs Schriften fest:

– Какой нервный, почти болезненный задор! (S.237)

Doch gerade die stilistische Ähnlichkeit dieser Schriften mit seinen eigenen Werken läßt ihn dann einschränken:

– Должно быть, везде и на всех поприщах идейные люди нервные и отличаются повышенной чувствительностью. (S.238, Hvh. von mir, M.F.)<sup>5</sup>

Kovrin schließt von der Ähnlichkeit zwischen seinen und Pesockijs Werken auf Pesockijs Normalität, der Leser schließt aus dieser Ähnlichkeit auf eine Anomalität auch Pesockijs.

Wie über Pesockij urteilt Kovrin auch über Tanja:

– Должно быть, нервна в высшей степени (S.238, Hvh. von mir, M.F.).

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Kovrin und Pesockij liegt in ihrer Einstellung zur Arbeit. Kovrin:

Когда гулял, с удовольствием думал о том, что скоро опять сядет за работу. (S.232);

Pesockij:

– Когда поедешь куда-нибудь в гости на часок, сидишь, а у самого сердце не на месте, сам не свой: боишься, как бы в саду чего не случилось. (С.236)

Auch die Aufgabe, mit der der Mönch Kovrin lockt:

– Отдать идее все – молодость, силы, здоровье. (S.243)

erinnert an Pesockijs Verhältnis zu seinem Gartenbau:

– Я люблю дело – понимаешь? – люблю, быть может, больше чем самого себя. (S.236)

Čechov verbirgt die innere Ähnlichkeit seiner Helden hinter dem oberflächlichen Gegensatz zwischen den Objekten, auf die sich ihre Leidenschaft jeweils richtet, zwischen philosophischer Theorie und gärtnerischer Praxis. Man kann von diesem Verfahren auf eine *personalistische* Weltsicht schließen: wichtiger als die Objekte sind die Strukturen, in denen wir uns auf sie richten.

Wie weit aber reicht die Ähnlichkeit der Helden? Umfaßt sie auch die akute seelische Erkrankung Kovrins? Pesockij scheint, bei aller Exzentrik, kein pathologischer Fall zu sein. Kovrins Halluzinationen begeistern weder ihn noch Tanja, der die alte Legende vom Mönch von Anfang an "nicht gefällt" (S.233). Einige thematische Äquivalenzen motivieren jedoch eine Korrektur der Auffassung, Kovrin sei der einzige pathologisch Seelenkranke in dieser Erzählung. Zentrales Element dieser Äquivalenzen ist der Rauch [дым]. Pesockij schützt die empfindlichen Blüten seiner Obstbäume durch die Erzeugung von Rauch vor dem schädlichen Frost der klaren Frühlingsnächte. (S.228). Doch nicht nur die wenigen Obstbäume, die jetzt schon blühen, werden vom Rauch eingehüllt, wie es das ökonomische Motiv dieser Aktion («Спасал от мороза эти тысячи», S.227) fordern würde – "der ganze Garten ertrinkt in Rauch". Der Garten aber ist, wie wir sehen werden, der Ausdruck von Pesockijs Seelenleben. Verhüllt Pesockij seine "Seelen-Landschaft", wenn die Klarheit einer wolkenlosen Nacht sie ungeschützt fremden Blicken preisgibt? Ist klare Sicht in Borisovki unerwünscht?

Isoliert betrachtet mag man das für eine Überinterpretation halten. Doch Pesockij kommentiert diese Aktion später mit den Worten:

– Первый враг в нашем деле [...] не мороз, а чужой человек. (S.236)

Sorgt sich hier nur der Fachmann vor unsachgemäßer Arbeit? Spricht hier nur der Perfektionist, der alles selber machen muß? Dafür ist die Ausdrucksweise Pesockijs hier zu drastisch. Die Arbeiter in seinem Gartenbaubetrieb machen zwar manchmal etwas falsch, doch sie sind weder "Feinde" noch "Fremde". Ein "Feind" ist der "fremde Mensch" nur für das seelische Treibhaus eines Pesockij, der den Kontakt zur Realität verloren hat. In diesem Treibhaus wachsen eigenartige "Pflanzen",<sup>6</sup> deren Blüten durch den klaren Blick eines Außenstehenden zerstört würden wie die Kirschblüten im Obstgarten durch den Frost.

Eine weitere Äquivalenz verkettet Pesockijs "Nebelaktion" mit Kovrins Halluzinationen. Der "schwarze Rauch" (S.227) verweist auf den schwarzen Mönch, der seinerseits verschwindet "wie Rauch" (S.235).

Die Erzählung ist überwiegend personal aus der Sicht Kovrins perspektiviert. Der Leser geht seine Wege mit, ist von seinen Gedanken, Meinungen und Entschlüssen unterrichtet und erlebt die Erscheinung des schwarzen Mönchs wie er. Doch der Leser geht nicht, wie z.B. der des *Dvojnik* von Dostoevskij, eines extrem personal perspektivierten Werks, zeitweilig in die Irre und glaubt mit dem Helden an die Realität der halluzinierten Figur. Kovrin weiß sehr schnell, daß er es mit einer Halluzination zu tun hat, ja der Mönch teilt ihm das selbst mit.

Eine Verzerrung durch die personale Perspektive besteht jedoch auch in dieser Erzählung, nur betrifft sie nicht, wie es der Lesererwartung entspräche, die krankhafte Halluzination des Helden. Vielmehr unterschätzt der Leser zunächst wie Kovrin die Rolle Pesockijs in dem Geschehen. Wie Kovrin beschäftigt sich der Leser statt mit Pesockijs eigentümlichen Verhalten lieber mit der interessanten visionären Erscheinung. Auch wird die Aufmerksamkeit des Lesers durch Kovrins anfängliche durch keinerlei Ahnungen und Ängste getriebene "Urlaubsstimmung" eingeschläfert:

[...] и ехать по мягкой дороге в покойной рессорной коляске было истинным наслаждением. (S.226)<sup>7</sup>

Nicht zuletzt lassen die Aufzählungen botanischer Spezialitäten das menschliche Konfliktpotential dieser Erzählung "in einem Meer von Blumen ertrinken". Aus all diesen Gründen nimmt der Leser wie Kovrin zunächst weder Pesockijs innere Konflikte wahr, noch durchschaut er dessen Absichten.

Diese Konflikte und Absichten motivieren und steuern aber das tragische Geschehen, das Kovrin und Pesockij mitsamt ihren Werken vernichtet. Welche verborgenen psychischen Kausalitäten sind hier am Werk, und was führt den Leser auf ihre Spur?

Schauen wir uns zunächst die Rede Pesockijs genauer an. Sie wechselt zuweilen abrupt zwischen extremen Stimmungslagen – von einer hektischen Nervosität mit "herzzerreißenden Entsetzensschreien" («отчаянный, душу раздирающий крик», S.231) zu einer Gedankenverlorenheit, die u.a. durch

lange Sprechpausen (Punktreihen!) und monotone Wiederholungen angezeigt wird:

– Дай бог ... Я за тебя очень рад...рад, братец... [...] – Ну, дай бог ... дай бог – забормотал он. – Я очень рад, что ты приехал. Несказанно рад... (S.231)

Die Umbrüche in Pesockijs Rede und Stimmungslage sind sorgfältig komponiert. Dem z.T. daktylisch rhythmisierten *legato* seiner gedankenverlorenen Rede (já za tebjá očen' rád) stehen die Hammerschläge eines hektischen *staccato* seiner aufgeregten Rede gegenüber:

– Перепортили, перемерзли, переквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад! (S.231)

Auch sind die entsprechenden Redeteile mehrfach in einer an die Form einer Sonate erinnernden Dreiteiligkeit angeordnet: elegisch – hektisch – elegisch (S.231) oder hektisch – elegisch – hektisch (S.246).

Nun wechseln hier nicht lediglich Gefühlsausbrüche einander ab. Die gegensätzlichen Stimmungslagen sind Themen zugeordnet, denen sich die Rede und das Denken Pesockijs jeweils zuwendet. Die hektische Nervosität Pesockijs gilt dem reibungslosen Funktionieren seines Nutzgartens. Wie eine Mutter, die die Schritte ihres Kindes überwacht, fürchtet er ständig um das Wohl dieses Gartens und verzeiht sich keine Ablenkung von seinen gärtnerischen Pflichten. Doch der Garten ist nicht das einzige *Ziehkind* Pesockijs. In den kurzen gedankenverlorenen Träumereien, die ihm hin und wieder unterlaufen, wendet er sich Kovrins Philosophiestudium und der Schönheit von Kovrins früh verstorbener Mutter zu.

Man könnte die Themenbereiche, denen sich Pesockij in seinen unterschiedlichen Stimmungslagen zuwendet, allgemein als *vita activa* und *vita contemplativa* umschreiben. Ihr Nebeneinander im Denken Pesockijs beschreibt der Erzähler in der folgenden *Schlüsselpassage* der Erzählung:

В нем уже сидело как будто два человека: один был настоящий Егор Семеныч, который, слушая садовника Ивана Карлыча, докладывавшего ему о беспорядках, возмущался и в отчаянии хватал себя за голову, и другой, не настоящий, точно полупьяный, который вдруг на полуслове прерывал деловой разговор, трогал садовника за плечо и начинал бормотать [...] (S.246).

Pesockij ist innerlich in den "wirklichen" und den "unwirklichen" Egor Semenyč gespalten. Die Verben im unvollendeten Aspekt – *preryval*, *trogal*, *načinal* – zeigen an, daß diese Spaltung von Dauer ist. Doch die seelische Spaltung Pesockijs wird nicht von einem Erzähler, der direkt ins Innere seines Helden blickt, objektiv diagnostiziert. Hier wie überall fallen Bemerkungen zu Pesockijs Seelenleben situativ eingebunden, wie nebenbei bemerkt. An der

zitierten Stelle wird das charakterologische Gewicht der Erzähleraussage zusätzlich durch die Partikel *uže* und *kak budto* heruntergespielt.

Die Gartenanlage ist ein getreues Abbild der inneren Spaltung Pesockijs. Neben dem schmucklosen, zur Maximierung der Effizienz streng geometrisch angelegten Nutzgarten liegt ein finsterer, romantischer, nach englischer Manier angelegter Park. Auch diesen hat Pesockij geschaffen, doch er scheint ihn gering zu schätzen und nach Möglichkeit zu ignorieren:

То, что было декоративною частью сада и что сам Песоцкий обзывал пустяками [...] (S.227).

In der Anlage des Parks wie in der gedankenverlorenen Rede Pesockijs meldet sich die unterdrückte, verdrängte Seite seines Charakters. Dieser "unwirklichen" Seite gibt sich Pesockij in schwachen Momenten hin, und das mit schlechtem Gewissen. Doch Pesockij ist nicht *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Seine scheinbar vernünftige Natur, in der er sich dem kommerziellen Gartenbau widmet, zeigt deutliche Züge einer krankhaften Überspanntheit, in der, wie oben ausgeführt, Pesockij dem größtenwahnsinnigen Kovrin ähnlich ist.<sup>8</sup> Doch worauf richtet sich das Denken des "unwirklichen" Pesockij? Hören wir ihn selbst in seiner "gedankenverlorenen" Rede:

– Что ни говори, а кровь много значит. Его [Kovrins, M.F.] мать была удивительная, благороднейшая, умнейшая женщина. Было наслаждением смотреть на ее доброе, ясное, чистое лицо, как у ангела... Бедняжка, царство ей небесное, скончалась от чахотки. (S.246)

Pesockijs Verklärung der Mutter Kovrins läßt einen dünnen Lichtstrahl fallen in die ansonsten im dunkeln gelassene Vorgeschichte von Kovrins Adoption durch Pesockij – in eine Vorgeschichte, die, wenn sie uns bekannt wäre, sowohl die Beziehungen zwischen Pesockij, Kovrin und Tanja als auch die Genese von Pesockijs seelischer Spaltung aufklären würde. So aber sind wir in manch wichtiger Hinsicht auf Spekulationen beschränkt. Möglich wäre z.B. eine Romanze zwischen Pesockij und Kovrins Mutter. Auch könnte Pesockij Kovrins leiblicher Vater sein (Pesockij: «кровь много значит», «я тебя люблю, как сына»).

Nun gilt es aufzudecken, auf welche Weise die seelische Spaltung Pesockijs die verhängnisvollen Ereignisse der Geschichte in Gang setzt. Erstens findet die Ähnlichkeit zwischen Kovrin und Pesockij ihre realistische Motivierung darin, daß Kovrin bei Pesockij aufgewachsen und von ihm erzogen worden ist. Die geistige Verwirrung, in die Kovrins Überspannung mündet, ist also von Pesockij zumindest mit verursacht. Tanja spricht das offen aus:

[...] и он уверен, что вы вышли такой оттого что он воспитал вас (S.230)

– einer der unnachahmlichen Čechovschen Sätze, in denen viel mehr liegt als das von den Helden in der jeweiligen Situation Gemeinte.

Zweitens wirken, wie Suchich (a.a.O.) festgestellt hat, die Lobeshymnen von Pesockij und Tanja verstärkend auf den Größenwahn Kovrins. Drittens hat der düstere Park eine große Wirkung auf Kovrin. Wenn sich dessen Vision gerade dort erstmals ereignet und sein vom Größenwahn gespeistes Glücksgefühl ihn gerade unter dem Eindruck dieses Parks überkommt, so muß dies erscheinen als eine verhängnisvolle unkontrollierte Entfaltung der "unwirklichen" Seele Pesockijs, die in diesem Park ihren Ausdruck gefunden hat. Kovrin scheint in diesem Park Pesockijs unterdrückte zweite Natur "auszuleben":

Всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши. (S.226)

heißt es in auf Kovrin perspektivierter erlebter Wahrnehmung. Hier tritt die Erzählerrede, wie Suchich bemerkt (a.a.O.S.124), in eine gewisse ironische Distanz zur Heldenperspektive. Objekt dieser Ironie ist allerdings nicht allein Kovrin, sondern auch der "unwirkliche" Pesockij, der Schöpfer des Parks und indirekte Urheber der romantischen Gestimmtheit seines Zöglings.

Die unterschweligen Einwirkungen des "unwirklichen" Pesockij auf Kovrin haben ihren Ursprung in einer *idée fixe* des Gärtners: Kovrin ist für ihn die Reinkarnation seiner [Kovrins] verstorbenen Mutter:

– Когда он был мальчиком и рос у меня, то у него было такое же ангельское лицо, ясное и доброе. У него и взгляд, и движения, и разговор нежны и изящны, как у матери. (S.246).

Auch in Kovrins Klugheit und philosophischer Bildung bewundert Pesockij das Abbild der Mutter. Die Schwärmerei des "unwirklichen" Pesockij reicht also in die berufliche Existenz Kovrins hinein, und man fragt sich, ob er nicht direkt oder indirekt auch auf Kovrins Berufswahl Einfluß genommen hat.

Auch der "wirkliche" Pesockij hat seine Pläne mit Kovrin und versucht ihn zu beeinflussen. So legt er ihm sehr deutlich nahe, Tanja zu heiraten: Kovrin soll für die Reinkarnation des "wirklichen" Egor Semenyč sorgen:

– Если бы у тебя с Таней сын родился, то я бы из него садовода сделал. (S.237)

Die Verbindung zwischen Kovrin und Tanja kommt dann auch nicht auf Kovrins Initiative zustande. Sie kommt ihm "aus irgendeinem Grund"<sup>9</sup> in den Sinn und erscheint ihm "so möglich und natürlich" (vgl.S.230). Was sich für Kovrin *wie von selbst fügt*, ist in Wahrheit von Tanjas Vater lange geplant. Diesen Plänen *fügen sich* Kovrin und Tanja. Kovrin wendet sich Tanja weniger aus wirklicher Zuneigung als aus der von der Situation geschaffenen Gelegenheit heraus zu. Tanja *rührt* ihn zunächst nur. Später erwacht in ihm dann eine

Leidenschaft, die er für Liebe zu Tanja hält, die aber der Euphorie entstammt, in die ihn seine Visionen versetzen:

Любовь только полила масло в огонь. После каждого свидания с Таней он, счастливый, восторженный, шел к себе и с тою же страстью, с какою он только что целовал Таню и объяснял ей в любви, брался за книгу или за свою рукопись. (S.246)

Die Leidenschaft für Tanja und die leidenschaftliche Arbeit, deren Wertlosigkeit ihm nach der Heilung zu Bewußtsein kommen wird, werden eins. Darum zieht ihn gerade Tanjas Überspanntheit an:

[...] его полубольным, издерганным нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки. Он никогда бы мог полюбить здоровую, крепкую, краснощекую женщину, но бледная, слабая, несчастная Таня ему нравилась. (S.240)

In seinem Entschluß, Tanja zu heiraten, fügt sich Kovrin den Plänen Pesockijs. Auch ist er empfänglich für die Schmeicheleien Pesockijs, Tanjas und des Mönchs. Das macht jenseits der personalen Perspektivierung die Konturen einer leicht zu beeinflussenden Persönlichkeit sichtbar. So wird Kovrin zum Objekt und schließlich, wie wir sehen werden, zum Opfer von Pesockijs *idées fixes*.

Gilt das auch für Tanja? Die *nervnost'* hat sie mit den anderen Protagonisten gemeinsam, und sie unterlag und unterliegt wie Kovrin dem Einfluß Pesockijs. Auch ihr ist in Pesockijs Zukunftsplänen eine feste Rolle zgedacht. Doch Tanja setzt ihrem Vater mehr Widerstand entgegen. Sie beklagt sich, er habe ihr das Leben nur für den Garten aufgezwungen. Auch kommt es zwischen ihnen häufig zu Streitigkeiten, die mit hysterischen Anfällen Tanjas enden.

– Он мне...мне испортил всю жизнь. (S.240)

– sagt Tanja das wirklich nur so dahin? Allerdings gewinnt Tanja, von den Streitereien abgesehen, in der Erzählung keine Eigenständigkeit gegenüber ihrem Vater. Beide erleben alle Phasen des Geschehens, vom Entzücken über Kovrin bis zum Untergang von Borisovki, gemeinsam<sup>10</sup> und aus derselben Perspektive. Jedes Mal, wenn Tanja mit Kovrin über ihren Vater spricht, erklärt sie sich mit diesem solidarisch. Nie ergreift sie Partei für ihren Ehemann gegen ihren Vater.

Wir fassen zusammen. Pesockij hat zwei *idées fixes*<sup>11</sup> – den Gartenbau und Kovrins von der Mutter ererbte vergeistigte Schönheit und Genialität. Er hat in Kovrin den Keim für seinen Größenwahn gelegt und mit dem finsternen Park auch den Boden für seine Halluzinationen bereitet. Andererseits betreibt er gezielt die Heirat Kovrins mit Tanja.

Der Einfluß Pesockijs auf Kovrin hat im wesentlichen bereits in dessen bei Pesockij verlebter Kindheit stattgefunden. Diese aber liegt vor der erzählten Zeit

und muß rekonstruiert werden. Ein Detail dieser Vorgeschichte kennen wir bereits: Pesockij hat sein Ziehkind schon damals gelegentlich in Rauch eingehüllt. Für Kovrin selbst ist die Rückkehr nach Borisovki eine Rückkehr zu dem Glück seiner dort verlebten Kindheit:

И вдруг в груди его шевельнулось радостное молодое чувство, какое он испытывал в детстве, когда бегал по этому саду. [...] Прекрасное настоящее и просыпавшиеся в нем впечатления прошлого сливались вместе; от них в душе стало тесно, но хорошо. (S.231-2)

Erneut ist hier erlebte Wahrnehmung, in der Kovrin die bedrohliche Realität mit angenehmen Gefühlen überdeckt, dicht lautlich instrumentiert: *Prekrásnoe nastojáščee i prosypávšee v nem vpečatlenija prošlogo...* Solche Instrumentierung ist bei Čechov niemals ornamentaler Selbstzweck. Hier charakterisiert sie das "ornamentale", "eingelullte" Erleben des Helden in ähnlicher Weise wie das der Heldin in der Erzählung *Spat' chočetsja*.<sup>12</sup>

Doch auch das schlichte *tesno, no chorošo* enthält ein großes Sinnpotential. Es kündigt von der Geborgenheit, die das Glück eines Kindes ausmacht, doch zugleich von der damit verbundenen geistigen Abhängigkeit, der *Unmündigkeit* des Kindes. Mit dem Glücksgefühl ist auch die Unmündigkeit Kovrins wieder erwacht, und vertrauensvoll legt er sein Schicksal in die Hände seines *Vormunds* Pesockij. Kovrin ist wieder, oder immer noch, beeinflussbares Kind und Mündel Pesockijs.

In einer komplexen Äquivalenz bestimmt sich der Zeitpunkt, zu dem Kovrin allererst "erwachsen" wird. Es ist dies der Moment seiner Heilung. Zweimal, vor und nach der Heilung, betritt Kovrin den düsteren Park. Das erste Mal heißt es:

На угрюмых соснах кое-где еще отсвечивали последние лучи заходящего солнца, [...]. Перед ним [Коврин] теперь лежало широкое поле, покрытое молодой, еще не цветущей рожью. (S.234)

Nach der Heilung führen ihn seine Schritte wieder an diesen Ort, «чтобы вернуть прошлогоднее настроение» (S.252). Nun erscheint ihm der Park anders:

Угрюмые сосны с мохнатыми корнями, которые в прошлом году видели его здесь таким молодым, радостным и бодрым, теперь не шептались, а стояли неподвижные и немые, точно не узнавали его. И в самом деле, голова у него острижена, длинных красивых волос уже нет, походка вялая, лицо, сравнительно с прошлым летом, пополнело и побледнело. (S.250)

Die Heilung erscheint hier als ein *alt Werden* bzw. *erwachsen Werden*: vorher – schönes langes Haar, jetzt – geschorener Kopf, vorher – jung, fröhlich und



munter, jetzt – welcher Gang, das Gesicht ist voller und blasser geworden. Wo Kovrin zuvor "jungen, noch nicht blühenden Roggen" erblickte, sieht er jetzt "abgemähten Hafer".<sup>13</sup>

Die narrative Äquivalenz, die darin besteht, daß Kovrin zweimal in den Park geht und in mancher Hinsicht Ähnliches, in vieler Hinsicht aber Verschiedenes erlebt, läßt sich noch weiter auswerten. Ähnlich ist der Weg, den Kovrin geht. Es ist ein Weg in die Welt des Unbewußten: *entblößte Wurzeln* sind dort zu beobachten; der Weg führt ihn *nach unten*, vom *Sonnenlicht* in den schon *dunklen Abend*, er führt ihn *zum Wasser*.<sup>14</sup> Kovrin *überquert den Fluß*. Auf der anderen Seite – d.h. auf der bildlichen Ebene: im Toten- bzw. Schattenreich – ist *keine menschliche Behausung* und – vor allem – *keine lebende Seele* [«ни живой души»] zu sehen.<sup>15</sup> Doch geht Kovrin bei seinem zweiten Besuch im Park auch den selben Weg, so erscheint ihm der Mönch dieses Mal nicht. Vergeblich sucht Kovrin die Inspiration dieses Ortes. Der Park hat seine Wirkung auf ihn eingebüßt. Nicht die Kiefern sind "stumm", sondern er ist *taub* geworden gegen die Botschaft dieses Parks und seines Schöpfers, des "unwirklichen" Pesockij.

Kovrins Heiratsantrag setzt die zerstörerische Dynamik in Gang, die in Pesockijs gespaltenen Seele angelegt ist. Tanja und Pesockij reagieren auf diesen Heiratsantrag auf die gleiche zunächst ganz unverständliche Weise:

- Ну! - сказала Таня и хотела опять засмеяться, но смеха не вышло, и красные пятна выступили у нее на лице. [...] Она была ошеломлена, согнулась, съежилась и точно состарилась на десять лет (S. 244).

Егор Семеныч долго ходил из угла в угол, стараясь скрыть волнение. Руки у него стали трястись, шея надулась и побагровела [...]. Таня поняла его настроение, заперлась у себя и проплакала весь день (S. 244/245).

Wie ist diese Reaktion zu erklären? Tanja hat sowohl den Glauben an Kovrins Genie als auch die Leidenschaft für den Garten von ihrem Vater übernommen. Mit Kovrins Antrag scheint Pesockijs Plan aufzugehen und die Zukunft des Gartens gesichert zu sein. Doch gleichzeitig raubt diese so prosaisch zustandgekommene Verbindung Kovrin das Flair der Genialität, und wenn er den Garten übernehme, wäre an eine Karriere als Philosoph nicht mehr zu denken.

So reißt der Gang der Dinge Pesockij die Seele entzwei, und dies ist das eigentliche Ereignis der Erzählung, die Ursache für den Untergang von Borisovki. Der Grund für das zunächst unerklärliche Verhalten der Pesockijs erschließt sich dem Leser zudem durch die Realisierung zweier Redensarten. Im Garten häuft sich die Arbeit, und gleichzeitig muß mit der Ernte auf den Feldern begonnen werden. Pesockij ist völlig überlastet:

Егор Семеныч, сильно загоревший, замученный, злой, скакал то в сад, то в поле и кричал, что его *разрывают на части и что он пустит себе пулю в лоб.* (S. 245, Hvh. von mir, M.F.)

Tatsächlich wird Pesockij seelisch "in Stücke gerissen" - die Redensart "ego razryvajut na časti" wird unter der Textoberfläche realisiert. Bedenkt man außerdem, daß Pesockij an den Folgen seiner inneren Gespaltenheit zugrundegeht, so versteht man auch die Redensart "on pustit sebe pulju v lob" ohne alle Hyperbolik. Zudem wird in dieser Textpassage nicht nur bestätigt, daß die Felder zum Gut und zur Wirkosphäre Pesockijs gehören, sondern ebenso, daß sie in Hinblick auf die zentrale Opposition der Erzählung mit dem alten Park eine Einheit bilden: der "zerrissene" Pesockij springt zwischen Feld und Nutzgarten hin und her.

Für die Realisierungen von Redensarten gilt dasselbe wie für die abgründigen "alltäglichen Nebensächlichkeiten": die poetische Technik und die Psychologie des Unterschwellig-Bewußten, die *motivirovka* und die *motivacija* verbinden sich zu einem im höchsten Maße glaubwürdigen literarischen Bild vom Menschen<sup>16</sup>.

In ihrer Abhängigkeit von Pesockij<sup>17</sup> zeigt Tanja die gleichen Merkmale von Zerrissenheit wie dieser. Das wird an der folgenden Stelle deutlich:

Таня чувствовала себя так, как будто любовь и счастье захватили ее врасплох, хотя с четырнадцати лет была уверена почему-то, что Коврин женится именно на ней (S. 245).

Es kommt völlig überraschend, daß dieses Genie sie heiraten will, aber es ist von langer Hand vorbereitet und längst klar, daß Kovrin sie heiraten und den Garten übernehmen soll. Ihren "Feinschliff" bekommt diese psychologische Antinomie jedoch erst durch das indefinite Pronomen *počemu-to*, durch das Tanjas Überzeugung, Kovrin werde sie eines Tages heiraten, "näher bestimmt" wird. Aber was ist das für eine Bestimmung? Der Hinweis, daß der Grund dieser Überzeugung unbekannt ist, hat den Informationswert null. Diese Nullinformation wird nun mit Bedeutung aufgeladen.

1. Obwohl logisch gesehen funktionslos, erhält das Pronomen *počemu-to* die expressive Negativ-Funktion, daß der dadurch umschriebene Sachverhalt *verschwiegen* wird. In innerer Rede bedeutet es, analog, daß dem Bewußtsein vom Unterbewußtsein etwas *verschwiegen* wird.

2. Zwar gehört *počemu-to* formal zur Erzählerrede, doch die Lokalisierung dieses Pronomens in der Sphäre der expressiven Sprachfunktion drängt es in die personale Sprachzone des Helden, von dem hier die Rede ist, also Tanjas. Es wird zu einem Fragment *erlebter innerer Rede*.

3. Der Grund für Tanjas Überzeugung wird also *ausdrücklich verschwiegen*. Das kommt einer Aufforderung an den Leser gleich, diesen Grund zu suchen.

4. Suchen wir nach weiteren Verwendungen dieses Verfahrens, so stoßen wir auf die auf S.6 dieser Arbeit bereits angeführte Passage:

Ему (Коврин) почему-то пришло в голову, что [...] он может привязаться к этому [...] существу (d.h. Tanja; [Hvh.: M.F.]).

Auch an dieser Stelle handelt es sich um die Verbindung, um die mögliche Ehe zwischen Kovrin und Tanja: Auch Kovrin wird der Grund für diese seine Idee von seinem Unterbewußtsein verschwiegen.

5. Dieser Parallelismus suggeriert zweierlei: a) derselbe Grund für eine Eheschließung ist beiden Helden unbekannt, wiewohl unterschwellig doch bekannt; b) die unterbewußte Kenntnis des Grundes stammt bei beiden aus derselben Quelle.

6. Das führt uns in beiden Fällen zu Pesockij - zum einen als dem Erzieher in der Zeit der von Tanja und Kovrin gemeinsam verlebten Kindheit, zum anderen als dem Urheber der Idee einer Eheschließung der beiden.

Čechov zeigt sich hier als Meister des Details. Fast in jedem Wort scheint der ganze Bedeutungsaufbau der Erzählung enthalten zu sein.

Durch Kovrins Heiratsantrag verwirklichen sich Pesockijs Pläne. Damit brechen aber auch deren innere Widersprüche auf: die zwei Manien Pesockijs schließen sich in ihrer Realisierung gegenseitig aus. Damit kommt eine tragische Entwicklung in Gang, die auch ohne den Größenwahn Kovrins nicht nur möglich, sondern unausweichlich war. Kovrins Größenwahn ist nicht eigentlich der Motor des Geschehens; er beschleunigt es nur und gibt ihm das Ausmaß einer Katastrophe, die alle Beteiligten zugrunde gehen läßt.

Kovrin weiß, daß es sich bei dem schwarzen Mönch um eine Halluzination handelt. Diese Tatsache beruhigt ihn jedoch zunächst nicht sonderlich, da er sich Pesockijs und Tanjas Glauben an sein Genie sicher ist. So kann er seine Halluzinationen als Visionen eines Propheten interpretieren<sup>18</sup>. Erst die Erkenntnis, daß sie auch und gerade für die Pesockijs nur Anzeichen einer Geisteskrankheit sind, daß ihr Glaube an ihn diese Vision nicht mehr trägt, offenbart ihm die Gefahr, diesen Glauben ganz zu verlieren und von Tanja und ihrem Vater fallengelassen zu werden<sup>19</sup>:

Только теперь, глядя на нее, Коврин понял всю опасность своего положения (S. 249, Hvh. von mir, M.F.).

Und in der Tat: all ihre Verehrung, all ihre Achtung für Kovrin verschwindet, und sie behandeln ihn nun - als wollten sie ihn dafür bestrafen, daß er ihre Hoffnungen enttäuscht hat - wie ein kleines Kind:

В девять часов утра на него надели пальто и шубу, окутали его шалью и повезли в карете к доктору (S. 249).

Das, was ihm früher freundschaftlich geraten wurde, wird ihm jetzt befohlen. Am Anfang der Erzählung hatte es geheißен:

Он не лечился, но как-то вскользь, за бутылкой вина, поговорил с приятелем доктором, и тот посоветовал ему провести весну и лето в деревне (S. 226).

jetzt dagegen:

Он стал лечиться. Опять наступило лето, и доктор приказал ехать в деревню (S. 249/250).

Doch dies ist nicht der einzige Grund für den Haß gegen die Pesockijs und die Entfremdung von ihnen, die sich nun bei Kovrin zeigen. Die geistige Verwandtschaft ist verschwunden, und die Extraordinarität von Pesockijs und Tanjas Überspanntheit macht auf ihn nach seiner Heilung keinen Eindruck mehr - sie haben ihn nicht nur von seinen Halluzinationen, sondern auch gleichsam von sich, Pesockijs, selbst geheilt, ihn aus ihrem Wahnsystem entlassen.

Der Haß entspringt Kovrins später Einsicht, daß Pesockij die Schuld an seinem Unglück trägt: er hat ihm den Gedanken eingegeben, er sei ein Genie, und er hat ihn mit Tanja verkuppelt, um seinen eigenen Wunschtraum zu verwirklichen. Diesen Egoismus wirft Kovrin Pesockij nun vor (S. 252-253). Er vergißt bei seiner Schuldzuweisung die eigene Willfährigkeit, ohne die all das nicht möglich gewesen wäre.

Nicht allein Kovrins Haß richtet Pesockij zugrunde, läßt ihn frühzeitig altern und sterben. Tanja macht Kovrin zwar dies zum Vorwurf, betont aber, daß der Vater ihn weiterhin vergöttere (vgl. S. 252). Das erinnert daran, daß Kovrin für Pesockij der Träger aller Hoffnungen war, die er nun doppelt enttäuscht: zunächst entpuppt sich seine Genialität als Geisteskrankheit, und dann erweist sich die Heilung vom Größenwahn als Lösung aus der geistigen Abhängigkeit von Pesockij. Kovrin wird weder ein genialer Philosoph noch der Erbe des Gartens werden. Egor Semenyč Pesockij hat den Samen - "semja" (adjektivisch "semennoj") - auf Sand - "pesok" - gesät. Wie im biblischen Gleichnis geht die Frucht (seiner Bemühungen) nicht auf.

Mit Pesockij ist Tanja von Kovrins Schuld an ihrem Unglück überzeugt. In ihrem Brief an Kovrin schreibt sie:

Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим (S. 255).

Suchich weist darauf hin (a.a.O. S. 121), daß sich hier als der eigentliche Grund von Tanjas Zuneigung zu Kovrin ihre Verehrung für sein Genie enthüllt; eine Verehrung, die weder auf die individuelle Persönlichkeit, noch wirklich auf die Leistung Kovrins - von der sie keinen Begriff hat - abzielt, sondern auf die leere soziale Rolle; eine Verehrung, die aber, weil sie keine innere Substanz hat, so schnell genommen wird, wie sie gewährt wurde.

Es scheint, als wäre Kovrin schon vor seinem letzten Aufenthalt in Borisovki von seiner Krankheit geheilt.

Коврин уже выздоровел, перестал видеть черного монаха, и ему оставалось только подкрепить свои физические силы (S. 250).

Doch hat er jetzt auch keine Halluzinationen mehr, so ist sein Größenwahn damit noch nicht verschwunden. Er trauert dem schwarzen Mönch nach, sucht die Halluzination vergeblich wieder hervorzurufen, indem er den Ort ihres ersten Erscheinens aufsucht und wie früher Wein und Zigarren konsumiert, wovon es sich ihm jetzt nur noch im Kopf dreht. Kovrin vergleicht sich mit Shakespeare, Mohammed und Buddha und spielt die Rolle eines Propheten, von dem die Jünger abgefallen sind. Allerdings hat er noch in Borisovki die Wertlosigkeit aller Schriften, die er während seiner Krankheit verfaßt hatte, erkannt und sie vernichtet. Darauf, daß eine vollständige Heilung erst nach der Trennung von Tanja und nach dem Verlassen von Borisovki erfolgt, deutet seine erst danach veränderte Einstellung zu seiner eigenen Mittelmäßigkeit hin. Während seines letzten Aufenthalts in Borisovki *beklagt* sich Kovrin noch:

[...] но зато я такой, как все - я посредственность (S. 251).

Später, als er über die Vergangenheit mit einigem Abstand reflektiert, heißt es von ihm:

Коврин теперь ясно сознавал, что он - посредственность, и охотно мирился с этим (S. 256).

Die Erscheinung des Mönchs verweist nicht auf die Krankheit Kovrins und löst sie auch nicht aus. Hier bestätigt sich, was zu Beginn dieses Aufsatzes zur Funktion der Vision im Sujet der Erzählung behauptet wurde. Sie ist nur eine Begleiterscheinung von dessen Größenwahn, der im Text anstatt durch sie durch die Nichtanerkennung der eigenen Durchschnittlichkeit angezeigt wird.

Auch Kovrins Rückfall steht in enger Beziehung zu den Pesockijs. Die Lösung der Frage, was am Ende der Erzählung Kovrins gewonnene Distanz und Einsicht zunichte macht, ist in dem Zusammentreffen dreier Ereignisse zu suchen: 1. Tanjas Brief, der Kovrin das ganze Unheil von neuem vergegenwärtigt; 2. das intensive Erlebnis der Meeresbucht, das als Naturerlebnis und auch in seiner

Intensität Kovrins Erleben des Parks von Borisovki vergleichbar ist, 3. ein Lied, Leitmotiv und zugleich Auslöser der Erscheinung des Mönchs, erklingt aus einem anderen Hotelzimmer, und so sind alle Faktoren, die die Halluzination damals ausgelöst haben, wieder beisammen. Mit ihr treten das Glücksgefühl und der Glaube an die eigene Mission wieder ein. Hieraus ergibt sich, daß nicht die Nähe des Todes Auslöser für die "Wandlung" Kovrins ist, sondern umgekehrt:

Та неведомая сила, которая в какие-нибудь два года произвела столько разрушений в его жизни и в жизни близких (S. 255),

diese Kraft, als deren Ausgangspunkt Pesockijs "idées fixes" identifiziert wurden, zieht Kovrin in ihren Bannkreis zurück und vernichtet ihn wie zuvor Pesockij und Tanja.

Die Frage, ob Kovrin gerade angesichts seines Endes als "podvižnik", d.h. als ein sich für das Wohl der Menschheit opfernder positiver Held zu gelten habe, hat eine lange Kontroverse unter den Literaturwissenschaftlern hervorgerufen<sup>20</sup>. Der Text der Erzählung gibt jedoch hierauf, wie ich meine, eine eindeutige Antwort. Kurz vor seiner letzten Vision erlebt Kovrin das folgende:

Он встал из-за стола, подобрал клочки письма и бросил в окно, но подул с моря легкий ветер, и клочки рассыпались по подоконнику (S. 256).

Kovrin kann die durch den Brief ausgelösten Gedanken an die Vergangenheit - verbildlicht durch die Briefetzen - nicht abschütteln. Nun offenbart sich ihm die Bedeutung seiner inneren Unruhe:

[...] им овладело беспокойство, похожее на страх (S. 256, Нvh. von mir, M.F.)

Das Gefühl der Angst nimmt dem darauf sich erneut einstellenden Glücksgefühl und dem Glauben an das eigene Auserwähltsein alle Authentizität. Diese Angst enthüllt, mehr als das erneute Erscheinen der Halluzination, den pathologischen Ursprung von Kovrins Glück. Auch die folgenden Details weisen darauf hin, daß dieses Glück Kovrins ein Wahn ist, der ihm einen höheren Sinn seines Todes nur vorspiegelt:

Коврин уже верил тому, что он избранник божий и гений (S. 257, Нvh. von mir, M.F.)

Diese Formulierung läßt, vor allem durch das Wort "uže", eine gewisse Distanz des Erzählers erkennen, die ausreicht, dem Leser zu verstehen zu geben, es handele sich um bloßen Glauben, um irrigen Glauben.

Он [...] звал жизнь, которая была так прекрасна (S. 257).

- eine solche Fehleinschätzung des eigenen Lebens ist ein weiterer deutlicher Hinweis auf Irrglauben.

На лице его застыла блаженная улыбка (S. 257).

Hier begegnet Čechov der Möglichkeit, Kovrins "blažennaja ulybka" als Ausdruck einer authentischen "blažennost" des Helden zu werten, durch die Verwendung des Wortes "zastyła", das am Gesichtsausdruck des Toten die Äußerlichkeit, das Maskenhafte herausstreicht. Wirkt nicht solcher "Leichen-Naturalismus" gerade einer Überhöhung, wie das Wort "blažennaja" sie bewirken könnte, entgegen.

### Anmerkungen

- 1 Viele äußere Details, die in das dichte Netz der Bedeutsamkeiten eingewoben sind, scheinen unabhängig von einem Personenbewußtsein direkt symbolisch zu fungieren. Doch die selektive Wahrnehmung Kovrins, an der wir teilhaben, wie auch die Anlage des Schauplatzes, des Guts "Borisovki", ganz nach dem schöpferischen Willen des Gärtners Pesockij binden jedes dieser Details an ein Personenbewußtsein zurück.
- 2 "Proza Čechova", M. 1979, S. 193 und 202.
- 3 "Zagadočnyj «Černyj monach»". In: Voprosy literatury 6/83 S. 111.
- 4 Dagegen weist O'Toole auf Anzeichen von Größenwahn in Pesockijs Verhalten hin. Er verfolgt diese jedoch nicht in Richtung auf eine Identität Pesockijs mit Kovrin in diesem Merkmal sowie auf die mögliche kausale Motivierung einer solchen Übereinstimmung, sondern urteilt: "His [Kovrins, M.F.] megalomania runs in the opposite direction to Pesotsky's, for of course, as characters they are foils for each other. Whereas Pesotsky's genius gets distorted as he moves towards the centre, Kovrin's gets distorted as he moves towards the periphery (L.M. O'Toole: "Chekhovs «The Black Monk»" In: Essays in Poetics 6.1 [1981] S. 43). Ohne an dieser Stelle auf die wenig überzeugende Topologie O'Tooles näher einzugehen, möchte ich anmerken, daß der Genius beider Helden durchweg "verzerrt" ist, ganz gleich wo sie sich aufhalten. Wie hier, so weist O'Toole in dem genannten Aufsatz mehrfach auf zentrale Sinnelemente des "Černyj monach" hin, um dann aber in ihrer Interpretation und Zuordnung leider fehlzugehen.

- 5 Dieses und die folgenden Zitate aus *Černyj monach* nur noch mit Seitenangabe aus A.P.Čechov, PSS i pisem, M.1964ff. t.8.
- 6 Wie Kovrin, der sich erinnert: «Я еще в детстве чихал здесь от дыма» (S.228). Nehmen wir ihn beim Wort: auch er wurde in seiner Kindheit "eingenebelt", d.h. vor der klaren Sicht der fremden Menschen geschützt.
- 7 Diese Zeilen sind wie Verse rhythmisiert und instrumentiert: *po mjágkoj vesénnoj doróge / v pokójnoj ressórnnoj koljáske*. Rhythmus und Wohlklang schläfern uns ein wie die weichen Polster des bequemen Wagens...
- 8 Die Ähnlichkeit der Denkstrukturen überlagert den von Thomas Winner (*Chekhov and his Prose*, New York 1966 S.117) betonten oberflächlichen Gegensatz zwischen dem "nützlichen, gesunden Gartenbau Pesockijs" und dem "fruchtlosen Intellektualismus Kovrins".
- 9 Zur Funktion des *почему-то* s.u. S.10
- 10 Die vorübergehende Trennung Tanjas von ihrem Vater – sie zieht mit Kovrin in die Stadt – ist wohl Teil des zu rekonstruierenden Geschehens, jedoch nicht der erzählten Geschichte. In der einzigen Szene, die von Kovrins und Tanjas Leben in der Stadt berichtet, befindet sich Pesockij gerade bei ihnen zu Besuch.
- 11 So ist auch Kovrins bewundernde Charakterisierung von Pesockij als *idejnyj čelovek* (S.238) gegen die Redeintention zu verstehen: Pesockij ist ein von *Ideen besessener* Mensch.
- 12 Vgl. Wolf Schmid, *Klangwiederholungen in Čechovs Erzählprosa* (in: Text Symbol Weltmodell, München 1984) S.500f. und resümierend S.509: "Čechovs Erzählen ordnet das Ornamentale des Diskurses grundsätzlich der schlüssigen Entfaltung einer kohärenten Geschichte unter [...]."
- 13 Selbst das Erscheinungsbild der jeweiligen Getreidesorte verweist auf die Opposition von Jugend und Alter. Den aufrechten Ähren mit langen Grannen (Roggen) stehen zur Erde gebeigte, grannenlose Rispen (Hafer) gegenüber.
- 14 Man beachte die hier erneut dichte Lautinstrumentierung - «obespokoil tut kulikov, spugnul dvuch utok. Na ugrjumych...».
- 15 Man könnte an dieser sehr dicht geschriebenen Passage jedes Wort psychologisch und mythologisch auswerten.
- 16 Zum Unterschied von *motivacija* und *motivirovka* vgl. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*, Wien 1978, S. 197ff.
- 17 Vgl. S. 7 dieser Arbeit.



- 18 Nach der ersten Begegnung mit dem Mönch verstärkt sich zunächst seine Ausstrahlung nicht nur auf Tanja: "Гости и Таня находили, что сегодня у него лицо какое-то особенное, лучезарное, и что он очень интересен" (S. 235). Es fällt auf, daß es erst heißt: "А муж стал [...] неинтересен" (S. 251) nachdem Kovrin *geheilt* ist. Nicht die Aufdeckung der Geisteskrankheit, sondern ihre Beseitigung macht Kovrin für die Pesockijs uninteressant. So verstärkt sich der Verdacht auf einen ursächlichen Zusammenhang zwischen Kovrins Vergötterung durch die Pesockijs und seinem Größenwahn.
- 19 Obwohl er dies geahnt hat und ihnen darum seine Vision verschwiegen hat. Wie im Scherz - hier liegt wieder die psychologisch motivierte Realisierung einer Redensart vor - sagt er Tanja: "Но я не могу рассказать вам всего, потому что *вы назовете меня сумасшедшим* или не поверите мне" (S. 244). Dann wechselt er schnell das Thema.
- 20 Eine Übersicht über diese Kontroverse gibt M. Artz in: "«The Red Flower» of V.M. Garshin and «The Black Monk» of A.P. Chekhov - A Survey of one hundred Years of Literary Criticism." In: Russian Literature XX-III, October 1986 S. 267-295.

Holt Meyer

## DER AKMEISMUS MANDEL'STAMS ALS EINE MODERNISTISCHE NEOKLASSIK

In einem 1929 verfaßten Aufsatz über die Poetik O. Mandel'stams<sup>1</sup> schreibt Boris Buchštab (1904-1985), daß die zu seiner Zeit verbreitete Bezeichnung Mandel'stams als "Klassiker" oder "Neoklassiker" nicht als ernsthafte typologische Einordnung des Dichters angesehen werden könne, sondern vielmehr eine Verlegenheitslösung darstelle.<sup>2</sup> Die populären Definitionen der Klassik, die als Hauptmerkmal die "Zuneigung zur Antike" beinhalten, treffen auf Mandel'stams Werk als Ganzes<sup>3</sup> nicht zu. Auch V. Žimunskijs komplexere Argumentation im berühmten Aufsatz "Preodolevsie simvolizm", die von einem logischen und dinglichen (*veščestvennyj*) Sinn des Wortes im als "klassisch" bezeichneten Akmeismus ausgeht, ist nicht befriedigend.<sup>4</sup>

Dennoch ist, so Buchštab, der Eindruck des logischen Aufbaus (*strojnost'*) und Verbundenheit (*svjaznost'*) in der Dichtung Mandel'stams allgegenwärtig. Wenn dies eine Illusion sei, dann werde diese Illusion immer wieder erzeugt (*sozdaëtsja neizmenno*).<sup>5</sup> Gerade dieser Eindruck der logischen Konstruktion wird von Buchštab als wesentliches Merkmal der Poetik Mandel'stams erachtet.<sup>6</sup> Er führt zahlreiche Beispiele dafür an, daß Mandel'stam die grammatischen und syntaktischen Konstruktionen (v.a. phraseologische Satzanfänge und Konjunktionen) der "klassischen" russischen (d.h. Karamzinschen-Puškinschen) Dichtung anwendet, ohne jedoch deren Sinn, Poetik oder Thematik zu übernehmen. Buchštab kommt zu einem ungewöhnlichen, aber suggestiven Schluß: "Ein Gedicht Mandel'stams ist v.a. als ein syntaktisches Schema aufgebaut." Aufgrund dieses Ergebnisses schlägt er eine neue, das "Klassische" in Mandel'stam doch anerkennende aber gleichzeitig relativierende Bestimmung vor: *klassičeskaja zaum'*.

Diese scharfsinnige und tiefblickende Argumentation, die bis heute in der Mandel'stam-Forschung nicht gebührend anerkannt worden ist<sup>7</sup>, zeigt so klar wie keine andere vorliegende allgemeine Studie den richtigen Weg zur typologischen Bestimmung der ästhetischen Position Mandel'stams, muß aber erweitert werden, um die literaturhistorische Bedeutung der Mandel'stamschen Position adäquat zu erfassen.

Die Wiederbelebung des als obsolet geltenden Begriffs "Klassik" wenn auch im Buchštab'schen (oder gar buchstäblichen) Sinne, mag dem Leser unberechtigt

erscheinen, da ja dieser Begriff, wie Buchštab selbst schreibt, mit so vielen verschiedenen, meist oberflächlichen Bedeutungen behaftet sei, daß er nur irreführend sein könne. Trotzdem scheint mir die Anwendung des Terminus "Neoklassik" für das Werk Mandel'stams bzw. für den Akmeismus typologisch berechtigt zu sein, erstens weil er eine supranationale Erscheinung in der Literatur der Moderne<sup>8</sup> adäquat beschreibt, und zweitens, weil er dazu dienen könnte, den wahren, invariablen Charakter der Klassik als ästhetisches Phänomen zu beleuchten und von den zufälligen, variablen Oberflächenercheinungen der einzelnen Erscheinungsformen der Klassik zu unterscheiden.

Was *zaum'* angeht, wird dieser Begriff von Buchštab fast im Sinne von "Absurdismus" verwendet, d.h. er weist auf die fehlende Entsprechung der logischen syntaktischen Struktur mit der Semantik hin.<sup>9</sup> Er weitet seine These auch auf den Bereich der Lexik aus, und behauptet, daß Mandel'stams häufig verwendete "Lieblingswörter" - v.a. Adjektiva - sinnentleert seien und eher als "slova kak takovye" dienen (S.138-139).<sup>10</sup> Buchštab zieht daraus den Schluß, daß Mandel'stams Poetik dem Futurismus näher steht als bisher (wohlgemerkt, aus der Sicht von 1929) angenommen. Er zitiert den oft als Manifest des Akmeismus angeführten Mandel'stamschen Essay "Utro akmeizma" und kommt zum weiteren Schluß, daß Mandel'stam der Akmeismus eher fremd ist, und zwar gerade bezüglich seiner Behandlung des Wortes.<sup>11</sup>

Buchštab geht aber von einer vereinfachten Vorstellung sowohl des Akmeismus als auch der *zaum'* (und damit auch des Futurismus, v.a. seiner archaischen Richtung<sup>12</sup>) aus. Ich werde deshalb in diesem Versuch über alle oberflächlichen terminologischen Unterschiede hinwegsehen und die wertvollen gedanklichen Strukturen der Arbeit Buchštabs für ein tieferes typologisches Verständnis der Dichtung Mandel'stams - eben gerade als akmeistische "*klassičeskaja zaum'*" heranziehen.

Es werden Werke aus der ersten Periode (1908-1920) des Schaffens Mandel'stams herangezogen, da dies die Entstehungsperiode der Neoklassik akmeistischer Ausprägung ist. Es wird hier jedoch kein Versuch gemacht, Mandel'stams Werk selbst zu periodisieren. Ich möchte allerdings die oft wiederholte Auffassung abstreiten, daß Mandel'stam bis zum Jahr 1912-1913 ein Symbolist gewesen wäre.<sup>13</sup>

### **Klassik, Klassizismus, Neoklassik**

Man muß bei unterschiedlichen Auffassungen in der Klassifizierung von Erscheinungen immer darauf achten, ob die verschieden aufgefaßten Begriffe verschiedene Auffassungen derselben Sache oder Auffassungen von verschiedenen Sachen sind. Diesen logisch-methodologische Grundsatz muß man in der Literaturwissenschaft immer wieder betonen, da sich die Notwendigkeit der größtmöglichen Präzision in Äußerungen zur Literatur leider nicht überall durch-

gesetzt hat, und oft gerade in Studien zu Mandel'stam der emotionalen und un-systematischen Subjektivität geopfert wird.

Gehen wir auf die Grundbegriffe kurz ein:

"Klassik" - Dies ist ein typologischer Überbegriff, den es hier zu illustrieren gilt. Hauser umschreibt sie in seiner bekannten Manierismusarbeit als die Orientierung an vorbildhaften, nicht in Frage gestellten Werken, die den eigentlichen Gegenstand der Kunst bilden; Streben nach möglichst höher Transparenz des Mediums, um den Anschein des direkten Zugangs zum Denotat zu ermöglichen<sup>14</sup>; Möglichkeit des Nachvollzugs der Entfaltung des Werkes; bewußte, handwerkliche Verfahren, Ablehnung von Mystifikationen und unbeußten Bedeutungsschöpfungen.

"Klassizismus" - Im Gegensatz zur Klassik ist der Klassizismus eine historische Epoche, die allgemein in das 18. Jahrhundert datiert wird.

"Neoklassik" - Es geht hier ausdrücklich nicht um einen Neoklassizismus (er kann aber gelegentlich eine Rolle spielen), sondern um eine axiologische und/oder tatsächliche Orientierung an einer oder mehreren wichtigen Ebenen in eine Konzeption der Klassik, die mit dem oben erläuterten Begriff der Klassik in wesentlichen Punkten in Verbindung gebracht werden kann. Die russische Ausprägung der Neoklassik der Moderne (v.a. des Postsymbolismus) ist der Gegenstand dieser Abhandlung.<sup>15</sup>

R. Eshelman hat in seiner Dissertation die Neoklassik in der Dichtung Gumilëvs untersucht, allerdings mit einer ganz anderen Definition der Neoklassik, die die Rückbesinnung auf antike Vorbilder und die damit verbundenen stilistischen Fragen (niedrige, mittlere, und hohe Stilebenen) als Grundlage nimmt. Dies alles wird unter den Begriff "Ästhetik der Ordnung" subsumiert:

a modernist "aesthetics of order" which views totalizing, universalistic principles like balance, harmony, decorum etc. as guiding aesthetic values to be realized in poetry. This aesthetics of order, which I call "neoclassical modernism" (!) because of its programmatic appeals to antique authority, acts as an evolutionary competitor to the aesthetic ideals of "decentric modernism," i.e. to that evolutionary line which drives to break down, decenter, or radically reorder sign systems (and which is today commonly identified with "modernism" as a whole).<sup>16</sup>

Gleichzeitig betont Eshelman, daß er diesen Begriff nur auf Gumilëv bezogen wissen möchte:

The contemporary, eminently successful reassessment of Acmeist poetry has ... had the somewhat paradoxical effect of leaving Gumilëv an Acmeist in name only - a poet closely linked with the movement in historical and biographical terms but somehow lacking

the concrete attributes that are now associated with Acmeism. The principle aim of this monograph is thus to reassess Gumilëv not in terms of the prevailing concepts of Acmeism, but to show how he sought to realize the ideals of a positively conceived "aesthetics of order" - an aesthetics with a historical tradition going back through Brjusov and Annenskij to the Post-Romantic poets of the French Parnass.<sup>17</sup>

Diese Vorstellung von Ordnung wird von Eshelman als eine Reaktion auf die im Prinzip unverrückbare Gesamttenenz zur Literatur der "Dezentrierung" seit der Romantik beschrieben, und deswegen dem axiologischen Bereich, d.h. dem Bereich des Programms zugeordnet<sup>18</sup>, denn "Gumilëv remained obligated to a modernist aesthetics which projected order, hierarchy and unity as positive elements to be realized within literature, even as it lacked the means to make this order binding for its readers."<sup>19</sup> Eshelman bringt diese Position mit der antiromantischen Literaturkritik von Charles Maurras in Verbindung, die auch mit einer reaktionären, monarchistischen Weltanschauung zusammenhing.

Interessanterweise führt dieses neoklassische Programm laut Eshelman nicht zu einem "Klarismus", sondern im Gegenteil zum Hermetismus<sup>20</sup>, denn

the real world was conceived as something finite and limited, as something that had value only in relation to something higher than itself. As a result the anagogic, the magical and the allegorical began to play a central role in neoclassical poetry: the apprehension of higher, absent order became more important than the projection of a worldly, immanent one.<sup>21</sup>

Dies führt auch zu einer Vorliebe für die "hohe" rhetorische Stilebene, die Gumilëv mit Brjusov, Th. Gautier<sup>22</sup> und anderen "Neoklassikern" teilt.

Die "Ästhetik der Ordnung", sowie Eshelmans Konzeption der Neoklassik, scheinen dermaßen auf die Dichtung Gumilëvs und deren rein stilistische Ebene zugeschnitten zu sein, daß sich der am Anfang seiner Dissertation beklagte Mangel an Verbindungen zur akmeistischen Poetik in der Gumilëv-Forschung in einen (noch dazu vom Autor erwünschten) Dauerzustand zu verwandeln droht.<sup>23</sup> Daß dies nicht sein muß, werden wir weiter unten zu zeigen versuchen.<sup>24</sup>

Ju. Lotman geht in seinen Ausführungen zur Klassik bzw. zum Klassizismus von einer stark normativen Tendenz aus, die sich in der Häufigkeit der metatextualen Selbstbeschreibung des ästhetischen Systems als Gesamtext niederschlägt. Dies führt er auf das Bedürfnis in einer gewissen historischen Periode einer Sprache bzw. einer Kultur zurück, sich selbst als System zu organisieren. Das Korpus der metasprachlichen bzw. metasytemhaften Texte bildet eine Subklasse in der Klasse der (in diesem Fall klassizistischen) Texte.<sup>25</sup>

Wenn man diese Lotmansche Konzeption etwas verallgemeinert, kann man sie auf das supranationale und epochenübergreifende Phänomen der Klassik beziehen, also auch auf den Akmeismus. Die Selbstorganisation einer Kultur als System kann man auch als eine Orientierung auf den Kode, auf die *langue* bezeichnen. Die Realisierung eines solchen Projekts setzt immer das Vorhandensein von Vorbildern, die ins Bewußtsein gerufen werden, voraus. Ein bewußter Prozeß der Besinnung auf das Wertvolle in der Vergangenheit, der als Resultat ein sinnstiftendes kulturelles System hervorbringen soll, ist damit die Quelle einer jeden klassischen Kunst. Die Gattungsgesetze der Neoklassik ("Klassizismus") des 18. Jahrhunderts, gegen die die Romantiker erfolgreich rebelliert haben, ist oft mit diesem viel wichtigeren und tiefgehenden Prozeß verwechselt worden. Diese Verwechslung, die eine Verallgemeinerung einer (neo)klassischen Kultur tendenz unmöglich macht, geht wohl auf eine Übernahme der romantischen Sicht auf die Literaturgeschichte zurück.

Eine inzwischen "klassisch" gewordene Dichotomie, die mit der Klassikdefinition eng zusammenhängt, wird durch den angeblich im Wesen der Klassik enthaltenen Gegensatz zur *R o m a n t i k* gebildet. Diese Dichotomie wird vom Romantiker F. Schlegel postuliert, von Puškin verwendet und von Žirmunskij explizit in bezug auf den Akmeismus wiederaufgenommen. Aber es ist meines Erachtens eben gerade diese Dichotomie, aus der die Klassikdefinition herausgelöst werden muß, damit die notwendige Verallgemeinerung des Begriffes erzielt werden kann. Die Gründe dafür sind sowohl allgemein methodischer als auch spezifisch zeitbezogener Art.

Kaum ein Begriff erfuhr eine so irreführendere und verheerendere Verallgemeinerung in der Literaturkritik bzw. -wissenschaft wie der Begriff "Romantik". Die Romantik eignet sich nicht zu einer epochenübergreifenden Verallgemeinerung, und die Begriffe "Romantik", "romantisch" usw. sollten deshalb nur auf die historische Romantik des Endes des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezogen werden.<sup>26</sup> Die postaufklärerische Leidenschaft der europäischen und amerikanischen Romantiker hat zu einer einmaligen Formation mit einer nur für sie charakteristischen Philosophie geführt. Der Kern dieser Philosophie kann, um sie ganz knapp auf einen Nenner zu bringen, als die weltliche Semiotisierung der Natur bezeichnet werden. Sowohl die religiös-metaphysische Relativierung bzw. ontologische Eliminierung der physischen Welt in der barocken Vanitasdichtung als auch die *correspondance*-Theorie des Symbolismus sind nur typologisch relevant als *G e g e n s ä t z e* zur Romantik, nicht etwa als jeweils frühere oder spätere Analogiebildungen.<sup>27</sup>

Nur auf der Basis einer undifferenzierten, unsystematischen Auffassung der Romantik kann die offizielle sowjetische Literaturkritik Venevitinov, Brjusov und Platonov als gleichermaßen "romantisch" bezeichnen. Diese nivellierende Sicht ist u.a. der Beweis der theoretischen und sachlichen Unzulänglichkeit der

Anwendung des Begriffes Romantik außerhalb der Grenzen ihrer historischen Periode.

Abgesehen davon besteht ein besonderes Verhältnis des Akmeismus zur historischen Romantik, das die Annahme einer diametralen Opposition des Akmeismus zu dieser Formation in Frage stellen muß. Wenn man nur die berühmte "Ahnentafel" des Akmeismus in Gumilevs akmeistischem Manifest "Nasledie simvolizma i akmeizm" ansieht, dann muß einem auffallen, daß nicht alle Namen in diesem Vierergespinn eindeutig mit einer klassischen Tradition in Verbindung gebracht werden können. Shakespeare ist ja gerade von den Romantikern als Vorbild genommen worden. Theophile Gautier kann zur französischen Spätromantik gezählt werden. Das besondere Verhältnis Mandel'stams zu Tjutčev und Puškin deutet natürlich nicht auf eine Übernahme der romantischen Poetik hin, sondern auf eine Anerkennung einer jeden vergangenen Schicht der Kultur, die im kulturellen Bewußtsein des Lesers vorhanden ist.<sup>28</sup> Alles schon Dagewesene in der Kultur gehört für den Akmeismus, und v.a. für Mandel'stam, zu dem konkreten Material, das in der Kunst wie Ackerland gepflügt und bestellt werden muß. So zählen ganz selbstverständlich auch die Romantiker zur wiederzubelebenden "klassischen" Vorlage.<sup>29</sup>

Trotzdem muß man Lachmann recht geben, wenn sie schreibt: "Klassik läßt sich ohne Gegenbegriffe nicht fassen, es ist ja gerade das Wechselspiel zwischen den Antipoden, das die Gewichtungen eines Kulturmodells hinsichtlich der kulturellen Praxis, die es zuläßt, bestimmt."<sup>30</sup> Es leuchtet ebenso ein, daß in den typologischen Sichtweisen von Hocke (klassisch-manieristisch) oder Bachtin (klassisch-karnevalistisch) "das Klassische die Funktion der Kulturkonstante [übernimmt], während die jeweilige Gegenposition als Variable zu fungieren scheint."<sup>31</sup> In gewisser Weise ist es aber bei der Neoklassik des zwanzigsten Jahrhunderts umgekehrt: die überhistorische, universale klassische Intention<sup>32</sup> erscheint als Reaktion auf die 'sekundäre' (symbolistische oder avantgardische) Kunst.<sup>33</sup>

Wenn hier eine bestimmte historische Abgrenzung zum Tragen kommt, dann bezieht sie sich auf die doppelte Abgrenzung der Akmeisten gegenüber den Symbolisten einerseits, und den Futuristen andererseits, in der äußerst komplexen literarischen Situation zwischen 1910 und 1915. Obwohl der Futurismus deutliche postsymbolistische Züge aufweist, besteht aus Mandel'stams Sicht eine Kontinuität vom Symbolismus zum Futurismus, von dem sich der Akmeismus absetzen will. Es ist in diesem Zusammenhang und unter Anwendung dieser Abgrenzungsmanöver, daß der Akmeismus seine Positionen definiert. Wir werden sehen, daß in wichtigen Bereichen (z.B. in der Zeichstruktur) die

axiologischen und die tatsächlichen ästhetischen Positionen (v.a. gegenüber den Futuristen) nicht übereinstimmen.

### **Die Neoklassik**

Die akmeistische Poetik ist eine russische Version der Neoklassik, die Entsprechungen in anderen Nationalliteraturen zur selben Zeit findet. Ähnlich wie etwa bei Ezra Pound im anglo-amerikanischen Bereich ist die Neoklassik Mandel'stams Bestandteil der historischen Moderne. Auch die poetische Situation in beiden Fällen ist vergleichbar. W.B. Yeats, die Folie für Pound, weist in seinen mythopoetischen Vorstellungen ("The golden apples of the sun, The silver apples of the moon", usw.) bestimmte Ähnlichkeiten mit der Mythopoetik der zweiten Symbolistengeneration in Rußland auf. Die geistigen Voraussetzungen waren also bis zu einem gewissen Grade analog. Das national spezifische Kulturmodell aus dem die (anglo-amerikanischen) Imagisten bzw. Vorticisten, einerseits, und die russischen Akmeisten, andererseits, schöpften, war grundverschieden. Im Gegensatz zur Verstechnik, die ebenfalls einen Unterschied zwischen ihnen darstellt, die aber teilweise auf für die Definition der Neoklassik unwesentliche Konstellationen zurückgeführt werden kann, führt die Verschiedenheit des Kulturmodells zu wesentlichen Unterschieden.<sup>34</sup> Die Neoklassik beruft sich notwendigerweise auf schon dagewesene nationale Ausprägungen des (nicht-modernen) Klassizismus. Ohne auf diese komparatistischen Überlegungen näher einzugehen, möchte ich die kulturellen Voraussetzungen für die Neoklassik in Rußland, wenn auch nur ansatzweise, erläutern.

Der byzantinische Einfluß auf die russische Kultur (v.a. in ihrer Entstehungsphase) und die russisch kirchenslavische Sprache ist der 'lokale'<sup>35</sup> Rahmen für Mandel'stams klassische Kulturkonzeption, die eine Kontinuität von der Antike (über Byzanz) voraussetzt. Nicht zufällig betont Mandel'stam in seinen Ausführungen über Sprache und Ästhetik den hellenistischen<sup>36</sup> Charakter der russischen Sprache bzw. Kultur<sup>37</sup>:

#### Der geistige Hellenismus:

Скрябин - следующая после Пушкина ступень русского эллинизма, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа. (1915-1919) (P+S, Sob.Soč. II, S.314)

#### Der linguistische und religiöse Hellenismus:

Русский язык - язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и не надолго



загациваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью. ... Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнуемое море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова, как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культуры не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим. (1922) (Kursiv von Mandel'stam) (OPS, *Sobr. Soč. II*, S.245)<sup>38</sup>

Der "häusliche" oder "heimische" bzw. innere Hellenismus<sup>39</sup>:

Урок творчества Анненского для русской поэзии не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм. (OPS, *Sobr. Soč. II*, S.253)

Der Stil des Hellenismus:

Клюев пришел от величавого Олонца, где русский быт и русская мужицкая речь покоятся в эллинской важности и простоте. (1922) (PoRP, *Sobr. Soč. III*, S.34)

Alle diese Aussagen wurden innerhalb einer relativ kurzen Zeit am Ende der 1910er und Anfang der 1920er Jahre niedergeschrieben. Man kann sie deshalb mit dem vielfach erwähnten "häuslichen Hellenismus" des Bandes *Tristia* in Verbindung bringen.<sup>40</sup> Sie umreißen tatsächlich eine sehr spezifische Auffassung der Neoklassik, indem sie das Klassische bzw. klassisch Griechische als den zu offenbarenden, zu entfaltenden Kern der russischen Sprache sieht. Die bewußte Entfaltung dieses Kerns ist damit das Hauptmoment der akmeistischen Neoklassik. Das Postulat eines ästhetisch relevanten hellenistischen Moments in der russischen Sprache ist eine Aussage über ein für Mandel'stam relevantes Substrat, das allerdings nicht auf der psychologischen (d.h. in Form des individuellen oder kollektiven Unbewußten)<sup>41</sup>, sondern auf der kulturellen Ebene auftritt.

Diese ästhetische Struktur kann auch andere Inhalte haben. Wir haben in den zwei vorhergehenden Abschnitten zwei von Mandel'stam vertretene Vorstellungen der Klassik angeführt: die russische (bzw. französische) Klassik des 18. Jahrhunderts einerseits, und Puškin, andererseits. Ein weiteres Modell der Klassik, oder, besser gesagt, der ersten eigentlichen Neoklassik, ist eine Phase des westeuropäischen Mittelalters<sup>42</sup> - bei Mandel'stam v.a. durch Villon und Dante verkörpert. Diese konkurrierenden Vorstellungen der Klassik innerhalb der Poetik Mandel'stams sind die Bausteine seiner Neoklassik.<sup>43</sup>

Die Voraussetzungen für diese Situation sind bereits in den frühesten theoretischen Arbeiten Mandel'stams zu sehen. Im Aufsatz über Petr Čaadaev aus dem Jahre 1915 sind die kulturtheoretischen Vorstellungen der Phase von *Kamen'* und *Tristia* bereits formuliert. Hier tritt eine Auffassung der russischen Kultur in Erscheinung, die im Laufe der Entwicklung Mandel'stams ihren Inhalt wechselt, deren grundsätzliche Form aber immer gleich bleibt. Einzig die russische Sprache und Kultur sind nach dieser Auffassung gerade wegen ihrer "Rückständigkeit"<sup>44</sup> als einziges Land imstande, die klassisch-humanistischen Werte unvoreingenommen anzunehmen.

Mandel'stams bewußte Mißinterpretation Čaadaevs ist der Ausgangspunkt für eine kühne Synthese des Slavophilentums und der Westler. Auf der Diskursebene wendet Mandel'stam z.B. in Hinblick auf Puškin ähnliche Verfahren der 'Indizierung durch Auslassung' an, wie Čaadaev in bezug auf Rußland ("Чтобы понять форму и дух «Философических писем», нужно представить себе, что Россия служит для них огромным и страшным грунтом. Зияние пустоты между написанными известными отрывками - это отсутствующая мысль о России (...) Попробуем проявить «Философические письма» как негативную пластинку. Может быть, те места, которые просветлеют, окажутся именно о России"<sup>45</sup>). Eben dieses Negativverfahren kennzeichnet auch Mandel'stams indirekten Zugang zu Puškin, der, wenn überhaupt, nur nebenbei<sup>46</sup>, genannt wird. Mandel'stam meidet Puškin, er wagt es nicht, ihn derselben Behandlung zu unterziehen, wie Čaadaev, Villon und sogar Dante: nämlich der bewußten Umdeutung. ("Запад Чаадаева несколько не похож на расчищенные дорожки цивилизации. Он в полном смысле слова открыл свой запад."<sup>47</sup>). Die wichtigste Rolle spielt nicht das direkt Thematisierte, sondern der Hintergrund<sup>48</sup>. So schafft Mandel'stam ein Netz von sekundären Bedeutungsträgern, das als Gesamtheit die als klassisch aufgefaßte Kulturentwicklung indiziert und nachvollzieht. Die übergeordnete Stellung dieses kulturellen Komplexes gegenüber den individuellen Kulturträgern wird auch durch die Adjektiva "strašnyj" und "ogromnyj" hingewiesen.

An dieser Stelle wird nicht nur ein wichtiges Mandel'stamsches Prinzip zum Ausdruck gebracht, sondern auch durch die Lexik auf das eigene lyrische Werk hingewiesen. "Strašnyj", "ogromnyj", "pustota" - diese Lexeme gehören zum

häufigen Wortschatz des Gedichtbands *Kamen'*. Auch die betonte Erwähnung des Vornamens des Čadaev ("Petr" = Petrus<sup>49</sup> = *kamen'*), weist auf den Gedichtband hin<sup>50</sup>. Bereits 1915 ist also das Selbstbezugssystem im Werk Mandel'stams stark entwickelt. Die oben erwähnte invariante Form der Kulturkonzeption Mandel'stams schließt diese Vielschichtigkeit des Ausdrucks und der Bezugnahme ein.

Zur Mandel'stamschen Neoklassik gehört sicher auch das Phänomen des "Subtexts", das, wie wir in den Einzelanalysen sehen werden, von allem Anfang an präsent ist. Wenn Ronen und Taranovskij (und überhaupt die "semantische Schule") dieses Verfahren (d.h. den intensiven Gebrauch des "Subtexts") in den Mittelpunkt ihrer Analysen stellen, gibt es dafür eine gewisse Berechtigung, da sich ja tatsächlich sehr viele 'fremde Worte' zwischen und in den Zeilen der Dichtung (und Prosa) Mandel'stams vernehmen lassen. Andererseits scheint es mir nicht sinnvoll, den "Subtext" als den Mittelpunkt der *Ästhetik* Mandel'stams darstellen zu wollen. Für das übergeordnete System der Mandel'stamschen Neoklassik ist er vielmehr ein Verfahren unter vielen, wenn auch ein besonders symptomatisches.<sup>51</sup> Die Forschung der letzten Jahre zur Intertextualität (z.B. die Aufsätze in Lachmann 1990) zeigt, daß mit der Feststellung der Existenz von Subtexten relativ wenig getan ist, denn es gilt jetzt, verschiedene Typen der Intertextualität herauszuarbeiten.

Niemand will abstreiten, daß sich sowohl Taranovskij als auch Ronen bei der Aufgabe der faktographischen Aufdeckung der Quellen der 'fremden Worte' sehr verdient gemacht haben. Ronen versucht in seinen Arbeiten, besonders in seinem Aufsatz "Leksičeskij povtor, podtekst i smysl v poëtike Osipa Mandel'stama", eine theoretische Begründung und Erläuterung dieses Phänomens zu formulieren. Für unsere jetzige Aufgabe, die Bestimmung des Wesens und des typologischen Charakters der Mandel'stamschen Neoklassik in ihrer Entstehung, sind die Zusammenstellungen (d.h. Auflistungen) der 'subtextuellen' Verfahren jedoch nicht stark genug differenziert, da oft nur die Herkunft der Zitate, aber keine strukturelle Beziehung zu ihnen erarbeitet wird. Im Fall des Akmeismus sind die expliziten kulturellen Bezüge bzw. Zitate Bestandteil einer modernen Zeichenstruktur, die die kulturellen und die empirisch-materiellen Gegenstände als gleichberechtigte Komponenten eines 'komplexen Denotats' behandelt.<sup>52</sup>

Kehren wir noch einmal zu Eshelmans Konzeption des neoklassizistischen Modernismus zurück. Obwohl Gumilëv nicht der Gegenstand dieser Untersuchung ist, kann man sich kurz vor Augen führen, daß wichtige Punkte der von Eshelman beschriebenen Poetik Gumilëvs auch für Mandel'stam gelten, wenn auch nicht mehr ganz im Sinne der Darlegung Eshelmans:

1) die Einführung einer klassischen Konzeption ohne die Möglichkeit, diese für die gesamte Kultur verbindlich zu machen;<sup>53</sup>

2) die Schaffung einer "Ästhetik der Ordnung", wobei diese bei Mandel'stam nicht mit einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung zusammenhängt, sondern mit einer Umdeutung und Hierarchisierung der Kultur als eines konkreten Gegenstandes der Poesie;

3) ein zunehmender Hermetismus, der weder bei Gumilëv noch bei Mandel'stam auf einen unbewußten, "nebulösen" Bereich zurückgeht, sondern auf eine als höchst konkret angesehene Sphäre neben der Welt der Dinge.<sup>54</sup> Am allerwichtigsten ist die Tatsache, daß diese Sphäre - inklusive des von Eshelmann beschriebenen "magischen" Bereiches - für beide einen "bewußten Sinn" besitzt, der durch die Dichtung entfaltet wird. Dies ist nämlich das Merkmal, das die Akmeisten von den Symbolisten abhebt: Die Symbolisten wollten beim Rezipienten einen tranceähnlichen Zustand erreichen, in dem er den "anderen" Bereich ahnt bzw. in sich findet, während der Akmeist, auch wenn er kryptisch wird, nur die konkret nachvollziehbare Verbindungen der tradierten Kultur, konkrete alltägliche Gefühle (bei A. Achmatova), oder auch konkrete Bereiche des 'gesunden' religiösen Empfindens (bei Gumilëv)<sup>55</sup> gelten ließe. Dies müßte man freilich in einer Studie zu diesem wichtigen, aber noch nicht geklärten Bereich detailliert untersuchen.

### **Mandel'stam und Potebnja (Logos und innere Sprachform)**

W. Weststeijn stellt überzeugend dar, daß die Sprach- und Literaturtheorien Potebnjas und die der Symbolisten in vielen Hinsichten Parallelentwicklungen sind (insofern die Theorien nicht auch direkten Einfluß auf die Symbolisten ausgeübt haben) und bemerkt, daß Potebnja für die gesamte russische Moderne von Wichtigkeit ist.

... up till now too little attention has been paid to Potebnja's linguistic, literary and aesthetic theories and their relation to twentieth century Russian literature and literary theory. The fact that Potebnja's theories could be used by different schools is a sign of their general applicability...<sup>56</sup>

Es scheint sehr viel Gemeinsames zwischen Mandel'stams Vorstellungen über den Logos als "bewußten Sinn" und Potebnjas (von Humboldt übernommene) "innere Sprachform" ("innere Form des Zeichens" - *vnutrennjaja forma znaka*) zu geben. Man könnte einwenden, dies widerspreche den (von mir etwas erweiterten) Argumenten Smimovs über die Ausschaltung des Signifikats im Postsymbolismus<sup>57</sup>, da ja das Moment der inneren Sprachform bei Humboldt und Potebnja im herkömmlichen Modell dem Signifikat entsprechen müßte. Eine Analyse der Unterschiede zwischen dem Potebnjaschen und dem geläufigen dreiteiligen Zeichenbegriff zeigt, daß dieser Einwand nicht berechtigt ist.

Die Mandel'stamsche Konzeption des bewußten Sinns in der Poesie hat ihren Angelpunkt im Wort (=Logos), so daß eine Analogie zwischen Sprache und Poesie zustande kommt. Dies wiederum ist eine der zentralen Thesen in Potebnjas Theorie der Poesie (wieder in einer Zusammenfassung R. Lachmanns): "die poetische Sprache entblößt die Struktur der Sprache; die ursprüngliche, im Vollbesitz des Wissens um ihre semantischen Anfänge befindliche Sprache ist die poetische Sprache".<sup>58</sup> Die Berührungspunkte zwischen dieser Theorie und der der 'Entautomatisierung' bei den Formalisten sind offenkundig, aber ebenso klar ist die Nähe zu Mandel'stams Begriff des Logos, der eine bewußte kulturell-ästhetische Entwicklung als eines seiner Hauptmomente aufreißt. Bei Mandel'stam handelt es sich freilich um eine doppelte Bewußtmachung (=Metametapoetik), da dieses Analogieverhältnis im semantischen und kulturellen Bereich auch thematisiert bzw. signalisiert wird.

Lachmann weist mit Recht darauf hin, daß der Stellenwert der inneren Sprachform den Hauptunterschied zwischen der Poetizität und der "Prosaität" bei Potebnja bestimmt, weil diese das Wesen der Poesie ausmacht, während sie in der Prosa ausgeschaltet wird. Im triadischen Zeichenbegriff heißt dies, daß in der Poesie das automatisierte (d.h. nicht problematisierte) Signifikat ausgeschaltet wird. Die bewußte Umsetzung dieses Verhältnisses in die poetische Praxis führt also zu einer direkten Verbindung zwischen dem zweigliedrigen Signifikanten und dem Denotat. Dies wiederum ähnelt den wichtigsten semiotischen Merkmalen des Postsymbolismus, wie sie von Smirnov beschrieben worden sind.

Nimmt man etwa die Fregesche zweiteilige Definition des Signifikats, so stellt man fest, daß die "Vorstellung" (im Gegensatz zur Bedeutung und zum Sinn des Zeichens) nicht ein Teil des Zeichens, sondern "subjektiv" und ein "Modus der Einzelseele" ist.<sup>59</sup> Der "Sinn", andererseits, ist zwar im Zeichen enthalten, aber es fehlt ihm das kreative und eigenständige Element, das für Potebnjas innere Sprachform wesentlich ist. Weststeijn weist mit Recht darauf hin, daß Potebnja ein Vertreter der "physei-Theorie" ist, d.h. eine direkte Entsprechung zwischen dem (zweiseitigen) materiellen Zeichen und dem materiellen Denotat sieht.<sup>60</sup>

Wenn Mandel'stam schreibt "Для акмеистов сознательный смысл, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов", bereitet er seine Erweiterung des Denotats um das kulturell vorgeformte Wort selbst vor. Die Logos-Form als "Psyche", die ihre "Gegenstände frei wählt und sich mit ihnen vereinigt wie die Seele mit dem Körper", ist eine umgewandelte Form des zweigliedrigen Zeichens bei Potebnja. M. Poljakov hat also völlig recht, wenn er schreibt: "Идя вслед за Потебнею и Веселовским, он (Мандельштам) говорит об обогащении внутреннего содержания слова в поэтическом языке"<sup>61</sup>.

Mandel'stams Logoskonzeption deckt sich nicht mit der oft erwähnten Beziehung Potebnjas zu den Symbolisten (insbesondere zu den mythopoetischen Theorien V.Ivanovs und A.Belyjs). Potebnjas Begriff von der "inneren Sprachform" ist mit V.Ivanovs "archetypischem" Gedächtnis des Wortes, sowie mit Belyjs "Magie der Worte" verbunden. Andererseits führt eine direkte Linie von Belyjs Theorie der "Verwesung des Wortes" in *Simvolizm* zu Šklovskijs Theorie der "Auferstehung des Wortes" (*voskrešenie slova*)<sup>62</sup> und dem damit zusammenhängenden futuristischen Gebrauch von Neologismen. Der Unterschied zur Vorstellung des Begriffs bei Mandel'stam ist, daß Mandel'stam eine logische, und keine hypnotische oder ekstatische Entfaltung des etymologischen Kerns des Wortes bewirken wollte. Auch die relativ unsystematische Formulierung in "Slovo i kul'tura" verbirgt eine konsequente, auf Potebnja basierende Argumentation: "Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта." (Sobr. Soč. II, S.226.) Diese ist eine kompakte Paraphrase der Ansichten Potebnjas zu Gedanke und Wort.

Beide Theorien, sowohl Potebnjas als auch Mandel'stams, gehen vom eigenständigen Leben des Wortes aus, beide finden in diesem Moment des (künstlerischen) Zeichens das Wesen der wahren Dichtung. Die Potebnja-Auslegungen der Symbolisten beruhen auf einer Gleichsetzung der inneren Sprachform Potebnjas mit ihrem eigenen Begriff des "Symbols", was nicht unproblematisch vor sich gehen kann (Potebnja selbst benutzt den Begriff "Symbol", allerdings mit einer anderen Bedeutung).<sup>63</sup>

Wie schon in Verbindung mit dem Verhältnis des Akmeismus zur Romantik angesprochen wurde, muß eine Ähnlichkeit der Sprachphilosophie Mandel'stams mit der romantischen oder neoromantischen<sup>64</sup> Sprachphilosophie keineswegs eine grundsätzlich klassische (bzw. neoklassische) Einstellung ausschließen, v.a. dann nicht, wenn von dem konkret-materiellen Wesen der inneren Sprachform ausgegangen wird. Wenn man die an sich unhaltbare typologische Dichotomie "Klassik-Romantik" aufrechterhalten möchte, dann kann dies nur auf Basis der semantisch-ontologischen - nicht etwa der genremäßigen - Unterschiede zwischen den zwei Formationen erfolgen. Genauer gesagt, muß man gerade den betont antirationalistischen Charakter der Romantik hervorheben, der den Dichter in seiner Wahrheitssuche zu tiefen, undefinierbaren und mystischen Bewußtseinsschichten führt, für die dann Entsprechungen im Zeichenhaften gesucht werden. Die postromantische Neoklassik ist durch eine Umdeutung dieser tiefen Schichten in klare, konkrete, historisch-kulturelle Gegebenheiten charakterisiert, die im komplexen künstlerischen Zeichen eingebunden (*svërtyvanie*) und verschlüsselt sind. Die Aufschlüsselung und Entfaltung (*razvërtyvanie*)<sup>65</sup> des

Zeichens ist keine Traumdeutung, sondern die bewußte Aufarbeitung der im künstlerischen Wort (bzw. Werk) enthaltenen konkreten kulturellen Schichten, ein wiederholtes "Aufrollen" der Kulturgeschichte, die vom Durchspielen und Durcharbeiten in der Rekonstruktion der unbewußten Tiefenstrukturen nicht entfernt sein könnte.

### Die akmeistische Zeichenstruktur anhand eines Beispiels

Wie generell im Postsymbolismus, wird die Vermittlung zwischen dem materiellen Zeichen und dem Denotat, die das automatisierte Signifikat herstellt, gestört. In der akmeistischen Variante erfolgt diese Störung auf synthetisch-kumulative Weise (im Gegensatz zum analytisch operierenden Modell des Futurismus). Um Lotmans Terminologie zu übernehmen: Während der Futurismus "einen Konflikt mit der Sprache" austrägt, nehmen die Akmeisten alle in der Sprache (bewußt-kulturell) enthaltenen Momente an und erheben damit das "sekundäre System" der Kultur auf die "primäre" (d.h. im Zentrum der Bedeutungsschaffung lokalisierten) Ebene.<sup>66</sup> Dies ist die Methode und die Funktion des akmeistischen Umbaus der herkömmlichen Zeichenstruktur. Nur mit dem Wissen um diese Struktur seitens des Lesers kann das Zeichensystem die gewünschte Bedeutung generieren. Deshalb ist die Pragmatik das wesentliche Moment im Verhältnis zwischen dem Signifikanten auf der materiellen Ebene und der Ebene des Logos; dieser besteht aus der verborgenen Bedeutung des Wortes (etwa *kamen'* - *akme*), aus der Entwicklung dieser Bedeutung im konkreten kulturellen Prozeß und aus dem auf dieser Basis neu geschaffenen und angewandten neuen Kodes. Der Signifikant signalisiert (=indiziert) diese Ebene, die ihrerseits das komplexe Denotat durch den Nachvollzug der kulturellen Sinnentwicklung hervorbringt. Das prä- bzw. außerkulturelle Ding (*vešč'*) bleibt außerhalb des Systems, während das komplexe Denotat aus (schon bestehenden) kulturell-vorgeformten Gegenständen besteht und selbst ein (neuer) kultureller Gegenstand ist. Der dynamische Charakter dieses Denotats aktiviert die kulturelle Geschichte des Logos und macht sie bewußt. Darin besteht die axiologische Aussage des akmeistischen Zeichens, die gleichzeitig eine (syntagmatisch-negierende) Abgrenzung gegenüber dem Symbolismus und eine (paradigmatisch-affirmierende) Anknüpfung an die klassische Kulturgeschichte enthält. Die bewußte Komplexität des Zeichens selbst macht seine Modernität aus. Hier sehen wir also das Zusammenwirken der axiologisch-orientierten kultursemiotischen Position des (v.a. Mandel'stamschen) Akmeismus mit seiner linguistisch-semiotischen Beschaffenheit.

Die ersten zwei Zeilen des Gedichts ("Ja nenavižu svet / Odnobraznyh zvezd") enthalten, ähnlich wie in "Net, ne luna, a svetlyj ciferblat", eine axiologische Aussage über den Symbolismus. Das Licht (bzw. die Welt) der eintönigen Sterne ist dem Ich verhaßt; Die als 'einstimmig' verstandene symbolistische Weltanschauung wird zu Gunsten einer neuen Polyphonie (d.h. des komplexen Denotats) abgelegt. Der Schwerpunkt der Verschiebung der Zeichenstruktur befindet sich in der zweiten und dritten Strophe des Gedichtes:

Кружевом, камень, будь,  
И паутиной стань:  
Неба пустую грудь  
Тонкой иглою рань.

Будет и мой черед -  
Чую размах крыла,  
Так - но куда уйдет  
Мысли живой стрела?

Der Stein wird zum Zentrum einer kombiniert metonymischen und metaphorischen Verwandlung. Einerseits wird er (metaphorisch) mit Elementen in Verbindung gebracht, die seiner materiellen Beschaffenheit entgegengesetzt sind (die Spitzen, das Spinngewebe), andererseits, mit Gegenständen, die (metonymisch) Eigenschaften mit seinem natürlichen Wesen bzw. der Etymologie von *Kamen'* teilen (akme=*kamen'* =etwas Spitzes > *igla, strela*). Diese zwei Momente bringen das komplexe Denotat hervor, das durch seine dynamische Widersprüchlichkeit die kulturelle Reihe im Wort-Logos 'Stein' aktiviert. Einerseits soll der Stein (als Nadel bzw. Pfeil) auf maskulin aggressive Weise die weibliche Brust des (symbolistischen) Himmels verwunden ("ran'!")<sup>67</sup>, gleichzeitig soll er sich in Spitzen und in ein delikates und durch jede aggressive Bewegung zerstörbares, aber sonst stabiles Spinngewebe (vergleichbar mit einem gotischen Kreuzgewölbe) verwandeln. Damit wird der Stein auch zu einem hochkomplizierten Produkt der (menschlichen oder tierischen) Arbeit. Der leere (dinghafte, prähistorische, akulturelle) oder metaphysische Himmel wird geschmückt und zerstört zugleich. Die Aufschlüsselung dieser komplexen Metapher kommt in der dritten Strophe. Der Stein ist auch der lebendige Gedanke ("živaja mysl'"), und ist damit mit dem Wort-Baustein in "Utro akmeizma" verwandt. Er "hypnotisiert den Raum" und besiegt ihn durch seine Bautätigkeit. Das Gebäude, zu dem der Stein wird, verfügt über ein delikates Gleichgewicht, wie ein Spinngewebe. Dieses Gebäude-Spinngewebe ist schließlich das Gedicht selbst. Gleichzeitig behält das Bild der (verwundend scharfen) Spitzen auf der



Brust (des Himmels) eine gewisse materielle Integrität, die als Basis für die dynamischen Verwandlungsprozesse dient.

Die letzte Strophe des Gedichts, wie schon die erste, definiert die Position des Ichs:

Или, свой путь и срок  
Я, исчерпав, вернусь:  
Там - я любить не мог,  
Здесь - я любить боюсь ...

Der Haß am Anfang des Gedichts, der sich auf die fremde Poetik (symbolistische Welt) bezieht, geht nicht von dem lyrischen Ich als Person aus, sondern leitet eine Depersonalisierung, eine Auflösung des Ichs ein - daher die Unfähigkeit zu lieben am Ende des Gedichts. Die Kombination des männlichen (Stein, das Spitze) und des weiblichen Moments (Himmel, Brust) mutet erotisch an, bleibt aber im Rahmen der unpersönlichen Klassik. Die Schwäche und Angst des Ichs kann als Motivierung für den neoklassischen Rückzug des (persönlichen) Ichs aus dem Zentrum verstanden werden.

#### Mandel'stam und Chlebnikov - Synthetik und Analytik

Я не Хлебников...  
Я Кюхельбекер  
Mandel'stam<sup>68</sup>

Da der von Buchstaben angewandete Begriff *zaum* aus der Sprache der Futuristen - v.a. Chlebnikovs - stammt, müßte man diese Quelle, wenn auch nur ansatzweise, als Vergleich heranziehen. Ein Vergleich zwischen der Poetik Velimir Chlebnikovs und Mandel'stams wäre ein ergiebiges Thema für eine Monographie, da ja in dieser Periode kaum zwei andere Dichter so gegensätzlich und sich zugleich so ähnlich gewesen sind. Das Verhältnis wird treffend von Mandel'stam selbst in seiner kritischen Prosa zum Ausdruck gebracht. Hier findet man eine sonderbare Mischung aus Abneigung und Faszination dem futuristisch-archaischen Zeitgenossen(!) gegenüber:

Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе - железнодорожный мост или «Слово о полку Игореве»." (OPS, *Sobr.Socš.* II, S.348.)

Gerade diese Einstellung ist bezeichnend für die Bestimmung des Gemeinsamen und des Trennenden in der Entstehungsphase des Postsymbolismus.

Freidin formuliert den Unterschied zwischen Chlebnikov und Mandel'stam auf der Basis einer unterschiedlichen Instrumentalisierung des Wortes. Während Chlebnikov mit Neologismen arbeitet, die in jedem einzelnen Fall nur mit einem ausführlichen Kommentar aufgeschlüsselt werden können, bilden Mandel'stams Bedeutungsverschiebungen selbst kumulative Bedeutungskomplexe ("Wort-Themen"), die auf ein bekanntes "Sujet" hinweisen.<sup>69</sup> Mit anderen Worten, Chlebnikov schafft eine Dingsprache, deren Zweck die Erfindung eines Kodes selbst ist, während sich Mandel'stams Wort auf kulturell vorgeformte und im kulturellen Bewußtsein bereits vorhandene Gegenstände bezieht. Die analytische "Entautomatisierung der Wahrnehmung", die von den *zaumniki* betrieben und von den frühen Formalisten als Illustration ihrer Theorien herangezogen wurde<sup>70</sup>, steht der (modernen) synthetischen Reinterpretation bzw. Wiederbelebung des kulturellen Erbes bei Mandel'stam gegenüber.<sup>71</sup>

In Grunde genommen kann man den Kontrast und die Ähnlichkeit der beiden poetischen Systeme<sup>72</sup> auf folgende Weise zum Ausdruck bringen: Beide Dichter waren brennend an der Belebung bzw. Aufdeckung des Erbes der Vergangenheit interessiert, aber jeder der beiden suchte nach diesem Erbe in einem völlig anderen Bereich. Für Mandel'stam war nur die kulturell-zivilisierte europäische (oder evtl. byzantinische) Vergangenheit interessant, ja als dichterischer Stoff überhaupt vorstellbar. Chlebnikov dagegen wollte tiefer ins Unbewußte der Kultur hineingraben, um radikal kleinere und (scheinbar) präkulturelle Einheiten als 'Bausteine' in sein Werk zu inkorporieren.

Kurz gesagt: Chlebnikov realisierte eine Gleichstellung, manchmal sogar eine Verquickung der unbearbeiteten Dingwelt (*mir veščej*) und der Welt der Kultur (d.h. der menschlichen Bearbeitung), sowie eine Erweiterung des mythologischen Repertoires der Poesie um die neu mythologisierten Dinge, Tiere, usw. (z.B. "Свершился переворот. Жизнь уступила власть / Союзу трупа и вещи. / О человек! Какой коварный дух / Тебе шептал, убийца и советник сразу: / Дух жизни в вещи влей! / Ты расплескал безумно разум, / И вот ты снова данник журавлей." aus "Žuravi"<sup>73</sup>), während Mandel'stam nur die verschiedenen Schichten derjenigen Welt beschäftigten, die sich der menschlichen und der europäisch-zivilisatorischen Bearbeitung bereits unterzogen hatten (*mir predmetov*) (z.B. "пришла живая поэзия слова-предмета" (OPS Sob.Soč.II, S. 259) oder "Я список кораблей прочел до середины: / Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный, / Что над Элладою когда-то поднялся." aus: "Bessonica. Gomer..." Sob.Soč.I, S.48). Der Kranich (wie anderswo die Fliege) bei Chlebnikov ist Aktant in der Zersetzung der Dinge und der lebendigen

"Bessonica. Gomer..." Sob.Soč.I, S.48). Der Kranich (wie anderswo die Fliege) bei Chlebnikov ist Aktant in der Zersetzung der Dinge und der lebendigen Wesen, die in der Dingsprache des Dichters v.a. dadurch eine so wichtige Rolle spielt, daß sie zu der Zersetzung der Wörter bzw. Texte in ihre in der 'Ursprache' bedeutungshafte Bestandteile analog ist.<sup>74</sup> Mandel'stams Kranichzug ist nur durch seine kulturell-literarische Zuordnung relevant.<sup>75</sup>

Hansen-Löve hat das Stein-Gebäude > Wort-Text-Paradigma bei Chlebnikov ausführlich erläutert. Die oberflächlichen motivischen Überschneidungen zwischen Mandel'stam und Chlebnikov in diesem Bereich sind zwar augenfällig, aber es wird bei einem Vergleich klar, daß dies ein typischer Fall von "neschodnost' schodnogo" ist. J.-C. Lanne bringt dies auf in seinem kurzen Aufsatz zum Ausdruck. Er weist darauf hin, daß allein das Auftreten derselben Motive ("Bilder") bei beiden Dichtern nichts beweisen kann. Man könne nur auf der Basis einer Analyse der Motive im Rahmen der 'inneren Welt' der jeweiligen Poetiken die Bedeutungshaftigkeit der Überschneidungen feststellen.<sup>76</sup>

Lanne lehnt mit Recht die Auflistung aus dem Kontext genommener Motive ab. Dies kann freilich dem Forscher nicht die Arbeit ersparen, die Motive zuerst text- bzw. werkimmanent und danach im Hinblick auf ihre Intertextualität zu analysieren. Es ist nämlich anzunehmen, daß die verschiedenartigen Bearbeitungen ähnlicher Themen und Motive weitere Belege für die hier postulierte *vešč-predmet* -Dichotomie in diesen beiden wohl wichtigsten Varianten der post-symbolistischen Ästhetik bilden.

Auf die Relevanz des Motives '*kamen*' in der Poetik insbesondere des frühen Mandel'stams braucht man nicht hinzuweisen. Die wesentliche Differenz in der Rolle des Steins bei Mandel'stam und bei Chlebnikov wird auch bei einer kurzen Analyse deutlich. Der Stein bei Mandel'stam ist einerseits ein Baustein mit allen architektonischen Assoziationen oder eine Synekdoche einer oder vieler Eigenschaften des Steins (Härte, Schärfe, usw.), andererseits aber auch ein 'Sammelpunkt' für alle Assoziationen zum 'Wort', der auch gegensätzliche Bedeutungen in einer komplexen Einheit vereinigt.<sup>77</sup> Die Akkumulation der semantischen Möglichkeiten stellt für Mandel'stam eine selbstgeschaffene (aber immer auch auf vorgeformten kulturellen Mustern basierende) semantische Einheit dar, dessen Entstehung u.a. den Prozess der kulturellen Wertschöpfung abbildet. Es wird schließlich ein Gebäude der Weltkultur postuliert, das synthetisch aus den 'Wort-Steinen' gebaut wird. Auf dieser Synthetik basiert Mandel'stams Version der modernen Neoklassik.<sup>78</sup>

Chlebnikovs Gebrauch des Motivs "Stein" ist ebenso bezeichnend für seine Poetik und läßt die Unterschiede zu Mandel'stam deutlich erkennen. Sein scheinbar ähnliches Auftreten in der Reihe Stein-Gebäude > Wort-Text fungiert auf einer ganz anderen Ebene der Bedeutungshaftigkeit, nämlich einer *analytischen* Ebene, im Gegensatz zu Mandel'stams *synthetischer*

tatsächlichen sprachlichen Kern, sondern vielmehr dem neugeschaffenen, auf eigenständigen Bedeutungen der einzelnen Laute basierenden Kode der "Ursprache" entspricht.<sup>80</sup> Insofern eine Synthetik bei Chlebnikov vorhanden ist, ist sie lediglich eine Entfaltung dieser grundsätzlichen Analytik.<sup>81</sup>

Dem liegt scheinbar auch ein architektonisches Konzept zugrunde, da Chlebnikovs "Wort-Steine" zu "Wort-Gebäuden" und "Wort-Städten" werden. Aber die Hierarchie der Bausteine ist, wie Hansen-Löve darstellt, nicht nach architektonischen Prinzipien der "diskreten" Bauelemente, sondern nach "dingsprachlichen" primitiven gegenseitigen Substitutionen bzw. Symbolisierungen zusammengesetzt. Die klassisch-hierarchisierende menschliche Kultur wird dadurch umgangen bzw. relativisiert.<sup>82</sup> Wieder dominiert also die Analytik. Für unsere jetzige Studie ist es wichtig anzumerken, daß die Chlebnikovsche Analytik - etwa im Gedicht "Žuravi" - auf archaisch-mythische Schichten abzielt, während Mandel'stam im Vergleichstext "Bessonica. Gomer. Tugie parusa." ausschließlich bewußte, lediglich durch die Zeit verschüttete kulturelle Schichten an die Oberfläche bringen möchte.

Der Unterschied zwischen Chlebnikovs "Buchstabenmythologie" und Mandel'stams durch syntaktische Strukturen und lexikalische Andeutungen 'formulierten' Appell an die kulturelle Tradition ist aber meines Erachtens wesentlich und rückt Chlebnikov viel näher an die analytische frühformalistische Verfremdungs-Ästhetik. Wenn Buchstaben als Morpheme, Lexeme oder gar Symbole auftreten, so kann man nur von einer Indizierung eines erwünschten, aber offenbar weder vorhandenen noch authentisch nachvollziehbaren Essentialismus sprechen. Die Verfremdungs-Ästhetik, ähnlich wie der früh-symbolistische Panästhetismus (Vgl. Hansen-Löve 1984a), schlägt in eine Sehnsucht nach mythopoetischer Sinnerfüllung um, und die Träger dieser Sehnsucht (sei es Belyj oder Chlebnikov) bauen eine Welt auf, die diesem Appell als Index ohne konkreten Gegenstand Ausdruck verleiht. Wenn die Sinnerfüllung bei Chlebnikov (im Levi-Strauss'schen Sinne) archaischen Impulsen entspricht, die Hansen-Löve in seinen Arbeiten über Chlebnikov (z.B. Hansen-Löve 1986a) ausfindig macht, müssen diese Impulse als im Unbewußten vorhandene angesehen werden, auch wenn sie den C.G. Jung'schen Archetypen oder anderen tiefenpsychologischen Urgestalten nicht unbedingt entsprechen.

Mandel'stams Sehnsucht, die *toska po mirovoj kul'ture*, basiert auf einem konkret nachvollziehbaren Bereich, der durch ebenfalls nachvollziehbare konkrete Ereignisse aus der Öffentlichkeit verdrängt, aber unbestreitbar vorhanden ist. Seine Poetik ist kein Nachfolger der V-Ästhetik und enthält dementsprechend nicht ihre analytischen Impulse. Der Akmeismus Mandel'stams ist sozusagen ein reiner Synthetismus, der das Unbewußte nicht antasten möchte und den schon im Wort bzw. Logos vorhandenen bewußten Sinn aufdecken möchte.

### Ein Schlußwort

Die oft nur oberflächlich oder intuitiv empfundene Gemeinsamkeit bzw. Verwandtschaft zwischen dem Futurismus und dem Akmeismus, sowie das oft angesprochene (neo)klassische Wesen beider Richtungen<sup>83</sup>, muß systematisch analysiert werden, besonders wenn eine diachrone Typologie dieser komplexen Phase in der russischen Literatur angestrebt wird. B. Buchštab ging mit seiner Theorie von der "klassičeskaja zaum'" in die richtige Richtung, aber, wie wir gesehen haben, kann man mit den Begriffen "Klassik" und "zaum'" viel mehr anfangen, als Buchštab es in den 20er Jahren gewagt hat. I. Smirnovs Zusammenfassung dieser Epoche unter den Begriff "Postsymbolismus" (und v.a. die dazu gehörige Theorie der Diachronie) hat sehr viel zur Aufklärung dieses Sachverhalts beigetragen. Ich hoffe, mit diesem Versuch - unter Anwendung der semiotischen Begriffsbildung und Analyse der Zeichenstruktur - etwas zur Systematisierung der Hauptrichtungen des Postsymbolismus beigetragen zu haben.

Ebenso wie die Chlebnikovsche avantgardistische *zaum'* urmythische, unbewußte Schichten indiziert, indiziert die Mandel'stamsche klassische *zaum'* konkrete, bewußte Kulturschichten, die durch das Gedicht (auf allen Ebenen) als Pflug (vgl. *kamen'-akme-ostrič'*<sup>84</sup>) an die Oberfläche gebracht - d.h. aktualisiert - werden. Buchštab geht in seinem Aufsatz nicht über die Indexfunktion hinaus, aber die (wiederum Peircesche) Symbolfunktion ist bei Mandel'stam durchaus vorhanden und verwirklicht eine Neoklassik mit vielfältigeren Implikationen, als Buchštab angenommen hat. Im Sinne Nietzsches gräbt sie und untergräbt zugleich; und nach den Worten Pounds, ist sie eine *Dichtung*, die die kulturelle Vorlage *verdichtet*. Wichtig aber für die spezifisch neoklassische Beschaffenheit der Dichtung Mandel'stams ist die (zumindest angestrebte) Bewußtheit auch des Substrates, das durch die akmeistische Spitze gleichzeitig geschrieben, beschrieben und ausgegraben wird.

### Literatur

- Averincev, Sergej S., "Grečeskaja «literatura» i bližnevostočnaja «slovesnost'»: dva tvorčeskich principa" in: *Religija i literatura*, Ann Arbor 1981. S.5-33.
- Averincev, S.S., "Kreščenie Rusi i put' ruskoj kul'tury" in: *Russkaja mysl'*, Nr.3734 (24.7.88) Paris 1988.
- Babaev, Š., "Mandel'stam kak tekstologičeskaja problema" in: *Voprosy Literaturny*, Bd.4 (1988), S. 201-213.

- Belyj, Andrej, *Glossalolija*, Berlin 1922 (Nachdruck München 1971).
- Brown, Clarence, *Mandelstam*, Cambridge 1973.
- Buchštab, Boris, "Poëzija Mandel'stama" in: *Voprosy literatury*, 1989, 1, S.123-148; englisch: RLT 1971, I, S.27ff.
- Bušman, Irina, *Poëtičeskoe iskusstvo Mandel'stama*, München 1964.
- Chlebnikov, Velimir V., *Tvorenija*, Hg. M. Poljakova, Moskau 1987.
- Döring-Smirnova, Johanna Renata und Smirnov, Igor, *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tur*, Salzburg 1980.
- Driver, Sam, "Acmeism" in: *SE EJ*, Bd. 12, Nr.2 (1968), S.141-156.
- Dutli, Ralph, *Ossip Mandelstam "Als riefte man mich bei meinem Namen" Dialog mit Frankreich. Ein Essay über Dichtung und Kultur*. Zürich, 1985.
- Ėjchenbaum, Boris, "Anna Achmatova" in: *O proze. O poëzii*. L. 1986. S.374-439.
- Ėjchenbaum, B., "Konspekt reči o Mandel'stame" in: *O Literature: raboty raznych let*, M 1987. S.446-449.
- Engel'gart, B.M., *Formal'nyj metod v istorii literatury* (= *Voprosy poëtiki*, Vyp. XI), Leningrad 1927.
- Erllich, Viktor, *Der russische Formalismus*, Frankfurt a.M. 1987.
- Eshelman, Raoul, *Gumilev and Neoclassical Modernism*, Diss. Konstanz 1988. (=1988a)
- Eshelman, Raoul, "Daj mne, Gospodi, znak": Das kryptische in Gumilëvs akmeistischer Dichtung" in: *WSA* 21, S.23-36 (=1988b).
- Foster, Ljudmila A., "Nekotorye leksičeskie i semantičeskie osobennosti sbornika Tristia Osipa Mandel'stama" in: *Slavic Poetics Essays in Honor of Kyril Taranovsky*. (Hg. Jakobson, Roman; van Schoonveld, C.H.; Worth, Dean S.) Paris 1973. S.125-34.
- Frege, Gottlob, *Funktion, Begriff, Bedeutung*, Göttingen 1980.
- Freidin, Gregory, *A Coat of Many Colors*, Berkeley 1987.
- Ginzburg, Lidija, *O lirike*, L. 21974.
- Ginzburg, L., "Poëtika Osipa Mandel'stama" in: *O starom i novom*, L. 1982, S. 245-301.

- Gumilev, N.S., "Žizn' sticha" in: *Apollon*, Heft 7 (Apr. 1910).
- Gumilev, N.S., "Nasledie simvolizma i akmeizm" in: *Apollon*, Januar 1913 (Heft 1), S. 42-45.
- Gumilev, N.S., *Sobranie Sočinenij*, Washington, 1962-64.
- Hansen-Löve, Aage A., *Der russische Formalismus*, Wien 1978.
- Hansen-Löve, A.A., "Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I.P. Smirnovs Modell einer diachronen Semantik." In: *Wiener Slavistischer Almanach*, Bd.6 (1980), S. 131-191.
- Hansen-Löve, A.A., "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. - Am Beispiel der russischen Moderne". in: *Dialog der Texte* (Hg. Wolf Schmid, W.-D. Stempel), Wien 1983, S. 291-360.
- Hansen-Löve, A.A., "Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus" in: *Sprachkunst*, Jg. XV (1984) S. 293-329. (=1984a)
- Hansen-Löve, A.A., *Der russische Symbolismus: Diabolische und mythopoetische Paradigmatik* (unveröffentlichte Habilitationsschrift) Wien 1984. (=1984b)
- Hansen-Löve, A.A., "Die Entfaltung des 'Welt-Text' Paradignas in der Poesie V. Chlebnikovs" in *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium*, (Hg. Nils A. Nilsson), Stockholm 1985, S.27-87.
- Hansen-Löve, A.A., "Metamorphosen der *truba* in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs" in: *Velimir Chlebnikov. 1885-1985*, Sagners Slavistische Sammlung, Bd.11, München 1986, S.71-106. (=1986a)
- Hansen-Löve, A.A., "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne" in: *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium* (1985) Stockholm 1986, S.17-48. (=1986b)
- Hansen-Löve, A.A., "Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus" in: *Poetica*, Bd.19, Heft 1-2, 1987, S.88-133.
- Hansen-Löve, A. A., "Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm" in Nilson 1988.
- Hauser, A., *Der Manierismus*, München 1964.
- Hocke, G.R., *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957.

- Hocke, G.R., *Der Manierismus in der Literatur*, Hamburg 1958.
- Ivanov, V.V. und Toporov, V.N., "Pčela" in: *Mify narodov mira*. M. 1980. S.354-55.
- Kouboulis, Demetrius J., *A Concordance to the Poems of Osip Mandelstam*, Ithaca 1974.
- Kristeva, Julia, "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman" (in *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd.3, Frankfurt a.M. 1972, S.345-375.)
- Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt a. M. 1990.
- Lanne, Jean-Paul, "V poiskach novogo klassicizma: Chlebnikov i Mandel'stam" in: *Russkaja Mysl'*, Literaturnoe Priloženie № 6 (24.6.1988).
- Lanne, Jean-Paul, *Velimir Chlebnikov: poete futurien*. Paris, 1983.
- Levin, Jurij I., "O častotnom slovare jazyka poëta: Imena suščestvitel'nye y O. Mandel'stama" in: *Russian Literature* Nr. 2 (1972) (Special issue devoted to the poetry of Osip Mandel'stam), S. 5-36.
- Levin, Ju. I., "O nekotorych čertach plana soderžanija v poëtičeskich tekstach" in: Ivanov, Vjač.V. (Hg.) *Strukturnaja tipologija jazykov*. M. 1966. S.199-215.
- Levin, Ju. I., Segal, D.M., Timenčik, R.D., Toporov, V.N., Civ'jan, T.V. "Russkaja semantičeskaja poëtika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma" in: *Russian Literature* 7-8 (1974) (Special Issue Devoted to Acmeism I) S. 47-82.
- Leviton, G.A., "Mandel'stam i Tynjanov" in: *Četvertye mandel'stamovskie čtenija*, Riga 1988, S.21-23.
- Lotman, Jurij, "Stichotvorenija rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izučenija teksta" in: *Trudy po znakovym sistemam* 4 Tartu 1969. S.206-238.
- Lotman, Ju., "Dinamičeskaja model' semiotičeskoj sistemy" in: *Trudy po znakovym sistemam*, Bd. 10, 1978.
- Mandel'stam, Nadežda, *Vospominanija*, New York, 1970 (Übs.: *Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie*. Frankfurt am Main, 1970).
- Mandel'stam, Nadežda, *Vtoraja kniga*, Paris 1972 (Übs.: *Generation ohne Tränen. Erinnerungen*. Frankfurt am Main, 1974.).



- Mandel'stam, O., *Osip Mandel'stam's Stone*. Transl. and Intr. Robert Tracy, Princeton, 1981.
- Mandel'stam, O., *Slovo i kul'tura*, M. 1987.
- Mandel'stam, O., *Sobranie Sočinenij v trech tomach*, Hrsg.: G.P. Struve und B.A. Fillipov, Inter-Language Literary Associates, Washington, 1967-69. Band I-1967(Stichotvorenija); Band II-1971 (Proza); Band III-Očerki, Pis'ma; Band IV- YMCA, Paris, 1981(dopolnitel'nyj tom).
- Mandel'stam, O., *Stichotvorenija*, M.-L. 1928 (Nachdruck: Berkeley, 1984).
- Mandel'stam, O., *Stichotvorenija*, Hg.: Chardžiev, N.I.; Vorwort: Dymšič. A.L., L. 1973.
- Mandel'stam, O., *The Complete Critical Prose and Letters*, (Hg.) Jane Gray Harris, Ann Arbor, 1979.
- Meijer, Jan M., "The Early Mandel'stam and Symbolism" in: *Russian Literature* VII (1979) S.521-536.
- Meyer, Holt, *Die diachrone Typologie des frühen lyrischen Werks Osip Mandel'stams: eine modernistische Neoklassik* (Hausarbeit), München 1988.
- Nilson, Nils Åke, *Osip Mandel'stam. Five poems*. Stockholm, 1974.
- Oraić, Dubravka, "Citatnost" in: *Russian Literature* XXIII-II (15.2.88). S.113-132.
- Peirce, Charles S., *Semiotische Schriften*. Bd.1, Frankfurt 1986.
- Potebnja, A.A., *Iz zapisok po teorij slovesnosti*. Charkov 1905 (Nachdruck: The Hague-Paris 1970).
- Ronen, Omry, *An Approach to Mandel'stam* (Biblica Slavica Hierosolymitana) Jerusalem, 1983.
- Ronen, O., "Leksičeskij povtor, podtekst i smysl v poetike Osipa Mandel'stama" in: *Slavic Poetics Essays in Honor of Kyril Taranovsky*. (Hg. Roman Jakobson; C.H. van Schoonveld; Dean S. Worth) Paris 1973, S.367-388.
- Segal, D.M., "Pamjat' zrenija i pamjat' smysla (Opyt semantičeskoj poetiki. Predvaritel'nye zametki) in: *Russian Literature* 7-8 (1974) (Special Issue Devoted to Acmeism I) S.121-132.
- Smirnov, Igor' Pavlovič, *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poetičeskich sistem*, M. 1977.

- Smirnov, I.P., "O specifikke chudožestvennoj (literaturnoj) pamjati" in: *WSA*, 1985. S.5-20.
- Smirnov, I.P., "Avangard i simbolizm (Ėlementy postsimvolizma v simbolizme)" in: *Russian Literature XXIII-II* (15.2.88), S.147-168.
- Sola, Agnes, "Mandel'stam, Poeticien formaliste?" in: *Revue des études slaves*, Bd.50, Nr.1 (1977), S.37-54.
- Špet, Gustav, "Ėstetičeskie fragmenty" in: G.Š., *Sočinenija*, Hg. S. Averincev u.a., Moskau 1989, S.345-474.
- Steiner, Peter "Poem as Manifesto: Mandel'stam's 'Notre Dame'" in: *Russian Literature*, Vol. 5, Nr. 2 (1977). S. 239-256.
- Taranovskij, Kiril, "Dva 'molčanija' Osipa Mandel'stama" in: *Russian Literature* Nr. 2 (1972) (Special Issue Devoted to the Poetry of Osip Mandel'stam), S. 126-131.(=1972a)
- Taranovskij, K., "Razbor odnogo 'zaumnogo' stichotvorenija Mandel'stama" in: *Russian Literature* Nr. 2 (1972) (Special Issue Devoted to the Poetry of Osip Mandel'stam), S. 132-151.(=1972b)
- Taranovskij, K., *Essays on Mandelstam*, Cambridge 1976.
- Terras, Victor, "Classical Motives in the Poetry of Mandel'stam" in: *SEEJ* Bd.10, Nr.3 (1966), S.251-267.
- Terras, V., "Osip Mandel'stam i ego filisofii slova" in: *Slavic Poetics Essays in Honor of Kyril Taranovsky*. (Hg. Roman Jakobson; C.H. van Schoonveld; Dean S. Worth) Paris 1973. S.455-60.
- Timenčik, R.D., "«Poëtika Sankt-Peterburga» Ėpochi simbolizma/postsimbolizma" in: *Trudy po znakovym sistemam*, Band VII S. 117-124.
- Timenčik, R.D., "Zametki ob akmeizme" in: *Russian Literature* 7-8 (1974) (Special Issue Devoted to Acmeism I) S. 23-46.
- Timenčik, R.D., "Zametki ob akmeizma II" in: *Russian Literature* Bd.. 5 Nr. 3 (1977). S. 281-300.
- Timenčik, R.D., "Zametki ob akmeizma III" in: *Russian Literature* Bd. 9 (1981). S.175-90.
- Tjalsma, Howard W., *Russian Acmeism: Its History, Doctrine, and Poetry* (Dissertation) Ann Arbor (USA) 1967.
- Tjalsma, H. W., "Acmeism" in: *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature* (Hg. Harry Weber) Bd.1, Gulf Breeze (Florida) 1977. S.25-30.

- Toddes, E., "Mandel'stam i Tjutčev" in: *IJSLP*, Bd.XVII (1974), S.59-85.
- Tynjanov, Jurij, "O Chlebnikove" in: Chlebnikov, V.V. *Sobranie Sočinenij* (4 Bde.), M. 1928-33. (Nachdruck München 1968). Bd. I, S. 17-29.
- Tynjanov, Ju., *Problema stichotvornogo jazyka*, L. 1924 (Nachdruck: The Hague, 1963)
- Tynjanov, J., "Promežutok" in: *Archaisty i novatory*. L., 1929. (Nachdruck München, 1967) S.541-580.
- Weststeijn, Willem G., "A.A. Potebnja and Russian Symbolism" in: *Russian Literature* VII (1979) S.443-464.
- Zamjatin, Evgenij "Sovremennaja russkaja literatura" in: *Sočinenija*, Bd. 4, München 1988, S.348-365.
- Žirmunskij, Viktor Maksimovič, "Na putjach k klassicizmu (O. Mandel'stam - «Tristia»)" in: *Izbrannije trudy*, Bd. 1, L., 1977, S. 138-37.
- Žirmunskij, V.M., "Preodolevsie symbolizm" in: *Izbrannije trudy*, Bd. 1, L., 1977, S. 106-133.
- Žirmunskij, V.M., "Valerij Brjusov i nasledie Puškina" in: *Izbrannije trudy*, Bd. 1, L., 1977, S. 142-204.
- Žolkovskij, A.K. u. Ščeglov, Ju. K., "'Ja p'ju za voennye astry ...' poëtičeskij avtoportret Mandel'stama" in: *Mir avtora i struktura teksta*, Tenafly (N.J., USA), 1986, S. 204-277.
- Žolkovskij, A.K., "Invarianty Puškina", in: *Trudy po znakovym sistemam* Nr. 11, Tartu, 1979, S.3-25.

### Anmerkungen

- 1 Buchštab 1989.
- 2 "Сказав «классик», отделяется от обязанности характеризовать непонятого поэта. А просто сказать «классик» - значит ничего не сказать. У этого слова много смыслов, и все неясные." *Ibid.*, S. 125.
- 3 Im zweiten Gedichtband, *Tristia*, ist antike Thematik und Motivik zwar stark vertreten, aber auch dort sollte man sich hüten, sie ins Zentrum der ästhetischen Bestrebungen Mandel'stams zu rücken.

- 4 Buchstäb weist auf einige Widersprüche innerhalb der Argumentation Žirmunskijs hin. Einerseits zählten laut Žirmunskij "phantastische Wortverbindungen" (*fantastičeskie sočetačija*) zu den wichtigsten Verfahren in der Poetik Mandel'stams, was einen "logischen und sachlichen Sinn" des Wortes gänzlich auszuschließen schein. Andererseits behaupte Žirmunskij gleichzeitig, daß die Komposition des "klassischen" (im Gegensatz zum "romantischen") Kunstwerks dermaßen stringent sei, daß keine Strophe ausgelassen werden könne, ohne daß die ganze Struktur des Werkes zusammenbreche. Mandel'stam aber weist eine sehr starke Tendenz zum Weglassen bzw. Hinzufügen von Strophen auf, wonach er nach Žirmunskijs Definition zu den "Romantikern" gezählt werden müßte (Buchstäb 1989, S. 125 ff.).
- 5 Ibid., S.129
- 6 Ibid.
- 7 Der Aufsatz ist zwar spät veröffentlicht worden, hätte aber spätestens nach der Erscheinung in englischer Übersetzung 1971 eine Wirkung zeigen sollen.
- 8 Der hier verwendeten Begriff "Moderne" bezieht sich auf die historische Moderne des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die mit dem gesamt-europäischen Symbolismus einsetzt (in Rußland um 1890, in Frankreich etwas früher) und mit dem Ausklingen der historischen Avantgarde (in Rußland etwa 1930) endet. Der Begriff ist freilich nicht nur eine zeitliche Eingrenzung, sondern meint diejenigen postrealistischen Strömungen der Literatur, die ein Bedeutungsschaffen außerhalb der Sujetebene (zwangsläufig in der Lyrik, aber auch in der Prosa) in den Vordergrund rücken und ontologisch von der einen oder anderen Art von Dualität des Universums ausgehen - und gerade die vorausgesetzte "andere" Sphäre ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.
- 9 Z.B. "Союзы у Мандельштама такие же условные знаки неосуществляемых логических связей, как и формулы." (Buchstäb 1989, S. 133; Hervorhebung von mir) oder "Стихотворение Мандельштама строится прежде всего как синтаксическая схема. Смысловые соотношения подбираются к этой схеме" (S.134). Und schließlich als allgemeine Definition: "Заумь - интонационная, очищенная, алгебраизированная интонация, подчеркнутая опустошением в области вещественных связей." (S.137).  
Vgl. auch Engel'gart 1927, S.67-71, wo *zaum'* als ein heuristisches Mittel des frühen Formalismus beschrieben wird, und zwar als "...Waffe' gegen die weltanschaulich-inhaltliche Kunstbetrachtung, ein Instrument also, das nur bedingte Gültigkeit besitzt. Die *zaumnost'* als Prinzip ist insofern also

gerechtfertigt, die *zaum'* - Sprache besitzt dagegen keine objektive Realität..." Hansen-Löve 1978, S. 178.

- <sup>10</sup> In Taranovskij 1972b wird eine ähnliche, eher oberflächliche Auffassung des Begriffes *zaum'* - d.h. als reiner Unsinn - verwendet und sofort negiert. Das Gedicht "Čto pojut časy-kuznečik" (1917) ist nämlich von G. Struve und anderen in diesem Sinne beschrieben worden. ("Такая его характеристика объясняется, во-первых, осложненной синтаксиче-ской структурой, и во-вторых, очень сложной метафоричностью образов." Taranovskij 1972b, S.132). Taranovskij macht sich daran zu beweisen, daß es sich beim Mandel'stamschen Gedicht nicht um *zaum'* handelt, da alles durch verschiedene Subtexte - semantisch - erklärt werden könne. Dabei handelt es sich gerade hier um ein Beispiel des Buchstabschen "*klassičeskaja zaum'*". Die komplexe Syntax des Gedichts, die darauf basiert, daß die ersten drei Strophen auf der wörtlich wiederholten Konstruktion "Čto ... Ėto" - im Sinne von "Daß x passiert, bedeutet y" - aufgebaut werden, und die vierte und letzte Strophe mit einem abschließenden und erklärenden "Potomu čto..." beginnt, ist meines Erachtens ein Musterbeispiel für die von Buchstab beschriebene logische syntaktische Struktur ohne offensichtliche semantische Entsprechung. Buchstab (1989, S.130-131) führt sogar ein ähnliches Beispiel auf Basis der Konstruktion "Čto zvuk?" an, die er auf ähnliche syntaktische Strukturen bei Dmitriev und Puškin zurückführt.
- <sup>11</sup> "Уже из этой цитаты видно, что Мандельштам и прокламируя акмеизм глубоко чужд ему в том, что является основным для каждой поэтической школы - в отношении к слову." Buchstab 1989, S.139
- <sup>12</sup> Die Begriffe "archaisch" und "archaistisch" werden hier nicht im Sinne der "archaisierenden" Richtung der romantischen Dichtung in der Beschreibung von Ju. Tynjanov verstanden, sondern im Sinne von V. Toporov (vgl. z.B. "O čislovyx modeljach v archaičnyx tekstach" [in *Struktura teksta*, Hg. T. Civ'jan, Moskau 1980]). Zum "Archaismus" im Futurismus vgl. die einschlägigen Arbeiten von Hansen-Löve (1985, 1986a, 1986b, 1987, 1988).
- <sup>13</sup> Es wird in dieser Version häufig argumentiert, daß das Gedicht "Net, ne luna, a svetlyj ciferblat" die akmeistische "Erleuchtung" Mandel'stams dokumentierte. Man könnte eher argumentieren, daß Mandel'stam den Übergang vom Symbolismus zum Akmeismus dort *in s z e n i e r t*.
- <sup>14</sup> Wir werden sehen, daß dieser Punkt in der Moderne entscheidend uminterpretiert werden muß, da moderne Kunst per definitionem a-mimetisch ist.
- <sup>15</sup> Der Neoklassizismus der totalitären Kunstrichtungen (v.a. in der Architektur) ist ausgesprochen anti-modern und der Neoklassik entgegengesetzt. Ganz anders ist es mit der Thematisierung des Petersburger Klassizismus des 18. Jahrhunderts (auch wiederum vorwiegend in der Architektur) in der

neoklassischen Dichtung der Moderne - hier dient sie als Index für das Klassische (vgl. "Admiraltejstvo", in dem das Moment des Handwerklichen eine wichtige Rolle spielt: "Он учит: красота - не прихоть полубога / А хищный глазомер простого столяра".

- 16 Eshelman 1988a, S.208 (Hervorhebung von mir).
- 17 Ibid., S.1.
- 18 "The following study ... proceeds from a critical impulse provided by deconstruction -- namely the critique of order as such -- but at the same time reverses the perspective from which the analysis takes place: order is perceived here not as an epistemological, but as an axiological problem (i.e. one of value). In other words, order is not seen as the result of unsuccessful attempts to overcome the inherent arbitrariness of language (attempts which can then be reconstructed), but rather as a means of producing certain aesthetic values within a certain historical system of norms." Ibid., S.3.
- 19 Ibid.
- 20 Eine Ausprägung dieses Hermetismus wird in Eshelman 1988b behandelt, und zwar die im Laufe der Entwicklung Gumilëvs zunehmende Tendenz zu "kryptischen Verfahren", die mit seinem distanzierten "hohen" Stil eng verbunden seien (S.29).
- 21 Ibid., S.7. Daß dies auch als vorbildlich Beschreibung des mythopoetischen Symbolismus (etwa in der Darstellung von Hansen-Löve in 1984b) dienen könnte, zeigt, daß Eshelman in seiner typologischen Beschreibung von einer ganz anderen Ebene ausgeht. Er schreibt in 1988b auch vom "neoplatonischen Harmonie- und Einheitsstreben" des frühen, akmeistischen Gumilëvs (S.34).
- 22 Eshelmans automatische Zuordnung T. Gautiers zur Neoklassik ist unklar und möglicherweise eine direkte und unkritische Übernahme der eigentümlichen Mandel'stamschen Umdeutung der Kunstepochen (vgl. weitere Erläuterungen zu den Umdeutungen in nachfolgenden Anmerkungen). Es ist zwar wahr, daß Gautiers Gedichtband *Émaux et camées* (1852) von den Parnassians als Vorbild verehrt wurde, aber die Werke der 1830er Jahre (*Albertus ou l'âme et le péché*, *Poésies*, *L' Eldorado*, *Mademoiselle de Maupin*, usw.) und die Beschäftigung am Lebensende mit der *Histoire du romantisme* (veröffentl. 1874) deuten auf ein (zumindest zeitweise) eher romantisches Selbstverständnis hin. Was *Émaux et camées* selbst betrifft, so kann man auch viele Affinitäten mit der französischen Romantik finden ("Affinités secrètes" mit Vigny, "La Fellah und "L'esclave noir" mit Hugo's *Orientales*). Man sollte auch vorsichtig sein, die "L'art pour l'art"-Ideologie im Schlußgedicht "L'art" als eindeutig neoklassisch zu bezeichnen - sie könnte vielmehr mit dem frühen Symbolismus eines Brjusov in Verbindung gebracht werden (nicht umsonst hat der Symbolist Baudelaire seine *Les Fleurs du mal* T. Gautier gewidmet).

Wenn man aber auch Brjusov zur Neoklassik zählt, dann muß die Klassikdefinition auf rein stilistischer Ebene haftenbleiben. Žirmunskij bewies in seiner Analyse der Brjusovschen Fortsetzung von Puškins "Egipetskie noči" (Žirmunskij 1977), daß der Vergleich auch auf dieser Ebene nicht stichhaltig ist. Eine undifferenzierte Einordnung Gautiers als Neoklassiker ist nur bei ausschließlicher Berücksichtigung von Gumilevs Bemerkung zu Gautier aufrechtzuerhalten: "Каждое из них {Shakespeare, Rabelais, Villon und Gautier - H.M.} - краеугольный камень для здания акмеизма ... Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм." Gumilev 1913, S.44-45.

- 23 Die Analyse des Akmeismus in Lachmann 1990 (S.354-371) setzt die Tendenz fort, von Mandel'stam allein den Akmeismus abzuleiten, obwohl ein Anspruch auf Allgemeingültigkeit nicht fehlt: "Ich werde mich im folgenden auf die Interpretation einiger Essays von Mandel'stam beschränken, obgleich die Hauptthesen aus meiner Sicht auch auf das Werk [von Gumilëv und Achmatova] zutreffen." (S.354, Anm.)
- 24 Vor allen Dingen fragt man sich, wozu diese "Ästhetik der Ordnung" in Opposition steht, d.h. wovon sich Gumilëv mit der "Ästhetik der Ordnung" absetzen wollte. Wenn man die Frage so stellt, kommt man zu dem Schluß, daß die im Prinzip richtige Bezeichnung auf die meisten postsymbolistischen Richtungen angewandt werden kann, da der Kult des Chaos ein ausgeprägtes Merkmal jeder symbolistischen Poetik ist, sei sie Ivanovscher (d.h. betont dionysischer), Belyjscher oder Merežkovskijscher Prägung. So gesehen ist auch die "genaue Wissenschaft" der Chlebnikovschen "Buchstabenmythologie" (vgl. 2.4.) und Numerologie (mit den damit verbundenen "genauen" Zukunftsvoraussagen) auch eine Art "Ästhetik der Ordnung". Kurz gesagt, der Begriff ist meines Erachtens zu weit gefaßt, um im höchst komplizierten Feld des russischen Postsymbolismus typologische "Ordnung" zu schaffen.
- 25 "Поскольку описание...влечет за собой повышение меры организованности, самописание той или иной семантической системы, создание грамматики самой себя является мощным средством самоорганизации системы. В такой момент исторического существования данного языка и - шире - данной культуры вообще в недрах семиотической системы выделяется некоторый подязык (и подгруппа текстов), который рассматривается как метаязык для описания ее же самой. Так, в эпоху классицизма создаются многочисленные произведения искусства, которые являются описаниями системы произведений искусства. Существенно подчеркнуть, что в данном случае описание есть самописание, метаязык занимается не извне системы, а представляет ее подкласс." Lachmann 1978, S.22. Den Unterschied zum Eshelmanschen Begriff der "Ästhetik der Ordnung" bildet das Moment einer Selbstorganisation der Kultur bzw. der kulturellen Tradition, was auch auf die Dominanz des (kulturell) betont internen, hermeneutischen Diskurses hinweist. Die (zumindest axiologische)

Selbstdistanzierung der frühen Futuristen von jeder (v.a. eigenen) kulturellen Tradition, sowie der Appell eines Chlebnikovs an das vorkulturelle mythologische Substrat der Sprache scheinen sich deutlich von einer solchen kulturellen Selbstorganisation abzuheben. Zu den Besonderheiten der Klassikkonzeption in Rußland vgl. Lachmann 1990, S.280ff, besonders die These, daß das Klassische als das "zentripetale" Modell zum "zentrifugalen" Avantgardistischen in Opposition steht, "womit nicht nur die historische Avantgarde gemeint ist, sondern eher das "Progressive" im Sinne Friedrich Schlegels" (S.283).

- 26 Dies ist freilich keine neue Idee, allerdings eine, die immer wieder hervorgehoben werden muß, da die Versuchung der übertriebenen Verallgemeinerung der Romantik - übrigens ein an und für sich interessantes Problem aller postromantischen Kulturen - unwiderstehlich zu sein scheint.
- 27 Vgl. D. Arendts ausführliche Gegenüberstellungen der religiösen Barockdichtung und der nihilistischen frühromantischen Poesie in *Nihilismus in der Frühromantik*, Tübingen 1977.
- 28 Dies soll nicht zu einer wahllosen Aufzählung der intertextuellen Bezüge à la Taranovskij-Ronen leiten, sondern im Gegenteil zu einer differenzierenden Analyse der Bearbeitung der verschiedenen Kulturschichten; diese Aufgabe wäre außerhalb des Rahmens dieses Aufsatzes. Ein Vergleich mit dem Universalismus J. Brodskijs wäre in seiner solchen Studie auch angebracht.
- 29 "Der Kulturbestand wird als Anthologie von Gipfelleistungen vorgelegt. Das Erbe 'entsteht'" Lachmann 1990, S.284.
- 30 Lachmann 1990, S.283.
- 31 *Ibid.*, 284.
- 32 Bei Mandel'stam wird dies mit der ahistorischen Bergsonschen Konzeption der *durée* in Verbindung gebracht.
- 33 Es gilt in diesem Zusammenhang zu fragen, inwieweit die gesamte klassische Tradition - auch und wohl v.a. die Regelrhetorik - als Reaktion auf zu gewissen Zeiten als eine Serie von 'Verstößen' empfundene poetische Praxis (vgl. Hausers bereits referierte These von der Kurzlebigkeit der Klassik) und in dem Sinne selbst eher 'sekundär' ist.
- 34 Dies wird am Beispiel des französischen Avantgardisten Francis Ponge deutlich, der, ähnlich wie Chlebnikov, eine Philosophie der Wort-Dinge entwickelte, aber ein starkes Interesse für die französische Klassik des XVI.-XVII. Jahrhunderts zeigte (vgl. sein "Pour un Malherbe").



- 35 Die Literatur des französischen und italienischen Mittelalters (Villon, Dante) wiederum, das ebenfalls wesentlich für diese Kulturkonzeption ist, stellt einen nicht-lokalen Rahmen für die akmeistische Dichtung dar. Dazu vgl. DUTLI 1985, S.236ff.
- 36 Es sei hier angemerkt, daß Mandel'stam in seinen kritischen Schriften eine sehr eigentümliche Sicht der vergangenen Kunstepochen propagiert. Demgemäß verwendet er einen Begriff wie "Hellenismus", der wenig mit der historischen Periode des alexandrinischen Reiches zu tun hat, sondern vielmehr als Sprungbrett in seine Kulturkonzeption dienen soll. Die nachfolgenden Zitate sind gewissermaßen ausgewählte Ziegelsteine des hellenistischen Hauses, in dem Mandel'stam allein zu wohnen gedachte. Gleichzeitig war Mandel'stams bewußte Umdeutung der Kulturepochen ein Appell an den Leser, diese Kulturschichten für sich selbst zu aktivieren. Vgl. auch meine Erläuterungen zu Mandel'stams Beschreibung des Mittelalters, zu seiner überraschenden Vereinigung von Rabelais und Villon in der Ahnentafel des Akmeismus usw.
- 37 Vgl. Tjalsma 1967, S.110.
- 38 Zu den Begriffen "*vitijstvennost*" bzw. "*bytijstvennost*" vgl. Averincev 1988, S.12.
- 39 Man kann Mandel'stams "häuslichen Hellenismus" mit dem Thema der "Häuslichkeit" in der russischen Kultur der Moderne - etwa bei V. Rozanov - in Verbindung bringen. V. Rozanovs "Häuslichkeit", die sich in seiner intensiven Beschäftigung mit dem Tod seiner Frau in "Opavšie list'ja", aber auch in seinen Ansichten über das Wesen der orthodoxen Kirche in den explizit religiösen Schriften niederschlägt, wächst z.T. aus einer Abneigung gegen die "unpersönlichen", "fortschrittlichen" Ideologien seiner Zeit und aus dem Versuch, die seiner Meinung nach von den Gläubigen entfremdete Kirche wieder zu einer Einheit mit dem Volk zu führen. Die "Häuslichkeit" bei Mandel'stam enthält sicherlich auch Elemente der Rozanovschen Weltanschauung, wird aber auf rein kultureller Ebene durch die Ausbreitung des Bereiches des Konkreten auf die klassische Kultur (und die Kultur überhaupt - siehe meine Ausführungen zur Zeichenstruktur unten) angereichert. Mandel'stams postrevolutionäre Beschäftigung mit der "Häuslichkeit" erhält eine zusätzliche aktuelle Bedeutung durch die faktische Zerstörung der Häuslichkeit durch die bolschewistische Kulturrevolution und Sozialpolitik. Das Häusliche wird in der frühen Sowjetzeit zum faktisch Exotischen und erhält eine 'unzeitgemäße' Nebenbedeutung - wie etwa bei den einzelnen häuslichen Gegenständen in "Egipetskaja marka": "Но как оторваться от тебя, милый Египет вечней? Наглядная вечность столовой, спальни, кабинета." (Sobr. soč. II, S.5). Es wird dadurch in die Nähe der "Häuslichkeit" etwa eines M. Bulgakovs (z.B. in *Belaja gvardija*) gerückt, aber auch an die "Häuslichkeit" des Mr. Smith in Pil'njaks *Tret'ja stolica*. Zum revolutionären Moment der mit der Häuslichkeit verbundenen

Klassik vgl. auch den berühmten mehrdeutigen Satz am Ende von "Slovo i kul'tura": "Классическая поэзия - поэзия революции." (Sobr. soč. II, S.227).

- 40 Zahlreiche Diskussionen um "Voz'mi na radost' iz moich ladonej", "Zolotistogo međa struja iz butylki tekla", "Na kamennyh otrogach Pierii", "Za to, što ja ruki tvoje ne sumel uderžat", "Tristia" u.a. sind in diese Richtung gegangen. Vgl. etwa Taranovskij 1976.
- 41 Dies steht im Gegensatz zur Intention der symbolistischen Dichtung, die sich bei V.Ivanov auch in seiner dionysisch-orientierten Rezeption der Klassik niederschlägt. V. Ivanov "identifies Symbolist poetry with a deeper psychological response in the reader" (Tjalsma 1967, S.18). Im Gegensatz zur dionysischen Zerteilung und Auflösung, die in der Poetik Chlebnikovs einen Höhepunkt erreicht (hier deutet sich die aus akmeistischer Sicht bestehende Kontinuität zwischen Symbolismus und Futurismus an), bemüht sich der apollinisch orientierte Akmeismus um die Erstellung bzw. Aufdeckung von geordneten Kultur- bzw. Sprachketten. Diese Bemühung findet in der Poetik Brodskijs ("Čast' reči") eine logische Fortsetzung.
- 42 Hier sehen wir eine weitere eigenwillige (Um-)Deutung einer Kunstepoche (in diesem Fall des Mittelalters), die in ihr Gegenteil zu verwandeln scheint. Viele Kommentatoren lassen solche Äußerungen einfach im Raum stehen, vielleicht deshalb, weil sie sich nicht bewußt sind, wie provokant sie gemeint waren, oder möglicherweise, weil Mandel'stam seine Weltsicht mit solcher Überzeugung darlegt, daß man nicht mehr zu widersprechen wagt.
- 43 In seinem Aufsatz "O poëzii klassičeskoj i romantičeskoj" (1920) gibt Žirmunskij eine solche, an sich sehr heterogene Zusammensetzung als Vorbild für die Klassik an, und definiert den gemeinsamen Nenner als die Abwesenheit der Persönlichkeit des Dichters bzw. die Vollständigkeit des Werkes ohne sie: "Поэмы Гомера, трагедии Шекспира и Расина, (в этом смысле одинаково «классические»), комедии Плавта и Мольера, «Полтава» Пушкина и его «Каменный гость», «Вильгельм Мейстер» и «Герман и Доротея» Гете не заключают в себе для читателя никакого понуждения выйти за грани совершенного и в себе запонченного произведения искусства и искать за ним живую, человеческую личность поэта, его душевную «биографию»." (Žirmunskij 1977, S.135). Hier wird darauf hingewiesen, daß die moderne Neoklassik an der Aufdeckung nicht psychologischer, sondern literarischer Tiefenvorgänge interessiert ist.
- 44 "Мечта о духовном разоружении так завладела нашим домашним кругозором, что рядовой русский интеллигент иначе не представляет себе конечной цели прогресса, как в виде этого неисторического «мира»". (Sobr. Soč II, S.289).

45 *Sobr. Soč. II*, S.288-89.

46 "Прославленный «ум» Чаадаева, этот гордый ум, почтительно воспетый Пушкиным", *Ibid.*, S.285.

47 *Sobr. Soč. II*, S.290.

48 Die übergeordnete Wichtigkeit der Verbindungen zwischen den sekundären Bedeutungsträgern gerade im kulturellen Bereich ist in Mandel'stams Prosa ein zentrales Prinzip. Dies ist ein wichtiger Bestandteil und die spezifische Beschaffenheit seiner Modernität (d.h. des anti-mimetischen Charakters seines Schaffens) - im Gegensatz zur symbolistischen oder futuristischen Modernität, der anders beschaffene Substrate zugrundeliegen.

49 "Туда, где все - необходимость, где каждый камень, покрытый паутиной времени дремлет, замурованный в своде, Чаадаев принес нравственную свободу, дар русской земли, лучший цветок, ею взращенный". *Sobr. soč. II*, S.290. Diese Verbindung wird zusätzlich verstärkt bzw. bereichert durch die wiederholte Thematisierung von Rom und des Papstes ("tu es Petrus") in einem Aufsatz, der im übrigen zur gleichen Zeit wie die Romgedichte in *Kamen'* verfaßt wurde.

50 Vgl. Babaev 1988, S. 206. Er bespricht auch die Gründe für die Entfernung des Vornamens aus dem Titel in der Version des Aufsatzes, die 1928 in der Sammlung "O poézii" erschien. Dies sei, so Babaev, Ausdruck des Bestrebens Mandel'stams, den Aufsatz zu vereinfachen.

51 Man könnte sich beispielsweise fragen, ob das Zitieren (oder, besser gesagt, die *citatnost'*) in der Moderne nicht die Abschwächung der Funktion des Genres als "des Gedächtnisses der Literatur" (Bachtin) in gewisser Weise kompensiert. Die Bachtinlektüre in Kristeva 1972, die die Dialogizität in die Konzeption der Doubles bzw. des Paragramms weiterentwickelt und die Theorie der Intertextualität in Lachmann 1990 entschieden prägt, erhebt die notwendige Einstellung des literarischen Wortes bzw. Textes auf vorangegangene literarische Worte und Texte und die daraus resultierende Ambivalenz zu den herausragendsten Merkmalen der Sprache der Literatur überhaupt. Aus dieser Sicht wäre die explizite Intertextualität des Akmeismus ein metaliterarischer Selbstverweis, der die Entstehung bzw. die Beschaffenheit des künstlerischen Wortes zum eigentlichen Thema der Dichtung macht und zugleich die Humboldtsche-Potebnjasche These der Homologie des poetischen Wortes und der Sprache entmystifiziert (vgl. 2.2.), da die Arbeit mit den Subtexten konkret-handwerklich (dazu gehört auch der Pathos des Handwerklichen in den Manifesten des Akmeismus) wird. Smirnov leitet diese Tendenz von der besonderen Zeichenstruktur des Akmeismus ab, die ihrerseits durch philosophische Grundsätze motiviert wird, ab: Da im Akmeismus die Erscheinungen der Kultur und die empirische Wirklichkeit gleichwertig, und die jetzigen Ereignisse die Wiederkehr der

historischen Ereignisse sind, sind literarische Zitate gleichberechtigte materielle Denotate. "Современность воспроизводила собой уже готовые историко-культурные формы (пронизывающая все акмеистское творчество тема «вечного возвращения», что позволяет объяснить тот интерес акмеистов к литературной цитате, который обычно отмечается." Smirnov 1977, S.147.

- 52 In diesem Sinne bildet der Akmeismus eine Art Meta-Intertextualität, die das bewußte Durchspielen der Subtexte bzw. den Nachvollzug der kulturellen Ketten inszeniert. Das heißt aber auch, daß man die positivistische Quellenfindung nicht als Analyse, sondern als eine nicht-poetische Fortsetzung (eine Fortsetzung des Akmeismus mit anderen Mitteln) betrachten muß.
- 53 Im Sinne unserer Darstellung heißt dies, daß keine der konkurrierenden Konzeptionen der Modernität (Symbolismus, Ego-Futurismus, Primitivismus, usw.), die in der Entstehungsphase des Akmeismus (1910-1912) nebeneinander existieren, die dominante Position erlangen kann.
- 54 Bei Gumilëv ist diese Sphäre viel näher an der orthodoxen Metaphysik angesiedelt, während bei Mandel'stam diese Sphäre eine von verschiedenen ist, die in bestimmten Zeitaltern die Kultur schaffen und weitergeben.
- 55 Es soll nicht der Eindruck entstehen, daß ausschließlich Achmatova, Gumilëv und Mandel'stam zu den Akmeisten gerechnet werden, wenn die "halbsymbolistischen" Randfiguren Lozinskij, Šilejko usw., wie auch "Vollmitglieder" wie S. Gorodeckij und Vertreter der zweiten Akmeistengeneration wie N. Ocuq nicht ausdrücklich behandelt werden. Eine Gesamtdarstellung des Akmeismus, auf die diese Studie keinen Anspruch erhebt, müßte nicht nur diese Figuren "unter ein Dach bringen", sondern auch Ausblicke auf die sich explizit auf die Akmeisten berufende Neoklassik ab den 60er und 70er Jahren (Brodskij, Kušner, Rejn usw.) gewähren.
- 56 Weststeijn 1979, S.462.
- 57 Smirnovs Theorie der Diachronie in der Dichtung führt den Wechsel von einer Epoche bzw. Stilformation zur nächsten auf eine grundsätzlich dialektische Transformation in der Zeichenstruktur zurück. Er geht vom Modell der "fundamentalen semiotischen Antinomie" aus: die Dreiteilung in 1) das Bezeichnende (Signifikant, *označajuščee*) = Bilder der empirisch wahrgenommenen Hülle der Zeichen (*obrazy čuvstvenno vosprinimaemych oboloček znakov*); 2) das Bezeichnete (Signifikat, *označaeмое*) = die in den Zeichen fixierten Begriffe; 3) das Bedeutete, Gemeinte (Denotat, *oboznačaeмое*) = die Gegenstände, auf die sich die Zeichen beziehen. Dabei muß der bedeutete Gegenstand als gedachter (*myslitel'nyj*), nicht als real vorhandener verstanden werden. Die Basistransformation von Stilformationen stellt in ihrem Wesen eine Änderung im Verhältnis der drei Momente des

Zeichens dar, wobei eines oder zwei in den Vordergrund treten bzw. problematisiert oder thematisiert werden. So wird beispielsweise im Realismus das Denotat in den Vordergrund gestellt, während im darauffolgenden Symbolismus (= "die Semiotisierung der Welt") das Denotat völlig aus dem Zeichensystem verbannt wird.

Genauer (und dialektisch) gesagt, verwandelt sich das Ding für die Symbolisten in einen Signifikanten (= die äußere Seite des Zeichens), während das ideelle Wesen der Erscheinungswelt mit dem Signifikat zusammenfällt ("внутреннее содержание слилось с некоторой идеальной сущностью явлений") Smirnov 1977, S.24.

In der Basistransformation, die den Übergang vom Symbolismus zum Postsymbolismus hervorbringt, tritt das Denotat wieder in den Vordergrund. Die akmeistische Variante des Postsymbolismus lehnt die symbolistische Vorstellung des reinen Wesens der Dinge ab, und vertritt stattdessen folgende Auffassung: "Die Dinge bedeuten genau das, was sie im alltäglichen Leben, d.h. in der elementaren Kultur, bedeuten. Ihre Bedeutung fällt mit ihrer Funktion (*naznačenie*) zusammen." ("Вещи значат то, что они значат в повседневном обиходе" Ibid. S.148. Smirnov bringt diese Vorstellung mit Mandel'stams "häuslichem Hellenismus" in Verbindung). Das Wort wird selbst zu einer Art Materialität, die mit der empirischen gleichwertig ist. Dabei hört das Wort auf, an seine konventionalisierte Bedeutung 'gekettet' zu sein, und gewinnt eine neue Bedeutung im 'lokalen' Kontext des jeweiligen Gedichts (bzw. des gesamten Schaffens oder eines Abschnitts davon). Ebenso wenig wird diese Bedeutung auf das Ding projiziert (wie im Futurismus), sondern der Wort-Logos gewinnt materielle Eigenständigkeit. In bezug auf das Zeichensystem heißt dies, daß das (automatisierte, lexikalische) Signifikat an Wichtigkeit verliert. Signifikant und Denotat treten in ein unmittelbares Verhältnis ein.

58 Ibid., S.35.

59 Frege 1980, S.44.

60 Weststeijn 1979, S.449.

61 M. Poljakov "Kritičeskaja proza O. Mandel'stama" in Mandel'stam 1987, S. 27.

62 Die These der Verbindung der dichterischen Epochen mit der zeitgenössischen Forschung erscheint mir eine rückprojizierende Übertragung einer Verbindung, wie sie zwischen den Futuristen und den Formalisten vorlag, zu sein. Weststeijn hat eine überzeugende Darstellung des Verhältnisses der symbolistischen Theorie mit der Potebnjas gebracht, aber einen ebenso überzeugenden Beweis dafür geliefert, daß es sich um eine Übernahme seitens der Symbolisten auf der Suche nach theoretischer Legitimation handelt. Vgl. auch Hansen-Löve 1978, S.43ff., Erlich 1987, S.24-28 und Sola 1977, S.37ff. (Darstellungen der Kontinuität von Potebnja zu den Formalisten [v.a.

Šklovskij] und der Position Potebnjas als geistiger Gründer der formalen Schule).

- 63 In diesem Sinne ist die Dichtung Mandel'stams eine Parallelerscheinung zur "formal-philosophischen Schule" G. Špets, die ebenfalls keine bloße Wiederholung der Potebnjaschen Sprachtheorie darstellt. Vgl. z.B. die Äußerungen Špets zum "Wort" in den "Ästhetischen Fragmenten": "Слово - обман, говорили натуралисты, - идола. Слово - символ, говорили символисты. Слово не обман, не символ только (!), слово - действительность, вся без остатка действительность есть слово, к нам обращенное, нами уже слышимое, ждущее вашего, философы, уразумения, - призван сказать новый художник-реалист." Špet 1989, S.369). (Dazu vgl. auch seine Unterscheidung zwischen "Realismus" und "Naturalismus"). Oder später im Kapitel "Struktura slova in usum aestheticae": "Слово есть не только явление природы, но также принцип культуры: культура - культ разума, слова - воплощение разума." (Ibid, S.380). Diese besondere Špetsche Ausprägung des linguistischen Essentialismus steht der Mandel'stamschen Konzeption in gewisser Weise näher als die Potebnjasche Ausprägung, denn die konkrete Wirklichkeit des Wortes bzw. der Kultur wird deutlicher herausgestellt. Vgl. in der formal-philosophischen Schule auch die Hervorhebung des "Sinnes" des Wortes im (Gegensatz zur "Bedeutung"), was an Mandel'stams "bewußten Sinn" erinnert.
- Zum hier erläuterten Realismusbegriff vgl. die im Jahre 1918 von E. Zamjatin entwickelte Konzeption des "Neorealismus" unter explizitem Bezug auf die Akmeisten: "Символисты сделали свое дело в развитии литературы - и на смену им, во втором десятилетии XX века, пришли неореалисты, принявшие в наследство черты как прежних реалистов, так и черты символистов (...) Из поэтов к этому течению относятся - Клюев, Есенин, Ахматова, Гумилев, Мандельштам, Городецкий, Зенкевич." Zamjatin 1988, S.353-354.
- 64 Ich bringe hier Potebnja rein chronologisch mit der Neoromantik in der russischen Literatur in Verbindung, was angesichts seiner Anknüpfung an Humboldt um so berechtigter erscheint.
- 65 Vgl. Mandel'stams Bild des Fächers als Metapher für die Kultur in "Egipetskaja marka".
- 66 "Глубокий конфликт с языком, роднивший Пастернака с футуристами, акмеистам был чужд (...) в системе акмеизма культура - вторичная система - фигурирует на правах первичной, как материал для стилизации - построения новой культуры" Lotman 1969, S.229.
- 67 Die zwei größten Männer des Akmeismus, Mandel'stam und Gumilëv, nehmen am allgemeinen - im Futurismus wohl am stärksten durch Majakovskij vertretenen - avantgardistischen, männlich-sadistischen Aufstand

gegen den weiblichen Symbolismus teil. Zum Sadismus in der Avantgarde vgl. Smirnovs Aufsatz im Sonderband des WSA zur Psychopoetik (Bd. 31, im Druck).

68 Zitiert in Leviton 1988, S.23.

69 "But unlike Khlebnikov's neologisms, which were indeed new and could not be easily thematized without a new narrative elaboration, Mandelstam's poetry and prose functioned as an aggregate of 'word-themes', each one capable of projecting or implying a *familiar* narrative ..." Freidin 1987, S.161.

70 Vgl. Hansen-Löve 1978, S.65ff, insbesondere die Unterscheidung zwischen dem "Primitivismus" Kručenychns und des "Naivismus" Chlebnikovs.

71 "Die bisherige Darstellung der futuristischen *zaum*-Poetik läßt erkennen, daß das futuristische *novatorstvo* ... nicht nur die Reform einer bestimmten Norm des Sprachgebrauchs (eines Stils etc.) erkämpfen wollte - wie etwa Puškin - sondern die Sprache selbst sowohl substantiell wie auch funktionell neuzuschaffen trachtete." (Hansen-Löve 1978, S.115) Auch Mandel'stam wollte nicht lediglich einen neuen Stil (im engeren Sinne des Wortes) schaffen, sondern auch die Sprache (allerdings nur in der Dichtung) umfunktionieren. Trotzdem befindet er sich mehr auf der im Zitat beschriebenen Linie Puškins, da es ihm immer um einen konstruktiv-synthetischen Gebrauch einer immer schon geschaffenen poetischen Sprache geht.

72 Die zwei poetischen Systeme werden hier individuell beurteilt, nicht etwa als Vertreter der jeweiligen künstlerischen Strömungen. Dies bedeutet, daß wir die Ergebnisse unserer Analyse des Verhältnisses zwischen der Epoche (bzw. Teilepoche) und der individuellen poetischen Variante außer Kraft setzen werden, da die Konfrontation dieser zwei poetischen Systeme die Anwendung einer grundsätzlich verschiedenartigen Systematik erfordert.

73 Chlebnikov 1987, S.191.

74 Vgl. Hansen-Löve 1984, S.35ff.

75 Dies muß freilich nicht heißen, daß Mandel'stam nur alte, längst konventionalisierte Bedeutungen einsetzt bzw. wiederbelebt. Gerade das Bild des keilförmigen Kranichzuges in "Bessonica. Gomer...." ist ein gutes Beispiel für ein spezifisch Mandel'stamsches und zugleich auf die kulturelle Überlieferung ausgerichtetes Motiv. Das Paradigma der Spitze bzw. des spitzen Gegenstandes ist ja schon im Begriff "Akmeismus", sowie im "Stein" vorhanden und erreicht einen vorläufigen Gipfel im zentralen Bild der "Grifelnaja oda". Der Schreibstift ist das materielle Werkzeug des Dichters und findet sich wieder in der Feder (*pero*) des Kranichs und im keilförmigen Kranichzug. Dies ist wiederum das Mittel zur Erschließung des Fremden und

gleichet der Fahrt der griechischen Truppen im Trojanischen Krieg: "Как журавлиный клин в чужие рубежи." Die spezifisch Mandel'stamsche Entfaltung des Bildes erschließt also ein neues poetisches Gebiet auf Basis der konkreten kulturellen Überlieferung. Deshalb ist "Bessonica. Gomer..." auch ein Anzeichen für die Stabilisierung des akmeistischen Kodes am Ende der Periode des *Kamen'*.

Vgl. ein weiteres Musterbeispiel der grundverschiedenen Verwendung des gleichen Motives - in Chlebnikovs "Žuravl'": "Где элатом сияющая игла / покрыла кладбище царей", und in "Bessonica. Gomer...": "На головах царей божественная пена -". Die Jenseitsbezogenheit der in der Petersburger Peter- und Pauls-Festung begrabenen Zaren löst sich in dinghafte Verwesung auf, während die präkulturellen griechischen Könige mit kulturstiftendem Schaum versehen, und damit sozusagen auf dem Weg nach St. Petersburg sind. Chlebnikov und Mandel'stam gehen in diametral entgegengesetzten Richtungen.

Vgl. auch als thematisches Pendant zu "Bessonica. Gomer..." die im selben Jahr - übrigens dem zweiten Jahr des Weltkriegs - verfaßte Reihe von Kriegsgedichten ("Kurgan", "Trizna", "Vospominanija", "V cholopij gorod parus tjanet", "Zver' + čislo"), in denen altrussische Begriffe und die Hervorhebung des Todes den Krieg in einem archaischen, d.h. vorkulturellen Zusammenhang darstellen, z.B. in "Trizna": "Гол и наг лежит строй трупов / Песни смертные прочли ... И когда легла дубрава / На конце глухом села, / Мы сказали: «Небу слава!» - / И сожгли своих тела. / Люди мы иль копыя рока / Все в одной и той руке?" Die semantische Umgebung des spitzen Gegenstandes (*kopë*) macht ihn zum Gegenstück des Mandel'stamschen "*ostrië/akme*", da er bei Chlebnikov die Rolle des zersetzenden, zerstörerischen Schicksales spielt. Thematisch noch näher ist "V cholopij gorod parus tjanet": bei Chlebnikov heißt es "Куда гнется - это тайна, / Золотая судна райна.", und bei Mandel'stam: "Куда плывете вы? Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи?" Die semantische Orientierung ist wieder entgegengesetzt: Dem Mandel'stamschen synthetisierenden, mit kulturellen Gegenständen übersäten Zusammenhang steht der "dinghafte" archaische Krieg Chlebnikovs gegenüber: "Всюду копыя и ножи, / Хлещут мокрые ужи (hier: Seile) ... Видишь, сам взошел на мост, / Чтоб читать приказы звезд, / Догорят тем часом зори / На смоле, на той кокоре. / Корщик, корщик, видишь, пря / В небе хлещется, и зря? ... В нашей пре заморский лен, / В наших веслах только клен." Chlebnikov 1987, S.98.

<sup>76</sup> "Если отстранить как «нерелевантные» такие критерии сближения, как, например, принадлежность к антагонистическим поэтическим школам или отношение к революционной катастрофе, если признать неубедительными повторения у обоих поэтов одинаковых образов, тем или поэтических формул (образ «пахаря», державинский мотив «реки времени», темы «камня» и «времени»; все эти мотивы, оторванные из контекста, ровно ничего не значат, и ничего не доказывают), то остается лишь имманентный критерий, исходящий из самой сердцевины поэтического факта, тот «внутренний мир»,



который, согласно формулировке Мандельштама, составляет то объективное ценное, что находится за пределами любой субъективной оценки." Lanne 1988, S.1

<sup>77</sup> Vgl. auch Freidins Argumentation für die Verbindung 'Stein-Mandel'stam'. Freidin 1987, S.41.

<sup>78</sup> Die Beschreibung der Poetik Mandel'stams und Chlebnikovs als jeweils synthetisch und analytisch entspricht auch einer Dichotomie innerhalb der russischen Literaturtheorie bzw. Philosophie des gleichen Zeitraumes, nämlich der Opposition zwischen der analytischen formalistischen und der synthetischen formal-philosophischen Schule. Daß sich der eher der formal-philosophischen Schule nahestehende Žirmunskij von der akmeistischen Poetik angezogen fühlte und sich von allen postsymbolistischen Richtungen hauptsächlich mit ihm beschäftigte, ist ebenso bezeichnend wie die Neigung der Formalisten (am stärksten in der Frühphase, aber eigentlich während des ganzen Verlaufes des Formalismus) zur Beschäftigung mit dem Futurismus.

<sup>79</sup> Vgl. z.B. Chlebnikovs "Zver' + čislo", das ebenfalls mit dem oben erläuterten 'Kriegszyklus' zusammenhängt: "Напишу в чернилах: верь! / Близок день, что всех возвысил! / И грядет бесшумно зверь / С парой белых нежных чисел! // Но, услышав нежный гомон / Этих уст и этих дней, / Он падет, как будто сломан, / На утесы меж камней" Chlebnikov 1987, S.101. Der Stein spielt keine konstruktive, sondern eine todbringende, zerstörende Rolle. Die hinter diesem Gedicht stehende Chlebnikovsche Numerologie ist eine analytische, präkulturelle und unbewußte Ebene ("...грядет бесшумно зверь..."), die sich des Steines als destruktiven Mittels des Schicksals bedient.

<sup>80</sup> "Chlebnikov formuliert ... das Gegenprogramm zur *syn tag m a t i s c h e n* Montage der futuristisch-konstruktivistischen Poetik (als horizontale Serialisierung autonomer verbaler Motive zu einer 'Sujet'-Reihe), indem er die Konzeption einer *vertikalen* Montage theoretisch postuliert und gleichzeitig im Text selbst realisiert. (...) [Die Ebenen der Sprache] sind insofern *vertikal* hierarchisiert, als sie - wie die Schalen einer Zwiebel - den 'Kern' bzw. den innersten 'Keim' des Wortes (die Einzellautsemantik) mit immer neuen etymologischen Ausfaltungen (die einer jeweiligen historischen und bewußtseinsgenetischen Sprachpragmatik entsprechen) umgeben." Hansen-Löve 1984, S. 20-22.

<sup>81</sup> In einem anderen, der Hansen-Löveschen gesamt-diachronen Konzeption der Avantgarde entsprechenden Sinne sind sowohl Mandel'stam als Chlebnikov Vertreter einer *synthetischen* avantgardistischen Dichtung, da sowohl Chlebnikovs archaische *zaum*' als auch Mandel'stams "*klassičeskaja zaum*" auf einen tiefgehenden *Essentialismus* zurückzuführen sind, der der sinnentleerten und -entleerenden frühfuturistischen Verfremdungsästhetik entgegengesetzt ist. Sowohl die Ursprache Chlebnikovs als auch die

Weltkultur bei Mandel'stam sind Bereiche, die als im höchsten Maße bedeutungshaft a priori vorausgesetzt werden und in der Sprache selbst vorhanden sind.

- <sup>82</sup> Wenn Chlebnikov in der Einleitung zu "Zangezi" von der 'Autonomie' der 'rasskazy', 'slova' und 'zvuki' spricht, so meint er ... nicht die syntagmatische Eigenständigkeit und Diskretheit des (metonymisch funktionierenden) Montageelements, sondern die paradigmatische, symbolische Autonomie einer 'Elementarsprache', deren 'Bausteine' sich als das 'entpuppen', was sie diskursiv '(be)sagen'" Hansen-Löve 1984, S. 22-23.
- <sup>83</sup> Vgl. etwa Tynjanovs "Promezutok", in dem er die futuristische Poetik mit der russischen Neoklassik des 18. Jahrhunderts vergleicht. Wie schon mehrmals erwähnt wurde, ist die Nähe des Akmeismus zur Klassik bzw. der klassische Charakter des Akmeismus von aller Anfang bekannt gewesen, wenn auch z.T. auf rein thematischer Basis.
- <sup>84</sup> Inwieweit die zentrale Stellung dieses Paradigmas als eine Entmystifizierung des romantischen, im 9. Teil der *Vorschule der Ästhetik* Jean Pauls explizit beschriebenen, "Scharfsinns" bzw. "Witzes" ist, der wiederum auf das acumen bzw. acutezza der manieristischen Manifeste des 17. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann (vgl. die "unio" an der Spitze des Dreiecks des acumen in Šarbiewskis "De acuto et arguto" [1627]), ist für die hier versuchte Standortsbestimmung der Poetik bzw. Metapoetik Mandel'stams nicht unwichtig. Die Allgegenwärtigkeit des Oxymorons bei Mandel'stam in Kombination mit der konkreten handwerklichen Thematisierung des Schaffens, die einen Höhepunkt in der »Grifel'naja oda« erreicht, läßt eine solche kritische Anknüpfung als wahrscheinlich erscheinen; hier wäre auch die idiosynkratische Verwendung des Begriffes "Hellenismus" einzuordnen (vgl. die Verknüpfung der hellenistischen Dichtung und des Manierismus in Hocke 1957 und Hocke 1958). Dies wäre ein weiteres geistes-geschichtliches Pendant zur schon angesprochenen und in Toddes 1974 analysierten kritischen Einverleibung Tjutčevs durch Mandel'stam und wird in einer kommenden Studie gesondert analysiert werden.



Paul M. Waszink

### **THE LITERARINESS OF "DOKTOR ŽIVAGO": THE ROLE OF PEIRCE'S INTERPRETANT AND WITTGENSTEIN'S "SHADOW"**

Starting-point is Peirce's distinction of a sign as consisting of a representamen, its meaning and its interpretant. The latter renders a general idea concerning the object to which the sign refers rather than indicating its exact meaning. (see Peirce 1960, 1.339) In that quality it expresses one (or more) connotations rather than an exact denotation. Therefore, the interpretant of a sign /a/ always has a certain negative value because it refers to a meaning "minus a". Its essential function resides in the fact that it always impels the perceiver, as it were, to trigger from it an answer to the question concerning the exact nature of the object under discussion.<sup>1</sup>

Actually the interpretant of a verbal sign plays a key role for the analysis of literary works. In this regard the observation that the interpretant of a sign is the instance which guarantees the validity of the sign is of interest. (Eco 1976, 68) It has convincingly been demonstrated in this regard that the visualization of a narrator plays a key role as it is linked up with the development of indirect speech in literature. (Frejdenberg 1978 [1945]) The interpretant-value of a statement made in indirect speech manifests itself in the fact that by the introduction of an internal speaker the question about the reliability of that message is explicitly brought up; in a message without such a speaker this is not the case. Thus, otherwise than in the statement "John went to Paris", by the statement "John said that he would go to Paris" both the possibilities that John actually did go to Paris and that he didn't may have been realized. The interpretant-function of "John" resides, in this case, in the fact that he may correctly be associated with "Paris" or not. In other words, "John", with the sign-function /a/, may either refer to the meaning "a" ("the man who goes to Paris") or "minus a." ("the man who does not go to Paris")

As far as literature is concerned direct rather than indirect speech presupposes a physically present narrator who is held responsible for his own words. The presence of such a narrator implies that the problem of the reliability of his words is not brought up. It has correctly been observed in this regard that the opposition between truth and fiction in Greek literature is linked up with that between oral and written speech. (Rösler 1980) The Homeric epos, which is an oral genre, consequently originates from the time at which a consistent opposition between

truth and fiction in literature was hardly made. Any poet was supposed to tell the truth. However, the invention of script implied that the reliability of literary works began to be questioned because the singer who could be held responsible for the contents of epic works had been replaced by an internal narrator, i.e. a person who is, partly, at least, operative within the framework of the narrative himself. (Rösler 1980, 315) In other words, the problem of the reliability of a literary work becomes to play a role as soon as the direct deixis marking the epos is replaced by deictic words, launched by an internal narrator. The latter is, otherwise than the epic singer, unable to direct the audience toward a correct identification of the work. Rather have his words an *Appellfunktion* (as Bühler calls it), as they only orient the reader during the reading-process. (see Schmid 1982, 105) In other words, the literary character of a statement containing a message uttered in indirect speech ("John said that he would go to Paris") resides in the fact that three distinctive features are combined in it in a hierarchical manner. First of all, it contains a message in verbal signs presenting a situation, with a purely figurative character. In this situation John and Paris play a role. Secondly, this message has a deictic function as it is made by a visualized, internal, speaker who question its validity. Thirdly, not only the content of a framed message, bearing a figurative character, is conveyed to the perceiver, nor its reliability (or validity), but also the *consciousness* that this *is* a verbal message. This consciousness is effectuated by means of an analogy.

This can be explained by a reference to Heraclitus' famous fragment 79. There the latter explains that the idea of "divinity" which can, in principle, not be grasped by human mind, may be imagined by the use of a geometrical mean. Thus, the statement "Man is stamped as infantile by divinity, just as the child is by man" can schematically be presented as follows:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{child} & : & \text{man} & = & \text{man} & : & \text{god.} \\ \text{(a)} & & \text{(b)} & & \text{(b)} & & \text{(c)} \end{array}$$

By this formula the philosopher presents the idea of "perfection" as gradually developing; when the formula is read from left to right the degree of perfection increases, in the reverse case it decreases. (Fränkel 1938, 314) What is essential here is that "man" has a double function; not only has he a clearly figurative character in the first equation, but he has a deictic function too, in the second equation. There he serves as a starting point for the realization of an abstract notion of something which could otherwise not be grasped by the human mind. ("the divine") In other words, the deictic function of "man" resides in the fact that he serves as a geometrical mean, which the concept "child" does not. Thus the interpretant-character of "man" is emphasized.

It will be seen that this function of analogies is particularly illustrative of Pasternak's works. It has been observed that in the latter's view a concept can only be realized when its opposite term is taken as the starting-point; thus the finite, the humble leads to the majestic, the infinite. (Terras 1967, 50 and 31 and 32)

To return to indirect speech as the distinctive feature of narration which results from conceptual thinking, it is evident that the internal speaker has the function of a geometrical mean in Heraclitus' definition there. For instance, in the statement "John said that he would go to Paris" "John" has a double role, that of the object of the external speaker's message and that of the subject of an own statement containing the message that he will go to Paris. In the first case he has a figurative character only, in the second case he *moreover* has a deictic function. This statement can be presented in the form of a formula as follows:

a	b1	=	b2	:	c
0	John1	=	John2	:	complete
[mere indication	(internal		(internal		message
of external	speaker)		speaker)		(including
speaker]					consciousness
					on perceiver's
					part)
<u>quality:</u>					
bears a	figurative		figurative		figurative
potential value	character		character		character
as it indicates			plus deixis		plus deixis
an instance					plus
which is able					perceiver's
to do an					consciousness
utterance					

In this equation "a" has zero-value because it has a mere potential value; it marks the starting-point of the message indicating the presence of an external speaker by doing so. "b" has been split into "b 1" and "b 2" because, although both indicate "John", they are not identical as to their function. "b 1" has a mere figurative character as it marks the figure *about* whom something is being said. "b 2", however has both a figurative character and a deictic function as it both indicates the person *about* whom something is said and informs that he serves as the starting-point of a message; in other words, "John 1" and "John 2" are analogical to rather than identical with each other.<sup>2</sup> "c" has a figurative character because it comprises the content of the framed message ("John went to Paris"); it has a deictic value because it brings up the question of the validity of that message

emphasizing that it originates from John. By doing so it imparts to the perceiver the consciousness that this is a verbal message as it at last approximately visualizes an external speaker ("everybody minus John"). The hierarchical character of the relationships expressed in the equations manifests itself in the fact that *c* has a framing function for *a*, *b* 1 and *b* 2.

W. Schmid has presented a scheme for the presentation of a literary work determined by a strict hierarchy although he hardly pays attention to the fact that it should be based on the assumption of relationships of analogy between the constituent parts in order to be effective. (Schmid 1982) Thus in his argumentation, based on a distinction between a "fabula" and a "sujet", the framing *Präsentation der Erzählung* presupposes an *Erzählung* ("sujet"), which implies a *Geschichte* ("fabula"), which in its turn implies a *Geschehen*. Whereas the *Geschehen* consists of all elements constituting the raw-material of the literary work, in the *Geschichte* these elements are presented, by a procedure of selection, in what the classical rhetoricians called the *ordo naturalis*. In the *Erzählung* they are presented, by a procedure of combination, in their *ordo artificialis*. The *Präsentation der Erzählung* implies in its turn an *Erzählgeschichte* which implies an *Erzählgeschehen*. (Schmid 1982, 98)

The above-mentioned consciousness on the part of the perceiver of the verbal message that he reads a literary text can be expressed in terms of Schmid's definition of the "code" of a work. In Schmid's view the procedures by which the elements from the *Geschehen*, which still bear a potential character, are transformed into the *Präsentation der Geschichte* are to be compared to a code which makes a sign out of a seemingly incoherent multiplicity of elements. Otherwise than other codes this code is not given beforehand, but has to be unriddled in the literary work itself. (*idem*, 106) In other words, the code of a literary work, as defined by Schmid, effectuates the above-mentioned consciousness on the part of the reader that he reads a literary work. By doing so the latter learns the code. It is the final result of the above-mentioned transformation-process as it confirms the hierarchical construction of a work from a stock of potential literary elements towards a realized *text*, consisting of verbal signs which are not only consciously used by a producer, but which can be correctly be identified by a perceiver (i.e. a reader) as well.

Reference should again be made to the above-mentioned hierarchical scheme according to which a literary work comes about as the result of a transformation from a stock of elements with a potential character towards a unit marked by a figurative character, a deictic function, and the quality that it triggers in the perceiver the consciousness that he reads a verbal text. In other words, the parallel scheme of Schmid would look as follows:

a	:	b1	=	b2	:	c
<i>Geschehen</i>		<i>Geschichte</i>		<i>Erzählung</i>		<i>Präsentation</i>
der						<i>Erzählung</i>
		("fabula")		("fabula", "sujet")		("fabula", "sujet", "code")

The purely figurative character of the fable in Schmid's definition is evident as the *fabula*, which it is not given on the linguistic level of the text, has to be *reconstructed* from that text in order that its constituent elements can be given in their *ordo naturalis*. It consequently has no deictic function as explained above.<sup>3</sup> The analogy in the scheme manifests itself in the fact that by b 1 and b 2 contain the *same* events, actions, motifs, persons and objects are presented, but that only b 2 testifies that they are operative in a *text*. This implies that they are operative in a narrative, and should serve as a starting-point in a development, i.e. a temporally determined reading-process, and should, therefore, contain the necessary clues for the reader to unriddle the above-mentioned *code* of the work.<sup>4</sup>

Wittgenstein has illustrated the interpretant character of a sign (although he neither directly mentions Peirce by name nor refers to his terminology) by his definition of what he calls a *Schatten*. This has, in the English version of his works rendered by "sense of a sentence", or "proposition." (Wittgenstein 1970, 58 fn.; I will literally translate it by "shadow") It should be added that a "shadow" in Wittgenstein's definition takes something like an intermediate position between what Peirce calls the meaning of a sign and its interpretant because the first does not make, contrary to Peirce, a consistent distinction between them.<sup>5</sup> Wittgenstein introduces the idea that the terms indicating the elements similar to the geometrical mean (b 1 and b 2) are analogous to rather than identical with each other, their difference lying in the fact that one of them is temporally determined whereas the other is not. The latter has a deictic function.

He demonstrates this by a melody which a person knows by heart. If this is played and its performance is suddenly interrupted, somebody might ask: "Do you know how it goes on?" Consequently the addressee might answer: "Yes." Actually one should not confuse this knowledge of the melody with the concrete *existence* of the melody at the moment the above-mentioned process of execution was interrupted. Accordingly it would be an error to confuse the existence of a gramophone-record of a melody with that melody itself. (*idem*, 69) Thus the concept "to know a melody by heart" functions as the shadow of that melody. It enables us to recognize the melody being played as being that on the record. In



terms of Heraclitus' analogy the relationship between the above-mentioned concept and its concrete realization could be presented as follows:

0	:	melody	=	melody	:	realization
a		b1		b2		c
[potential		figurative		figurative,		figurative,
existence		(melody)		deictic		deictic,
of melodies				(record,		perceiver's
and				with melody		consciousness
records]				on it)		of
						melody on
						record

"a" again functions as the starting-point of the as yet unrealized situation in which a record is played of a particular melody. B 1 has a purely figurative character; it presents the melody. B 2 has both a figurative character and a deictic function which is evident from the fact that it illustrates the notion of "knowing how a melody goes on." Thus it contains the *whole* of a melody, or piece of music, and, consequently, knows it from the beginning to the end. Its deictic function manifests itself in the fact that its connotation ("melody") rather than its denotation ("record") is essential. Its function as a shadow of the melody resides in the fact that it is spatially determined ("a black thing") whereas the melody itself which one sings, plays or listens to is temporally determined. In the same way an still unread book "knows what it deals with" as it contains all elements, figurative and deictic, necessary for the reader to complete the reading process and unriddle its code. Having done so, the latter may reconstruct the fabula. In so far the unread book is spatially determined exactly as a record is, because it contains a "sujet" which can have been written by an omniscient external author only; the latter, having placed the events in their natural order for himself *first*, overseeing them well, then places them in their *artificial* order. In c the figurative character and the deictic function of a particular impulse a perceiver has got are combined, resulting in the consciousness enabling him to interpret this impulse correctly. Thus he hears a melody, sees a record, and concludes that the melody he hears is the same as that on the record.

The uniqueness of Pasternak's novel "Doctor Živago" does not merely reside in the circumstance that it deals with the problem of writing. Many other novelists in world-literature have dealt with it. The novel's particular character does not reside in the fact that poems have been added to the narrative. However, it is unique that these poems form the final term in a chain of terms between which a relationship of analogy exists; in formula-form:

a	:	b1	=	b2	:	c
0		events told in narrative prose text		narrative prose text		poems

In other words, in accordance with Heraclitus' definition of an analogy, the notion of "literariness" increases when the equation with the geometrical mean is read from the left to the right and decreases when it is read from the right to the left.<sup>6</sup> The poems combine a figurative character with a deictic function, thus evoking in the reader the consciousness that he is reading a literary text. Heraclitus' scheme for the indication of analogies in which the geometrical mean is applicable to the protagonist in the novel; the formula runs as follows then:

a	:	b	=	b	:	c
0		Jurij 1		Jurij 2		poems

"a" again serves as the starting-point of the book as a whole. "Jurij 1" stands for the purely figurative character of the protagonist as he is operative in the plot in his function of a doctor although reference is made to his literary, particularly his poetic, qualities. See the passage in 3, 2 in which an announcement is, as it were, made to the reader about the nature of the book he has under his hands: "Jura thought well and wrote even better. Ever since his school-days he had dreamed of writing a book in prose, a book of impressions of life in which he would conceal, like buried sticks of dynamite, the most striking things he had so far seen and thought about. But for such a book he was still too young; he wrote poetry instead, like a painter would spend his life making sketches for a big picture he had in mind."<sup>7</sup> In other words, reference is made to and background-information is given concerning his poems, but not the concrete results of these poetic activities.

Actually the analogy between Jurij 1 (whose figurative character is emphasized) and Jurij 2 (whose figurative character and deictic function are equally important) is confirmed by Pasternak's conception of poetry. Starting-point for him is that in his works poetry rather than the poet stands central. (Erllich 1964, 153, Muchnic 1961)<sup>8</sup> As the narrator himself words it: "(At moments of inspiration) the ascendancy is not with the artist or the state of his soul which he is trying to express, but with language, his instrument of expression." (448) "Jurij 2" therefore, stands for the "I" in Pasternak's poetry and prose, who has that pantheistic quality in so far as he does not act on his own but rather in cooperation with *all* other elements of the heterogeneous universe. (Erllich 1964, 136) Actually in Pasternak's works elements of Kant's and Schelling's philosophy are combined. The observation that Pasternak's aesthetic is close to Romantic

rather than to Neokantian aesthetics because his view of poetic symbolism clearly bears the mark of Schelling's "philosophy of identification" (*Identitätsphilosophie*). (see Terras 1967, 44, 51) Pasternak's pantheistic conception of the world is in perfect agreement with this philosophy as it combines the individual and society, the general line and the detail, the finite and the infinite.<sup>9</sup>

The observation made concerning Pasternak's collection of poems entitled "My sister-life" according to which the poet splits his self into into an individual component with an explicitly figurative character and a generalized one linking the first with the universe (Muchnic 1961, 382 n.) is also of interest in this regard. The influence of the philosophy of identity in Pasternak's works thus becomes evident as the latter makes use of the procedure of duplication by which, in Schelling's view, the identity of all phenomena of life is brought about. In other words, in the equation  $a = b$  by "a" the protagonist is indicated as he figures in the plot, and by "b" his environment with which he stands in an immediate contact, or, in Schelling's terms, with which he identifies himself, according to a pantheistic principle. By the use of the sign "+" (indicating the Schellingian "overweight") the procedure of reduplication is visualized. By "+a" it is indicated that the emphasis lies on the *person* of the poet, by "+b" that it lies on his own literary productions.

The principle dominating Schellings aesthetics of identity as it is operative in Pasternak's "Doctor Živago" can be expressed in terms of Heraclitus' geometrical mean (according to which an abstract idea is rendered by means of an analogy) in the following way:

0	:	Jurij 1	=	Jurij 2	:	Jurij's works
		man		<i>indication</i>		text of poems
		(figurative		of Jurij's work		
		character)		(figurative		(figurative
				character,		character,
				deictic		deictic
				function)		function, reader's
						consciousness of their
						being a <i>literary work</i> .)

In Schelling's scheme:

"a" in	"b" in	identification
Schelling's	Schelling's	as expressed
equation	equation	by
$a = b$	$a = +b$ (in	duplication

which	in +a = b
b presupposes	and
a)	a= + b

"+a" indicates that the figurative character of the described person (as he is operative in the plot) is stressed. "+b" indicates that his deictic function as a potential poet is stressed, although these poems themselves are not included in the prose-text. However, some concrete results of the hero's, literary, non-poetic, activities are given. The inserted diary-fragments of the hero as well as the quotations from folk-songs are particularly illustrative in this regard.

Let us consider some examples of these instances in which the autonomous, literary function of the hero, manifesting itself in his poems, is still made subject to his figurative character in the plot. Particular attention should be paid to those literary works which have a clear interpretant-value in Peirce's definition. There are three representative types of such works:

1. poems allegedly written by the protagonist which are only indicated, but not included as parts of the novel. (see the distinction made in Rowland and Rowland 1967, 16, 215 between "lived" and "written" poems)
2. texts allegedly written by the protagonist but which are no poems,
3. poems allegedly written by other persons as well as folk-songs included in the narrative,
4. indications of other literary works.

It is evident that the interpretant-value of these works manifests itself in their negative value; they are either "non-poems" by Živago (the texts under 2.), and, when there are poems among them, they are not written by the protagonist. (the texts under 3)

The works mentioned under 1., i.e. the "lived" poems are of interest primarily as they suggest the protagonist's vitality by summarizing his most important experiences. Thus at the conclusion of chapter 3, 17 Jurij thinks about the poem he will write in memory of the just deceased Anna Gromeko. The poem remains unwritten, but the figurative character of the background against which it is placed is presented clearly in terms of modeled space and time. Thus it is reported that after the burial "Jura walked on alone *quickly, ahead of the others, stopping occasionally* to let them catch up with him ... *At this moment, more than ever, it was clear to him that art always has two unending preoccupations. It relentlessly meditates upon death and, by doing so, relentlessly generates life. ... Jura joyfully anticipated the day or two he would disappear from the university and his home and would put in his lines in memory of Anna Ivanovna everything which came to his mind at that moment* i.e. all random things which life would shove to him: a few of the deceased person's best characteristics, the image of Tonja in mourning, some observations of incidents in the street on the way back

from the graveyard, and the washing hanging in the place where once long ago in the night the snow-storm had wailed and he had wept as a little child." (91; it. mine, PMW) In this passage the deictic function of the poem *Živago* intends to write but which is never written is expressed by the motifs in the modeled time (*Erzählte Zeit*) as well as indications in the narrated time. (*Erzählzeit*; for definitions of these two kinds of time see Müller 1948) As far as the modeled time is concerned: Jurij intends to restrict himself in the description of the scenes in the poem to those which come to his mind *at the moment after the burial*. These scenes are limited in modeled *space* too as he will only describe what he remembers and sees in the street. This spatial limitation consequently supersedes a possible temporal extension which might result in a detailed description of past events. Thus the memory of the night after Jurij's mother's death during which the latter wept is prompted by the circumstance that in that same place washing is hanging at the moment he passes it after the burial. As far as the narrated time (*Erzählzeit*) is concerned, the external narrator completes the third chapter with this decision by Jurij to summarize in a poem the events which took place in his life thus far. In other words, the coincidence of modeled time and narrative time manifests itself in the circumstance that with the death of Anna a new chapter begins both in the novel (narrative time) and in the hero's life (in modeled time).

The above-mentioned deictic function of the poem also manifests itself as it indicates the protagonist's vitality and determines his attitude towards art. This is particularly clear in his thoughts, prompted by the burial, concerning art as the link between death and life. In terms of analogy, art in Jurij's conception, can be considered the geometrical mean between life and death both of which can only be grasped by human mind when they are expressed in formula-form:

$$\begin{array}{ccccccc}
 a & : & b & = & b & : & c \\
 \text{death} & & \text{art} & & \text{art} & & \text{life} \\
 & & \text{(associated,} & & & & \\
 & & \text{in the case} & & & & \\
 & & \text{of Jurij, with} & & & & \\
 & & \text{vitality)} & & & & 
 \end{array}$$

In accordance with Heraclitus' earlier-mentioned observation it is evident that the notion of the concept "life" increases when the formula is read from left to right and decreases when the opposite is the case.

The "non-poem" "Turmoil" (*Smjatenie*) is also illustrative in this regard. Jurij dreams that he writes it during his serious attack of typhus. Reference is made to the poem in the prose-text but it is not included in the poems included in the novel. Although it is non-existent as a text it is framed by deictic motifs expressing the idea of "vitality." First of all: the concepts of life and death stand

central and the poem, i.e. a work of art, serves as a means to link these two opposite concepts. This is even expressed literally as far as modeled time is concerned: "He neither wrote a poem on the resurrection nor on the entombment, but rather on the days *between*; he wrote the poem "Turmoil"." (211; it. mine, PMW)

The above-mentioned intermediary-function of art between life and death is personified in Jurij's step-brother Evgraf. The latter is his double in all respects in so far as he sustains his essential vitality both literally and figuratively. Thus he keeps him alive during the hardships of revolution and civil-war by appearing regularly out of the blue, as a *deus ex machina*, with stocks of food and fuel. But he supports Živago's abilities as a writer too of which his name "Evgraf" (Greek *eu-grafos*) bears testimony. (see Rowland and Rowland 1967, 108) In the period during which Jurij dreams about the above-mentioned poem "Turmoil" Evgraf brings bread, butter, sugar, tea, coffee which help Jurij's recovery along. But his vitalizing function in the figurative sense is of even more interest as it demonstrates that Evgraf represents art. (which in its turn serves as the geometrical mean between death and life) Thus Jurij is reported to dream during his illness that he "writes ardently and with an unusually success what he had always wanted to write and should have written long ago but never could. ... Only now and then a boy got in his way ... It was perfectly clear that this boy was the spirit of his death, or, simply, his death. But how could he be his death if he was helping him to write his poem? Could death be useful, could death be helpful?" (*ibidem*) Only when he wakes up from his deliriums he is informed that "the boy stepping in his way" he saw is, in reality, his half-brother. Thus Evgraf represents, on the one hand, death, but also art as he helps the protagonist to write, thus enabling him to cross the border between death and life. The primarily indexical function of the poem appears from the fact that only a few fragments of it are preserved, i.e. the title ("Turmoil") and two lines ("We are glad to touch you" and "you should get up"). It is, of course, no accident that exactly these two lines remain in the protagonist's memory as they emphasize the motif of vitality which is expressed not in the result of a poetic activity, but rather in the figurative character of a literary figure (Evgraf) who "infects" his ill step-brother (Jurij) with vitality in order that he may recover. In other words, for the moment being the purely figurative character of the alleged author of the poem supersedes his indexical function as the writer of autonomous poetic texts which are *not* inserted into the prose-text.

As far as the texts mentioned under 2. are concerned, Živago's posthumous notes contain observations concerning the essential function of art too. The themes of life and vitality are again treated in them. This time "vitality" is associated with the city; see: "The *living, lively* established language which naturally falls in with the spirit of the *present* time is the language of urbanism. I

*live over a busy metropolitan crossing. The sunny Moscow, blinded by the sun ... which breathes flowering clouds and streets, whirls around me and requires that I should in my turn make the heads of others whirl in honour of her.*" (508; it. mine, PMW) The idea of the identity of man with his environment as it is worded in terms of Schelling's philosophy of identity forces itself on the readers of these lines. Art again serves as a means to attain the realization of this all-embracing vitalism, or, as the geometrical mean between life and death. Accordingly Živago concludes his notes with the words: "The city which rustles and roars incessantly and uninterruptedly behind the doors and windows is an immeasurably large introduction into the *life* for each of us." (*idem*, 501) The interpretant-value of the content of the concluding lines of section 15, 11 appears from the circumstance that the narrator reports that poems written in this vein were *not* found in Živago's notes, adding, however, the significant comment: "Perhaps did the poem 'Hamlet' belong to this category?" (*ibidem*) The concluding remark confirms this deictic character as it is worded in the form of a question. (In Waszink (*to appear*) I have paid somewhat more attention to the phenomenon that by questions and negative statements rather than affirmative clauses the interpretant-value of a statement is expressed)

In this section 15, 11 a coincidence of modeled and narrative time is again visible. It was observed that the motifs "life", "city" (particularly "Moscow"), and "art" stand central in it. With all of these Živago's poem "Hamlet" is presented as being loosely connected; this is evident from the observation which is made about it in the form of a question. The reader's attention is gradually drawn from the city to the subject-matter of this poem by the image of the city as being connected with the soul as a beginning overture is with a curtain in a theatre beginning to crimson in the floodlights.<sup>10</sup> Actually this poem "Hamlet" is the *last* poem by Živago which is brought up within the framework of the prose-text. Then, in the last section (16,5) of the prose-text it is reported that the protagonist's bosom-friends, Dudorov and Gordon, are reading a compilation of Jurij's works, made by Evgraf. Consequently, the latter functions here as the hero's double again. Actually in the last section the same motifs of "life", "art" and "city" are predominant. As to the the spatial setting, Gordon and Dudorov are sitting by an opened window, somewhere, high above Moscow, on a quiet summer evening. The motif of "life" is expressed in the two friends' feeling of "a peaceful joy for this holy city and the whole earth, for the participants of this history *which had lived to see this evening as well as for their children.*" (531; it. mine, PMW) The motif of "art" is present in the form of Evgraf's compilation of Živago's writings; the concluding line of the novel is illustrative of vitality in this regard: "The small book in their hands seemed to know all this and gave them support and confirmation." (*ibidem*)

This last sentence testifies that the book should be considered a guide for the living rather than a monument of the deceased. In other words: it is emphasized that, although the prose-text is finished, its modeled time continues; as the result of the protagonist's literary activities it will be fruitful for all future generations. This remaining character of Jurij's life and work is expressed in the narrative time too; the last chapter of the prose text is *not* the last chapter of the book as a whole. This is followed by another chapter containing a selection of exactly those works from which Jurij derives his immortality. Actually these poems may also have been inserted in Evgraf's compilation of Jurij's works the two friends are reading. Reference should be made again to the earlier-mentioned passage in section 12,11. There the image of the dark curtain glowing up in the light of the floodlights is used. (see n. 10) In the concluding section 16,11 the opposite motifs of dark and light are equally found. First it is reported that Gordon and Dudorov had already read Jurij's book many times and knew half of it by heart. Then: "When they were in the middle of reading, it grew dark and they had difficulty to make out the print, they had to light a lamp." (530) As a result of switching on the light the real world around the literary figures and the content of the book to which reference is made seem to change places; see: "Moscow [which the two literary figures overlook from the opened window, PMW] now seemed to them not the place of these events, but the heroine of a long story *the end of which they were now approaching*, at that evening, with *the book in their hands*." (530) In these words the above-mentioned coincidence of modeled and narrated time becomes again operative. In this reality, in which the real world (Moscow as a spatial unit) has been replaced by a literary image (Moscow as the heroine of a book) it is suggested that real men are accordingly replaced by fancy-figures, like, for instance, Hamlet mentioned in chapter 12,11. Summarizing, the figure of Hamlet who serves as an indicator that the process of the completion of the prose-text has begun (as he is the subject of the last of Živago's poems mentioned in the prose-text) at the same time functions as a pivot on which the transition from the prose-text to the poetic text hinges. Reference should again be made to Hamlet's interpretant-function, as he does not occur, in chapter 15, 1, in an affirmative but an interrogative sentence. ("Perhaps did the poem "Hamlet" belong to them?") This interpretant-function is also evident in the scene in the theatre (see n. 10) There to Hamlet's possible presence is not even alluded. We are only introduced into a theater where a theatre-figure like he may be operative. But we do not see any figure as yet at all: the scene is described from the viewpoint of the spectator who sees closed curtains only.

In the poem "Hamlet", opening the last chapter, however, the point of view is reversed; the scene is described from the viewpoint of the hero who does not see anything in the auditorium as he stands in the floodlights *himself*. ("Upon me the darkness of night is focussed/ through thousand opera-glasses") (532) This



reversal of the point of view is temporally determined in the earlier-mentioned image of the street serving as an introduction to life. This image is valid for a spectator who is *waiting* for the curtain to be drawn. The modeled time of the poem agrees with this moment; the plot of the play "Hamlet", described in the poem, is supposed to begin at the moment the curtain will have been drawn; see: "The hum has died down. *I have come out on the stage.*" (etc.) (*ibidem*; it. mine, PMW) The reversal of the viewpoint is expressed in the narrative time too; the above-mentioned lines are the opening-lines of the poem. Running parallel to the reversed viewpoint as it does, the theme of the poem is opposed to that of the prose-text. Whereas in the scene in chapter 15,11 (in the prose-text) the motif of "vitality" is emphasized, in the poem the motif of weariness of life plays a key-role. Thus the lines "on me the darkness of night is focussed ... " (etc.) is followed by the appeal: "If only it be possible, Abba Father,/ let this cup pass from me." (*ibidem*) The concluding lines bear particular testimony of this dislike of life, repeating as they do a Russian proverb: "To go through life is not the same as to cross a field." (*ibidem*)

From this poem it is evident that, whereas in the earlier mentioned examples in which the "unwritten" poems had an indexical function for Jurij's vitality, in the "written" ones a reverse development takes place, i.e. from life to death. Reference should be made to the motif of "weariness of life" prevailing in the lines. In other words, here the personage (either the historical Hamlet or the actor) makes a movement *away* from life, or, he moves toward death.

However, before discussing more poems in detail we have to pay attention to those texts by the hero which are inserted into the prose-texts which consequently have a deictic function, that means, his non-poetic texts. (mentioned under 2) The most important non-poetic text by the protagonist himself is his diary which he keeps during the winter after he and his family have safely arrived at Varykino. Reference should be made again to the hierarchy of the frames indicating the relationship of the external and the internal narrator. The text looks as follows: "Chapter Nine: Varykino"

1.

In winter, when he had more time, Jurij Andreevič began to keep a diary. He started to write for himself: 'What a summer, what a summer!/ This is magic indeed,/ and how, I ask you, did this come to us,/ without our doing anything for it?' What a luck to work for yourself and your family and your family from dawn to dusk, ... " (286)

The hierarchy of the frames indicating the relationship of modeled and narrative time is presented in the following manner. First the chapter-number, with a function in narrative time, thus indicating the external narrator, is mentioned, ("chapter nine"). Then a spatial marker with an explicit function in modeled time, thus bearing a figurative character, is presented ("Varykino"). With this

information the framing text of the chapter-heading ends. The framed text begins with the indication of a temporal marker operative in modeled time ("In winter"). Then the protagonist and his activities ("Živago starting a diary") are introduced; thus a new frame is inserted which is of interest in narrative time. The introduction of this extra-frame implies an extra-emphasis on the literary character of the described events in the form of an extra-warning to the reader that he reads a literary text, which is marked, as was explained earlier, by the presence of an internal *narrator* who presupposes, in his turn, an external author.

The extra-frames are of interest for the expression of the interpretant-character of the different motifs in the text. Thus the chapter-indication ("Varykino") suggests that the protagonist's idyllic family-life will take place here. But this idyllic scene has an interpretant-value only as it is presented within the framework of the doctor's diary which he keeps in winter-time, when he does not leave Varykino. However, as soon as Jurij's diary breaks off, during the spring, the plot is spatially replaced to Jurjatin where he begins to spend most of his time with Lara. This consequently means the end of the idyllic family-life; the transition from section 9,9 to section 9,10 is relevant in this regard; see: "At this point the notes of Jurij Andreevič broke off. He did not take them up again. 10.

Jurij Andreevič looked through the books he had taken out in the reading-room of the public library at Jurjatin." (297; it. mine, PMW)

In Varykino the doctor does not feel at home any more, both literally and figuratively. Again, as soon as the plot-text framing that of the inserted diary-notes is resumed it appears to deal with events *not* taking place in Varykino. The role of the frame in literary texts is particular clear in the texts mentioned under 3., i.e. the inserted poetic texts originating from other sources. The Tjutčev-poem is particular interesting in this regard as it is inserted in the diary-text which in its turn is included in the larger plot-text. The important role played by intertextual relationships for the suggestion of the literariness of a text has been demonstrated in several studies. (see note 4, as well as Riffaterre 1979a and 1980) It has correctly been observed that the suggestion of literariness is mainly reached by these relationships as the original quoted text and that one toward it is transferred mutually activate each other. (Ben-Porat 1976) The mutual activation of the embedding diary-text and the model-text by Tjutčev manifests itself as both texts, though both expressing the theme "expiring summer", stand in contrast rather than that they agree with each other. In the diary-text framing the Tjutčev-poem it is reported that Jurij starts keeping his diary in *wintertime*. The quotation of that poem, however, contains an eulogy to the *summer*. The summer is the cause of the latter's jubilant mood. The difference between the attitudes of the two poets, Tjutčev and Živago, consists in the fact that the first regards, in the romantic manner, the riches of the summer as mere gifts for which man needs not do

anything, whereas the latter, in the framing text, emphasizes that it is blessing to man when he is able to use his physical strength, modeling, by doing so, his own world in imitation of the Creator. In this case Tjutčev's world-view reflects the typically romantic idea as it was expressed, among others, by Schelling, that the self is modeled after outside reality, whereas Živago's world-view is rather Kantian as his starting-point apparently is that man models his surrounding reality after his own self. (this problem has been discussed in more detail in Waszink *to appear*).<sup>11</sup>

In other words, in this confrontation of the romantic atmosphere of the framed Tjutčev-poem and the Kantian atmosphere of the framing text in Živago's diary the deictic function of this framing text manifests itself.

The thematically opposite character of the inserted poem and the framing diary-text also appears from Jurij's observation that for him and his family the summer was all but a pleasant time, as it is in Tjutčev's lines; see: "At the beginning, during the spring and the summer, we had a very hard time. We strained ourselves to the utmost. Now, during the winter evenings, we relax." (289) It was observed above, in the discussion of Jurij's so-called "unwritten poems", that the motif of "writing" is associated with that of "death." This manifests itself also here as "death" is in its turn associated with "winter." The winter with its killing effect impels the poet to muse about that past for which he had no time during the summer which was filled with activity of a primary kind. The winter, however, he fills with that activity which is appropriate for a poet, that is, with writing. It was observed above that this activity is associated in a special way with the motif of "death."

Actually in the events described in the diary the motif of "vitality" plays a key role; thus Tonja appears to be pregnant. But for the poet this physiological process bears a stylized, i.e. literary rather than social character. Thus in his view every conception is immaculate and each woman at the moment of child-birth is lonely and forlorn, left to herself; the husband has nothing to do with it. (see *idem*, 290) That the protagonist regards childbirth as being determined by literature rather than as resulting from the love of two equivalent people is further emphasized by his reference to the Psalms when he states that the sun magnifies his mother. Here God is presented as being in her son. (*ibidem*) In other words, not the *human* father, but God is personified in the child. By this intertextual relationship the psalm-text and the framing text of Jurij's diary mutually activate each other. Thus the psalm-text gets a new content as it serves as a means to anticipate the future father's future behaviour in a reverse form (the latter will quit his wife and his family for Lara). The Psalm-text manifests its interpretant-character in this regard. By the reference to the psalm a suggestion is made of the innocence of the hero as he is operative in the framing text of the diary; would such a God-fearing man who knows the Bible so well ever quit his wife? By the

use of the procedure of intertextuality the narrator confirms that by the motif of "birth" the theme "vitality" gets a new dimension.

As far as this procedure of reverse anticipation is concerned the quotations from Puškin are of equal interest. Thus Živago agrees with the latter when he labeled himself as a bourgeois, writing: "Now my ideal is a *housewife*,/ my wishes are: comfort,/ and a tureen of cabbage soup, a fat one." (294; it. mine, PMW) In the framing text he motivates his agreement with these lines as they express that their author as well as an author like Čechov rightly considered both their work and their lives as private and individual matters maturing by themselves. But exactly by doing so these artists made their life and work of concern to all people. (*ibidem*) The framed text by Puškin and the framing text of the diary again mutually activate each other in the above-mentioned manner because they contain themes contradicting each other. Hence they derive their interpretant-character. The diary-writer legalizes, by referring to the embedded model-text by Puškin, his conviction that an artist should quietly live for himself. But the writer of the framing diary-text will do exactly the reverse of what Puškin writes; actually he will leave hearth and home in order to live with Lara.

In the next quotations in the diary-notes the contradiction between the quoted texts and Živago's framing texts is elaborated. For instance, the quotation from the 7th chapter of *Evgenij Onegin* runs as follows: "And the nightingale, spring's lover,/ sings all night. The eglantine blooms."<sup>12</sup> Jurij again gives a positive comment of these lines: "Why - lover? Generally speaking it is a natural, appropriate epithet. Of course, a lover. Moreover, it is fitting in the rhyme." (295) Reference should again be made to the above-mentioned observation that the poet regards so natural an activity as child-birth as a literary, event. The equally human theme of "love" is treated in a similar way. (see the use of the words /epithet/ and /rhyme/ in this connection) In other words, the Puškin-text is again confirmed by the framing text of the diarist not primarily because the latter agrees with it, (as he says in the framing text) but rather because the later events in the plot will show that the theme of "love" will *not* be used in a mere bookish manner. Actually Živago's future life will be determined by Lara's *real* love. In the next quotation, from the folk-ballad of Robber-Nightingale, the latter is associated with "death" rather than with "life." The concluding lines of the quoted passage are relevant: "At this whistle by him, the nightingale ... the forests all bow to the ground,/ and all people are lying dead." (*ibidem*) In Jurij's view the words "Robber-Nightingale" would *not* fit in Puškin's lines. Actually Jurij's negative observation has an interpretant-character too as future will prove that the association of "love" with "death" is correct: both Živago and Lara will die.

But, enthusiastic as the diary-writer is about the nightingale as a life-inspiring animal, his enthusiasm about the forces of life is immediately again worded in terms of literature. Actually in the context of the diary framing diary-text the

writer refers to *Turgenev's* observation that the nightingale makes two different phrases, "Tioch-tioch-tioch" and "Wake up! Wake up!" (296) This last phrase is of particular interest as the expression "to wake up" is distinctive of the motif of vitality. It was observed above that one of the two lines which Jurij had in his head when he began to recover from his attack of typhoid-fever is "It's time to wake up." The nightingale in the embedding diary-text is again associated with life, but the sign /life/ again gets an extra frame as it does not directly refer to the concept "life", but indirectly, derived as it is from another literary text, in the same way as the above-mentioned motif with sign-function /childbirth/ did not directly refer to its object, but rather indirectly, via the bible-text.

It is evident from the above-mentioned examples that the texts by Puškin, Tjutčev as well as that of the folk-ballad serve as the shadow, in Wittgenstein's terms, of that of the framing diary-text. The intertextual relationships between these texts bring on the necessary clues for the reader to interpret them correctly. Reference should again be made in this connection to the earlier-mentioned spatial determination of elements with a shadow-function in temporally determined art-forms such as music and literature. Actually the quoted texts are inserted as temporally complete blocks in the framing text which is supposed to be still in development within the framework of the plot.

The re-appearance of the motif of "vitality" at the end of winter, when the doctor stops his diary-notes, is also correlated with Jurij's quality of a physician. Thus in the first section of his notes he says that he kept quiet about his being a doctor as he didn't want to be disturbed by people *needing* medical help, "in order that his freedom would not be restricted." (*idem*, 287) In the last section of the notes, however, it is reported that a sick peasant drives his cart into the yard enlisting his help. When investigating him the doctor suddenly sees *another* cart on the yard which appears to belong to his step-brother Evgraf, dropping in, as usual, out of the blue. As always, he makes things easier for Jurij and his family in order that the first "may have more time for medicine and literature" (297) In other words, the theme of "vitality" is expressed by a reduplication of the motif "cart" as these bring both a person needing *Zivago's* help and a person who in his turn helps him to carry out that task. Evgraf's double-function is manifest. It was observed earlier that he serves as the geometrical mean between life and death. In this passage he is associated again with motifs indicating vitality such as "spring." For *Zivago* this means that he gets food in the literal sense of the word, but also the means by which he may continue his practical activities which are associated with life (his doctor's practice). But he gets spiritual food too, i.e. the means enabling him to continue his work as a poet. This ambivalent value of Evgraf as the geometrical mean between life and death is evident in Jurij's remark that *perhaps* each human life needs a secret, unknown force, a *nearly* symbolical figure, who comes unsummoned to the rescue. He continues: "Is the role of this

beneficial hidden spring played by my brother Evgraf?" (297) The use of the words /perhaps/, /nearly/ as well of the interrogative sentence demonstrate that the interpretant value of the doctor's statement is stressed. It leaves the question whether Evgraf is Jurij's saviour (thus emphasizing his intermediate function between life and death), undecided.

Intertextual relationships play a role in section 12,6 too. There the text of a folk-song on a rowan-bush is inserted into the prose-text; it is sung by the cattle-healer Kubaricha. The doctor mockingly calls her his rival, as she, in her own manner, also occupies herself with medicine. In other words, she fulfils the function of the protagonist's double both as far as his activities as a doctor and as a poet are concerned. But whereas the concrete results of Jurij's poetical activities have not been rendered as yet, those of his double are. The described objects and the motifs of the framing plot-text return in the framed text of the folk-song; in so far the framed text again functions as the shadow of the plot-text in Wittgenstein's definition. Thus, for example, in the framing text it is reported that "Jurij Andreevič, taking care that he would not fall into the *swamp*, and slowly making his way along the footpath, which skirted the *marshy* clearing in front of the rowan bush, *stopped dead*." (372; it. mine, PMW) This motif of "water" is repeated in the external narrator's comment on the folk-song; see: "The Russian folk-song is like water in a weir." The motif of the rowan-tree is repeated in the folk-song where a hare is reported to complain to a rowan-tree, asking it to be pitiful. The hare and the rowan-tree are associated with the motifs of "winter" and "snow." (373) The tree is called up to scatter its berries in handfuls over the world, to the house where the beloved one lives. This is the last house, standing in the outskirts of the town, the beloved one sits near the last window. Actually the house where Lara lives stands at the corner of two streets, (the Kupečeskaja and Novosvaločnij lane) in front of the house with the figures. Chapter 13 begins with the observation that it is overlooked by the houses and churches of the upper parts of the town. Thus by the use of the "bird's eye-view" the suggestion is made that Lara lives in the *last* house. Thus the agreement between the house in the plot-text and that in the folk-song is brought about.

The folk-song has a shadow-function of the plot-text too as far as Živago's legal wife Tonja plays a role in it. This is expressed by the motif of "fear" in the figure of the hare; the song starts as follows: "As a hare was running about the wide world,/ about the wide world, over the wite snow./ He ran, the squint-eyed hare, along a rowan-tree./ he ran, the squint-eyed,/ complaining to a rowan-tree./ 'I, the hare, I have a timorous heart, a feverish heart, ... / I, the hare, am afraid of the wild beast's tracks,/the wild beast's tracks, the wolf's hungry belly./'" (*ibidem*) These words confirm Živago's earlier decision not to go home straightly after he has finished his relationship with Lara in order to confess everything to his pregnant wife Tonja, but rather to postpone this difficult action. (see ch. 9, 16;

314) ) In other words, the mutual activation of folksong and plot-text manifests itself in the fact that the folksong adds a new dimension to the figures of Živago, Tonja and Lara, whereas by the same token a new light is thrown on the protagonists of the song, i.e. the hare and the rowan-tree. The latter is simultaneously presented as the addressee of a fearful addresser, as a beautiful addressee, and as a means to reach the equally beautiful beloved one who is far away and who is, ultimately, identified with it; see the last lines which run as follows: "I'll escape from my bitter captivity,/ I'll escape to my *berry*, my love." (*ibidem*; it. mine, PMW) The motif of "winter" is found both in the framing plot-text and the framed text of the folk-song. It is seen here again that this motif is associated with that of "literature" as it was in the earlier-mentioned passage containing Jurij's inserted diary-notes. Also in this context the motif of "winter" disappears as soon as that of "vitality" enters which implies that the motif of "literature" is replaced by that of real life. Thus Jurij understands the words of Kubaricha when she exorcizes a sick cow of a peasant as consisting mainly of a mixture of corrupted places from Old Russian Chronicles. In other words, her healing activities are at first interpreted by him as if they were determined by literature. His reaction is described as running as follows: "Why should he react to the nonsensical images, the senseless talks as if they were real statements?" (*idem*, 377) The interpretant-value of this statement again appears from its interrogative character. Kubaricha's words take an intermediate position between literature ("non-reality") and reality. Their reference to literature appears from the fact that Jurij decides for himself not to jump at mere stories. Their reference to reality, however, manifests itself in the circumstance that the "nonsensical images" evoke, in a collage-like manner, the image of Lara again. This consciousness of Jurij's love makes that he again seems to wake up from a dream, in a way similar to that when he woke up from his typhoid-fever, wondering where he is and what happened to him. There is a mist before his eyes, see: "Everything misted over. At that moment instead of the expected *snow* there came a *drizzle*." (378; it. mine, PMW) These last words are essential as they indicate the transition from winter to a warmer type of weather, typical of life. Jurij suddenly sees before him the "magnified image of a single, astonishing, deified head. And the head wept, and the swelling rain kissed and watered it." (*ibidem*)

In other words, the protagonist is again dragged from death to life. It was seen that in the passage dealing with his illness his step-brother Evgraf had this ambivalent, paradoxical function as he both stimulated Jurij to write (associated with death) and impelled him to stop it, thus enabling him to return to life. In this situation, however, it is Kubaricha who masters those vitalizing forces literally, for ordinary people, as she *heals* sick cattle of the peasants. Actually the section is concluded with Kubaricha's words to the owner of the sick cow after she has

treated it: "Go now ... I've charmed your cow - she'll recover." (*ibidem*) On the other hand she has this vitalizing force for the poet which is exemplified by the fact that she serves as Jurij's double in the same way as Evgraf. That the specific tool of the poet, i.e. language, is also inspired with life by Kubaricha as she serves as an artist thus representing the geometrical mean between death and life, appears from the last sentences in the above-mentioned passage. The re-appearance of the motif of "vitality" in Jurij's consciousness is confirmed by the association of the motif of "recovery" with the word of God; the latter is emphatically presented as being alive. See Kubaricha's words with which she ends her statement: "Pray to the Mother of God. She is the abode of light and the book of the *living* word." (*ibidem*)

In chapter 14 the narrator comes maximally near describing Jurij's creative activities. Actually a description is given of the moment inspiration comes as well as its development. (see chapter 14, 8) It was observed earlier that the deictic function of the text begins to play a role as soon as the text of the poems themselves are given. In other words, that moment, at which the represented world and their representation coincide in the way distinctive of Pasternak. Even the headings of a few poems inserted in the last chapter of the book are mentioned: "Christmas Star", "Winter Night"; but it is immediately added that the poet writes down "several others of a similar genre which were later to be forgotten, forlorn and never found back." (447) The narrator defines the poet's inspiration as the phenomenon in which language begins to predominate his personality: "Language, the fatherland and dwelling of beauty and meaning, itself begins to think and speak for man and completely turns into music." (448) This phenomenon is in agreement with the earlier-mentioned, consistently made, association of literature with a passive rather than active attitude of man, realized, among other things, in the motif of "death" rather than "life." Thus Jurij feels that at moments of inspiration "the main work is not done by himself, but rather by that which is higher than him and which leads him" (*ibidem*) He is waked from his poetic thoughts by the howling of the wolves, but at that moment Lara appears to stand besides him: "'You burn and glimmer, clear candle of mine!' she said in a wet wisper, which was heavy with sleep. 'Come and sit beside me, and I'll tell you my dream.' And he put out the light." Here it appears that even she has been made a literary figure as it is suggested that her words are adapted from the poem Jurij has under his hands, i.e. the refrain of "Christmas Star." It runs as follows: "A candle on the table burnt,/ a candle burnt." (550) By Lara's intervention, as she calls Jurij her "clear candle of mine", the latter's figurative character and his deictic function as a literary personage are combined. In the plot-text the verbal-sign /Jurij/ refers to its denotation "Jurij"; as the maker of the poem "Jurij" serves as a connotation of the sign /candle/. He is, in other words,



presented both as the creator of his own text and the object represented in it, the candle.

In the next section the identification of reality as being modeled by the external narrator and by the internal one as well goes on. The romantic idea of the poet as being hardly active in the creative process is reflected in the plot-text; see the opening lines of the section: "Another day of quiet *insanity* passed." (*idem*, 450) The doctor feels during that whole day a haziness in his head; this haziness determines his work too: "Half the groundwork had been done for him by that drowsy haze which filled him." The day (in modeled time) is experienced by the protagonist as being as incomplete and defective as the first drafts of his poems: "Like the confusion of the first rough drafts the tormenting idleness of the whole day served as a necessary preparation of the night's work." (451) Everything from reality turns into a literary theme during the night, even such alarming animals like wolves. They embody the motif of "fear" but this motif is immediately incorporated in the legend of St. George and the Dragon, which is in its turn inserted in the poem in the last chapter under the heading "A fairy-tale." The poem comes about, as it were, on its own. Thus the modeled world and its description again in the earlier-mentioned manner. The poet sees the galloping St. George literally before him and has difficulty in keeping pace with him in the writing-process, see: "... Jurij Andreevič watched him growing smaller in the distance; Jurij Andreevič wrote in a feverish hurry, hardly being able to note down the words and lines as they appeared, everywhere in their proper place and to the point." (452) In other words, a maximal coincidence of modeled and narrative time of the described poem is suggested. This coincidence is in agreement with Schelling's philosophy of identity by which the self identifies himself with outside reality.

In the descriptions of Jurij's literary activities after Lara's and Katja's departure with Komarovskij it is demonstrated that the first is operative as a geometrical mean as she embodies art, which links death and life. It was demonstrated earlier that Evgraf's fulfils a similar function. First of all, Jurij starts elaborating Lara's image in his poems and notes. But in the course of this process the real Lara more and more disappears from his mind; see: "He drank and wrote things, devoted to her, but as he crossed out words and replaced them by others the Lara of his verses and notes went away from its *real prototype*, from the *living* mother of Katja, who was away on a journey with her daughter." (464; it. mine, PMW) In so far the artistic process again appears to be incompatible with real life. However, from the further description it appears that the artistic process has a cathartic function. It should be kept in mind that "cathartic" should not be assumed here in the sense in which it was probably used by Aristotle when he says that it was the function of Greek tragedy to relieve its perceiver of an *excess* of feelings evoked by the dramatic action. Rather should it be understood here in

the meaning in which it was used, for instance, by Goethe. The latter emphasizes the value of katharsis from a qualitative viewpoint i.e. as a process by which these feelings are purified.<sup>13</sup> Thus in section 14, 14 Jurij is reported to carry out corrections for reasons of style. ("to refine and strengthen his expression") but also as they prevent him to utter his personal feelings too freely, hurting, by doing so, the immediate participants in what he has experienced. Consequently, rather than becoming bleedless and morbid, his poems get a broad, reconciling character, transforming their particular into a general character. (465) In these words the above-mentioned cathartic function of Jurij's art is expressed. Actually a process reverse to that operative in Jurij's recovery from typhus is seen at work here. In the first case it was seen that Jurij was helped both in the process of writing and in the semantically reverse process of returning to life by one and the same figure (Evgraf). Here, however, it is seen that Jurij turns to writing first in order to survive; thus Lara is associated by him with the motif of life. Actually in the preceding section 13 he has defined her as follows: "This is how you were cast to me by the tempest of life, my pride, this is how I'll represent you." (464)

But not only does Jurij carry out corrections, he makes additional remarks and notes as well which clearly have an interpretant-function. Thus it is reported that "during his lament for Lara he was also scribbling to an end his daub of different times about all sorts of stuff, about nature, about everyday things. As always happened to him when he was writing, also now a host of thoughts about his personal life and that of society darted to him during this work simultaneously and incidentally." (465) This sentence bears testimony of Pasternak's conviction that the creative process is an activity in the course of which reality is *presented* rather than merely *represented*, as a mere mimetic activity (see note 8) Thus the motif of "life" is introduced again.

In other words, the creative process appears to consist here of two activities. Firstly, there is the activity of the literary representation of Lara which is strictly aesthetic in the Aristotelic sense as it is marked by the feature that the purely personal and emotional feelings the artist experiences during the production-process are transformed by a process of katharsis into Aristotle's "pleasure" (*hèdonè*) which is, in the latter's view, accessible to *all* people. Secondly, there is that process bearing an interpretant-value which gives indications about the artist's existence. The interpretant-value of the many additional notes resides in the fact that they do *not* deal with Lara, but with the artist himself as a figure who was nearest to her. Thus Lara embodies the idea of "vitality" in a similar way as Evgraf does. In Lara's case it is realized indirectly as she inspires Jurij both to write about her and about himself, i.e. *not* about her.

Some of the poems from the novel will be discussed in more detail now in the light of the above-mentioned observations.

Reference should again be made to the observation that a literary text comes about as a result of a transformation-process from potential literary elements stored in the *Geschehen* to a *Präsentation of the Erzählung* in Schmid's words. What is essential in "Doctor Živago" is that it is, at least partly, based on a *Geschehen* which bears no merely potential value, but which is supposed to have already been identified as a text, i.e. the prose-text. It was seen that with the last chapter the frame of the prose-text has been completed; the hero has died and the end of the text has been visualized in the coincidence of the modeled and narrated time. But the book goes on; there is a last, equivalent, chapter, bearing the heading: "17th chapter, The Poems of Jurij Živago." In other words, only having read this chapter to the end the reader will definitely be able to unriddle the code of the literary text as a whole. Consequently, for the correct interpretation of that text, including the poems, reference should again be made to the extra-frame discussed earlier. Thus in the reader the consciousness is evoked that the prose-text and the poetic texts are no separate units, but that they condition each other. Attention was already paid to the introductory poem "Hamlet"; the extra-frame operative in it can be presented in formula-form as follows:

a	:	b1	=	b2	:	c
[text	:	Živago	=	Hamlet	:	realized
consisting	:	figurative	=	figurative	:	text.
of realized	:	character,	=	character,	:	(code of
which	:		=		:	
as well as	:	deictic	=	deictic	:	has been
potential	:	function.	=	function;	:	unriddled)
literary	:		=	figurative	:	
units]	:		=	character,	:	
	:		=	deictic	:	
	:		=	function.	:	

When the 17th chapter starts the literary figure of Živago has lost his explicitly figurative character, as he has died. His interpretant value is stressed in this regard as he is only operative in that chapter as the author of the poems. This deictic function is indicated by the fact that the sign /Živago/ does not primarily refer to its meaning ("Živago") but rather to its connotation "the external writer" (Pasternak) being the real author of the poems. The extra frame manifests itself in b 2, which is analogous to b 1, because it has a double figurative character and a double deictic function. Thus the sign /Hamlet/ has a figurative character as far as it indicates a person operative in the plot of an *another* play. But he also refers to the person playing that role. The latter's interpretant-function is evident as a distinction between the first and the latter is not consistently made. See the lines:

"I love your stubborn purpose/ and I am ready to play this role." The question can be posed here "Who pronounces these words? The actor or the hero?" The above-mentioned double presentation of the figurative character and the deictic function is realized here by the intertextual relationship which is established between the text of the poem and that of the Shakespeare-play. Thus when the speaker refers to the theatrical hero, he connotes Shakespeare, when he refers to the actor, he connotes the internal speaker Živago, and, indirectly, Pasternak.

Attention should be paid here to the earlier-mentioned spatial determination of shadows (in Wittgenstein's definition) in temporally determined works of art. (see the example of the gramophone record, which is the instance knowing "how the melody goes on.") This spatial determination is also visible in the figure of b 1. The of modeled and narrated time plays a role here as it is suggested that, before being able to be *artistically* creative, the hero's real self should have died. His poems, mentioned in chapter 17 serve as a proof that he *has* died. In other words, the shadow-function of Živago in b 1 resides in the fact that his poems are presented as his own; therefore, Živago too is suggested to know "how his own poems go on." (in Wittgenstein's words) The shadow-function of b 2 is in its turn evident as it contains a reference to an existing literary work (by Shakespeare) which is supposed to be known to the reader *beforehand*.

The introduction of the extra-frame in the above-mentioned manner implies that the phenomena running parallel to Wittgenstein's shadow, necessary for the correct interpretation of the text, are recognizable on all levels. In "a" (Schmid's *Geschehen*) it manifests itself in the presence of that element which is already a complete text itself, i.e. the prose text. In "b 1" it manifests itself in the information that the protagonist of that text has died and has accordingly been "justified" as the author of the poems. The shadow-function of b 2 manifests itself in the fact that it refers both to Shakespeare and Pasternak, and in c in the consciousness that we are reading a text determined both by intra-textual relationships (because it is suggested that the included poems are written by the protagonist) and intertextual ones. (because reference is made to a text originating from another source (Shakespeare))

In the poem "Intoxication" (*Chmel'*) it is demonstrated that between the different worlds of nature and man a relationship of identity is Schelling's meaning is established. This identity is brought about by the procedure of duplication distinctive of the latter's philosophy, realized *in concreto* by the ambivalent meanings of the word *chmel'* ("hops" and "intoxication" respectively). Thus first it is reported that the lovers seek shelter "under a broom-grove, wound by ivy." In the first stanza of the poem the figurative character of its constituent elements is stressed. These objects are: a willow, ivy, bad weather, you and I, and a cape. A vestige of Schelling's philosophy of identity is again seen in the representation of men, i.e. you and I, as equivalent to the other

elements in nature. This appears, first of all, from the fact that they are all marked by the motif of "embracing", expressed by the verb "to wind" (*obvit'*). Furthermore, the motif of "verticality" is important; it equally concerns both man and his surrounding nature. Thus ivy is presented as "climbing" and man as "throwing his arms around somebody else". As soon as the internal narrator (the I-figure) begins to speak, in the second stanza, his deictic function rather than his purely figurative character is stressed. The poet says: "I am mistaken. The trees of these thickets/ are not wound by ivy, but by hops./ Therefore, let's better spread out this cape/ in width under us." (541) The deictic function of the addresser is visualized in the first statement in the second stanza, which bears a negative character: "I am mistaken." These words are an introduction to a representation of the modeled world which is extended in the manner distinctive of Pasternak.<sup>14</sup> Attention should be drawn here to the interpretant-value of negative statements as these shatter an expectation-pattern on the part of the perceiver.<sup>15</sup> Actually the presentation of similar "non-information" in the form of a negative statements is distinctive of literature; by this procedure already in old forms of literature the beginning of the narrative process was indicated.<sup>16</sup> The interpretant-value of of the represented world of the I-figure in the second stanza appears from the suggestion that it is non-existent. Thus "ivy" is "non-ivy". In its turn "hops" is "non-hops" of which its double meaning ("hops" and "intoxication") bears testimony. The interpretant-value of "non-hops" is elaborated in the image of "drunkenness."

The scene in the second stanza is, accordingly, not marked explicitly by the above-mentioned feature of "embracing" (*obvit'*) any more but by that of "interweaving," "intertwining" (*perevit'*) which has another shade of meaning. Thus the motif of "verticality" is given up as the verb "to intertwine" can be associated with a lying position contrary to "to embrace" which rather presupposes such a vertical attitude. The introduction of the biological elements "hops" and the human concept "intoxication" (indicated by one and the same word) in this context confirms that the feature "verticality" is in its turn replaced by that of "horizontality" (see the use of the word "broadwise" (*všrinu/*)). In such a situation one doesn't master either one's senses or one's muscles; giving up one's horizontal position.

The poem "White Night" derives its interpretant-value from the fact that all described objects (the elements from the *Geschehen*) are immediately questioned upon their presentation. Thus the reader's attention is shifted immediately from their figurative character toward their deictic function. Already the title is relevant: "White Night." "Night" presupposes absence of light and of all colours, that means, of "white" too. The intimate character of the situation in which the addresser and the addressee are operative is immediately questioned by the suggestion by the first that they are *not* alone. See the second stanza which begins

as follows: "You are pretty, you have *lovers*/ In that white night the *two of us*/ ... look down... ." (535) The units of modeled space and time are also immediately questioned upon their presentation. This is especially clear as far as space is concerned. Does space exist at all, the poet seems to ask both himself and the reader. For instance, a suggestion is made of the non-existence of space in the image of the street-lamps in the third stanza which are described as follows: "The street-lamps, like gas butterflies,/ were touched by the first tremble of the morning." (*ibidem*) The street-lamps are associated with creatures which fly around gas-lamps thus running the risk of being burned, that means, annihilated, whereas also the suggestion is made that they are made of gossamer, i.e. a diaphanous, hardly concrete material. Summarizing, their non-existence rather than their existence stands central. Furthermore, the poet explains that spatial differences are neutralized. This neutralization is exemplified in the high viewpoint of the addresser and the addressee. Thus the addresser continues the second stanza as follows: "Leaning on your window-sill,/ we look down from your skyscraper." (*ibidem*) From this extremely high viewpoint the two people reach the far distance. In the words in the third and fourth lines of the third stanza "What I softly tell you/ is similar to the sleeping distance" the opposition between the physical *proximity* of the addresser and the addressee is neutralized by the unconsciousness of this distance, expressed in the motif of "sleep." St. Petersburg is reported "to extend panorama-like/ beyond the boundless Neva." (536) Thus the city is presented as extending *beyond* the banks of a river which is limitless itself. This motif of the neutralization of spatial differences is confirmed by the idea that where limits and boundaries do occur they are not-real. Thus in the stanzas in which the nightingale is described his dwelling-place (the forest) is presented either as asleep or charmed. Thus it is said that the nightingales "in the *sleeping* forests ... filled the boundaries of the wood with a thundering glorification. ... the voice of the *small* insignificant bird/ rouses delight and turmoil/ in the depth of the *spell-bound* forest. (536) The qualification of the nightingale as a "small" confirms the idea that the addresser is operative in one spatial block with everybody and everything near as well as far away. If this were not the case he would be unable to identify the nightingale singing in the distant forest as such a small bird, singing "there, far away." (536)

The motif of "crossing boundaries" expressed in the image of the boundless Neva-river is also expressed in the overheard conversation of hero and heroine. This is presented as creeping behind the night along the fenced gardens, in which consequently the apple-trees start growing. See: "In the echos of the overheard conversation/ in gardens *fenced by boards*,/ the branches of apple and cherry/ put on white blossoms." (*ibidem*; it. mine, PMW) For the expression of spatial differences the motif of the "fence" is essential because it indicates a border between the property of the self and the other. But the extremely high viewpoint

of both the addresser and the addressee (from the skyscraper) enables them to cross these and to look at the blossoming apple-trees. To conclude, in the last line of the poem the image is presented of trees barricading a road, i.e. of the means by which impenetrable units such as woods, meadows etc. can be crossed; see: "And trees, white like ghosts/ *are crowding into the road*, as if making farewell-signs/ to the white night which has seen so much." (*ibidem*, it. mine, PMW) That both the figurative character of the trees and their deictic function are stressed here appears from the coincidence of modeled and narrated time. Thus with the image of the trees shattering a spatial boundary, i.e. the road, the poem itself is finished too. This coincidence culminates in the image of the white night as this gives the poem a circular character; this image links the last line to the heading of the poem ("White night") which as such has a deictic function.

Actually the units of time, realized in the opposition "day"/"night" have an interpretant value similar to the units of space. Reference was already made to the image of the night which in reality is a white night, i.e. a non-night, and the image of the *street-lamps* marking the difference between day and night. These are presented as hardly existent. "Loneliness" appears to be "non-loneliness"; it therefore has an interpretant-character. (compare the image of the hero and heroine being alone versus that of the many admirers of the addressee). "Language" in its turn is "non-language" as it is no means of communication between an addresser and an addressee; see again the third and fourth lines of the third stanza: "what I'm *silently* telling you/ is also similar to the *sleeping* distances." (535) In other words, when language is asleep it cannot carry out its communicative function. Rather has language a life-creating as it impels the apple- and cherry-trees to start flowering when it is *overheard*.

In "Summer in the town" the above-mentioned coincidence of modeled and narrative time again manifests itself in the gradual construction of the described world. In the first lines "conversations in a half tone" are held. In the third and fourth line of the first stanza it is reported that "with an ardent haste/ are the hairs gathered upwards/ in one *whole* shock from the neck." (539; it. mine, PMW) By the word "whole" the completeness of the image of the hairs, being a constituent element, is stressed. In the second stanza the image is extended to the complete head in the image of the helmeted woman, "her head thrown back/ with fall her plaits. (*ibidem*) The hierarchical character of the construction of the image of this individual person appears from the fact that the image of the hairs return in that of the person as a whole. That the latter is complete implies that she is able to *see*; actually "the helmeted woman looks out." Her viewpoint is high (as was that of the addresser and the addressee in the preceding poem) as she apparently oversees the scene in the street: "The *passers-by* scatter/ shuffling home." In other words, the modeled world has again been extended as it comprises more than one person now.

In the remaining stanzas the boundaries between the constituent elements of represented elements are further blurred. The difference between day and night is neutralized in the motif of "light" in "lightning" which brings light in the dark of *night*. The temporal boundary between the thunderstorm and the period after it is shattered by the memory of the first in the latter, expressed by the word "as before" (*/poprežnemu/*); "Silence enters,/ but it is hot as before. / And as before the flashes/ circle and circle in the sky." (540; it. mine, PMW) That the opposition between the motifs "day" and "night" is neutralized also appears from the motif "being awake" versus that of "sleep." See the image of the lime-trees concluding the poem. These are presented as follows: "They look gloomy because/ they have *not had their sleep out/* the centuries-old, fragrant,/ lime-trees which haven't shed their blossoms." (542, it. mine, PMW) It was observed above that the high viewpoint in the first three stanzas confirms the presentation of the modeled world as gradually extending. (The same was the case in "White Night;" there the same procedure is applied) In the last two stanzas that world is spatially contracted which is accompanied by a lowering of the point of view. Thus in the last two lines of the fifth stanza the sky in which the flashes are circling still stands central. At the beginning of the sixth stanza the viewpoint is still high; there the image is presented of puddles on the boulevards drying up in the hot morning. Actually it requires a high point on the perceiver's part to be able to view several puddles on several boulevards drying up simultaneously. However, in the last stanza the point of view has been lowered as it presupposes that the perceiver is maximally near the lime-trees in order to be able to ascertain that they are sleepy as well as that they are gifted with eyesight and that they are looking sullenly. He should also be near them in order to capture their smell. In other words, in this image the viewpoint must be maximally *low*. Summarizing, the interpretant-value of the poem manifests itself again in the presentation of elements with a "non-value." It was seen that the first stanza begins with "conversations in a half-tone" (i.e. a "non-conversation") and "hairs gathered upwards." The woman to whom they belong is only mentioned in the second stanza; in the first stanza there is, for the moment, only a "non-woman." The last stanza contains a richly developed image with an interpretant value in the lime-trees. These are presented as gifted with human sight first; as such they are no-trees. Then it is stated that they are hardly able to use that extraordinary gift for lack of sleep. Moreover, they are made the more hard to identify as their quality of blossoming appears to be temporally conditioned. Actually they are still blossoming but the qualification "not having shed their blossoms" implies that the moment they will do so is near. The image of the trees gifted with eye-sight demonstrates the earlier-mentioned Schellingian idea that man is identical with his surrounding nature and vice-versa.



Similarly, the interpretant-value of the poem "Wedding-party" (*Svad'ba*) manifests itself in the fact that strictly speaking it does *not* deal with this theme. Actually in the introductory first stanza the visitors are reported to enter the party. The remaining part of the poem, however, contains a description of the period *following* it, with mere reminiscences of the party itself. Thus the second stanza contains the information that the fragments of chatter are stilled from 1 to 7 o'clock a.m. Then, the third stanza runs as follows: "But at dawn, when sleep is deepest,/ when you would like to sleep and sleep forever,/ The accordion sang out again,/ leaving the wedding." (542) The suggestion of the wedding as being merely evoked in the form of a reminiscence is raised by the word /again/ (/vno/) in the images of the wedding in the next stanzas; see: "And the player scattered/ again (/snova/) on the accordion/ the splash of hand-palms..." (etc.), and, particularly, in the first line of the fifth stanza: "And again, again, again (/opjat', /opjat', /opjat')/ the chatter of the dance-tune/ bursted straightly into the sleepers' beds." (*ibidem*) The evocation of the wedding-party as a past event is completed by the image of the bride in the 6th and 7th stanzas. She is presented there as " ... again ... gliding like a peacock/ swaying her hips/ .... in a dance-tune along the road,/ as a peacock, a peacock, a peacock." Modeled time is also presented as moving away from the place of the party. Thus the accordion-player, evoking the sounds of the party, is seen *leaving* the house. The bride in this image does not move on the dancing floor any more, but rather away from it on the road-way.

The earlier-mentioned "non-value" of represented objects manifests itself in the 9th stanza; there the reader is confronted with the beginning of the day after the party, realized in the image of the noisy yard waking up. At that moment, the poet says, "an active echo/ cuts in the conversation/ and peals of laughter." [which marked the party, PMW] (543) These noises of the nocturnal party and of the awakening yard in the early morning are considered constituent elements of the marriage under discussion. Furthermore, it is reported that in the early morning a swarm of pigeons take their way, like a whirl of grey patches, into the limitless sky, "as if one, chasing the wedding-party,/ half-awake, suddenly recollecting,/ had sent them on with many best wishes." (stanza 11) From these words it is also evident that the scene is temporally determined by the motif of "night" (and, consequently by the motif of "sleep") rather than by that of "day." (and, consequently, by the motif of "being awake"; see, in this regard, also the words: "half-awake")

The two last stanzas demonstrate that both the temporal and spatial aspects of the universe can only be grasped by human mind if they are expressed in terms of an analogy. Thus the penultimate stanza, following the above-mentioned stanza 11, starts as follows: "Actually life too is only an instant,/ only the dissolving/ of ourselves in all others/ as a gift to them." (*ibidem*) The idea that "life", in terms of

*human* time, is a mere instant in *absolute* time, is thus considered an intermediate station in the development from a total absence of time to absolute time. It can, in Heraclitus' definition, schematically be presented as follows:

a	b 1	b 2	c
no time	: instant	= life	: absolute
			time of
			universe

The equation gives an idea of absolute time when one takes into consideration that b 1 and b 2 are analogous to rather than identical with each other and that the relationship between a and b 1 should be the same as that between b 2 and c. The spatial aspect of the universe is expressed in a similar way by the image of the self dissolving itself in *all* other people in the world; actually this conception of man presupposes a relationship of analogy between them. The development from the idea of a total absence of any living being on *earth* toward that of the presence of all living beings in the *universe* can again schematically be presented as follows:

a	b 1	b 2	c
no being	: self	= all men	: all living
on earth			beings in
			universe

Starting-point is again that there is relationship of analogy between b 1 and b 2 and that the relationship between a and b 1 should be the same as that between b 2 and c.

The analogy between the instant in terms of universal time and a life in terms of human time is elaborated in the last stanza in which life is reported to be "only a *wedding-party*, through the windows/ bursting in from below,/ only a song, only a dream,/ only a grey pigeon." (*ibidem*; it. mine, PMW) In this last stanza the interpretant-value of the motif "wedding (-party)" is confirmed by the presentation of the party as taking place *not* in the landlord's house, but rather as intruding from the outside. See again the images of the leaving accordion-player and the bride dancing in the street. In the last stanza the motifs of the preceding stanzas, i.e. "music" (the accordion-player), "sleep" (of the guests) and "sounds of everyday-life, marking the day" (see the pigeons) reappear. They are presented as one indivisible whole constituting the image of the wedding intruding from the outside.

Summarizing, the interpretant-function of the poem manifests itself in the fact that, although its heading says that it will deal with a wedding, it rather deals with a "non-wedding."

A suggestion of the universe as being constructed in a similar way is raised in the poem "Indian Summer" (*Bab'e leto*) by means of a process of shattering temporal and spatial limits. (541) In the first stanza the world is presented as consisting of hierarchically ordered elements in which nature and human world interpenetrate. Already the first line is illustrative: "A leaf of the black currant is coarse and *canvas-like*./ In the house laughter and clink of glass resound./ people are chopping, pickling, peppering./ putting cloves into jars." (*ibidem*; it. mine, PMW)

The representation of the universe by means of an analogy is effectuated by the fact that in the concept "Indian summer" (*bab'e leto*) the temporally successive periods of summer and autumn are combined. The motif of the "summer" is expressed in the presentation of the forest as a scoffer, which scatters the laughter and other merry human noises "down the steep slope,/ where the hazel [stands], scorched by the sun." Thus the motif of "summer" is associated with the images expressing human vitality like "laughter" as well as "preservation of foodstuff." (that means for wintertime, when there are otherwise no means for survival) The motif of "autumn", however, is accompanied by that of grief; thus the poet feels sorry for the autumn in its quality as a "merchant in old-rags-and-bones/ who sweeps everything into that gully." (*ibidem*) Autumn is associated with old age as well, which is realized in the colour "white". Actually such opposite motifs like "summer" and "autumn" are combined by that of "the sun." Thus whereas the first is accompanied by sun, heat, and fire it is autumn which *confirms* that its vitalizing force (marking the summer), ultimately has a devastating effect; see the penultimate stanza: "You feel sorry that it is useless to stare,/ when everything in front of you is burnt,/ and autumn's white soot/ drifts into the window like a cobweb." (542)

By this presentation of the Indian summer as a combination of two opposite elements as far as the idea of "vitality" is concerned, the poet is able to suggest, in the last two lines of the fourth stanza, a cyclical conception of the universe. There he expresses his regret "that the universe is simpler/ than many a wizzard thinks/ that, like the thicket which is drowned in water./ *all things* have their end." (541; it. mine, PMW) The analogy of all things in the universe manifests itself, in other words, in their temporal determination which implies that everything is finite. Actually the "event" that the thicket is drowned in water is no less essential than any other event because everything has its end.

The representation of the spatial determination of the universe by means of an analogy is made in a way similar to that of the temporal determination. Reference was made in the first stanza to the interpenetration of elements from nature and

the human world although they were still distinguished. ("leaf" and "canvas") In the last stanza, however, the situation changes; it runs as follows: "A path has been broken through the fence from the garden/ losing itself in a birch-wood./ In the house there's laughter and hubbub,/ That same hubbub and laughter are *far away*." (542; it. mine, PMW)

The last two lines are essential as the scene depicted in the first stanza is again evoked in them. Now, however, it is explicitly stated that the boundaries of the house are shattered because both the space outside and within those boundaries are marked by the same noises. ("laughter and hubbub") The idea that the limits of the house are crossed is confirmed by the first two lines of the last stanza containing the information about the hole in the fence "*losing itself* in a birch-wood." In other words, by the addition that the way loses itself the suggestion is raised that the hole gives access to unlimited space. Summarizing, a relation of analogy between the space in the house and the surrounding, outside, space is established by the observation that laughter and hubbub equally marks them. Consequently an indication of the universe is given, which can again be expressed as follows:

a	:	b 1	=	b 2	:	c
nowhere		laughter and hubbub in the house.		laughter and hubbub far away.		laughter and hubbub in the universe.

It is assumed here too that there is a relation of analogy between b 1 and b 2 on the one hand and that the relation between a and b 1 is the same as that between b 2 and c on the other. In other words, in the same way as the absolute character of modeled time is represented by a combination of two semantically opposite temporal units of summer and autumn, the absolute character of modeled space is represented by the combination of two semantically opposite spatial indicators "near" and "distant." Also in this poem the last stanza confirms this combination of semantically opposite indicators of modeled space and time. (although it does not literally contain the words /Indian summer/) Consequently, the figurative character of the described objects in the poem and their deictic function, summarized in the title, meet in the last stanza in the earlier-mentioned manner. In this poem the identity of man with his outside world, distinctive of Pasternak, is expressed both in the modeled and narrative time.

A similar suggestion that the presence of man penetrates the space normally occupied by nature is raised in "Meeting" (*Svidanie*) where the I-figure is presented as seeing his beloved. As a consequence "The trees and fences/ shrink back into the distance, into darkness./ Lonely in the snowfall/ you are standing at

the corner." (553) The difference between this image and that of the laughter and hubbub in the preceding poem is expressed by the word "lonely." (*Jodna*) Whereas in "Indian summer" the human noise in the house is presented as being reduplicated ("noise in the house" - "noise far away") in this poem *one* figure ("you") is presented as dominating both nearby and distant space. Then again the infinite character of the modeled world, and, consequently, of modeled time, is presented by means of an analogy, in this case between the I-figure and the beloved person. (the addresser and the addressee) In the seventh stanza the first states that the imprint the latter made in his heart at the moment of the meeting, will remain there forever. The ninth stanza is essential; it runs as follows: "And for that reason it doubles itself,/ that whole night in the snow,/ I am unable to draw frontiers/ dividing us." (*ibidem*) The temporal aspect of the universe is expressed in terms of an analogy, as the night doubles itself. One part is the addresser's and the other the addressee's, but these parts are experienced by the first as indivisible. In other words, the analogy consists in the fact that b 1 (indicating the addresser) and b 2 (indicating the addressee) are analogous as they share the same time unit and that the relation between a and b 1 is the same as that between b 2 and c. See the scheme valid for the representation of the temporal aspect of the universe:

$$\begin{array}{ccccccc}
 a & & b\ 1 & & b\ 2 & & c \\
 0 & : & "I" & = & "you" & : & \text{universe} \\
 & & \text{"night"} & & \text{"night"} & & 
 \end{array}$$

The fact that the addresser and the addressee are both inseparable and indivisible implies that their universe can also *spatially* be realized by means of an analogy. That two persons are spatially indivisible is mentioned already at the outset. There the addresser stresses, by the use of future tenses of perfective verb-forms, that he has not seen his beloved just once, when he went for a walk, but that can see her any time he wants, i.e. also on any place; see: "Whenever the snow fills up (*/zasypet/*) the roads,/ buries (*/zavalit/*) the slopes of the roofs,/ then; whenever I'll go out (*/pojdu/*) to stretch my feet: you use to stand at the door." (552; it. mine, PMW; see in this connection also Rowland 1967, 171) Summarizing, the corresponding scheme for the representation of the spatial aspect of the universe looks as follows:

$$\begin{array}{ccccccc}
 a & & b1 & = & b2 & : & c \\
 0 & & & & & & \\
 & & \text{(of the} & & \text{(of the} & & \\
 & & \text{addresser)} & & \text{addressee)} & & 
 \end{array}$$

In the last stanza it is suggested that, when the existence of the figures operative in the poem is questioned, the existence of modeled time and space should in their turn be. This idea becomes understandable when reference is again made to the above-mentioned two schemes in which it is seen that the addresser (b 1) and addressee (b 2) form the geometrical mean in the equation  $a : b_1 = b_2 : c$ . When they cease to exist the equation as such does. Consequently, in the last stanza the poet wonders: "But who are we and where are we from (*otkuda*,/ when of all those years/ gossip is left,/ but we don't exist in the world?" (554) In other words, when we aren't there any more, where did we come from, or, what is the sense of space any more? Furthermore, the addresser again questions the sense of time by suggesting that, when he and the addressee have passed away, gossip rather than time-consuming, but at least valuable activities will remain. In other words, the figures after their death are presented as floating between either the temporally determined opposites of the universe ("never" and "always"), or the spatially determined ones. ("nowhere" and "everywhere" respectively) It is impossible to establish exactly where they are at what time.

Actually the narrative time coincides with the modeled time in the earlier-mentioned manner in so far as the poet *words* the last stanza in the form of a question thus leaving undecided the answer to the problem where the figures are to be found in modeled space and time. Thus the interpretant value, or deictic function, of that stanza is again emphasized.

The poem "Daybreak" (*Rassvet*) is also based on the combination of temporally and spatially opposed motifs, such as "life" versus "death", "night" versus "day", "loneliness" versus "crowds" and "victory" versus "defeat." This idea that opposed motifs are combined is presented at the outset with the addresser's exclamation: "You meant everything in my fate,/ Then came the war, the ruin/ and for a long, long time/ nothing was heard from you at all." (557) Only when, after many years, the addresser has read the testament of his beloved during the whole night, he says: "It was as if I revived from a faint." (*ibidem*) The combination of opposite elements manifests itself here in the fact that, because the addressee means everything for the addresser, her departure implies that he should "disappear" too; in other words, he goes off in a swoon. Only when the notion of her has returned the opposition "addresser"/"addressee" can be restored. The motif of "reviving" is associated with the morning, i.e. the period crossing the border between night and day. The faint, which itself can be regarded as bridging the gap between death and life, is identified by the addresser (the I-figure) with death; see his observation: "It was as if I *revived* from a faint." Not only for himself the morning is associated with "life", but for *all* people; thus the poem continues as follows: "I want to go to the people, the crowd,/ as they are *reviving* in the morning." (*ibidem*; it. mine, PMW) It is evident that the philosophy of identity to which Pasternak adhered, lies at the basis of this

observation. The identity manifests in the idea that the addresser shares the temporally determined elements of life, in this case the morning, with all his fellow-men. This identification of the addresser with the universe also concerns its spatially determined elements of life, as is explicitly stated in the penultimate stanza. When speaking about his fellow-men the addresser says: "I feel for all of them,/ as if I were in their skin, I am melting myself as the snow melts,/ I knit my brows like the morning." (557) The identification of the self with his environment is a logical result of this combination of spatially and temporally as well as axiologically opposite elements of the modeled world. This manifests itself in the image of a world in which all these opposite elements tend to approach each other in a kind of intermediate instance bridging the opposition. For example: "all hurry, leaving their food *half-eaten*, their tea *unfinished*." (*ibidem*; it. mine, PMW)

The logical consequence of the consistent application of the principle of identity of all constituent elements of the modeled world is that all oppositions disappear. This implies that everything loses its identity. This is expressed in the last stanza which runs as follows: When they are with me they are *nameless*,/ people, trees, children, stay-at-homes,/ I am conquered by all of them/ and only therein my victory resides." (558; it. mine, PMW) In other words, the anonymity of everything implies that also no oppositions between *abstracta* such as "victory" and "defeat" exist any more; the opposition is solved in the concept "victory" itself which apparently remains.

Summarizing, in the poem "Daybreak" a world is presented consisting of elements which are considered identical according to the principle elaborated by Schelling, which was explained earlier. This manifests itself first of all in the treatment of the self who, when finding his beloved again, feels himself as if he were transferred to all parts of the world. In order to express this identification the poet uses motifs indicating objects which have an intermediate function between semantically opposite objects. This procedure is at the outset expressed in the title of the poem in which the coincidence between the figurative character of the such a motif and its deictic function is evident: "Daybreak." Actually it tells us something *about* which we will get information ("a daybreak"); thus its figurative character as something lying between night and day is stressed. However, it also informs us about the literary procedure which will be used, i.e. a procedure starting from the idea that semantically opposite ideas can be combined by motifs bridging the gap between them.

From the above-mentioned examples it will have become clear that the literary character of the poems in "Doctor Živago" is determined by the use of analogies in which the elements and motifs with an interpretant-value in Peirce's definition play a key role. Actually this interpretant-function manifests itself in the geometrical mean which is in its turn a prerequisite for the expression of these

analogies. This is evident from the definition of an analogy as it was presented by Heraclitus.

### References

(The original publication-dates are placed in brackets)

- Ben-Porat, Z. (1976) Poetics of Literary Allusion. In: *PTL: a Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1*, 105-128.
- Chronicle (n.y.) *The Russian Primary Chronicle: Laurentian Text*. Tr. and Ed. by S.H. Cross and O.R. Sherbowitz-Wetzor. Cambridge, Mass. (*The Mediaeval Academy of America*)
- Eco, U. (1976) *A Theory of Semiotics*. Bloomington (etc.). (*Approachs to Semiotics*)
- Erlich, V. (1964) *The Double Image: Concepts of the Poet in Slavic Literatures*. The Johns Hopkins Univ. Press.
- Frejdenberg, O.M. (1978 (1945)) Proischoždenie narracii. In: *Mif i kul'tura drevnosti*. Moskva, 206-229.
- Gifford, H. (1977) *Pasternak: a Critical Study*. Cambridge Univ. Press. (*Major European Authors*)
- Hughes, O.R. (1974) *The Poetic World of Boris Pasternak*. Princeton Univ. Press. (*Princeton Essays in European and Comparative Literature*) Livingstone, A. (ed.) (1985) *Pasternak on Art and Creativity*. Cambridge Univ. Press.
- Muchnic, H. (1961) *From Gorky to Pasternak: Six Writers on Soviet Russia*. New York.
- Müller, G. (1948) Erzählzeit und Erzählte Zeit. In: *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag*. Tübingen, 195-212.
- Pasternak, B. (1958) *Doktor Živago*. Milano.
- Pasternak, B. (1959) *Doctor Zhivago*. Tr. from the Russian by Max Hayward and Manya Harari. London.
- Peirce, C.S. (1960). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 1: *Principles of Philosophy*. Vol. 2: *Elements of Logic*, C. Hartshorne, P. Weiss (eds.). Cambridge, Mass.
- Riffaterre, M. (1979a) Sémiotique intertextuelle: l'interprétant. In: *Rhétoriques, Sémiotiques: Revue de l'Esthétique*, 1/2, 128-150.



- Riffaterre, M. (1979b) La syllepse intertextuelle. In: *Poétique*, 10, 496-501.
- Riffaterre, M. (1980) La trace de l'intertexte. In: *La Pensée* 215, 4-18.
- Rösler, W. (1980) Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike. In: *Poetica* 12, 283-319.
- Rowland, M.F., Rowland, P. (1967) *Pasternak's Doctor Zhivago*. Carbondale (etc.). (*Crosscurrents: Modern Critiques*)
- Schmid, W. (1982) Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung", und "Präsentation der Erzählung." In: *Wiener Slawistischer Almanach* 9, 83-110.
- Terras, V. (1967) Boris Pasternak and Romantic Aesthetics. In: *Papers on Language and Literature* 3 (1), 42-56.
- Tomaševskij, B.V. (1925) *Teorija literatury*. Leningrad.
- Waszink, P.M. (1990a) *Life, Courage, Ice: a Semiological Essay on the Old-Russian Biography of Aleksandr Nevskij*. München. (*Slavistische Beiträge*, 256)
- Waszink, P.M. (1990) Artist, Writer and Peircean Interpretant: Some Observations on Russian Nineteenth-Century Art and Literature. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 50, 2, 305-329.
- Waszink, P.M. (to appear) Copernicus and Münchhausen: Some Observations on Russian Classicistic and Romantic Poetry. In: *Russian Literature*
- Weinrich, H. (1975) Negationen in der Syntax und Semantik. In: *Positionen der Negativität*, H. Weinrich (Hrsg.) München, 39-63. (*Poetik und Hermeneutik*)
- Wittgenstein, L. (1970) *Das blaue Buch: eine philosophische Betrachtung*. Hrsg. von R. Rhees. Zettel. Hrsg. von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright. Frankfurt a.M.

### Notes

- 1 Peirce words it as follows: "... the object of a representation can be nothing but a representation of which the first representation is the interpretant. Thus the meaning of a representation is only the representation itself conceived as stripped of irrelevant clothing." (Peirce 1960, 1.339)
- 2 O.M. Frejdenberg has explained that the moment at which narration develops from a merely pictorial representation (still distinctive of the epos) into one in

which an object of an action turns into the starting-point of an autonomous action can be illustrated by the *accusativus cum infinitivo* (in this case, *accusativus cum participio*) construction in Latin. Thus, roughly speaking, in the epos a statement like "I see him walking" is split up in the two images "I see him" and "he walks." However, in the Latin statement *video eum euntem* the accusative case demonstrates that the he-figure has been the object of the action of seeing first. Then it is indicated that he is in his turn the subject of an autonomous action. (Frejdenberg 1978 (1945), 213f.) The deictic function of "he" resides in the fact that as the *subject* of the action "walking" he has already been visualized as the *object* of "seeing"; this double presentation of the he-figure cannot be visualized in a purely pictorial presentation.

- 3 Reference should, of course, be made here, to Tomaševskij's famous definition of the fabula as presenting the described events in their temporal-causal order whereas the sujet contains them in their artistic presentation. (see Tomaševskij 1925)
- 4 In a similar way Riffaterre emphasizes in his definition of the interpretant its deictic function. In his view it plays a key role in intertextual relationships which effectuate the literary character of a verbal text. Thus he makes a distinction between the sign-text, which the reader has under his eyes, and the "intertext" (*intertexte*) which corresponds to Peirce's object. By the intertext he understands the ideal text as the sum-total of themes, motifs, or elements which make the reader conscious of the genre which the text reveals, etc. (Riffaterre 1979b, 134) The intertext can be equalized with Schmid's *Geschehen* as it contains, in their initial, potential form, all conditions which have to be fulfilled in order that the text may be correctly interpreted. In other words, they contain, in their primary form, the earlier-mentioned deictic elements which the reader needs to enriddle the code of the work. By the interpretant Riffaterre understands a third text which the author needed to rewrite his text. This text can only partially be used as being equivalent to the sign-system which the author used in the proces of rewriting, because only fragments of the interpretant-text can be adapted to the sign-text. If this were not the case and if there were a total equivalency, the model-text would merely have been copied, and would become a *corpus alienum* in the sign text. (*idem*, 134, 148 n. 13) This emphasis on the partial equivalency is essential as it demonstrates that, in the case of intertextual relationships, the figurative character and the deictic function of the inserted text-parts are equally important. By the first their origin from another text can be established, by the latter their adaptation to a new context. To continue the parallel with Schmid's scheme: the interpretant-character of the *Erzählung* manifests itself in the fact that fragments of other texts can be inserted in it because it is a text. In the case of the *Geschichte* this is impossible, because it is a mere reconstructed text in which all constituent elements of the plot are placed in their logical-temporal order. Such a *non-existent* text cannot adopt fragments originating from other *existent* texts.

- 5 See Wittgenstein's observation that " ... der Schatten ein Bild ist dessen Intention *nicht im Frage gestellt werden kann*, das heisst, ein Bild das wir nicht deuten, um es zu verstehen, sondern das wir verstehen ohne es zu deuten." (Wittgenstein 1970, 64; it. mine, PMW) In other words, the philosopher emphasizes that a "shadow" is an image which we do not interpret for its *own* sake. In so far it corresponds with the Peircean interpretant of a sign. But here the agreement ends as in Peirce's view an interpretant is an intermediate step in a process during which the *exact* meaning of a sign should be identified.
- 6 How strange a situation arises when the interdependence of the prose text and the poems is not worded in terms of an analogy may become evident from the remark that "Were it not for his poems, all that Yurii Zhivago has lived through, his observations and his dreams, his thoughts and emotions, would remain unformulated and understood, and would die with him." (Muchnic 1964, 346) Actually Živago does not die at all for the simple reason that he never existed at all. He is the fruit of an artist's fantasy and as the author of poems he is consequently inexistant as well. He can only be understood as the product of the earlier-mentioned tension effectuated in any literary text by the fact that an internal narrator is simultaneously real and unreal as he both covers and uncovers an existant external writer.
- 7 Reference is consistently made to the Russian text of Pasternak 1958. Translations are mine; the translations in Pasternak 1959 have been consulted, but not literarily followed because they are far too free, particularly as far as the poems are concerned.
- 8 See: "[in Pasternak's conception] Poetry ... is more than mimesis, an imitation or recreation of the given; it is a co-creator of existence, a catalyst of reality." (Erllich 1954) and " ... here is a romanticism with a difference, a romanticism which sets more store by the artifact than by the *artifex*, which cares less for the myth of the poet than for the ineluctable reality of the poem. (*ibidem*)

- 9 See his formula: 
$$\begin{array}{ccc} & + & \\ a = b & & a = b \end{array}$$

$a = a$

The equation  $a=a$  indicates the absolute character of the identity as it serves as what Schelling calls the *Indifferenzpunkt*, keeping the two equations in balance. The quantitative difference between the terms  $a$  and  $b$  is indicated by the equations  $a = b$ , and "+" indicates the overweight. The identity expressed in the scheme is thus presented as a balance in which the overweight is simultaneously imparted to the *two* scales. See: H. Plessner, *Das Identitätssystem*. In: *Verhandlungen der Schelling-Tagung in Bad Ragaz (Schweiz) vom 22. bis 25. September 1954*, veranstaltet von der Schweizerischen Philosophischen Gesellschaft und dem Archiv für genetische Philosophie. Basel, Verl. für Recht und Gesellschaft AG., 1954, 68-90, here: 73f.

- <sup>10</sup> See: "The street which is rumbling behind the wall day and night is as much connected with the modern soul as a beginning overture is with the curtain in a theatre, full of darkness and mystery, as yet down, but beginning already to crimson in the floodlights." (511)
- <sup>11</sup> This Kantian attitude does not contradict Pasternak's earlier-mentioned leanings towards Schelling's philosophy of identity based as it was on Hermann Cohen's neo-Kantian aesthetic; see Erlich 1964, 138, fn. 20 as well as Terras 1967, 43f.
- <sup>12</sup> Here a specific kind of intertextuality presents itself, as the protagonist incorrectly quotes the model-text; the quotation runs as follows: "I solovej, vesny ljubovnik, /poet vsju noč'. Cvetet šipovnik." (295) See the original text: "*Tam solovej, vesny ljubovnik, /vsju noč' poet; cvetet šipovnik, ...* (etc., A.S. Puškin, PSS, izd. 2c, t. 5: *Evgenij Onegin. Dram. proizvedenija*. M., 1957, 142; it. mine, PMW)
- <sup>13</sup> There exists an enormous amount of literature on the complicated problem of *katharsis* in Greek tragedy as it was defined in Aristotle's "Poetics" 6, 1449 b. No endeavour will be made here to give a detailed description of it. For a concise reference-list see: Aristoteles, *Poetica*, vert., ing. en van aant. voorzien door N. van der Ben and J.M. Bremer. Amsterdam, 1988, 185f. For Goethe's conception of *katharsis* see his "Nachlese zu Aristoteles' 'Poetik'." In: J.W. von Goethe, *Werke*. Hamburger Ausg. in 14 Bd. (1982) Bd. 12: *Schriften zur Literatur, - Maximen und Reflexionen*. München, 342ff. and Anm. 714ff., as well as the literature mentioned there.
- <sup>14</sup> See, in this connection, the following observation: "For instance, tropes are a common property of most poets, but in Pasternak metaphor and metonymy play the essential thematic role of 'bringing together' all that is different in the world and in the language." (A. Zholkovsky [Zolkovskij] (1983) *Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness*. Tr. from the English by the Author. Forew. by J. Culler. Cornell Univ. Press, 201)
- <sup>15</sup> See, in this connection, Weinrich 1975.
- <sup>16</sup> The beginning of the Old Russian folk-epics (*byliny*) are illustrative; see in this regard, Waszink 1990, n.1.



Jerzy Faryno

**"ПОСЛЕДНЕЕ КОЛЕЧКО МИРА ... ЕСТЬ ТЫ НА МНЕ"  
(ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ "КУПРИЯНОВА И НАТАШИ"  
ВВЕДЕНСКОГО)**

Принцип зеркальной симметрии или энантиоморфизма настолько строго выдержан по всем уровням сценки *Куприянов и Наташа*, что возникает ощущение, будто именно он и является ее основным содержанием, т.е. тем, что сообщается. Но даже если это и не так, то несомненно другое: зеркальная симметрия играет тут роль тексто- и смыслопорождающего механизма, который при помощи удвоения переводит удваиваемое в ранг его собственного содержательного (или: сущностного) дубля.

Такая дубликация семиогенна. Не-знак она превращает в знак, однако, не путем замещения одного другим, а путем разбиения некоего целого на два нетождественных состояния: отражаемое получает статус означающего, плана выражения, тогда как отражение (дубль) становится планом содержания, означаемым. Семиотическая и онтологическая нетождественность обоих компонентов предохраняет дубль от статуса второго, еще одного такого же экземпляра, т.е. прямое тиражирование переводит в качественную (иногда бытийную) трансформацию. Генетическая же тождественность обоих компонентов создает замкнутое на себе ауторефлексивное целое или, в иных терминах, не актуализованный знак (знак без референта).

В терминах поэтики, последнее - не что иное как так называемая "поэтическая функция" или "направленность" (*Einstellung*) на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого" [Якобсон 1975: 202]. Но, в отличие от формулы Якобсона, здесь имеет место не только проекция принципа "эквивалентности с оси селекции на ось комбинации" [Якобсон 1975: 204], а и нечто более сложное и едва ли не обратное: порождение парадигмы на оси селекции путем дубликации-ауточленения исходной протоформы (или, если это знак, то - знака) на план выражения и план содержания, в результате чего на оси комбинации то же присоединяется к тому же (к самому себе как свое собственное

значение). Это значит, что на уровне семантики такое образование рекуррентно - оно выявляет все более глубокие смысловые пласты ('семь') самого себя, а на уровне семиотики - движется ко все более абстрактному, лишенному плана выражения, уровню. В синтаксисе это объект теряющий статус объекта и становящийся собственным атрибутом или предикатом (иначе: собственной сущностной 'семой'). В архитектуре, например, это может быть отражение экстерьера в интерьере при помощи специально распланированных зеркал, а в пластике, скажем, половина предмета (стула, стола и т.п.) прислоненная к зеркалу и образующая вместе с отражением целый предмет (стул, стол и т.п.). Классическая нерасторжимость и иерархичность означаемого и означающего аспектов знака оборачивается тут их соположенностью и неполноценностью (половинчатостью): означающее ставится в позицию знака без собственного значения, а означаемое - в позицию значения без собственного плана выражения. Не сложно увидеть, что это такая промежуточная позиция, какую занимают отдельные уровни в иерархическом устройстве языка или культуры: они всегда смысл (содержание) по отношению к уровню предшествующему и всего лишь план выражения по отношению к уровню последующему<sup>1</sup>.

В *Куприянове* и *Наташе* такая промежуточность, неполноценность или половинчатость отдельных объектов и их состояний выражена, в частности, в виде текучих недискретных и неопределенных состояний заведомо устойчивого, дискретного и определенного, как, например, "свеча", неспособная осветить двоих ("она не осветила бы боюсь овечки, а нас тут двое"), "весьма серебряные кубки", "полумертвый червь", "покуда ничего не видно, но скоро заблестит звезда", "я видел женщины родник зеленый или синий, но он был красный", "женщина есть дудка, она почти что человек", "я полусонная", "довольно я усат", "Возможно что мы черти", "я обнажилась до конца и вот что получилось, сплошное продолжение лица", "четвертая рука", "пол-часа" и т.д.<sup>2</sup>

Значимость такой промежуточности или половинчатости можно установить только путем реконструкции их (т.е. обеих 'половин') двойного вхождения - в предшествующее состояние как его план содержания и в последующее состояние как его план выражения. Практически, в случае так построенного текста и его мира, это предполагает двухстороннее чтение (по принципу палиндрома): в нормативном порядке руководствующееся вопросом "Куда данный мотив девался, во что трансформировался?", а в обратном - "Откуда данный мотив взялся, из чего он является?" Так, например, "свечка" в реплике Наташи "мало проку с этой свечки" - план содержания

инициальной "свечи" ("Пугая мглу горит свеча") и план выражения для третьего ее состояния в эпизоде, где Наташа "ложится и вздымает ноги и бессловесная свеча горит":

"свеча" → 'свечка'    "'свечка'" → "свеча"    ""свеча"" →

где кавычками обозначается план выражения, а лапками - план содержания или статус 'семь', тогда как количество лапок отражает очередность генерации данной 'семь', т.е. 'свеча', но извлечена она не непосредственно из "свеча", а из семь первой генерации 'свечка', поставленной в позицию плана выражения второй степени "'свечка'". Этот механизм, что очевидно, ведет вспять и в глубь отправной мотивики текста. В отличие от традиционного, аддитивного, текстопостроения со "свечой" тут ничего не случается - из нее всего-навсего извлекается ее глубинный, так сказать, инвариантный смысл. Попыткой таким именно образом прочитать Наташу и Куприянова и является предлагаемый разбор сценки Введенского *Куприянов и Наташа*. Текст воспроизводится по изданию: Введенский 1980: 102-106, с сохранением графического решения этой публикации. Ради удобства отсылок все строки текста пронумерованы сплошной арабской нумерацией:

- 1 *Куприянов и его дорогая женщина Наташа проводив тех свиных*
- 2 *гостей укладываются спать.*
- 3 КУПРИЯНОВ (*снимая важный галстук*) сказал:
- 4        Пугая мглу горит свеча,
- 5        у ней серебряные кости.
- 6        Наташа
- 7        что ты гуляешь трепеща,
- 8        ушли давно должно быть гости.
- 9        Я даже позабыл, Маруся,
- 10        Соня,
- 11        давай ложиться дорогая спать,
- 12        тебя хочу я покопать
- 13        и поискать в тебе различные вещи,
- 14        недаром говорят ты сложена не так как я.
- 15 НАТАША (*снимая кофту*).
- 16        Куприянов мало проку с этой свечки,
- 17        она не осветила бы боюсь овечки,
- 18        а нас тут двое,
- 19        боюсь я скоро взвою



- 20 от тоски, от чувства, от мысли, от страха,  
21 боюсь тебя владычица рубаха,  
22 скрывающая меня в себе,  
23 я в тебе как муха.
- 24 КУПРИЯНОВ (*снимая пиджак*).  
25 Скоро скоро мы с тобой Наташа  
26 предадимся смешным наслаждениям.  
27 Ты будешь со мной, я буду с тобой  
28 заниматься деторождением.  
29 И будем мы подобны судакам.
- 30 НАТАША (*снимая юбку*).  
31 О Боже, я остаюсь без юбки.  
32 Что мне делать в моих накрашенных штанах.  
33 *На стульях между тем стояли весьма серебряные кубки,*  
34 *вино чернело как монах*  
35 *и шевелился полумертвый червь.*  
36 Я продолжаю.  
37 Я чувствую мне даже стало стыдно,  
38 себя я будто небо обнажаю:  
39 покуда ничего не видно,  
40 но скоро заблестит звезда.  
41 Ужасно все погано.
- 42 КУПРИЯНОВ (*снимая брюки*).  
43 Сейчас и я предстану пред тобой  
44 почти что голый как прибой.  
45 Я помню раньше в этот миг  
46 я чувствовал восторг священный,  
47 я видел женщины родник  
48 зеленый или синий,  
49 но он был красный.  
50 Я сходил с ума,  
51 я смеялся и гладил зад ее атласный,  
52 мне было очень хорошо,  
53 и я считал что женщина есть дудка,  
54 она почти что человек,  
55 недосыгаемая утка.  
56 Ну ладно, пока что торопись.
- 57 НАТАША (*снимая штаны*).  
58 Свое роняя оперенье,  
59 я думаю твой нос и зренья  
60 теперь наполнены мной,

- 61 ты ешь мой вид земной.  
62 Уже ты предвкушаешь наслажденье  
63 стоять на мне как башня два часа,  
64 уже мои ты видишь сквозь рубашку волоса  
65 и чувствуешь моей волны биенье.  
66 Но что-то у меня мутится ум,  
67 Я полусонная как скука.  
68 КУПРИЯНОВ (*снимая нижние штаны*).  
69 Я полагаю что сниму их тоже,  
70 чтоб на покойника не быть похожим,  
71 чтоб ближе были наши кожи.  
72 Однако посмотрим в зеркало на наши рожи.  
73 Довольно я усат. От страсти чуть-чуть красен.  
74 Глаза блестят, я сам дрожу.  
75 А ты красива и светла,  
76 и грудь твоя как два котла,  
77 возможно что мы черти.  
78 НАТАША (*снимая рубашку*).  
79 Смотри-ка, вот я обнажилась до конца  
80 и вот что получилось,  
81 сплошное продолжение лица,  
82 я вся как будто в бане.  
83 вот по бокам видны как свечи  
84 пониже сытных две груди,  
85 соски на них сияют впереди,  
86 под ними живот пустынный,  
87 и вход в меня пушистый и недлинный,  
88 и две значительных ноги,  
89 меж них не видно нам не зги.  
90 Быть может темный от длины  
91 ты хочешь посмотреть пейзаж спины.  
92 Тут две приятные лопатки  
93 как бы солдаты и палатки,  
94 а дальше дивное сиденье,  
95 его небесное виденье  
96 должно бы тебя поразить.  
97 *И шевелился полумертвый червь,*  
98 *кругом ничто не пело,*  
99 *когда она показывала хитрое тело.*  
100 КУПРИЯНОВ (*снимая рубашку*).  
101 Как скучно все кругом

- 102 и как однообразно тошно,  
103 гляди я голым пирогом  
104 здесь пред тобой стою роскошно.  
105 И поднята могущественно к небу  
106 моя четвертая рука.  
107 Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас,  
108 а то мы здесь одним да на иконе Спас,  
109 интересно знать сколько времени мы раздевались.  
110 Пожалуй пол-часа, а? Как ты полагаешь?
- 111 *Меж тем они вдвоем обнялись,*  
112 *к постели тихой подошли.*  
113 *-Ты окончательно мне дорога Наташа, -*  
114 *ей Куприянов говорит.*  
115 *Она ложится и вздымает ноги,*  
116 *и бессловесная свеча горит.*
- 117 НАТАША. Ну что же Куприянов, я легла,  
118 устрой чтоб наступила мгла,  
119 последнее колечко мира,  
120 которое еще не распаялось,  
121 есть ты на мне.
- 122 *А черная квартира*  
123 *над ними издали мгновенно улыбалась.*
- 124 Ложись скорее Куприянов,  
125 умрем мы скоро.
- 126 КУПРИЯНОВ. Нет, не хочу. (*Уходит*).
- 127 НАТАША. Ужасно, я одна осталась,  
128 любовь камней не состоялась,  
129 лежу одна, лежу грущу,  
130 рукой в окрестности верчу. (*Плачет*).
- 131 КУПРИЯНОВ (*сидя на стуле в одиноком наслаждении*).  
132 Я сам себя развлекаю.  
133 Ну вот все кончилось.  
134 Одевайся.
- 135 *Дремлет полумертвый червь.*
- 136 НАТАША (*надевая рубашку*).  
137 Я затем тебя снимала,  
138 потому что мира мало,  
139 потому что мира нет,  
140 потому что он выше меня.  
141 Я осталась одинокой душой  
142 со своей безумною фигурой.

- 143 КУПРИЯНОВ (*надевая рубашку*).  
144 Наташа, гляди светает.  
145 НАТАША (*надевая штаны*).  
146 Уйдите я на вас смотреть не хочу,  
147 сама себя я шекочу  
148 и от этого прихожу в удивительное счастье.  
149 Я сама для себя источник.  
150 Я люблю другого.  
151 Я молча одеваюсь в сон.  
152 Из состояния нагого  
153 я перейду в огонь одежд.  
154 КУПРИЯНОВ (*надевая нижние штаны*).  
155 И негу для меня надежд,  
156 мне кажется, что становлюсь я меньше  
157 и бездыханнее и злее.  
158 От глаз подобных жарких женщин  
159 бегут огни по тела моего аллее,  
160 я сам не свой.  
161 *Зевает полумертвый червь.*  
162 НАТАША (*надевая юбку*).  
163 Какой позор, какое бесстыдство.  
164 Я доверилась негодяю.  
165 Это хам человеческого рода -  
166 и такие тоже будут бессмертными.  
167 *Стояла ночь. Была природа.*  
168 *Зевает полумертвый червь.*  
169 КУПРИЯНОВ (*надевая брюки*).  
170 О природоведение, о логика, о математика, о  
искусство,  
171 не виноват же я что верил в силу последнего  
чувства.  
172 О как все темнеет.  
173 Мир окончательно давится.  
174 Его тошнит от меня,  
175 меня тошнит от него.  
176 Достоинство спряталось за последние тучи.  
177 Я не верил в количество звезд.  
178 Я верил в одну звезду.  
179 Оказалось что я одинокий ездок,  
180 и мы не были подобны судакам.  
181 НАТАША (*надевая кофту*).

- 182                   Гляди идиот, гляди  
183                   на окончания моей груди.  
184                   Они исчезают, они уходят, они уплывают,  
185                   потрогай их дурак.  
186                   Сейчас для них наступит долгий сон.  
187                   Я превращаюсь в лиственницу,  
188                   я пухну.  
189   КУПРИЯНОВ (*надевая пиджак*).  
190                   Я говорил, что женщина это почти что человек,  
191                   она дерево.  
192                   Что же теперь делать.  
193                   Я закурю, я посижу, я подумаю.  
194                   Мне все чаще и чаще кажется странным,  
195                   что время еще движется,  
196                   что оно еще дышит.  
197                   Неужели время сильнее смерти,  
198                   возможно что мы черти.  
199                   Прощай дорогая лиственница Наташа.  
200                   Восходит солнце мощное как свет.  
201                   Я больше ничего не понимаю.  
202   *Он становится мал-мала меньше и исчезает.*  
203   *Природа предается одинокому наслаждению.*

[сентябрь 1931]

На сюжетном уровне *Куприянов и Наташа* вполне четко членится на три части. Одна из них - сцены постепенного раздевания [строки 1-110]; другая - ожидавшийся, но не состоявшийся половой акт [строки 111-135]; третья же - сцены постепенного одевания [строки 136-203]. Строгая симметричность первой и третьей частей ставит центральную, вторую, в кульминационное положение, с одной стороны, а с другой - в положение промежуточное и возлагает на нее функцию, так сказать, зеркала или, иначе, перехода из одного состояния и измерения в другое, т.е. функцию катахрезы. Если катахрезу определить как такой момент в генерационной цепи, в котором сосредотачивается потенция 'бытия/небытия' или 'возникновения/исчезновения', когда нечто есть и не есть одновременно, то на уровне мотивики *Куприянова и Наташи* требуемые катахрезой условия выполняются такими мотивами как: "постель" [112], "последнее колечко мира" [119], "черная квартира" [122],

"умрем мы скоро" [125], "я легла", "она ложится", "ложись скорее Куприянов", "лежу одна, лежу грущу" [115,117,124,129], "сидя на стуле" [131], слова Куприянова "Нет, не хочу" [126], "мгла" [118], "любовь камней" [128] и "Дремлет полумертвый червь" [135].

По распространенным мифологическим индоевропейским представлениям, в том числе и у славян, позы 'сидеть' и 'лежать' связаны со сферой потустороннего, с царством смерти. Они обычно противостоят актам 'вставать', 'стоять' и 'ходить', означаям 'воскресение' и принадлежность к миру 'живых'. Более того: это одна из наиболее устойчивых оппозиций мотивики всего авангарда. Выдвинутая на первый план уже ранними футуристами (но не только), она в неизменном виде удержалась вплоть до поэтической системы обэриутов (и тоже не только их), в том числе и Введенского. В *Куприянове* и *Наташе* данный архаический смысл 'лежаче-сидячей' позы Наташи ("Она ложится и вздымает ноги") и Куприянова (он сидит "на стуле") тут же и эксплицирован мотивом "смерти"/"конца":

устрой чтоб наступила мгла,

[...]

Ложись скорее Куприянов,

умрем мы скоро.

и ср. слова сидящего "на стуле" Куприянова

Ну вот все кончилось.

В тех же традициях и в той же степени сопричастен смерти и половой акт, имеющий древнюю амбивалентную символику 'умерщвления/воскрешения', но, как правило, 'воскрешения' уже в иной, так сказать, метаморфозной ипостаси. Этих два смысла и высказаны Наташей:

устрой, чтоб наступила мгла

со значением забвения и выхода в иное измерение, и

последнее колечко мира,

которое еще не распаялось,

есть ты на мне.

где, в свою очередь, половой акт читается именно как 'спасительно-воскрешающий'. В данном случае у Введенского он звучит еще более универсально - как акт спасения мира от распада или от окончательной гибели, т.е. как акт космогонического характера.

"Черная квартира" [122], окруженная мотивами "ты на мне" [121] и "умрем скоро" [125], знаменует собой 'могилу' и на этом уровне архаических представлений она - эквивалент "постели тихой" [112] и "стула" [131]. В контексте же предваряющих слов [119-121]

последнее колечко мира,

которое еще не распаялось,  
 есть ты на мне

эти же "квартира", "постель тихая" и "стул" - эквиваленты 'мира' или 'мирового центра'. Это тем вероятнее, что слово "квартира" со своим лат. этимолоном *quartarius* или *quartus* возобновляет тут семантику прежде упоминавшегося числа '4' [105-106: "И поднята могущественно к небу моя четвертая рука"], означающего собой 'мир', 'миропорядок', 'город'=земной миропорядок'. Кроме того 'воздета к небу' "четвертая рука" и "ты на мне" выведена в тексте из мотива "башни" [62-63: "Уж ты предвкушаешь наслаждение стоять на мне как башня два часа"], где "башня" и есть более поверхностный чем '4'-'квартира' репрезентант мироустройства, т.е. мирового центра или мировой оси. Что касается "улыбки" "квартиры", то она может интерпретироваться как выражение 'всезнания', 'мировой мудрости' о тайнах бытия и небытия, с одной стороны, а с другой - 'радость спасения' (ср. "последнее колечко мира, которое еще не распаялось"). Связь "квартиры" с 'мудростью' базируется не только на ассоциации с 'восточной улыбкой', но и на этимоне *quartus* со значением 'четвертый мильный камень', 'четвертый день', 'четвертая книга', что подводит к смыслам 'четвертого' *Евангелия от Иоанна* и чуда воскрешения Лазаря, четыре дня пробывшего во гробе [Иоанн 11: 11-45]. Ср. упоминание Спаса в строках 107-108 и, кроме того, переключку слов "Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас" и осмотра гроба Лазаря и Иоанна [11:34]: "И сказал: где вы положили его? Говорят Ему: Господи! пойди и посмотри".

Примечательно при этом, что Куприянов не ложится, он - "Уходит" [126] и затем "сам себя" развлекает "сидя на стуле" [131]. Это значит, что в мифологическом плане он не принимает 'смерти-спасения' от женщины и остается по эту сторону 'смерти', но одновременно и по стороне 'гибели' (неспасения) что и выражено его локализацией "на стуле": Куприянов, "сидя на стуле", принимает мифическую смерть, но иного проядка - выход в небытие, в потустороннее измерение. Если 'половой акт'-смерть' ре-продуктивна и предполагает циклическую повторяемость, то 'смерть-на-стуле' размыкает цикличность, предполагает метаморфозу-перерождение. Поэтому вполне закономерно в финале он исчезает, регрессируя к исходной мирогенной инстанции и растворяясь в интеллектуальном заумном измерении: "О природоведение, о логика, о математика, о искусство" [170] "Я закурю, я посижу, я подумаю" "Мне все чаще и чаще кажется странным, [...]. Я больше ничего не понимаю" [193, 201] и ср. именованья его Наташей: "негодяй", "хам", "и такие тоже будут бессмертными" [164-166] "идиот", "дурак" [182, 185]<sup>3</sup>.

"Последнее колечко", "которое еще не распаялось" и на котором еще держится "мир", - это, по словам Наташи, "ты на мне", т.е. эротический половой акт со смыслом 'умерщвления-спасения-воскрешения'. Отказ Куприянова от соития или, точнее, отсутствие полового влечения [126: "Нет, не хочу"] размыкает это "колечко" и мир распадается на одинокую Наташу, превращающуюся затем в "лиственницу" - "одинокую природу", и на одинокого Куприянова [179: "Оказалось, что я одинокий ездок"], растворяющегося в небытии [202: "Он становится мал-мала меньше и исчезает"], тогда как сам "мир" отсутствует: "мира мало", "мира нет" [138-139] и "мир окончательно давится" [173]; в финале же [200] вместо физического организованного универсума [представленного в катахрестическом центре числом 'четыре' и "квартирой"] - "Восходит солнце мощное как свет", где "солнце", с одной стороны, сопоставимо с 'новым солнцем' *Откровения*, а с другой - с противоположным 'квартире-могиле' полюсом 'мировой оси'.

Для Наташи это "последнее колечко мира", это "ты на мне" - ожидавшаяся "любовь камней" [127-128: "Ужасно, я одна осталась, любовь камней не состоялась"], а для Куприянова - "последнее чувство" и подобие "судакам" [171: "не виноват же я что верил в силу последнего чувства", 179-180: "Оказалось, что я одинокий ездок, и мы не были подобны судакам"].

Парадигма "последнее колечко мира любовь камней сила последнего чувства подобие судакам" ставит 'любовь/камень' в позицию 'камня преткновения' или 'пробного камня', который, согласно Эволе, символизирует 'тело', прочность, устойчивость в оппозиции к 'духу', блуждающей мысли и желаний-страстей (с этой точки зрения автохарактеристика Куприянова "я одинокий ездок" в 179 соотносит его с мифологемой 'блуждающего всадника, рыцаря', о чем речь пойдет позже). Однако только воскрешенное и возрожденное тело, в котором "двое будут одним", может соответствовать философскому духовному камню. При этом Эволя подчеркивает, что принципиальной разницы между вечным рождением, реинтеграцией и откровением философского камня у алхимиков нет [ср. статью *Stone b: Ciriot 1981: 314-315* и *Бытие 2:24*: "Потому оставит человек отца своего и мать свою, и прилепится к жене своей; и будут одна плоть", а также *Матфей 19:5-6*: "и будут одною плотью, Так что они уже не двое, но одна плоть. Итак, что Бог сочетал, того человек да не разгуляет"].

Когда Наташа говорит а "камнях", то тут на первое место выдвигается смысл 'чувственной страсти', 'эротического'. Когда же Куприянов ту же "любовь камней" именуется "силой последнего чувства", то "камень" получает тут смысл евангельского 'камня-Христа',



'камня-христианина' и 'христианской любви' [ср. статью *Камень* в: *Словарь* 1974: кол. 489-492].

Более того: последовательность "любовь камней не состоялась" [128] "И нету для меня надежд" [155] "я [...] верил в силу последнего чувства", "Я не верил в количество звезд. Я верил в одну звезду" [171, 177-178] в обратном порядке повторяет формулу "вера, надежда, любовь" из *Первого послания к Коринфянам* Апостола Павла [13: 1-13].

Если внимательнее присмотреться к тексту 13-ой главы *Послания* и к тексту *Куприянова и Наташи*, то переключек между ними и больше и, кроме того, они отчетливее. Так, например, в монологе *Куприянова* [169-180] в первую очередь реализуются стихи 1-2 и 8-13 *Послания*:

Если я говорю языками человеческими и ангельскими,  
а любви не имею, то я - медь звенящая, или кимвал  
звучащий.

Если я имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею  
всякое познание и всю веру, так что могу и горы  
переставлять,  
а не имею любви, - то я ничто.

[...]

Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества  
прекратятся,

и языки умолкнут, и знание упразднится.

Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил,  
по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а  
как стал

мужем, то оставил младенческое.

Теперь мы видим как-бы сквозь тусклое стекло,  
гадательно,

тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда  
познаю,

подобно как я познан.

А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь;  
но любовь из них больше.

Перечень *Куприянова* "О природоведение, о логика, о математика, о искусство" [170] явственно соотносится с мотивом "языков человеческих и ангельских" и с "тайнами" и "познаниями"; слова "О как все темнеет" [172] со словами "Теперь мы видим как-бы сквозь тусклое стекло"; мотив разобщенности с миром и исчезновения *Куприянова*

[173-175: "мир окончательно давится. Его тошнит от меня, меня тошнит от него" и 202: "Он становится мал-мала меньше и исчезает"] с мотивом "а не имею любви, - то я ничто". И, наконец, самое имя Куприянов соотносится с мотивом "а любви не имею, то я - медь звенящая, или кимвал звучащий", так как "Куприянов" содержит в себе лат. этимон *cuprum* или *surgum*, т.е. именно 'медь'<sup>4</sup>.

"Последнее чувство" Куприянова, таким образом, - самое фундаментальное начало миропорядка, при этом оно имеет характер христофорической любви. С одной стороны, оно - "последнее колечко мира" и "любовь камней" (где "любовь" - "ты на мне", т.е. половой акт), с другой же, оно - "последнее чувство" и "одна звезда" [ср. недвусмысленный параллелизм в строках 171 и 177-178: "я верил в силу последнего чувства" и "Я не верил в количество звезд. Я верил в одну звезду"]. Парадигма "камень последнее чувство = 'любовь' одна звезда" являет собой экспликацию "последнего колечка мира", и движется от ветхозаветного 'откровения' [ср. роль колец при постройке скинии и хранящего откровение Господне ковчега - *Исход 25: 10-20 и 26:24*] к 'откровению' новозаветному, т.е. к Христу. (Ср. "камень же был Христос") *1-е Коринфянам 10:4*, [следующие слова *Первого Послания Иоанна /1-е Иоанна 4: 7-10, 12, 14, 16*]:

Возлюбленные! будем любить друг друга, потому что любовь от Бога, и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога;

Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь.

Любовь Божия к нам открылась в том, что Бог послал в мир едиnorodного Сына Своего, чтобы мы получили жизнь через Него.

В том любовь, что не мы возлюбили Бога, но Он возлюбил нас и послал Сына Своего в умиловивление за грехи наши.

[...]

Бога никто никогда не видел: если мы любим друг друга, то Бог в нас пребывает, и любовь Его совершенна есть в нас.

[...]

И мы познали любовь, которую имеет к нам Бог, и уверовали в нее. Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем.

и, наконец, слова *Откровения* [22:16], где Христос называет себя звездой:

Я Иисус послал Ангела Моего засвидетельствовать вам  
сие в церквах.  
Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и  
утренняя.

Необходимо при этом учитывать, что автоименование Христа звездой цитатно и восходит к следующим стихам *Чисел* [24: 17-19]

Вижу Его, но ныне еще нет; зрю Его, но не близко.  
Восходит звезда от Иакова и восстает жезл от Израиля,  
и разит князей Моава и сокрушает всех сынов Сифовых.  
[...]  
Происшедший от Иакова овладеет, и погубит  
оставшееся от города.

У Введенского этому видению Валаама в *Числах* соответствует первое упоминание звезды в словах Наташи [строки 38-40]:

себя я будто небо обнажаю:  
покуда ничего не видно,  
но скоро заблестит звезда.

По наблюдениям Друскина [Введенский 1984: 283], распределение упоминаний "звезды" по тексту *Куприянова и Наташи* имеет особое значение:

В этом стихотворении четыре раза встречается иероглиф свечи, последний раз в центральном месте стихотворения, вскоре после упоминания иконы Спаса, и трижды - звезда: первый раз в 34 строке и два раза - в 24-25 строках с конца: *Я не верил в количество звезд. /Я верил в одну звезду. Звезда* упоминается за 63 строки до иконы Спаса и через 61 строку после, таким образом окаймляет центральное место - икону Спаса, поэтому тоже имеет иероглифическое значение, [...].

Друскин не считает авторских ремарок, но и при их учете сохраняется почти та же картина:

строка 40  
звезда

строка 108  
Спас

строки 177-178  
звезд/звезда,

т.е. за 68 строк до "Спаса" и 69-70 строк после "Спаса". Трудно сказать, расшифровывает ли Друскин детальнее свое понятие "иероглифическое значение" - мне доступны всего лишь выдержки его работы, публикуемые в виде комментариев к *Куприянову и Наташе* во втором томе сочинений Введенского. Если, однако, учесть не только доступные наблюдения Друскина, но и композиционную соотносимость "звезды" у Введенского и в *Священном Писании*, то тогда легко увидеть, что первое упоминание "звезды" пророчествует "Спаса", а сторое знаменует 'второе пришествие'. Можно пойти и еще дальше и увидеть, что упоминание "Спаса" соотносится со страстями Христа, с его искупительной миссией в *Евангелиях*, (таков смысл подтверждается статусом 'катакрезы' или 'смерти' центрального эпизода сценки Введенского), а финальное "солнце" - с заключительным видением 'беззакатного дня' *Откровения*. Но, кроме того, если "звезда" есть одновременно и трансформация "последнего колечка мира" - 'любви', то "Спас" в этом случае должен читаться как 'преображающая христофорическая любовь'.

Не исключено, что окружение "Спаса" тремя упоминаниями "звезды" предполагает соотнесенность с праздниками Господними, т.е. с тремя Спасами русского народно-христианского календаря. Первый Спас празднуется 1-го августа, означает происхождение честных древ Креста, в народе его называют Спасом медовым, мокрым, Макавееми; с него начинается успенский пост [ср. в этой связи такие мотивы *Куприянова и Наташи* как "ушли давно должно быть гости" - 8, "коричневые плечи" - 83; "вино" - 34, "прибой", "родник" - 44, 47, "баня" - 81, а в финале мотивы "лиственницы", "дерева" - 187, 191, 199]. Второй Спас - 6-го августа, день Преображения Господня, популярно именуемый Спасом яблочным. Третий Спас, 16-го августа, - Спас-на-Полотне, день нерукотворного образа; это одновременно и Успенщина, так как 15-го августа празднуется Успенье Богородицы [ср. у Введенского сквозной мотив "сна" в 151: "Я молча одеваюсь в сон", 186: "Сейчас для них наступит долгий сон", смысл смерти в центральном эпизоде и исчезновения в финале]. Эти параллели, однако, не самые существенные и имеют, по всей вероятности, некие другие основания<sup>5</sup>. Структурно гораздо более активны тут иные параллели - параллели к Преображению по *Евангелию от Марка*. Именно к Марку восходит не только мотив "полумертвого червя" [Марк 9: 43-48], на который

обратили внимание Друскин [см. комментарий в: Введенский 1984: 283] и Мейлах [1978: 265], но и целый ряд других, в частности, и биографический развод Введенского [см. примечание 5 и ср. Поучение о разводе в *Марк: 10: 1-12*].

Мотив воды - "родник" [47], "прибой" [44], "моей волны биеенье" [65], "исочник" [149], "они уплывают" [184] - и мотив "вина" [34] соотносимы со словами Христа [*Марк 9: 41*]: "И кто напоит вас чашею воды во имя Мое, потому что вы Христовы, истинно говорю вам, не потеряет награды своей". Сюда же подключается и мотив искупительной смерти и воскресения [*Марк 9: 9-13, 31*].

Отправной мотив "тех свиных гостей" [1-2] соотносится с изгнанием бесов и духа нечистого из бесноватого [*Марк 9: 20-28*], при этом упоминание 'свиной' предполагает и более эксплицитную притчу об изгнании легиона бесов из одержимого [*Марк 5: 1-16*]. С ухода "тех свиных гостей", так сказать, с 'выпровождения бесов'; и начинается 'раздевание-переодевание-преображение' Куприянова и Наташи. Такое понимание "свиных гостей" имеет свою основу в распространенной мифологеме 'гостя', согласно которой 'гость' - не только некто 'чужой', но и 'припелец с того света', 'представитель потустороннего мира', где потусторонность может иметь как 'демонический', так и 'сакральный' характер. Кроме того слово "гость" часто функционирует как табуистическое именование 'смерти', 'болезни', 'беса' [ср. в строках 5 и 8 рифму "кости - гости", соотносящую 'гостей' с представлением о 'могиле']. Эпитет же 'свиные' подключает эту мифологему к уже указанной притче *Евангелия от Марка*.

Мотив "зеркала" в 72-96 с упоминанием "небесного виденья" соотносим с преобразованием из 2-го *Послания к Коринфянам* [3: 18]:

Мы же все, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа.

При этом небезынтересно отметить в этой параллели две детали. Одна из них - мотив "бани", предполагающей 'очищение'. Вторая - уподобление отражения Наташи в зеркале библейскому образу 'страна-земля-город = женщина' - как 'великая блудница' (также и библейская), но к этому аспекту я еще вернусь при разборе иных уровней *Куприянова и Наташи*.

В случае связей с Преображением самый существенный, однако, является мотив отсутствия свидетелей - строки 107-108 в реплике Куприянова:

Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас,  
а то мы здесь одни да на иконе Спас.

Он, несомненно, подразумевает следующий эпизод Преображения у Марка [9: 3-8]:

Одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить. И явился им Илия с Моисеем; и беседовали с Иисусом. При сем Петр сказал Иисусу: Равви! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи: Тебе одну, Моисею одну, и одну Илию. Ибо не знал, что сказать; потому что они были в страхе. И явилось облако, осеняющее их, и из облака исшел глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте. И внезапно посмотревши вокруг, никого более с собою не видели, кроме одного Иисуса.

Отсутствие свидетелей у Введенского "мы здесь одни да на иконе Спас" [108] отвечает евангельским словам "посмотревши вокруг, никого более с собою не видели, кроме одного Иисуса". Так, с одной стороны, Наташа и Куприянов тут фактически претерпевают 'преображение': они, раздеваясь и раздевшись меняют свой вид на, так сказать, 'не земное виденье' [ср.: "себя я будто небо обнажаю" - 38; "сниму их тоже, чтоб на покойника не быть похожим" - 69-70; "А ты красива и светла" - 74; "небесное виденье" - 95; "И поднята могущественно к небу моя четвертая рука" - 106]. С другой же, - это их 'преображение' неполноценно, оно, в отличие от кананического, - лишено высшей санкции, конституирующего новый статус Куприянова и Наташи 'свидетельства от Бога'. В противовес Петру, восклицающему "Равви! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи", его соответствие Куприянов (который, по признаку связи своего имени с 'медью', и есть вариант 'Петра-камня') заявляет "Как скучно все кругом и как однообразно тошно" [101-102], несмотря на предваряющий живописный "пейсаж" тела Наташи: "его небесное виденье должно бы тебя поразить" [95-96] и на ремарку "кругом ничто не пело" [98], имеющей, кроме ряда других, и смысл 'восхищения' [ср. еще возможность такого смысла в 116: "и бессловесная свеча горит"]. Это значит, что Наташа и Куприянов на деле не 'преображаются', что они

лишены необходимого божественного начала как в самих себе, так и вовне: "на иконе Спас" не опознается ими как присутствующий Бог. Легко также понять, почему тут отсутствует у Введенского и канонический "глас глаголющий" [116: "и бессловесная свеча горит"; 176: "Достоинство спряталось за последние тучи", а в 98, вместо хора славы Господней, - "кругом ничто не пело"]: универсум Куприянова и Наташи - универсум без Бога. В итоге предстоящий половой акт - 'любовь без любви', он лишен 'христофоричности'. Так тут подготовлен стоявшаяся 'любовь-спасение'.

Примечательно при этом, что весь эпизод раздевания строится как взаимопоказывание Наташи и Куприянова друг другу, завершающееся взаимным обозрением самих себя в зеркале [72-98], тогда как эпизод одевания прерывает зрительную коммуникацию между ними [146: "Уйдите я на вас смотреть не хочу"; 182-184: "Гляди, идиот, гляди на окончания моей груди. Они исчезают, они уходят, они уплывают"] и переводит ее вовне [144: "Наташа, гляди светает"]. Причина этого разрыва - отсутствие 'свидетельского', 'конституирующего взгляда' [107: "Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас"]. В контексте евангельского Преображения, этот 'свидетельский взгляд' читается как взгляд внутреннего духовного 'любящего ока'. В мифологическом же контексте - как знак существования 'видимого', а не иметь 'свидетеля' значит 'быть невидимым' и этим самым - 'не существовать' [кстати, отказ Наташи "смотреть" на Куприянова в 146-153 и означает, с одной стороны, отказ 'любить', а с другой - осуждение Куприянова на 'небытие'; ср. "я на вас смотреть не хочу" "Я люблю другого" и другая параллель: "Я молча одеваюсь в сон. [...] Я перейду в огонь одежд" 156-160: "мне кажется, что становлюсь я меньше и бездыханнее и злее от глаз подобных жарких женщин. Бегут огни по тела моего аллее, я сам не свой"].

По наблюдению Друскина [Введенский 1984: 282-284], "Спас" обрамлен не только мотивом "звезды", но и так же симметрично распределенным мотивом "судаков". Действительно, "судаки" упоминаются за 80 строк до "Спаса" [27-29]:

Ты будешь со мной, я буду с тобой  
Заниматься деторождением.  
И будем мы подобны судакам.

и в 71-ой строке после "Спаса" [179-180]:

Оказалось, что я одинокий ездок,

и мы не были подобны судакам.

Если мотив "судаков" читать в более общем плане, как мотив 'рыбы', то на этом уровне он вписывается в структуру текста именно как символ Спаса и как символ христианина: в раннехристианской традиции рыба была иконическим знаком христианства и Христа, а само слово в его греч. звучании *ichtys* расшифровывалось как *Iesus Christos Theou Yious Sotér*, т.е. Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель (при этом полезно помнить, что русское "Спас" - калька греч. *Sotér*). Более того: творя мир, из всего живого первыми создал Бог "рыб больших и всякую душу животных пресмыкающихся, которых произвела вода, по роду их, и всякую птицу пернатую по роду ее. И увидел Бог, что это хорошо. И благословил их Бог, говоря: полдитесь и размножайтесь, и наполняйте воды в морях, и птицы да размножаются на земле" [Бытие 1: 21-22].

Мотив 'рыбы', 'деторождения' и затем именование Наташи "уткой" [53-55], т.е. 'птицей', ставит Куприянова и Наташу в положение 'первожителеев земли' или 'первых творений Бога'. Кроме того, пара "'рыба' - 'птица'" создает вертикальную ось мира, а мотив "деторождения" активизирует архаическую мифологию сочетания Неба и Земли, т.е. духовного и материального начал. Это именно сочетание эксплицируется позже как самое фундаментальное основание мироздания [119: "последнее колечко мира"], с одной стороны, а с другой - как санкционированное Богом, как освященное, что выражено уже изложенной мотивицей 'христофорической любви'.

Крест стал распространенным символом христианства лишь с VII века. До того преобладали такие символы как рыба, осел, агнец и птица. Безотносительно к христианству знак креста в разных его вариантах соотносился, в частности, с мировым центром, с мировым деревом, с солнцем, креативным началом, с началом мужским или с фаллом. Когда Куприянов говорит [105-106]:

И поднята могущественно к небу  
моя четвертая рука,

то он не только уподобляется кресту, но и берет на себя все основные смыслы креста. В рамках текста *Куприянова и Наташи* эта 'крестообразность' Куприянова - экспликация прежде латентно присутствовавшей семы 'крест' в мотивах "судаков", "звезды", "утки", "человека", "плеч" и др. В стихах 105-106 "могущественно" и "рука" - едва ли не синонимы: с одной стороны, мифологема 'рука' среди иных смыслов означает и 'силу, мощь', при этом также и креативную силу; с другой - 'рука' называется в ст.-слав. и в др.-русском "рамо", которое употребляется и в значениях 'мочь, сила, могучая рука, власть' [см: Даль



1980: 57-58]. Кроме того "рамо" может означать 'ветвь', в том числе и одно из ответвлений креста. В этом контексте "четвертая рука" Куприянова вводит эмблему 'четырёхраменного креста' в отличие от так называемого трехраменного Т-креста. Если Т-крест интерпретируется как 'попращие смерти смертью' или как 'победу над смертью искупительной жертвой', то четвертое, верхнее, рамо креста толкуется как знак 'устремленной к небу надежды', знак 'спасения-воскресения' [см. статью *Križ b: Chevalier 1987: 309-316, но особенно 310*]. После "пейзажа спины" Наташи [78-96], определенного Куприяновым [101-102] "как скучно все кругом и как однообразно тошно", это уподобление Куприянова кресту подспудно вызывает ассоциации с Голгофой. Причем данная ассоциация поддерживается и еще иначе. Оборзевая себя в зеркале, Наташа замечает [82-83]:

Вот по бокам видны как свечи  
мои коричневые плечи.

Если "плечи" подменить 'раменами' и помнить, что рус. "рамо" значит 'ветвь', а "рамень" - 'густой лес', то станет ясно, что уже тут обнаруживается в Наташе ее связь с 'деревом' [ср.: 181 - "Я превращаюсь в лественницу" и 190-191 "Я говорил, что женщина это почти что человек, она дерево"]. Если же к тому обратить внимание, что "пейзаж" тела Наташи [78-96] лишен 'жизни' ("живот пустынный", "солдаты и палатки"), то Наташа-дерево тут не что иное как 'Голгофа' и 'дерево распятия', т.е. орудия смерти (вот, в частности, почему Куприянов говорит, что "женщина это почти что человек, она дерево"). За этим, конечно, стоит более глубокий архаический смысл, который уже оговаривался в случае мотива 'полового акта'. Наташино "последнее колечко мира, которое еще не распаялось, есть ты на мне" [119-121] читается теперь как 'требование жертвы': мир будет спасен в случае оплодотворения, т.е. смерти мужского начала. Это в *Куприянове* и *Наташе* не происходит. Причина же - отсутствие еще более фундаментального начала: 'христофоричности'. Древний миф, как сказать, языческий, тут отклоняется. А божественный (христианский) завет не может быть выполнен без христофорической любви, без Бога в сердцах.

Но пора вернуться к "судакам". В контексте мотивов "свечи", "света" и "звезды" и "солнца" выбор для 'рыбы' репрезентации в виде "судаков" объясняется их 'светофоричностью', что отчетливо видно в лат. названии судака - *Lucioperca sandra*, которое содержит в себе эгимон *lusco* - 'быть светлым, светить, светиться', 'блестеть, сиять, сверкать', 'быть очевидным, ясным', 'разжигать, зажигать' и может омонимически быть созвучно слову *lucifer* - 'Люцифер' со значением 'светоносный, несущий

свет, освещенный', 'выносящий на свет, облегчающий роды', а также со значением имени бога утренней звезды, т.е. сына Авроры; имени самой утренней звезды, т.е. Венеры и, кроме того, небеснополезно учесть еще и выражение equi luciferi - кони лунной богини Фебы.

Более или менее явственно все эти смыслы "судаков" (а точнее - их лат. этимона) реализуются у Введенского не только в мотивах "звезды" или финального "солнца"/"света", но и в мотивах "деторождения" [28], "страсти" и "красноты" [49, 73], 'светлости' Наташи [74: "А ты красива и светла"], "ездок" [179: "Оказалось, что я одинокий ездок" / и "чертей" / 76, 198: "Возможно, что мы черти"/, так как по народно-христианским представлениям Люцифер - властитель преисподней, сатана.

"Звезда", в которую верил Куприянов, - это, по тексту, "звезда"-Наташа [38-40: "себя я будто небо обнажаю: покуда ничего не видно, но скоро заблестит звезда"]. Эта же "звезда" - экспликация предшествующего "И будем мы подобны судакам" [29]. Иначе говоря, "звезда" Куприянова - сама 'медная звезда', т.е. 'Афродита' или 'Венера' [ср. Sorgia, Surgus как эпитеты Венеры]. Если теперь перейти на символику 'меди', то обнаружится, что из нее как раз выведена как акватическая мотивика речи Куприянова в 43-56, так и ее цветообозначения [47-49]:

Я видел женщины родник  
зеленый или синий,  
но он был красный,

где дана вся парадигма цветов меди. Небезынтересно отметить также, что в русском (уральском) фольклоре Хозяйка Медной Горы всегда зеленоглаза и всегда атрибутирована малахитовым платьем [кстати, эта ассоциация небезосновательна - ср. хотя бы 11-13: "давай ложиться дорогая спать, тебя хочу я покопать и поискать в тебе различные вещи" и уподобление Наташи 'горе' в 78-96 с 'подземным входом': "под ними живот пустынный, и вход в меня пушистый и недлинный, и две значительных ноги, меж них не видно нам не эги"]. Само собой разумеется, что с 'медью' связаны также и мотивы 'страсти' и 'покраснений' [49, 73].

Таким образом, на уровне мифа фраза Куприянова "И будем мы подобны судакам" предполагает любовный 'восторг священный' [46], а на уровне христианского мироощущения - 'свето-' и 'христофоричность' любви. Оба этих смысла объединяются, по всей вероятности, в ощущаемом тут [особенно в 43-56 и 78-96] контексте библейской эротике, особенно Песни Песней. Фраза же "и мы не были подобны судакам" [180] прерывает обе этих традиции: Наташа

христианскими любовниками. Слова "О как все темнеет" и "Достоинство спрягалось за последние тучи" [172, 176] более точно определяют причину 'не-любви': это - отсутствие 'светофоричности' как божественного атрибута или 'пресуществления'.

'Мир без любви и света', в котором пребывают Наташа и Куприянов, - не столько мир блуда, сколько мир скуки, смертельной тоски и страха. Причем эти свойства мира вторичны, результат отсутствия именно любви и надежд, без которых и сам этот мир обесмысливается, он - 'существуя не существует'. Ср. слова Наташи в эпизоде одевания рубашки [137-140]:

Я затем тебя снимала,  
потому что мира мало,  
потому что мира нет,  
потому что он выше меня.,

где "рубашка", с одной стороны, эквивалент "мира", а с другой - ее носителя (тут - Наташи), а 'снятые рубашки' - движение к собственной и к мировой глубинной духовной сущности. Но ее как раз и нет: 'телесность' и физический мир еще не достаточны, их "мало" или вовсе "нет". Как 'сущности' они станут 'существовать' и 'иметь смысл' лишь тогда, когда обретут конституирующий их в этом статусе божественный атрибут 'светофоричности' - 'любви'<sup>6</sup>.

Место ожидающейся подчас раздевания 'священной' любви (как в плане мифическом, так и в плане библейско-евангельском) занимает в *Куприянове и Наташе* "тоска"- "скука"- "тошнота":

- 15    НАТАША (*снимая кофту*).  
19                    боюсь я скоро взвою  
20                    от тоски, от чувства, от мысли, от страха,
- 57    НАТАША (*снимая штаны*).  
67                    я полусонная как скука.
- 68    КУПРИЯНОВ (*снимая нижние штаны*).  
69                    Я полагаю что сниму их тоже,  
70                    чтоб на покойника не быть похожим,  
71                    чтоб были ближе наши кожи.
- 77    НАТАША (*снимая рубашку*).  
86                    под ними живот пустынный,

- 100 КУПРИЯНОВ (*снимая рубашку*).  
 101                   Как скучно все кругом  
 102                   и как однообразно тошно,
- 117 НАТАША. Ну что же Куприянов, я легла,  
 124                   Ложись скорее Куприянов,  
 125                   умрем мы скоро.
- 126 КУПРИЯНОВ. Нет, не хочу. (*Уходит*).
- 127 НАТАША. Ужасно, я одна осталась,  
 129                   лежу одна, лежу грушу.,
- 154 КУПРИЯНОВ (*надевая нижние штаны*).  
 155                   И нету для меня надежд,
- 169 КУПРИЯНОВ (*надевая брюки*).  
 172                   О как все темнеет,  
 173                   мир окончательно давится,  
 174                   Его тошнит то меня,  
 175                   меня тошнит от него.

Вся эта парадигма начинается с мотива "овечки" [17] с архаическим смыслом промежуточного (катахрестического) состояния между полным хаосом и организованным космосом. 'Космотворческая' возможность этой "овечки" тут не осуществляется, зато активизируется 'распад': завершается эта парадигма взаимной 'рвотной реакцией' ("тошнотой") мира и Куприянова [172-175] и полным исчезновением [202]. Остальные звенья данной парадигмы - последовательные экспликации основного значения '*тоска/ужас/тошнота*', которое родственно значению архетипического вед. *amhas*, определяемого как "остаток хаотической *узости*, тупика, отсутствия благ и в структуре макрокосма и в душе человека" и противопоставляемого иги *loka* - *широкому миру*, торжеству космического над хаотическим" [Топоров 1973: 101; в этом исследовании, кстати, разбирается как раз аналогичная парадигма мотивов '*теснота-тоска-тошнота-узость-ужас*' *Преступления и наказания* Достоевского, а в примечании 2 на с. 101 отмечаются и некоторые ее варианты в литературе XX века, в частности, у Белого и Ахматовой].

В христианском варианте '*тоска, страх, ужас*' толкуются как отчаяние, потеря надежды, страх смерти и страх жить, которые возникают в

моменты забвения или сомнения в выполнимости заветов, установленных между Богом и человеком [см. статью *Страх* (ужас) в: Словарь 1974, кол. 1127-1130].

У Введенского явственно реализуются обе версии 'хаоса-тоски', но, ввиду центральной позиции "Спаса", можно утверждать, что авторская позитивная концепция тут принципиально библейско-христианская и что 'хаос-тоска' в данном случае означает косное состояние мира и души без Бога (и этим самым - без 'любви'). Эта же позиция вполне отчетливо выражена в ремарках, так сказать, сценографического характера: они вводят эмблематичный комментирующий 'натюрморт', основная функция которого такая же, как и в барочной живописи - функция напоминания-предупреждения, причем семантически здесь данное напоминание родственно не столько популярным *memento mori* или *vanitas vanitatum et omnia vanitas*, сколько напоминанию о Божьем завете, о возможности возродиться-воскреснуть. Это станет очевидностью, если учесть все окружающие Куприянова и Наташу атрибуты, с инициальной "свечой", у которой "серебряные кости" [4-5]. Но пока, ради простоты изложения, позволительно начать с ремарки в строках 33-35:

*На стульях между тем стояли весьма серебряные кубки,  
вино чернело как монах  
и шевелился полумертвый червь.*

Символика этого набора атрибутов относительно проста.

"Кубки" и "вино" подразумевают 'трансмутацию', 'преобразование', с одной стороны, а с другой - 'страсти', 'искупление', и этим самым знаменуют собой как 'кубок жизни', так и 'судьбоносную чашу', 'испытание'. 'Серебро', в свою очередь, толкуется обычно как знак 'способностей', 'целомудрия', 'одухотворенности', 'человеческого духа', 'радости', 'знания' [см. статью *Металлы* в: Мифы 1982: 147], что даже в рамках данного 'натюрморта' повторенно мотивами "вино", "монах" и "стулья" (о чем ниже). Примечательно при этом, что почти тот же состав мотивов реализуется в мнимо бессвязном перечне *Значенья моря* 1930 года [Введенский 1980: 67-69], основной сюжет которого - движение мира вспять (по своей диахронии) к космогоническому акту и затем переход через первичный хаос вод к "универсальному богу", т.е. к Духу Божьему, который, по *Бытию*, пред актом творенья "носился над волюю" [*Бытие* I: 2]. Так вот, центральное место среди промежуточных звеньев этого 'выхода вспять' к инициальной мирогенной инстанции, к

'началу начал', занимают мотивы "скамьи", "чаш" и 'крещения-водосвятия':

на столах челны крутятся  
 а в челнах и там и тут  
 видны венчики минут  
 здесь всеобщее веселье  
 [...]  
 на скамье присядем трубной  
 между тем вертясь как мир  
 по рукам гремели бубны  
 будет небо будет бой  
 или будем мы собой  
 по усам ходили чаши  
 на часах росли цветы  
 и взлетали мысли наши  
 меж растений завитых  
 наши мысли наши лодки  
 паши боги наши тетки  
 наши души наша твердь  
 наши чашки в чашках смерть  
 но сказали мы однако  
 смысла нет в таком дожде  
 мы как соли просим знака  
 знак играет на воде  
 холмы мудрые бросают  
 всех пирующих в ручей  
 в речке рюмки вырастают  
 в речке родина ночей  
 [...]  
 засветив свои горшки  
 мы на дне глубоком моря

'Дождем' здесь названа 'святая вода' "чаш", но ее 'святость' тут недостаточна: собирательному "мы" необходим более отчетливый "знак" 'богоявления'. "Дождь", "знак", "соль", затем 'свет' ("засветив свои горшки" - парафраза библейских метафор 'человек - сосуд скудельный', 'человек - светильник') - отсылки к *Евангелию от Матфея*: 5: 13-14: "Вы - соль земли", "Вы - свет мира" и 12: 38-40, 16: 1-4, где фарисеи и саддукеи требуют от Иисуса "знамения с неба", на что Иисус им отвечает: "Лицемеры! различать лице неба вы умеете, а знамений времен не можете. Род лукавый и прелюбодейный знамений ищет, и

знамение не дается ему, кроме знамения Ионы пророка" (Иона же был наказан за отступничество от Бога тем, что он во время побега в Фарсис был брошен в разбушевавшееся море и затем пробыл три дня в чреве проглотившего его кита). Стих "знак играет на воде" отсылает к водосвятию, т.е. к эпифании, знаку присутствия Бога, который обычно ожидается в виде всколыхнувшейся воды в крещенский сочелник. Но 'знаки на воде' - это одновременно и 'филигрань', т.е. водяные знаки на бумаге. Не сложно заметить, что данная 'филигрань' играет тут роль трансформации 'чашек' в 'рюмки':

наши души наша твердь  
наши чашки в чашках смерть  
[...]  
знак играет на воде  
холмы мудрые бросают  
всех пирующих в ручей  
в речке рюмки вырастают,

где "рюмки", так сказать, более 'филигранная' отделка прежних "душ"- "чаш" и одновременно знак 'воскресения-преображения': "рюмки вырастают" [ср. также загадку в статье *Рюмка* в: Даль 1980: 123, ответ которой - "рюмка с вином в руке; тело и душа": "Стоит море на пяти столбах, двое об нем спорят, один говорит: радость моя; другой говорит: пагуба моя"].

Очередной компонент разбираемого 'натюрморта' - "червь" - содержит, собственно, тот же смысл, что и "кубки", с тем, однако, что тут преобладает аспект 'временности земного бытия' и указание на его 'ничтожность'. Таков, в частности, "червяк" в *Минине и Пожарском*, в *На смерть теософки*, в *Четырех описаниях* или в *Мне жалко что я не зверь...* [Введенский 1980: 15, 25, 119, 130; при этом любопытно отметить, что в *Четырех описаниях* мотив "червяка" сопровождается 'умиранием' и числом "четыре", что бросает определенный свет на последовательность "червь - черная квартира - червь" в ремарках 97, 122 и 135]. Если учесть указанный Друскиным [Введенский 1984: 283] контекст *Евангелия от Марка* [9: 43-48], то этот "червь" соотносим также и с адом, геенной (при этом, видимо, полезно помнить, что в церк.-слав. "ад" обозначался именно словом "чрьвь"). Но не это основное. У Марка цитируется *Исаия* [66: 24], где говорится:

И будут выходить, и увидят трупы людей,  
отступивших от Меня; ибо червь их не умрет, а

огонь их не угаснет; и будут они мерзостью для всякой плоти.

Как и в случае отсылки к Ионе в *Значеньи моря*, так и тут на первый план выдвигается у Введенского мотив 'отступивших от Бога', забывших о Божьих заветах. Теперь, кажется, не сложно увидеть, что в этом отношении мотив "червя" эквивалентен сквозному мотиву '*тоски/страха/скуки/тошноты*'. Не случайно в первых ремарках [35, 97], где при раздевании Куприянова и Наташи наблюдается их некая заинтересованность друг другом и маячит надежда на 'любовь', этот "червь" - "шевельился полумертвый", а в центральном, катахрестическом, эпизоде, где упоминается Спас и где должна была 'любовь' состояться, "червь" исчезает и подменяется "квартирой", которая "над ними издали мгновенно улыбалась" [123]. Но, когда "любовь камней не состоялась" [128] и взяла верх '*тоска/тошнота*', данный "червь" вновь появляется и теперь реализует собой '*смертельную скуку*': "Дремлет полумертвый червь" [135] и "Зевает полумертвый червь" [161], где 'дремать/зевать' значит 'погружаться в небьгие'.

Сравнение вина с "монахом" [34: "вино чернело как монах"] - не только повтор смысла 'целомудрие' и 'знания', вводимого эпитетом "серебряные", но и, с одной стороны, актуализация смысла 'одиночества' или 'единства' (греч. monachos - 'одинокий'), а с другой - активизация в нем его омонимии с лат. moneo - 'напоминать, обращать внимание', 'увещевать, уговаривать', 'вдохновлять, воодушевлять', но и 'предвещать, предсказывать', 'предупреждать', 'наказывать, карать' (что, в свою очередь, повторяет смысл христианского смысла 'чаши вина' как 'страстей'). Кроме того, moneo одного корня с mens - 'ум, мышление, рассудок', что затем реализуется в мотивах 'ума, мышления' [ср.: 50 - "Я сходил с ума", 66 - "Но что-то у меня мутится ум", 141 - "Я осталась одинокой душой", 182 - "Гляди идиот, гляди", 185 - "потрогай их дурак", и финальные 193 - "Я закурю, я посижу, я подумаю" и 201 - "Я больше ничего не понимаю"]. И в общей системе Введенского и в данном частном случае небезразлично также и созвучие mens с mensa - 'стол', чем в финале обеспечивается семантическая связность фразы "Я закурю, я посижу, я подумаю" [193], а в начале - такая же, но не сразу заметная, связность во всей этой эмблеме мотива "монаха" и мотива "стульев" [33-35].

Что же касается самих "стульев", то, как уже говорилось [и ср. примечание 3], они являют собой катахрестический локус, локус перерождения-преображения, и могут быть сопоставимы, по функции, с психопомпом - водителем в потусторонний мир, где потусторонность может быть как 'царством смерти', так и 'царством воскресения'.



Фраза "весьма серебряные кубки", на первый взгляд - неправильная, тут вполне логична, особенно, если "весьма" читать не как архаизм со значением 'целиком, полностью', а как 'почти, не совсем', т.е. как признак 'половинчатости, неопределенности': на это позволяет и символический смысл 'серебра', означающего, в частности, промежуточное 'второе небо', и катахрестичность (критичность и промежуточность) всех остальных компонентов данной эмблемы-напоминания'. Кстати, эти "серебряные кубки" будут затем трансформированы в "котлы" и в мотив 'очистительной бани' [75: "и грудь твоя как два котла", 81: "я вся как будто в бане"]. Далее: если "серебряным кубкам" вернуть их греч. этимон *kimbalon* (буквально: 'металлический сосуд', 'чаша'), то обнаружится их второе значение 'кимвал' или 'цимбалы' (лат. *symbalum*) - музыкальный ударный инструмент [ср. вполне отчетливо построенную на этой этимологии парадигму "бубны - чаши - рюмки - инструменты" в *Значенья моря*-Введенский 1980: 67-69]. Это значит, что данные "кубки" на определенном уровне - двойники Куприянова и Наташи: прежде всего по признаку их связи с 'медью'. Но, входя в состав эмблемы-напоминания', эти же "кубки" уже здесь вводят в текст напоминание-поучение 1-го *Послания Коринфянам* [13: 1]:

Если я говорю языками человеческими и  
ангельскими,  
а любви не имею, то я - медь звенящая, или кимвал  
звучащий.

Правда, в эксплицитном виде мотив музыки в *Куприянове и Наташе* отсутствует, но имплицитно он наличен в очередной ремарке [97-99]:

*И шевелился полумертвый червь,  
кругом ничто не пело,  
когда она показывала хитрое тело.*

Прежний 'натюрморт', как видно, редуцирован тут всего лишь до одного компонента - "червя"; "стулья" же, "кубки" и "вино" не упоминаются. Функционально их место здесь занимает именно "кругом нечто не пело", которое и есть семантической экспликацией прежних "кубков"- 'кимвалов'. И, как раньше "кубки"- 'кимвалы' отсылали к *Посланию к Коринфянам*, так теперь их эквивалент "кругом ничто не пело" - едва ли не цитата из *Екклесиаста* [12: 1-8], сущность которого -

"суета сует, все - суета", "сущность всего: бойся Бога" и пророчество Суда Божья (курсив мой - J.F.)<sup>7</sup>:

*И помни Создателя твоего в дни юности твоей,  
доколе не пришли тяжелый дни и не наступили  
годы, о которых ты будешь говорить: "нет мне  
удовольствия в них!"*

*Доколе не померкли солнце и свет и луна и  
звезды, и не нашли новые тучи вслед за дождем.*

*В тот день, когда задрожат стерегущие дом, и  
согнутся мужи силы; и перестанут молоты  
мельющие, потому что их немного осталось; и  
помрачатся смотрящие в окно,*

*И запираются будут двери на улицу; когда  
замолкнет звук жернова, и будет вставать человек  
по крику петуха и замолкнут дщери пения;  
И высоты будут им страшны, и на дороге ужасы; и  
защветет миндаля; и отяжелеет кузнецик, и  
рассыплется капёрс. Ибо*

*отходит человек в вечный дом свой, и готовы  
окружить его на улице плакальщицы; -*

*Доколе не порвалась серебряная цепочка, и не  
разорвалась золотая повязка, и не разбился  
кувшин у источника, и не обрушилось колесо над  
колодезем.*

*И возвратится прах в землю, чем он и был; а дух  
возвратится к Богу, Который дал его.*

*Суета сует, сказал Екклесиаст, все - суета!*

Интересно при этом, что в своем вещественном (предметном) качестве прежние "стулья" и "серебряные кубки" подменены тут упоминанием "хитрого тела" Наташи:

*кругом ничто не пело,  
когда она показывала хитрое тело.*

С одной стороны, такая замена возможна потому, что и в общей символической системе и в системе самого Введенского 'тело' (особенно - женское) соотносится с представлением о 'сосуде' и о трансформирующем, переправляющем 'на тот свет', локусе (по этому признаку оно эквивалентно как всякому 'транспортному средству', так и 'стульям' или 'ложам', что однозначно эксплицируется не только у Введенского, но и во всем авангарде, с раннего футуризма начиная). С другой стороны, в рамках данного текста, эта замена подготовлена предвещающим видом "тела" Наташи, по отношению к которому

"хитрое тело" в ремарке - всего лишь материализованный, сведенный к рангу 'натюрмортного' компонента, именно тот 'вид'. В зеркальном отражении Наташи прежним "серебряным кубкам" с их символикой отвечает сквозная мотивика 'вместилища' (вплоть до эквиваленции 'лоно' - 'чрево'='преисподняя'='геенна') и 'Голгофы': "и грудь твоя как два котла. Возможно что мы черти" [75-76], "пониже сытных две груди, [...], под ними живот пустынный, и вход в меня пушистый и недлинный" [84, 86-87]. Но "пейзаж спины" [91-96] еще знаменательнее. В распространенных толкованиях человеческого тела 'спина', 'хребет' знаменуют собой 'силу', 'стойкость', 'моральные качества', т.е. являются конституантами 'человеческого'. Это, видимо, одна из причин, по которой 'спина' соотносится со 'скрытым', 'опасным' (ср. излюбленный мотив украинских мавок у Хлебникова, т.е. лишенных спины и хребта существ народной демонологии). Вот этих оба смысла и выражены у Введенского мотивом 'военного лагеря' ("Тут две приятные лопатки Как бы солдаты и палатки"), мотивом 'смерти', 'казни' ("солдаты", "лопатки" с возможным чтением и как 'лопаты'), 'судилища' ("дивное сиденье" может читаться как 'трон', но и в этом прочтении оно не теряет своей семантики 'психопомпа'); "виденье" же, которое "должно бы тебя поразить" [96], опять-таки двойственно: "поразить" - 'удивить', но и 'повергнуть в смерть', 'погубить'. В библейском контексте это "виденье" соотносится с мотивом 'великой блудницы', а в новозаветном - с 'Голгофой' и 'апокалиптической бестией'. Отсюда уже, кажется, естественно выводятся затем мотивы "устрой чтоб наступила мгла" [118], "умрем мы скоро" [125] и двусмысленной "улыбки" "квартиры"- 'могилы' [122-123] и ср. в 99 ("хитрое тело"):

*А черная квартира  
над ними издали мгновенно улыбалась.*

Дальнейшая эволюция разбираемой ремарки-'эмблемы' такова:

- 135 *Дремлет полумертвый червь.*
- 161 *Зевает полумертвый червь.*
- 167 *Стояла ночь. Была природа.*
- 168 *Зевает полумертвый червь.*
- 202 *Он становится мал-мала меньше и исчезает.*
- 203 *Природа предается одинокому наслаждению.*

Кроме уже оговаривавшейся символики "червя", бесполезно иметь в виду и следующую, не менее распространенную. В первую

очередь "червь" - символ жизни, возникающей из неживого. Так, например, по древнеисландской легенде *Gylfaginning* как раз черви добывают из лешего гиганта Ymir'a, по решению бога, человеческий облик и разум. По Юнгу, в свою очередь, "червь" знаменует собой деструктивный аспект либидо, вместо его оплодотворяющего аспекта (ср. "живот пустынный" Наташи). В биологической эволюции "червь" соотносим с этапом, предваряющим распад, растворение. В неорганическом мире он соотносим с переходным моментом начальной энергии в жизнь, а по отношению к высшей органической жизни означает регресс или же начальную неразвитую фазу. В иных мифопредставлениях "червь" - символ перехода из земли к свету, из смерти к жизни, из ларвального состояния в состояние духовного восхождения (устойчивую метаморфозу-перерождение в системе Пастернака от "кокона" и "личинки" до "бабочки"-«психеи»). И, наконец, "червь" - точит и разрушает "жизнь" и "любовь" [см. статью *Crv (gamad)* b: Chevalier 1987: 79].

"Полумертвый червь" Введенского локализован в неопределенной стадии, из которой может развиваться либо оживание, либо отмирание-исчезновение. То же можно сказать и о глаголе "шевелился", который вводит 'вторую половину' 'мертвого' т.е. смысл 'полуживой'. Факт, что "червь", подобно первому 'натюрморту' [33-35], "шевелился" и здесь, когда все остальное 'притихло' на вид "хитрого тела" Наташи, и когда Куприянов должен был быть 'поражен' [96-99], говорит о том, что к этому 'виду'-"пейзажу" "червь" безразличен - он и не застывает в столбняке, и не оживляется. Его реакция, собственно, так же аэмоциональна, как и реакция самого Куприянова [101-102]:

Как скучно все кругом  
и как однообразно тошно.

Это, собственно, значит, что "червь" тут не только внешнее 'напоминание', но и выведенная во вне сущность Наташи и Куприянова, двойник их 'смертельной скуки', 'неспособности любить'.

Состояние 'дремоты/зевоты' [135, 161], как уже говорилось, - признак 'скуки/тоски/тошноты'. Но, если 'дремота' - промежуточное состояние между жизнью и символической смертью, то 'зевота' - не 'оживание', а 'раздевание' и выход в потустороннее, в 'ничто' (ср. собравшийся до сих пор обычай крестить рот при зевании). При этом мотив 'зевания' реализует тут как одну из сем словоформы "червь", так и свою сущность первичного 'ничто' - ср. ст.-слав. "чръвь" как обозначение 'ада, преисподней' и лат. вариант 'зевоты' *hiatus* - 'глубокое, зияющее

отверстие, щель, расщелина, ущелье, пропасть', 'пасть, зев', 'разевание рта', перен. 'жажда, страстное желание' и *hiu* - 'быть раскрытым, разверзаться, зиять', 'разевать рот', 'жаждать, страстно желать', 'быть бессвязным, быть лишенным связи', перен. 'поражаться, изумляться'.

На уровне поведений (реакций) Куприянова и Наташи этой 'зевоте червя' отвечает их полная 'бесстрастность', завершающаяся 'зиянием-расхождением' и, в частности, 'тошнотой' Куприянова. Данная 'тошнота' [173-175]:

мир окончательно давится.  
Его тошнит от меня,  
меня тошнит от него.

полностью раскрывает свой смысл в предусмотренном Введенским контексте *Откровения* [3: 15-16]:

Знаю твои дела; ты не холоден, ни горяч; о если бы ты  
был холоден или горяч!  
Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну  
тебя из уст Моих.

Но тогда это означало бы, что если мир Куприянова и Наташи - мир без 'любви и Бога', то универсум Введенского [положительный полюс его поэтической системы], едва ли не тождественен Богу (ср. 'мир, изрыгающий Куприянова' и финальное "солнце мощное как свет", отсылающее к финалу того же *Откровения*).

В отличие от ремарки-'эмблемы' в 33-35 ее последний вариант в 167-168 уже не 'натюрморт', а 'пейзаж':

*Стояла ночь. Была природа.  
Зевает полумертвый червь.*

"Ночь" и "природа" подменяют тут собой прежние "весьма серебряные кубки" и "вино", которое "чернело как монах", и этим самым могут рассматриваться как их трансформации. Данная трансформация станет очевидной, если вспомнить о промежуточном (центральном катахрестическом) состоянии в виде "черной квартиры" [122], знаменующей собой и 'земной мир' и 'могилу'. "Кубки" и "вино" предполагали 'искупительную смерть/воскресение-преображение'. 'Преображение', однако, не состоялось, и мир регрессировал к своему инертному, 'вегетативному' статусу 'бренного мира'.

По своему строю "Стояла ночь. Была природа" отсылает к стихотворению Фета *Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали ...*, но снимает с него 'свет' и 'садовость', т.е. те категории, которые и у Фета и в более шпирокой культурной традиции функционируют как новители 'духовного' и 'божественного'. Более того: "Зевает полумертвый червь" поставлено тут в позицию всего остального текста стихотворения Фета и эгим самым призвано ввести представление о полном отсутствии 'любви' и о 'бесцельности жизни'. Ср. у Фета:

Ты пела до зари, в слезаю изнемогая,  
 Что ты одна - любовь, что нет любви иной,  
 И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,  
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой.  
 [...]  
 Что ты одна - вся жизнь, что ты одна - любов.  
 [...]  
 А жизни нет конца, и цели нет иной,  
 Как только веровать в рыдающие звуки,  
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой!<sup>8</sup>

'Тошнота', отсылающая к Откровению, своим напоминанием о словах "ты ни холоден, ни горяч", отсылает в свою очередь к параллельной литературной традиции - к Ставрогину из Бесов Достоевского (а если учесть мотив "кубков", то и к его варианту - Ивану из *Братьев Карамазовых*). Контекст Фета уточняет, какой любви лишены Наташа и Куприянов, тогда как контекст Достоевского показывает, каких страстей их мир не знает, и вводит инвариантную эквиваленцию 'отсутствие любви-страстей - смертельный грех тоски-безбожья'<sup>9</sup>.

В заключительной ремарке [202-203] "Он становится мал-мала меньше и исчезает" эксплицируется изначально подразумеваемый под мотивом "червя" 'регресс' вплоть до 'исчезновения'. А "природа предается одинокому наслаждению" - возврат, по всей вероятности, к циклическому саморепродуктивному существованию мира<sup>10</sup>. "Последнее колечко мира" в универсуме Куприянова и Наташи, таким образом, "распаялось" - возможное духовное перерождение-преображение не состоялось. Указание же на эту возможность, на эту данность Куприянову и Наташе, содержится не только в разобранных ремарках-'эмблемах', но и в наиболее общих рамках всего текста *Куприянов и Наташа*. Он начинается с выпровождения "тех свиных гостей" и упоминания свечи, а завершается упоминанием "солнца"- "света":

- 4 Пугая мглу горит свеча,  
 5 у ней серебряные кости.
- 200 Восходит солнце мощное как свет.  
 201 Я больше ничего не понимаю.

Устойчивый символизм свечи (также и в системе Введенского) - жизнь и душа человека. При этом пламя свечи рассматривается как синтез всех начал природы, знаменующий ее организованность, космос, в противовес состоянию хаоса. По Bachelard'у, пламя - едино, исконно едино и стремится единым же и остаться [см. статью *Svijeca (ili voštanica)* в: Chevalier 1987: 663]. Не сложно заметить, что как раз эти смыслы и реализованы Введенским в начале ("Пугая мглу горит свеча") и в финале, где место "свечи" занимает "солнце мощное как свет" /а "мглы" нет, но ее эквивалентом можно, по всей вероятности, считать 'непонимание' Куприянова.

Однако данная "свеча" Введенского требует более пристального внимания, ибо, с одной стороны, "у ней серебряные кости" [5], а с другой - "мало проку с этой свечки, она не осветила бы боюсь овечки, а нас тут двое" [16-18].

В отличие от золота, знаменующего собой мужской, солярный, небесный принцип, серебро - принцип пассивный, лунарный и акватический. Но само слово "серебро" (argentum) восходит к санскритскому слову со значением 'белое, сияющее', что является символом чистоты.

В египетских мифах и культах кости божеств были серебряными, тогда как тело - золотым. В христианской символике серебро соотносится с Божественной Мудростью [ср. упоминание имени "Соня" в строке 10 и обилие 'интеллектуальной' лексики в строках 141-201], а золото означает Божественную любовь к человеку. Серебро, как золото, употребляются в разных культовых и магических практиках в той же очистительной функции, что и вода. Также и в русских представлениях серебро - символ чистоты и атрибут очищения или исцеления (когда само серебро чернеет, это предвещает смерть, гибель). В этическом плане серебро означает собой предмет желаний, жадности, но и вызываемую этим предметом беду [см. статью *Srebro* в: Chevalier 1987: 623-624]. Само собой разумеется, что не все из этих смысловых возможностей активизированы в *Куприянове* и *Наташе*, тем не менее имеет смысл учитывать их все - тогда именно выявится искомая значимость произведенного Введенским выбора.

Что касается общекультурного символизма кости, то кость [см. статью Kost b: Chevalier 1987: 285-286] считается основанием тела, его самым прочным элементом и возводится в ранг символа твердости, крепости и силы. Это некий исконный и постоянный элемент бытия. По верованиям многих народов душа человека пребывает в костях. Еще интереснее в этом отношении кость в библейских толкованиях, где она, с одной стороны, 'генеративна', т.е. функционально родственна 'зерну', а с другой - залог воскресения-бессмертия. Если применить иные термины, то кость позволительно рассматривать как состояние катахрезы, как трансформирующее или перерождающее звено.

В *Бытии* [3: 22-25] сказано:

И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену, и привел ее к человеку.

И сказал человек: вот, это кость от костей моих и плоть от плоти моей; она будет называться женою: ибо взята от мужа.

Потому оставит человек отца своего и мать свою, и прилепится к жене своей; и будут одна плоть.

И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились.

Этот контекст вводит смысловую эквивалентность мотива "костей" и Наташи и Куприянова (она станет еще более явственной, если учесть этимоны имен "Наташа" и "Куприянов", о чем речь, однако, пойдет позже). Тогда ответ Наташи "мало проку", "боюсь" (в смысле 'полагаю'), "боюсь" (в смысле 'мне страшно'), "мне даже стало стыдно", "Ужасно все погано", "но скоро заблестит звезда" [16, 17, 21, 37, 41, 40] означает отсутствие 'любви' и говорит о том, что Куприянов и Наташа не только не "одна плоть", но и не смогут стать 'одним'. Кроме того, мотив "свечи" вписан в самое Наташу [82-83]: "Вот по бокам выдны как свечи мои коричневые плечи", где мена "серебряных костей" на "коричневые" 'рамена' соотносит Наташу с 'деревом' или 'землей'. Превращаясь при этом в "пейзаж", Наташа-'земля' лишена 'костей': вместо "спины"- 'хребта' у нее - "две приятные лопатки как бы солдаты и палатки, а дальше дивное сиденье" [92-94], т.е. 'могила', но опять-таки 'бесплодная', 'без костей' [ср. в 86 "живот пустынный"].

В *Четвертой книге Царств* кости оживляют [13: 21]:

И было, что, когда погребали одного человека, то, увидев это полчище, погребавшие бросили того человека в гроб Елисеев; и он при падении своем коснулся костей Елисея, и ожил, и встал на ноги свои.



У *Иезекииля* [37: 7-10] поле, полное костей, оживает по велению Господа:

Я изрек пророчество, как повелено было мне; и когда я пророчествовал, произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею.

И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа в них не было.

Тогда сказал Он мне: изреки пророчество духу, [...].

И я изрек пророчество, как Он повелел мне, и вошел в них дух, - и они ожили, и стали на ноги свои - весьма, весьма великое полчище.

И еще две выдержки - *Псалтирь* [33: 20-21]:

Много скорбей у праведника, и от всех их избавит его Господь.

Он хранит все кости его; ни одна из них не сокрушится.

И *Притчи* [20: 27]:

Светильник Господень - дух человека, испытывающий все глубины сердца.

"Свеча", у которой "серебряные кости", не опознана в своем 'воскресающем' качестве Наташей. Наташа не только переводит ее в бытовой план, называя "свечкой", но и отказывает ей в 'светоносности': "она не осветила бы боюсь овечки, а нас тут двое". При этом мотив "овечки" здесь многоплановый: на уровне эротики ассоциируется с женским детородным органом; на уровне космологии соотносится, как уже говорилось, с инертным промежуточным состоянием между хаосом и космосом; на уровне 'теологии' эта "овечка" - эквивалент "костей", "свечи", "кубков", "вина", затем "Спаса", т.е. символ христианской искупительной и воскрешающей любви к ближнему.

Очередное упоминание "свечи" имеется в строке 116: "и бессловесная свеча горит". Оно локализовано в восьмой строке после упоминания "Спаса" [108]. Естественно поэтому полагать, что тут подразумевается отсылка к *Нагорной пророчеди*, где речь о нищих духом, о прелюбодеянии, о разводе, о любви к ближнему и, в частности, о свече [*Матфей 5: 3-48*]:

Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное.

[...]

Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят.

[...]

Вы - свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы.

И зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме.

Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного.

[...]

А я говорю вам: кто разводится с женою своею, кроме вины любодеяния, тот подает ей повод прелюбодействовать; и кто женится на разведенной, тот прелюбодействует.

[...]

Вы слышали, что сказано: "люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего".

А я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас.

[...]

Итак будьте совершенны, совершен Отец ваш Небесный.

С этой *Проповедью* перекликаются слова Куприянова "Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас" [107] и слова Наташи "Это хам человеческого рода - и такие тоже будут бессмертными" [165-166], но, само собой разумеется, они не выполняют основного завета *Проповеди*.

"Кругом ничто не пело" в 98, отсутствие 'свидетелей' в 107 и "бессловесная свеча" в 116 связаны также, о чем уже говорилось, с Преображением у Марка [9: 7-8]:

[...] и из облака исшел глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте. И внезапно посмотревши вокруг, никого более с собою не видели, кроме одного Иисуса.

Кроме "Спаса" "на иконе" и обычной "свечки", от которой "мало проку", "никого более" не видят и Наташа и Куприянов. В этом отношении их ситуация родственна ситуации Петра, Иакова и Иоанна, но если ученики Христа видят преображенный свет одежд Христа и слышат "глас, глаголющий", то Наташа и Куприянов и *не видят* ("она не осветила бы боюсь овечки, а нас тут двое", затем "черная квартира") и *не слышат* ("кругом ничто не пело", "и бессловесная свеча горит").

Если помнить, что Иисус есть воплотившееся Слово [*Иоанн 1: 1, 4-5, 14, 50, 51*]:

В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог.

[...]

В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков;

И свет во тьме светит, и тьма не объяла его.

И Слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу как едиnorodного от Отца.

[...]

Иисус сказал ему в ответ: ты веришь, потому что Я тебе сказал: "Я видел тебя под смоковницею"; увидишь больше сего.

И говорит ему: истинно, истинно говорю вам: отныне будете видеть небо отверстым и Ангелов Божиих восходящих и нисходящих к Сыну Человеческому.

то в таком контексте "бессловесная свеча" - знак 'неверия' Куприянова и Наташи. Более того: последние стихи предложенной выдержки из *Иоанна* говорят о Нафанаиле, имя которого восходит к *Natan, Netaḥ'el* - со значением 'он (Бог) дал' или 'Бог дал' и по своему этимону созвучно с именем "Наташа", т.е. 'Наталья'. Но, в отличие от учеников во время

Преображения и в отличие от Нафанаила, Наташа и Куприянов ведут себя по образцу фарисеев и саддукеев, требующих от Иисуса "знамения с неба" [см. *Матфей 12: 38-40, 16: 1-4* и ср. наличие этого мотива в *Значеньи моря*].

В зеркальной, третьей, части Куприянова и Наташи "свеча" уже не упоминается, ее место там занимает (так же дважды) 'свет': [144]

Наташа, гляди светает.,

которое следует в момент одевания Куприяновым "рубашки" ("бессловесная свеча" упоминалась после того, как Наташа и Куприянов свои "рубашки" сняли), и [200-201]:

Восходит солнце мощное как свет.  
Я больше ничего не понимаю.,

которое отвечает первым упоминаниям "свечи" (ср. симметрию сначала снятых "галстука" и "кофты", а затем одетых "кофты" и "пиджака"). Ожидавшийся 'свет' 'изнутри' не 'просиял', равным образом и вновь одеваемые 'одежды' - не 'светофоричны'. 'Преображение' Наташи и Куприянова не состоялось. Вместо 'света изнутри' тут миеется всего лишь 'внешний свет' ("светает", "солнце"), который на одном уровне является природным физическим светом, а на другом - отсутствующим в мире Наташи и Куприянова и недоступным им Светом Божественного универсума.

Евангельское Преображение - превращение земных одежд Христа в лучезарную Славу Господню. Библейско-евангельский смысл одежд отражает устройство мира по замыслу Творца и выражает обетование славы, утраченной человеком в раю - с момента грехопадения данная человеку одежда "утверждает достоинство павшего человека и возможность облечься в утраченную славу" [Словарь 1974: 708, статья *Одежда*, кол. 706-710]. Мена одежд, переодевание, предполагает и мену статуса носителя, в первую очередь - "переход от мирского к священному" [там же: 708].

Родственными функциями обладает одежда и в мифопоэтических представлениях, с тем, что она тут еще теснее связана с телесно-духовным образом носителя: мена одежд оборачивается превращением-метаморфозой, т.е. либо потерей человеческого облика в сторону 'звериного', 'хтонического' (не-человеческого), либо преодолением злокозненных сил и возобновлением утраченного облика и статуса 'человека' (а в иных терминах - 'субъектности').

'Раздевание/одевание' Куприянова и Наташи само по себе 'нейтрально' или, так сказать, катахрестично: оно может обернуться как 'преображением', обретением 'человечности', так и 'метаморфозой', потерей 'человечности'. Куприянов и Наташа одеваются в то же, что и предварительно сняли, но в обратной последовательности. Закономерность общевангардной системы, в том числе и системы Введенского, такова, что после кризисного катахрестического состояния объект или персонаж уже не тождественен самому себе. Так, к примеру, снятая и надеваемая "рубашка", физически будучи одной и той же, семиотически и онтологически уже разные. 'Раздевание/одевание' равносильно тут, таким образом, 'переодеванию'. Направление же мены статуса в такой цепи превращений-метаморфоз у разных авторов и в разных произведениях концептуализируется по-своему. Но и тут есть заметная устойчивая закономерность - метаморфозы ведут к выявлению и обретению инвариантной (так сказать, архетипической) сущности претерпевающего метаморфозу, с одной стороны, а с другой - к повышению статуса вплоть до статуса Абсолюта (будь этот Абсолют Богом или же некоей менее определенной мирогенной инстанцией). Не исключение в этом отношении и система Введенского. Более того: его Абсолют если и не сам Бог, то родственное ему начало. *Куприянов и Наташа* даже в рамках системы Введенского являет собой исключение: преобразование в сторону Божественной Сущности не реализуется, наоборот, наблюдается удаление от нее. И в этом как раз и выражается трагизм данного произведения Введенского. Наташа и Куприянов не только не 'преображаются' (по евангельскому образцу), но и не превращаются в 'оборотней' (по образцу персонажей волшебных сказок) - в финале оказывается, что они одинаково и "не были подобны судакам" [180] и не были 'демоничны', не стали 'чертями' [76 и 198: "Возможно что мы черти"], т.е. вообще не получили никакой субъективной конституации. Они, как уже говорилось, 'ни горячи и ни холодны'. На уровне призванных конституировать объект или субъект атрибутов-дублей у Наташи и Куприянова, оказывается, нет таких атрибутов. Даже отражение в зеркале [68-96] лишено тут статуса их 'дубля'. Единственный их атрибут - это 'тоска/тошнота'.

Правда, когда Наташа и Куприянов раздеваются, возникает некая перспектива 'преображения'. Она поддерживается и в репликах 145-160, когда Наташа и Куприянов одевают "штаны": этот акт сопровождается мотивом "огня". Наташа говорит [152-153]:

Из состояния нагого

Я перейду в огонь одежд.,

а Куприянов [158-159] отвечает:

от глаз подобных жарких женщин.  
Бегут огни по тела моего аллее,

что подчеркивает как связь с евангельским Преображением, так и с 'дьявольским' превращением или 'сгоранием'. Ни то и ни другое, однако, тут не актуально (и ошибочно было бы этот огонь идентифицировать с 'геенной'). Вместо 'преображения' или 'метаморфозы' Куприянов и Наташа 'исчезают': одевающийся Куприянов говорит [156]

мне кажется, что становлюсь я меньше,

а Наташа показывает, как ее "груди" "исчезают" [182-185]:

Гляди, идиот, гляди  
на окончания моей груди.  
Они исчезают, они уходят, они уплывают,  
потрогай их дурак.

'Прикосновение' могло бы остановить этот процесс исчезания [такой смысл имеют как прикосания в мифосистемах, так и в христианской традиции - ср. слова воскресшего Христа к тянувшейся к нему Марии Магдалине "не прикасайся ко Мне, ибо я еще не восшел к Отцу Моему" - *Иоанн 20: 17*], но вместо этого Куприянов отвечает [193, 199]:

Я закурю, я посижу, я подумаю.

[...]

Прощай дорогая лиственница Наташа.,

где "посижу" и "потрогай" эквивалентны, они означают 'уход-исчезновение'.

При 'раздевании/одевании' только в одном случае нарушен формальный энантиоморфизм. 'Раздевание' начинается с того, что Куприянов снимает "важный галстук". В финале Куприянов надевает "пиджак", но "галстук" уже не упоминается. Но если внимательнее присмотреться, то окажется, что симметрия сохранена и тут: "галстук" был назван "важным", теперь этой 'важности' отвечает как раз 'не-

важность', 'умаление' [202]: Куприянов "становится мал-мала меньше и исчезает".

Среди гардероба Наташи аналогичным образом атрибутированы и продублированы "рубаша", названная "владычицей" [21] и "штаны" [32]: "Что мне делать в моих покрашенных штанах?" Наташина "рубаша" соотносится с "миром", но эта ее исконная эквивалентность тут же и упраздняется [137-139]:

Я затем тебя снимала,  
потому что мира мало,  
потому что мира нет;

"накрашенные" же "штаны" соотнесены с "небом" и "звездой" [38-40], но во время одевания оказывается, что это не был их 'смысл-атрибут', эти "штаны" названы теперь как "огонь одежд". "Накрашенность", таким образом, имея возможность знаменовать 'радугу' [ср. обилие цветообозначений в 45-49] и 'звезду' в инвариантном смысле 'знамения завета', оказалась всего лишь 'покраской' или 'миражем' [ср. мотивы "безумной фигуры" и "сна" в 142, 151] и даже 'самообманом' [149-150: "Я сама для себя источник. Я люблю другого", где "другого" как раз и нет].

"Галстук", помимо эротической символики, во многих мифосистемах рассматривается как эквивалент 'повязки', 'ожерелья', 'бус' и т.д. и знаменует собой срединное состояние между 'дезинтеграцией' (множеством) и 'единством' (в континуальности). 'Завязать' (узел, повязку, галстук) означает обрести некую целостность, а 'развязать' - ее потерять. Но, как обычно в архаичных системах, возможны и обратные значения: 'завязать' - 'умертвить', 'лишить свободы', 'субъективности', 'развязать' - 'воскреснуть', 'обрести свободу', 'субъективность'. Кроме того "галстук" может также отвечать и 'космической струне', 'оси мира', 'мировой лестнице'. В *Куприянове и Наташе* имеется в виду второй аспект, т.е. 'возрождение-восхождение' (ср. наличие мотива вертикали в "тебя хочу я покопать" - "и я считал, что женщина есть дудка, [...], недосыгаемая утка"; уподобление Куприянова "башне"; "И поднята могущественно к небу моя четвертая рука" - 12, 53, 55, 105-106, где, в частности, "дудка" как музыкальный инструмент - один из вариантов 'мировой лестницы', почему не кажется случайным финальное превращение Наташи в "лиственницу" - 187, 199; и, кроме того, ср. еще нежелание Куприянова "на покойника" "быть похожим" - 70, где 'раздевание' совсем однозначно связано с идеей 'преображения-воскресения').

В этом контексте 'повязать галстук' означало бы приостановить процесс исчезания или вообще обрести новый, не тождественный отправному, статус. Место этого акта занимает тут "Я закурю" [193] и "Прощай" [199]. Если 'курение' соотносится с галлюциногенным, выводящим за пределы мира, действием, то 'прощание' - с 'самоумалением', с лишением себя ценности, осознанием своего места на низшей ступени бытия. Это как раз и выражено фразой "Прощай дорогая *лиственница* Наташа", где, фигурально выражаясь, Куприянов вообще сходит с 'мировой лестницы', вычеркивает себя из бытия (этот же смысл стоит и за его финальным "я посижу")<sup>11</sup>.

Превращение Наташи в "лиственницу" позволительно толковать по-разному. В контексте сквозной лишенности мира Куприянова и Наташи его конституирующего начала "лиственница" как и не 'хвойное' (т.е. вечнозеленая) и не 'лиственное' может читаться как отсутствие какой-либо выраженности или потерю статуса 'определенного бытия' (статуса 'объекта' и статуса 'субъекта'). В контексте не менее сквозных отсылок к евангельским мотивам, эта "лиственница" может пониматься как вариант проклятой Иисусом бесплодной смоковницы, которая характеризуется тем, что на ней ничего нет, "кроме одних листьев" [Матфей 21: 19; Марк 11: 13]. Короче говоря, Наташа-"лиственница" означала бы тут некое косное, лишенное смысла бытие и повторяла бы этим самым смысл инициального мотива "овечки".

Если учесть, что Куприянов называет ее "деревом" [190-191: "Я говорил, что женщина это почти что человек, она *дерево*"], тогда как раньше "считал, что женщина есть *дудка*, она почти что человек, недосыгаемая *утка*" [53-55], то станет ясно, что превращение Наташи в "лиственницу"- "дерево" тоже оказывается редукцией 'мировой лестницы' до самой нижней ступени. Это подтверждается еще и тем, что в индоевропейской символической "дерево" знаменует собой 'праматерию' (ср. такое значение греч. *hylé* - 'дерево', но и 'праматерия'). У Введенского данная связь просматривается в словах "я пухну" [188], и "время еще движется, [...] оно еще дышит" [195-196] и "Я закурю", где все три глагола этимологически родственны и восходят к 'дуть', 'пар', 'пузырь' [см. статьи *Пух* и *Пухнуть* в: Фасмер 1987а: 414]. Тогда, с одной стороны, это "пухнуть" могло бы считаться реализацией 'зевоты червя' (см. выше о связи 'зевать' с *hiu*), а с другой, - реализацией отправного уподобления себя Наташей "мухе" [21-23: "боюсь тебя *владычица рубаха*, скрывающая меня в себе, я в тебе как муха"]. Это тем вероятнее, что "муха" в народной мифологии соотносится с 'духами предков', с 'миром усовших', и что лат. название "лиственницы" - *lagix* - может восприниматься как созвучное *lar, laris* - 'лар, дух-хранитель' и *larva* -





отсутствие всяких помет подразумевает статус катахрестический или амбивалентность.

'Появляющиеся' объекты, однако, тут не появляются, их появление гипотетично, они всего лишь ожидаются ("будем мы подобны судакам", "скоро заблестит звезда", "видны как свечи мои коричневые плечи" со статусом 'отражения' в "зеркале"). Это такие объекты, которые еще не конституировались. А их конституация как 'объектов' может произойти в случае их трансформации в собственный сущностный дубль, т.е. в случае реализации из 'семантики-сущности' на очередном семиотическом уровне. Без такого дубля они остаются всего лишь лишенным смысла и 'объектности' планом выражения.

'Исчезающие' объекты в данном случае - те же 'не появившиеся': "свеча" не стала 'свечой', "звезда" - 'звездой', а "судаки" - 'судаками' ("бессловесная свеча горит", "Я не верил в количество звезд, Я верил в одну звезду", "мы не были подобны судакам"). Тут речь не о потере объектами их сущностного дубликата, а о том, 'как долженствующее стать объектом не стало объектом' и, шире, 'как Куприянов и Наташа не стали 'Куприяновым и Наташей', т.е. субъектным единством'.

Одно и другое, т.е. 'появление' и 'исчезновение' не возможны сами по себе, они осуществляются лишь в случае удвоения отправной (наличной) 'экзистенциальной протоформы'. Удвоение всегда есть расщепление. Вот этот момент 'удвоения/расщепления' и именуется катахрезой. В пространственном аспекте она реализуется у Введенского мотивами "постели", "стула", 'полового акта' ("ты на мне"), во временном - мотивом 'смерти' ("умрем мы скоро") и 'мгновения' ("черная квартира мгновенно улыбалась"). Положительный результат такого 'расщепления/удвоения' - обретаемый дубликат и, этим самым, конституирование 'объектности' или 'субъектности' (таков смысл, например, фразы "последнее колечко мира [...] есть ты на мне", где "ты" должен стать дубликатом для 'я' - дубликатом для "ты", т.е. на фабульном уровне тут должна была бы произойти мена местами-позициями между Куприяновым и Наташей и их взаимное 'атрибутирование собой друг друга'). На континуальной (парадигматической) шкале такой положительный результат получает вид либо 'преобразования' либо 'метаморфозы'. Разница между ними сводится, видимо, к разнице в диахронической ориентации 'вспять' или же вперед'. Для 'преобразования' существеннее 'чем нечто стало или станет' (дублирующий конституирующий смысл выносится вперед). В *Куприянове и Наташе* этому отвечает первая часть сюжета - 'раздевание/ожидание'. Для метаморфоз (и вообще для мифопоэтического мышления) существеннее другое - 'чем нечто было',

смысл объекта и 'объектность' как таковая конституируется предшествующими состояниями (объект 'без прошлого', 'без истории', 'без [мифа] происхождения' - либо неполноценный объект, либо же наделяется 'сверхъестественными' свойствами, будь то свойства демонические или же сакральные; тогда, строго говоря, он 'вне-объектен', 'внемирен'). В *Куприянове* и *Наташе* этому отвечает вторая часть сюжета - 'одевание/разочарование'. Метаморфоза тоже не осуществилась - у Наташи и Куприянова тут нет 'конституирующего прошлого' ("мы не были подобны судакам")<sup>12</sup>. Как я уже говорил, авангард, двигаясь вспять, приходит к исходному 'началу начал', к 'мирогенной инстанции', т.е. к конституанте всего сущего. У Введенского это авангардное построение очевидно, но в *Куприянове* и *Наташе* с него снимается фундаментальное условие: нахождение конституирующего прошлого (ср. первоначальное намерение Куприянова "тебя хочу я поколоть и поискать в тебе различные вещи" и затем отсутствие каких-либо дублирующих сущностных атрибутов на каждом очередном уровне 'глубины' и при 'раздевании' и при 'одевании'). Место авангардной и собственной должностивующей открыться мирогенной инстанции тут занимает 'ничто', Наташа и Куприянов исчезают. Искомая инстанция пребывает не в них, а вне их и помимо их сущности. Это, на одном полюсе, - "на иконе Спас", а на другом - воплощение Спаса же в мире материальном, атрибутированном 'заветом преображения-воскресения' ("серебряные кости" "свечи", ставшие в финале восходящим солнцем, мощным "как свет"; трансформация 'натюрморга' в "природу", где исчезновение - не упоминание - "червя" может, видимо, рассматриваться как 'преодоление смерти' и 'тоски-скуки': "Природа предается одинокому наслаждению", хотя, с другой стороны, эта "природа" не получает тут полной своей 'объектности': она тут никак не атрибутирована, что можно читать примерно так: 'без человека не может выполнить своей основной, установленной Богом в первые дни творенья, функции 'служить человеку' - см. *Бытие* 1: 26-31).

Основная сюжетная формула Куприянова и Наташи может быть выражена так: *Как "Куприянов" и "Наташа", будучи предрасположенными быть 'Куприяновым' и 'Наташей', не стали 'Куприяновым' и 'Наташей'.* "Быть предрасположенным" - значит тут 'содержать в себе невычлененную сущность', а "стать каким-то" - 'вычленив из себя свою сущность', 'обрести сущностный дубликат' или, еще иначе, 'трансформироваться в свой же дубликат-атрибут'. На уровне речевого построения такой атрибут-дубликат выступает в роли предиката в аддитивном (предикатном) текстопостроении, и в роли 'семь' или

'Этимона' (иначе: аналитического предиката) в экспликативном текстопостроении. Это сводится к положению о том, что мотивика такого текста не привносится извне, а порождается или эксплицируется из отправной мотивики и отправных словоформ (об этом говорилось в начале предлагаемой работы). В случае *Куприянова и Наташи* такими отправными мотивами-словоформами являются, в первую очередь, "Куприянов" и "Наташа".

Имя "Куприянов" по своему звуковому составу и по этимологии соотносимо со следующей латинской лексикой: *cupide* - 'страстно, ревностно, горячо'; 'пристрастно'; *cupiditas* - 'страсть, страстное желание, стремление'; 'страстная любовь', 'страсть к наслаждениям', 'беспутство'; 'честолюбие'; *cupidus* - 'страстно желающий, страстно жаждущий любви'; *cupitor* - 'искатель', 'домогающийся'; *cupressus* - 'кипарис':

Связь Куприянова со 'страстью' ('эротикой') тут очевидна и градуируется от мотива "наслаждений", "священного восторга" [26, 46] по эксплицитное "От страсти чуть-чуть красен" [73] и мотив 'эрекции' в строках 105-106: "И поднята могущественно к небу моя четвертая рука". Быв некогда 'любовью' [45-53] выводящей по 'мировой лестнице' к *наивысшим* пределам бытия ("и я считал, что женщина есть дудка, [...], *недостижимая утка*"), эта страсть становится все менее возвышающей, превращается в физиологическое 'вожделение плоти', которое затем 'пропадает' [126: "Нет, не хочу"], а сам Куприянов, теперь уже не 'Куприянов-любовь', а 'Куприянов-плоть', 'уменьшается' [165: "становлюсь я *меньше*"] и в финале вовсе "исчезает" [202].

Связь Куприянова с семьей 'искать' эксплицируется с самого начала: "тебя хочу я *покопать и поискать* в тебе различные *вещи*" [12-13]. Однако и этот атрибут трансформирован тут в если и не в 'потерявшего', то по крайней мере в 'не нашедшего' или 'тщетно ищущего' [155: "И *нету* для меня *надежд*"; 179: "Оказалось, что я *одинокий ездок*", где "одинокий ездок" соотносит Куприянова с мифологемой 'блуждающего рыцаря'; 190-191, где "женщина" уже не "утка", не 'верх лесницы', а "дерево", нижайшая ступень бытия - 'праматерия'].

В эксплицитном виде 'атрибут'-'сема' 'кипарис' из "Куприянова" не выводится. Тут можно только предполагать, что если Наташа - 'жена Куприянова', то она должна быть и "Куприянова". Тогда позволительно видеть ее трансформацию в "лиственницу" как трансформацию базирующуюся на этимоне 'кипарис'.

В европейской, главным образом - в средиземноморской, культуре "кипарис" толкуется двояко: как 'дерево жизни', 'бессмертия', 'воскресения' и как 'могильное дерево', связанное с подземным

царством усопших и с культом Плутона, властителя подземного мира [см. статью *Sempres b: Chevalier 1987: 85-86*]. Согласно Оригену, из-за своего запаха "кипарис" знаменует собой 'духовную благодать', 'запах святости'. В этом контексте вряд ли можно исключить, что "покопать", 'потусторонность отражений' и их 'инфернальность' [72-76], 'вспухающая лиственница' [187-188] и мотив 'запаха' [59-60: "я думаю твой нос и зрение теперь наполнены мной"], имеют свою основу в возможной, но не осуществившейся дубликации "Куприянов/а/-кипарис'.

Библейский контекст, кажется, подтверждает латентное наличие семы 'кипарис' в *Куприянове* и *Наташе*. Так, у *Исайи* [14: 7-8] освобожденная от царя Вавилонского и от "скорби" и "страха"

Вся земля отдыхает, покоится, восклицает от радости.  
И кипарисы радуются о тебе, и кудры ливанские,  
говоря: "с тех пор, как ты заснул, никто не приходит  
рубить нас".

А у *Захарии* [11: 1-2] наказание Господне за прогрешения выражено, в частности, сожжением кудров и рыданием кипариса:

Отворяй, Ливан, ворота твои, и да пожрет огонь кудры твои.  
Рыдай, кипарис; ибо упал кудр, ибо и величавые  
опустошены; рыдайте, дубы Васанские, ибо повалился  
непроходимый лес.

Может быть, "огонь одежд" [153] "*Бегут огни по тела моего аллее*" [159] "*Я превращаюсь в лиственницу, я пухну*" [187-188] и имеют ввиду эту библейскую 'кипарисовую' мотивику, но без дополнительных расследований это предположение остается все-таки в сфере весьма свободной ассоциации.

По отношению к самому Куприянову место семы 'кипарис' занимает во многом эквивалентная "кипарису" "башня": [62-65]:

Уж ты предвкушаешь наслажденье  
стоять на мне как башня два часа,  
уж мои ты видишь сквозь рубашку волоса  
и чувствуешь моей волны биенье.

Кроме отчетливого фаллического символизма, "башня" знаменует тут собой 'ось мира', 'всевиденье' и 'всезнание'. настойчивый повтор числа "два" в рамках 'вида'- "пейзажа" Наташи [75: "и грудь твоя как два котла"; 84: "пониже сытных две груди"; 88 "и две значительных ноги"; 92: "Тут две приятные лопатки"] соотносит Наташу с Magna Mater, с 'землей' (кстати, франц. paysage происходит от pays, что значит 'местность, страна'). "Два часа", долженствующие атрибутировать Куприянова, читаются в этом контексте как 'земля' или 'мир во времени', т.е. всю временную протяженность земного бытия (ср. полную экспликацию этого мотива в финале - 195, 197: "время еще движется", "время сильнее смерти"). При этом показательно, что совместно числовые обозначения Куприянова и Наташи образуют 'десять' (пять 'двоек') и этим самым замкнутый цикл, за которым должно следовать либо 'преобразование' либо 'регенерация, повтор'. Отдельно же Наташе тут положено 'восемь' - знак 'вечности' и непрерывного повтора, а Куприянову 'два (часа)', т.е. знак начала, которое 'вечность' или 'бесконечность' и 'повтор' организует, упорядочивает (является единицей 'кратности'). Несколько позже [106 и 122] сохраняются уже только две 'четверки' ("четвертая рука" и "квартира"), принцип же 'кратности', т.е. организующее начало исчезает (или, точнее, 'бездейственно'), а 'мир' в его 'полноте' ('десять') не возникает - он так и остается в виде дискретных разобщенных 'двоек'.

'Всезнание' и 'всевидение' "Куприянова"- "башни" покоится на распространенном библейском осмыслении "башни" как 'мировой лестницы' и средства, позволяющего сравняться с Богом (мотив вавилонской башни). В частности, в *Притчах* [18: 10] Господь однозначно назван "башней":

Имя Господа - крепкая башня: убегает в нее праведник и безопасен.

В "башне" и на "башне" происходит единение человека с Богом, выявление в человеке его божественного начала; там же происходят и откровения. Ср. *Аввакум* [2: 1-3]:

На стражу мою стал я и, стоя на башне, наблюдал, чтоб узнать, что скажет Он во мне, и что мне отвечать по жалобе моей?

И отвечал мне Господь и сказал: запиши видение и начертай ясно на скрижалях, чтобы читающий легко мог прочесть.

Ибо видение относится еще к определенному времени и говорит о конце и не обманет; и хотя бы и замедлило, жди его, ибо непременно сбудется, не отменится.

В более 'земном' варианте "башня" знаменует собой организующее, охранительное и оградительное начало 'земли-страны-народа'. Такова, например, "башня" у *Иеремии* [6: 27]:

Башнею Я поставил тебя среди народа Моего, столпом, чтобы ты знал и следил путь их.

На этом уровне роли Наташи и Куприянова распределяются как роли 'дающей жизнь (земли)' и 'организующего, охраняющего жизнь [землю]', что совместно и образует 'мир' (в смысле библейско-евангельского хронотопа земного бытия). Такая роль 'ответственного за мир' более отчетливо эксплицируется в трансформации Куприянова-"башни" в "пирог" и 'воздетую к небу руку' [103-106], где "пирог" соотносим с 'хлебом-плотью', а 'воздетая рука' - с 'Логосом', 'песнью' и с 'крестом', т.е. с 'искуплением'. Примечательно при этом, что мотив "пирога" выведен тут из "башни": греч. *pirgos* и значит 'башня', а в церковно-славянском оно переводилось словом "пирьгъ" со значением 'башня'. Тем не менее и "башня" и "пирог" - всего лишь возможные, но не реализующиеся, сущности (дублирующие атрибуты или семы) "Куприянова". Будучи "башней", Куприянов ничего вокруг не видит: "Как скучно все кругом и как однообразно тошно", т.е. не реализует своего основного смысла 'заботливого охранителя' и не единится с Богом, не получает 'откровения' ["мы здесь одни да на иконе Спас" и "бессловесная свеча горит" в 108, 116]. Имея возможность быть 'хлебом', Куприянов оборачивается всего лишь профаническим "голым пирогом" [103]. "Куприянов"-пирог не состоялся, он оказался ложным, лишенным божественного начала 'хлебом-камнем': мена мотива "пирога" на мотив "камней" [128: "любовь камней не состоялась"] базируется как на народной мифологеме 'ложного хлеба', т.е. "камня" вместо "хлеба", так и на мотиве евангельского 'искушения' и такого же ложного хлеба, т.е. хлеба, подмененного камнем; ср. *Матфей* [4: 1-4]:

Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола,

И, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал.

И приступил к Нему искушитель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами.

Он же сказал ему в ответ: написано: "не хлебом единым будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих."

И *Матфей* [7: 9]:

Есть ли между вами такой человек, который, когда сын его попросит у него хлеба, подал бы ему камень?

Связь имени "Куприянов" с семами 'медь' и 'звезда-Венера' уже обсуждалась. К тем наблюдениям теперь уместно присоединить и библейский контекст, который единит семы 'медь' и 'искать', с одной стороны, а с другой подводит к проблеме 'мудрости'. Имеется в виду 28-ая глава *Книги Иова*, где речь о рудокопе, добывающем сокровища в земле сокровища [Иов 28: 1-3, 12-13, 23, 28]:

Так! у серебра есть источная жила, и у золота место, где его плавят.

Железо получается из земли; из камня выплавляется медь.

Человек полагает предел тьме, и тщательно разыскивает камень во мраке и тени смертной.

[...]

Но где премудрость обретается? и где место разума?

Не знает человек цены ее, и она не обретается на земле живых.

[...]

Бог знает путь ее, и Он ведаёт место ее.

Ибо Он прозирает до концов земли, и видит под всем небом.

[...]

И сказал человеку: "вот, страх Господень есть истинная премудрость, и удаление от зла - разум".

Серия имен - "Наташа", "Маруся", "Соня", с которыми обращается Куприянов к Наташе [6, 9-10], эпитет "дорогая" [1: "Куприянов и его дорогая женщина Наташа"; 11: "давай ложится дорогая спать"] и



упоминание "костей" и 'сложения' [5, 14] ставят Наташу в положение Божественной Мудрости, эксплицируя этим самым имя "Соня" (греч. *sophia* значит 'мудрость'), а Купрянова - в ищущего этой 'Мудрости' [о чем затем говорит "звезда" в 178: "Я верил в одну звезду" и сквозной мотив "ума"- "поинмания" - ср. в 66 Наташа о себе: "Но что-то у меня мутится ум" или слова Купрянова в 201: "Я больше ничего не понимаю" с промежуточными "дура", "со своей безумной фигурой", "идиот", "дурак" и "я подумаю" в 141-142, 182, 185 и 193]. "Кости" и 'иное сложение' Наташи [14: "недаром говорят ты сложена не так как я"] отсылают в свою очередь, к *Псалму 137*, в котором речь о нездесущности Бога и о его всеведении [11-16]:

Скажу ли: "может быть, тьма сокроет меня, и свет  
вокруг меня сделается ночью".  
Но и тьма не затмит от Тебя, и ночь светла, как день: как  
тьма, так и свет.  
Ибо Ты устроил внутренности мои, и соткал меня во  
чреве матери моей.  
Славию Тебя, потому что я дивно устроен. Дивны дела  
Твои, и душа моя вполне сознает это.  
Не сокрыты были от Тебя кости мои, когда я созидаем  
был в тайне, образуем был во глубине утробы.  
Зародыш мой видели очи Твои; в Твоей книге  
записаны все дни, для меня назначенные, когда ни  
одного из них еще не было.

Искомые Купряновым "различные вещи" и 'иное сложение' Наташи [13-14] оказываются в этом контексте 'мудростью Божественного мироустройства' [ср. далее в 107: "Хотя бы кто пришел и посмотрел на нас" и сквозной мотив 'взаиморазглядывания', в том числе и в "зеркале"]. В пределах мотива "Наташи" это явственно эксплицируется как в виде парадигмы 'мировой лестницы' [47, 53, 55]: "женщины родник" "женщина есть дудка" "она [...] недосыгаемая утка" [где "утка" поставлена в позицию 'начала начал' и актуализует свое распространенное в большинстве мифологий значение 'мирового яйца' или исходной мирогенной инстанции - ср. систематический анализ мифологемы "утки" во всем индоевропейском ареале, а также и в иных культурах в: *Zyganik* 1933], так и в виде зеркального отражения "Наташи", отражения, долженствующего выявить ее 'сущностный дубль' и эксплицировать "Наташу" как 'страну-мироздание' [72-96]. Тем не менее это всего лишь возможности. Фактически же "Наташа" 'Соней-

Мудростью' не становится, 'космогоническое' не активизируется и не порождает 'космоса', а 'мир' не 'преображается', не обретает 'смысла, интереса' [101-102: "скучно все кругом", "однообразно тошно"], наоборот, - он превращается в 'ничто' [188: "я пухну"].

Мотив 'еды' (61: "ты ешь мой вид земной") и трехкратное упоминание "грудей" и их 'сытности' [75: "и грудь твоя как два котла"; 84: "пониже сытных две груди, соски сияют впереди"; 182-184: "гляди на окончания моей груди. Они исчезают, они уходят, они уплывают"] должны атрибутировать "Наташу" как 'кормилицу' или 'Мадонну' и этим самым эксплицировать другое имя Наташи - имя "Маруся" [9]. Это тем вероятнее, что "Маруся" или 'Мария' восходит к др.-евр. *Miriam*, которое, по предположениям этимологов, производно от корня *mṛh* - 'быть тучным' или от корня *mṛ* - 'быть горьким'. Более того: 'тучность', выраженная у Введенского 'сытностью' и 'пухлостью' [84, 188], соотносит "Наташу"- "Марусю" со 'святостью' и этим самым с Богородицей, с одной стороны, а с другой - с еще более древним представлением о 'святости' как 'росте, набухании, плодородии' [о связи мотивов "жизненной силы, роста, плодородия" с дохристианским смыслом, \*svēt- [\*Svēt- см. в: Топоров 1987: 224-226 и др.]. Но и на этом уровне заложены в "Наташе"- "Марусе" потенции 'святости' [в ее обеих формах - и мифической, и христианской] не реализуются: "грудь" тут сначала чисто 'эротична', а затем "исчезают" [58-63, 84-86 и 182-185], тогда как 'сытность' трансформируется не в 'пухлость-набухшесть', а в 'опухоль-пузырь-ничто' [75, 84 и 187-188]. Само собой разумеется, что аналогичным образом и "Соня" вместо стать 'Софией-Мудростью' как сущностным дублем Наташи трансформируется в свою противоположность - в 'сон-небытие' (ср. уже в самом начале мотив 'забвения' в 9-10: "Я даже позабыл, Маруся, Соня", затем в 67: "я полусонная как скука", 151: "Я молча одеваюсь в сон", где значимо также и 'молчание-бессловесность' и, наконец, 186, 188: "Сейчас для них наступит долгий сон. [...] я пухну").

"Маруся" и "Соня", долженствовавшие стать сущностными атрибутами "Наташи", не стали ими и для Куприянова - ср. "Я не верил в количество звезд. Я верил в одну звезду". Долженствовавшие быть именами 'женственности' Наташи [1: "Куприянов и его *дорогая женщина Наташа*"], они теперь читаются как имена разных 'любовниц' Куприянова и как знак его 'прелюбодеяний'. В финале же эта не осуществившаяся 'женственность' и 'единственность' Наташи-'одной звезды' уступает место 'бесплодной' "лиственнице": в словах "Прощай дорогая лиственница Наташа" [199] "лиственница" занимает место прежних имен "дорогая женщина" [1], "Маруся" и "Соня" [9-10]. Так с

"Наташи" окончательно снимается как 'мирогенная мудрость' и 'святость', так и вообще 'женственность'.

Само собой разумеется, что 'Маруся' и 'Соня' не исчерпывают семантического состава Наташи и ее имени "Наташа". Они - только один из полюсов и один из ориентиров возможной трансформации и возможного 'преобразования' Наташи-"Наташи". Другой полюс являет собой имя "Наташа" и его этимоны.

Имя "Наташа", т.е. "Наталия", выводится из лат. *nātālis* со следующими значениями:

- 'относящийся к рождению', 'связанный с моментом рождения'; 'день основания или избавления'; 'родной', 'отческий', 'отечественный'; 'покровительствующий рождению'; 'прирожденный', 'врожденный';

- 'день рождения', 'место рождения'; 'божество рождения', 'гений-хранитель'; 'род, происхождение, общественное положение'.

В свете этого списка этимонов или 'сем' имени "Наташи" легко увидеть, что основная мотивика *Куприянова и Наташи* и являет собой их экспликацию и реализацию. Так, к примеру, открывающая всю эту сценку ремарка об уходе "гостей" [1-2: "проводив тех свиных гостей укладываются спать"; 8; "ушли давно должно быть гости"], затем мотив "вина" или мотив "различных вещей" [13 и 34] вполне естественно толкуются теперь как *nātālicia* - 'пир в честь дня рождения', *nātālicium* - 'подарок ко дню рождения' и *dies nātālicius* - 'день рождения'. Более того, такие распространенные выражения как *Dies Nātālis Solis Invicti* - 'День рождения непобедимого Солнца', *solum nātālis* или *humus nātālis*, где *solum* и *humus* значат 'земля, почва', 'страна, край, область', позволяют судить, что, с одной стороны, именно на этой базе возникает в финале "Восходит солнце мощное как свет" [200], но уже с отсылкой не только к Рождественскому солнцу, а вообще к христианскому представлению о 'новом солнце' в конце времен; с другой же - на базе звукового сходства лат. *humus* ('земля, почва', 'страна'), *humo* ('погребать, хоронить'), *homo* ('человек', 'мужчина'), *solum* ('земля, почва', 'страна'), *solium* ('престол, трон, кресло', 'ванна', 'гроб, саркофаг') и *sōlitūdo* ('одиночество', 'нехватка, отсутствие') покоятся такие мотивы как "она почти что человек", "женщина это почти что человек" [54, 190], "я вся как будто в бане" [81], "пейзаж спины" [91], "Тут две приятные лопатки" [92, где "лопатки" могут читаться и как 'лопаты' ввиду наличия в тексте глагола "покопать" в 12], "а дальше дивное сиденье" [96], "На стульях" [33], "сидя на стуле" [131], "умрем мы скоро" [125] и "Я осталась одинокой душой" [141], или "Оказалось, что я одинокий ездок" [179].

Еще более полная и более убедительная картина выведенности основной мотивики *Куприянова и Наташи* из имени "Наташа" распадется, если будут учтены другие родственные лат. словоформы. Вот некоторые из них:

patantēs - 'водяные животные', в частности, 'рыбы'. Сюда можно, в таком случае, причесть мотив "судаков" [29, 180] и мотив "утки" [55], входящий в 'акватическую' парадигму текста.

pāto - 'плавать', 'переплывать', 'плыть'; 'расплываться', 'утопать'; 'быть в волнообразном движении, волноваться; быть нетвердым, болтаться; развеваться, колебаться, качаться, колыхаться'; 'не знать, на что решиться, колебаться, быть в недоумении'; преимущественно о глазах 'быть томным, осовелым'. Ср. бросающиеся в глаза мотивные соответствия этих смыслов в *Куприянове и Наташе*: "Наташа что ты гуляешь трелеца" [6-7], "О Боже, [...]". Что мне делать [...]?" [31-32], "моей волны биенье" [65], "у меня мутится ум, я полусонная как скука" [66-67], "Я молча одеваюсь в сон" [151] и "Они исчезают, они уходят, они уплывают" [184].

- patis - 'ягодница', 'седалище'. Ср.: "я смеялся и гладил зад ее атласный" [51] и "а дальше дивное сиденье" [94].

- pātīra - 'органы деторождения'. Ср.: "но скоро заблестит звезда" [40], "я видел женщины родник" [47], "уж мои ты видишь сквозь рубашку волоса" [64], "и вход в меня пушистый и недлинный" [87], "И поднята могущественно к небу моя четвертая рука" [105-106], 'онанизм' в 129-149, после которого эта мотивика вырождается: "становлюсь я меньше" [156], а место "источника-родника-волны-пуха" занимает "я пухну" [183].

- pātīra - 'рождение'; 'образ, форма, внешний вид'; 'орган тела', 'орган деторождения'; 'природа, миропорядок, мир, вселенная, мироздание'; 'первичная материя, основное вещество, стихия'. И ср.: "Ты будешь со мной, я буду с тобой заниматься деторождением" [27-28]; "ты ешь мой вид земной" [61], рассматривание своих отражений в зеркале [72-96], "Я осталась одинокой душой со своей безумною фигурой" [141-142], рассуждения о мироустройстве в 163-201, "я пухну" и "дерево" как hylé [188-191]. При этом слова "сплошное продолжение лица" [80] уподобляют Наташу 'земле' или 'земному миру' вообще (по образцу библейского "лицо земли"), но финальное "Природа" противостоит не ставшей 'природой-натурой' Наташе. Natura как 'мирпорядок, мироздание, вселенная' реализуется вне универсума Наташи и Куприянова.

По авангардной формуле, получившей у Введенского вид

чтобы было все понятно  
 надо жить начать обратно

в *Значенье моря* [Введенский 1980: 67], Куприянов и Наташа эксплицируются и атрибутируются как 'Куприянов' и 'Наташа', т.е. вспять и вглубь до самой их сущности. И по авангардной формуле и по общей поэтической системе Введенского достигаемая сущность завершается в катахрестической точке исходной мирогенной инстанции (на сюжетном уровне мир и персонажи в их 'плотском' варианте должны 'исчезнуть'). Но это конституирующая точка, точка, где обычно происходит 'перерождение', 'преображение', мена местами 'субъектности' и 'объектности' и т.д. (на сюжетном уровне тут намечается выход в иное измерение, в сферу 'заумного', в иной онтологический статус и в иную 'вселенную' - таковы Хлебников, Пастернак, Цветаева и таков, в других произведениях и Введенский). *Куприянов и Наташа*, как уже говорилось, целиком реализуется в рамках этой общей авангардной системы. Отклонение же от нее - отсутствие конституирующей мирогенной инстанции в Куприянове и Наташе и, этим самым, не их 'преображение', а полное исчезновение, прекращение бытия. Авангардные исчезновения, так сказать, оптимистичны - они желательное состояние как для мира, так и для персонажей, ибо ведут к полной самостоятельности и тождественности со всем сущим. Исчезновение Куприянова и Наташи на этом фоне - трагично. Тем более, что они выключены из 'преображающегося' мира, в котором на место инициальной "свечи", у которой "серебряные коси", "Восходит солнце мощное как свет".

Варшава, 21 марта - 17 апреля 1988.

### Л и т е р а т у р а

- Chevalier, J., Gheerbrant, A. 1987. *Rječnik simbola*. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi. Drugo, prošireno izdanje. Nakladni Zavod MH, Zagreb.
- Cirlot, J.E. 1981. *A Dictionary of Symbols*. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. Philosophical Library, New York.
- Даль, В. 1978. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Том I. Москва.

1979. Том II. Москва.  
 1980а. Том III. Москва.  
 1980. Том IV. Москва.
- Faryno, J. 1975. O problemu koda lirike Afanasija Feta. Na primjeru pjesme 'Sjala je noć...'. - *Umjetnost Riječi, God. XIX, br. 2-4*. Zagreb.  
 1976. Tegnstrukturen i 'Måken'. - *Tsjekhovs dramattikk. En artikkelsamling under redaksjon av Geir Kjetsaa*. Solum Forlag A/S, Oslo.  
 1983. Wiśniowy sad. - *Antoni Czechow: WIŚNIOWY SAD. Tatr Dramatyczny im. J.Szaniawskiego w Płocku. Płock [program]*.  
 1987а. Литература как 'повтор прекращенного повтора': Игорь П.Смирнов, На пути к теории литературы, Rodopi, Amsterdam 1987, 128pp. - *Wiener Slawistischer Almanach, Band 20*. Wien.  
 1987b. Роль текста в литературном произведении. - *Studia Russica, XI*. Budapest.  
 1988а. Греческая губка на зеленой скамейке в 'Весне' Пастернака. - *Dissertationes Slavicae, XIX. Supplementum: Boris Pasternak*. Szeged.  
 1988b. "Паронимия - Анаграмма - Палиндром в поэтике авангарда" - *Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 21: Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*. Hsg. Renate Lachmann u. Igor' P. Smirnov, Wien, pp. 37-62.  
 1988с. "Вопросы лингвистической поэтики Цветаевой". - *Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 22*, Wien, pp. 25-54.  
 1988d. "Dešifriranje: Transsemiotička ljestvica avangarde". - *Umjetnost Riječi, XXXII, broj 4*. Zagreb, pp. 361-391.  
 1989а. "Дешировка". - *Russian Literature, XXVI-I*, pp. 1-67, Amsterdam.  
 1991а. Введение в литературоведение (изд. II, переработанное). PWN, Warszawa.  
 1991b. "'Поэма без героя' Ахматовой". - Вторые Ахматовские Чтения, 16-18 апреля 1991 года. Тезисы докладов и сообщения. Одесса, с. 35-49.  
 1991с. "Akhmatova's 'Poem Without a Hero' as a Moneta and as a Revelation". *Essays in Poetics, 16/2*, pp. 75-94. Keele.  
 1991d. "Pushkin in Pasternak's 'Tema s variatsiiami'". - *The Slavonic and East European Review, Volume 69, No. 3*, pp. 448-457. London.
- Фасмер, М. 1986а. Этимологический словарь русского языка. Том I. Москва.  
 1986b. Том II. Москва.  
 1987а. Том III. Москва.  
 1987b. Том IV. Москва.

- Якобсон, Р. 1975. Лингвистика и поэтика. Перевод с английского И.А.Мельчука. - *Структурализм: "за" и "против". Сборник статей.* Москва.
- Иованович, М. 1983. А.Введенский - пародист: к разбору 'Елки у Ивановых'. - *Wiener Slawistischer Almanach, Band 12.* Wien.
- Мейлах, М. 1978. Несколько слов о 'Куприянове и Наташе' Александра Введенского. - *Slavica Hierosolymitana, vol. III.* Jerusalem.
- Словарь. 1974. *Словарь библейского богословия.* Под редакцией Ксавье Леон-Дюфура и др. Перевод со второго французского издания. Издательство Жизнь с Богом, Bruxelles.
- Смирнов, И.П. 1985. О специфике художественной (литературной) памяти. - *Wiener Slawistischer Almanach, Band 16.* Wien.  
1987. На пути к теории литературы. Rodopi, Amsterdam (= *Studies in Slavic Literature and Poetics. Volume X.* Edited by J.J. van Baak, A.G.F. van Holk, W.G. Weststeijn).
- Топоров, В.Н. 1973. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления ("Преступление и наказание"). - *Проблемы поэтики и истории литературы. (Сборник статей).* Саранск.  
1980. Еще раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл. - *Структура текста.* Москва.  
1987. Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре - \*SVĚT -. *Языки культуры и проблемы переводимости.* Москва.
- Успенский, Б.А. 1987. История и семиотика. (Восприятие времени как семиотическая проблема). - *Труды по знаковым системам, XXII и след.* Тарту.
- Введенский, А. 1978. Куприянов и Наташа. - *Slavica Hierosolymitana, vol. III.* Jerusalem, pp. 258-262. [Публикация М.Мейлаха].  
1980. Полное собрание сочинений. Том I. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Михаила Мейлаха. Ardis, Ann Arbor.  
1984. Том 2. Ardis, Ann Arbor.

Жолковский, А.К. 1974. К описанию смысла связного текста, 5. Москва.  
(=Институт Русского Языка АН СССР, Предварительные публикации, выпуск 61).

Żyranik, B. 1933. Przeciwnieństwo bóstwa-kamienia w wyobrażeniach ludowych.  
- *Lud*, tom XXXII. Lwów-Warszawa-Kraków-Poznań-Wilno, ss. 82-173.

### Примечания

- 1 Если сюжет каким-либо образом сопряжен с линейностью (временной последовательностью) речевого высказывания (текста), то тогда инвариантным сюжетом авангардных временных искусств окажется проекция иерархического устройства языка и культуры на ось последовательности и фактическим сюжетом будет в этом случае не что иное как именно устройство языка или культуры и движение к их исходным семиогенным инстанциям (движение вглубь и вспять). В случае пространственных искусств соответствием такого сюжета является либо 'схождение вглубь' к инварианту вариантного отправного объекта-мотива (определяемое обычно как 'анализ' или 'разложение' предмета вплоть до его исчезновения) либо 'парадигматичность' или 'сверхтекстовость' самого произведения: произведением уже считается не отдельная картина, а определенная их серия со всеми предварительными набросками включительно, с одной стороны, а с другой - в пределах одного артефакта - те новые жанры, которые мы привыкли называть монтажными или коллажными.

У самого Введенского этот авангардный архисюжет очень отчетливо выражен в *Значенье моря* [Введенский 1980: 67-69] его первыми и финальными строками:

чтобы было все понятно  
надо жить начать обратно  
[...]  
здравствуй бог универсальный  
я стою немного сальный  
волю память и весло  
слава небу унесло

Подробнее предлагаемое понимание поэтики авангарда я излагаю в следующих моих работах: 1987а-б, 1988а-б, 1989 и в подготовленной к печати статье о новой семиотике вещей (1997).

Если же задаться вопросом, откуда авангард получает санкцию на свои экспликативные операции, то ответом, по всей вероятности, будут те механизмы, которые лежат в основе греч. понятия *sophia* (в историческом и семантическом аспектах они прослеживаются в статье: Топоров 1980, особенно с. 156-173), и те, которые лежат в



основе памяти [см. их разработку как основы литературного дискурса в: Смирнов 1985: 11-27 и Смирнов 1987: 6-29].

- 2 И опять: такая промежуточность, половинчатость, неполноценность - отнюдь не отличительная черта ни поэтической системы Введенского, ни поэтической системы всех обэриутов. Она - общеавангардна. Индивидуальные различия относятся только к предпочтениям набираемых мотивов (объектов) и к их ценностному статусу. Если, скажем, Хлебников предпочитает "русалок", то Пастернак "сирен" или "сфинксов" и "химер"; если у Мандельштама его 'смеси' и 'половинчатости' чаще всего 'аловеши', то у Пастернака они - признак интенсивности бытия [в этой связи ср. наблюдения в: Жолковский 1974: 25-26]; но если ранний авангард на первое место выдвигал уже по самой своей природе, так сказать, 'составные' объекты, то обэриуты и, прежде всего, Введенский предпочитают объекты 'односоставные' (но в принципе они едва ли отличимы от прежних "русалок" или "химер"), что и заставляет - весьма ошибочно - именовать их мир как 'абсурдный'. При этом бесполезно помнить, что 'составные' или 'половинчатые' объекты - всего лишь 'протоформы' объектов, подлежащие эксплицированию (анализу) и трансформации в инвариантную сущность. Поэтому они всегда иницируют текст, в финале же либо вовсе исчезают, отождествляясь с исходной мирогенной инстанцией, либо меняют свой 'состав' (претерпевают метаморфозы), занимая более близкую позицию к 'абсолюту' и этим самым становятся все более 'односоставными', все четче тождественными самим себе, своей сущности.
- 3 Разбирая *Весну* Пастернака, я уже обращал внимание (см.: 1987с) на устойчивость и распространенность мотивов "стол/стул/скамья" и родственных на всей протяженности авангарда, от Хлебникова по Введенского. В частности, я отмечал, что "стол/стул/скамья" - катахрестический покус 'перерождений', 'умираний/воскресаний', переправы в 'потустороннее' (между прочим, "стул" и "скамья" свободно трансформируются в "коня", что есть и в Куприянове и Наташе в виде последовательности мотивов 'сидения' "на стуле" и "я одинокий ездок" в 131, 179), выхода в 'интеллектуальное', 'заумное', 'стихогенное' (см. устойчивость этой связи у Хлебникова, Пастернака, Цветаевой, особенно в ее цикле *Стол* [или 'исчезновения', но и 'жертвенности']). А вот несколько примеров из Введенского, где все эти свойства и этот трансформирующий характер данных мотивов выражены предельно эксплицитно:

*Минин и Пожарский* (19-20):

лежу двояким на столе  
и жилы как бы фонарное желе

и не дует  
душа топорщится челом

*Зеркало и музыкант (47-48):*

Вот в неподвижность я пришел,  
и сел на стол,  
и стал как столб,  
чтоб уловить звезды дыханье  
и неба скучное рыданье.  
Потом присел на табурет  
и созерцал небес портрет.

*Битва (65):*

умираем  
умираем  
за возвышенным сараем  
на дворе  
или на стуле  
[...]  
одинаково везде  
мы уносимся как боги  
к окончательной звезде

*Кругом возможно Бог (98-100):*

Там стул превращается в победу,  
[...]  
И в нашем посмертном вращении  
спасенье одно в превращении.  
[...]  
Тут раскаленные столы  
стоят как вечные котлы,  
и стулья как больные горячкой  
чернеют вдали живою пачкой.  
Однако это хуже чем сама смерть,  
[...]  
Успокойся, сядь светло,  
это последнее тепло.  
Тема этого события  
Бог посетивший предметы.  
[...]  
Лежит в столовой на столе  
труп мира в виде крем-брюле.

*Мир (108):*

Я лягушку родила  
она взлетела со стола  
как соловей и пастила,  
теперь живет в кольце Сатурна

*Гость на коне (109-110):*

Я сидел и я пошел  
как растение на стол,  
[...]  
Гость я рад,  
я счастлив очень,  
я увидел край коня.,

где "Я" ставится в позицию 'жертвоприношения', а "конь" оказывается Богом (последняя эквиваленция, несомненно, Хлебниковская, но одновременно и раннехристианская, когда эмблемой Бога-Христа был еще не крест, а, в частности, осел либо конь-единорог).

*И, наконец, едва ли не самая показательная ремарка к началу III действия Елки у Ивановых (167):*

Стол. На столе гроб. В гробу Соня Острова. В Соне Островой сердце. В сердце свернувшаяся кровь. В крови красные и белые шарики. Ну конечно и трупный яд. Всем понятно, что светает. Собака Вера, поджав хвост, ходит вокруг гроба. На часах слева от двери 8 часов утра.

"Соня Острова", естественно, тут семантический дубль-атрибут катахристического "стола" по признаку 'остроумия' или 'Софии-Мудрости', 'тайны бытия' (это станет очевидностью, если учесть, что в IV действии - с. 173 - речь об "остром носе" няни, зарезавшей Соню Острову, и об "остром ноже" и "бритве": "нос" и "нож" одинаково соотносятся как с 'умом', так и с 'психопомпом'; кроме того "нож", согласно средневековой символике, соотносим со 'Словом Божиим', что в авангарде выражается в особой популярности и распространности 'режущих орудий' в функции 'средств трансформаций-преображений' - таковы, к примеру, "ножи" у Хлебникова или всякие 'резцы' у Пастернака или Цветаевой, с мотивами "бритвы" и 'стрижки-бритья' включено). Далее в этой ремарке идет 'схождение вглубь' до предельной инстанции "трупный яд", с которой начинается выход в иное измерение: "светает", "8" со значением 'бесконечности', "слева от двери" со значением 'входа-выхода в потустороннее', "дверь" со значением 'нового года' или 'января', и самое важное условие 'перерождения-преображения' - "Собака Вера", т.е. 'верная вера', 'вера как таковая'.

Попутно отмечу еще одно обстоятельство: *Елка у Ивановых* перестанет быть "абсурдной" и "пародийной" пьесой, если на нее взглянуть со стороны общей авангардной системы и со стороны активизированной в ней древней (дохристианской) святочной обрядности. Интертекстуальные связи с *Преступлением и наказанием*, которые отметил Йованович (1983), остаются в силе, но они и шире, и глубже, и, как ни смотреть, менее "пародийны". Достаточно отметить мену "топора" на "нож" и "бритву", чтобы увидеть, что Введенский строит тут инвариант 'убийств' Достоевского как 'очищающе-воскрешающих', ведущих к постижению 'истины'. А для этого инварианта Достоевского Введенский отыскивает в культуре еще более древний и более устойчивый его 'пре-текст': христианский и пред-христианский ритуал жертвоприношений, лежащий также и в основе славянских святок, с которыми контаминировалась современная святочно-новогодняя елка (вошедшая в русский быт с сороковых годов XIX столетия; едва ли не первое ее упоминание в художественной литературе являет собой *Елка и свадьба Достоевского* - ее первая публикация относится к 1848 году). Не будет лишним еще отметить, что такая до-христианская трактовка святочной елки имеется и у Пастернака, в его стихотворении 1959 года *Зимние праздники*.

Что касается "няньки", убивающей свою воспитанницу, то тут тоже меньше "абсурда", чем можно было бы полагать. Это, собственно, вариант более инвариантной "няньки" из сценки *Потец* [Введенский 1980: 141], где

Нянька стала укладывать отца спать, превратившегося в детскую косточку. Она пела ему песню:

Над твоею колыбелью  
По губам плывет слюна  
И живет луна.  
Над могилою над елью  
Спи тоскуй,  
Не просыпайся,  
Лучше рассыпайся.  
Эй кузнец куй! куй!  
Мы в кузнице уснем.  
Мы все узники.,

и где реализуется основной смысл народной колыбельной как отправки усыпляемого на тот свет (таковы все колыбельные авангарда, особенно у Цветаевой). Об этом аспекте народных колыбельных говорится в: Успенский 1987.

<sup>4</sup> Связь имени "Куприянов" с 'медью' и слова Куприянова к Наташе "тебя хочу я покопать" (12) вводят в круг контекстов *Куприянова и Наташи* притчу о рудокопе из 28-ой главы *Книги Иова* (о чем будет

еще речь). Это тем вероятнее, что в такой же структурной позиции мотив "меди" имеется у Введенского в *Очевидице и крысе* (с. 124), где и заглавная "крыса" и "медь" - 'первоматерия', с одной стороны, а с другой, - некие 'глубинные знания':

Степан уж был совсем без сил,  
он страшно вдруг заголосил:  
я не могу вас целовать,  
сейчас пойду в университет  
наук ученье изучать.  
Как из металла вынуть медь,  
как электричество чинить,  
как слово пишется медведь,  
и он склонился как плечо  
без сил на милую кровать.

- 5 В половине сентября (около 15-го) 1931 года Введенский разошелся со своей женой [см. *Разговор с Т.А.Липавской* Я.С. Друскина в: Введенский 1984: 280-284] и поэтому, возможно, что в текст *Куприянова и Наташи* вводятся даты предшествующих разводу событий из личной жизни Введенского. При этом не исключено, что 'даты' Спасов следует тут определять по старому стилю: тогда эти 'Спасы' перемещались бы на вторую половину августа по новому стилю.
- 6 На уровне поэтики все этого рода 'расщепления-удвоения' адекватнее всего описываются в терминах механизма 'исчезающего' и 'появляющегося' объекта, предложенного в: Смирнов-1987: 24-29 (и ср. несколько иную его интерпретацию в моей рецензии на эту книгу - 1987а).
- 7 Курсивом отмечены те места из *Екклесиаста*, которым текстуально созвучны те или иные строки в *Куприянове и Наташе*:  
- 41: "Ужасно все погано"; 101-102: "Как скучно все кругом и как однообразно тошно"; 155: "И нету для меня надежд"; 1733-175: "мир окончательно давится. Его тошнит от меня, меня тошнит от него";  
- 143: "Наташа, гляди светает"; 172: "О как все темнеет", где предполагается мотив 'окна'. Факт же его вербального отсутствия значим особо. В системе Введенского "окно" функционально эквивалентно "столу/стулу" и "коню", причем, если читать как одно целое *Ответ богов* (27-29) и *Гостя на коне* (109-111), то окажется, что "окно" и "конь" связаны друг с другом анаграмматически, по принципу 'вариант - инвариант', где "окно" - та же ипостась Бога, но пребывающая в "Я", и являет собой залог 'преображения-воскресения'. Вот поэтому у Введенского и может быть сказано (с.29):

еду еду на коне  
 страшно страшно страшно мне  
 я везу с собой окно  
 но в окне моем темно

Не исключено, кроме того, что "окно" у Введенского является также и анаграммой "иконы". Естественно, у "окна" есть и иные значения, восходящие к народным представлениям об окне как пути души умирающего на тот свет (в дверь душа не выходит), и эти значения активны у всех авангардистов. Отсутствие 'окна' *Куприянове и Наташе* читается в этих контекстах не только как отсутствие в них божественного начала, но и как отсутствие у них 'душ' и отсутствие 'того света' в их универсуме. Отсюда и их 'умопомрачения': 66 - "у меня мутится ум"; 201: "Я больше ничего не понимаю".

- 98: "кругом ничто не пело"; 116: "и бессловесная свеча горит"; 151: "я молча одеваюсь в сон", где 'молчание' онтологически иное, чем самое механическое произношение Наташей этих слов; 156-157: "становлюсь я меньше и бездыханнее".

- 166: "и такие тоже будут бессмертными"; 174-175: "Его тошнит от меня, меня тошнит от него"; 187-188: "Я превращаюсь в лиственницу, я пухну" и 199: "прощай дорогая лиственница Наташа".

-199-121: "последнее колечко мира, которое еще не распаялось, есть ты на мне".

- 8 Параллелей со стихотворением Фета здесь значительно больше и они гораздо более структурны. Так "гостиной без огней" отвечает 'выпровождение гостей' [где "гости" не только 'бесы', но и 'души', 'залог воскресения' - ср. наличие "серебряных костей" и финал в *Факт, теория и бог* - Введенский 1980: 63:

БОГ	садитесь
(подъмаясь)	вы нынче мои гости
ВОПРОС	мы где?
ОТВЕТ	мы кости?];

"роялю", который "был весь раскрыт", латентное наличие семы 'кимвал'; "одной любви" - "одна звезда"; "Ты пела до зари" - "кругом ничто не пело" и "Наташа, гляди светает"; "ты одна - вся жизнь" и смысловое тождество "Наташа - мироздание" (оно будет разобрано на уровне этимологических экспликаций в тексте); и, наконец, такая же композиционная повторность, у Фета строящая 'вечность', а у Введенского 'исчезновение'. Детальный разбор данного стихотворения Фета и опыт реконструкции его поэтической системы см. в моей статье: 1975.

- 9 Контекст *Бесов* Достоевского сигнализируется тут уже первой ремаркой, отсылающей к той же евангельской притче, что и эпиграф

Бесов. Имя "Соня" (10) и мотив "червя" соотносят всю эту ситуацию с парадигмой именованый Ставрогина "премудрый змий - удав - червь", а в уподоблении Куприянова 'кресту' в 103-106 можно усматривать некую отсылку к значению имени "Ставрогин". 'Бесов' и 'чертей' в *Куприянове и Наташе* нет [ср. сомнительность слов "Возможно что мы черти" в 76 и 198], ибо тут реализуется инвариант Достоевского 'опустошенных душ'. Сюда же, видимо, надлежало бы причесть и реминисценции из *Идиота*, но "идиот" в *Куприянове и Наташе* тоже уже не 'никто'. Равным образом и финальное "Я больше ничего не понимаю" (201) прекращает традицию 'умопомешательств' Достоевского, с одной стороны, а с другой собственную авангардную традицию 'выхода в за-умное'. 'Ум' с его инициальной 'софийностью' (в 4-14) тут просто-напросто упраздняется, иссякает.

- <sup>10</sup> Отсылка к Фегу подсказывает, что как интертекстуальная оппозиция тут вводится контекст стихотворения Тютчева *Не то, что мните вы, природа ...* и устанавливается иная парадигма: 'опустошенные души' Достоевского - 'глухонемые души' Тютчева:

Они не видят и не слышат,  
Живут в сем мире, как впотьмах,  
Для них и солнца, зная, не дышат,  
И жизни нет в морских волнах.  
Лучи к ним в душу не сходили,  
Весна в груди их не цвела,  
[...]  
Не их вина: пойми, коль может,  
Органа жизнь глухонемой!  
Увы, души в нем не встревожит  
И голос матери самой!

и ср. "не виноват же я что верил в силу последнего чувства" (171), где "чувства" как раз и не оказалось.

- <sup>11</sup> Слова Наташи "я пухну" (188) и "Прощай" Куприянова (199) могут, естественно, читаться как указания на возможность 'воскресенья' Наташи и Куприянова, если 'пухнуть' связывать с 'набуханием' и этим самым со 'святостью', а 'прощай' - с 'прощением' или с просьбой о 'прощении'. Ср. следующие рассуждения Топорова (1987: 219-220) о формуле и акте "*прощай!*", рассматриваемой в контексте лексики, связанной со 'святостью' и 'воскресеньем':

[...] Оно не напутствие другому, а просьба к нему о себе, просьба о прощении за грехи - вольные и невольные, явные и тайные, действительные и мыслимые. Это формульное *прощай!* характеризует самосознание человека относительно его места на шкале нравственных ценностей. Исходный тезис -

признание себя хуже, ниже, в и н о в н е е того, к кому обращаешься с просьбой о прощении. Итоговый тезис - живая нужда в прощении и бесконечная надежда на нравственное, духовное воскресенье (возрождение) даже для того, кто находится в бездне греха. Эти два тезиса позволяют понять, почему прощение оказывается более важным, чем приветствие при встрече (здорование): оно духовно напряженнее, драматичнее и потенциально выступает как последнее слово человека: п р о щ а н и е - п р о щ е н и е. Приветствие же при встрече обращено именно к д р у г о м у; оно не просьба (в иных случаях - заклинание), а пожелание, и сам этот молус, строго говоря, вне контроля реальности и вне связи с праведностью или грешностью того, кто произносит приветствие при встрече. В известной степени сходными причинами можно объяснить, почему в русской православной традиции смерть и воскресение Христа (Пасха) переживаются острее и напряженнее, чем его рождение (Рождество).

С другой, однако, стороны, Наташино "я пухну" противопоставит 'набуханию' (ср. мотив 'исчезания' "грудей", которые сначала были "как два котла" и "сытных две груди", т.е. именно 'набухающие', а в конце - "исчезают", "уходят", "уплывают") и активизирует свою связь с 'пух; вздутье, пузырь' [см.: Фасмер 1987а: 414, статьи *пух* и *пухнуть, пухну*]. Последнее подтверждается и *Елкой у Ивановых*, которые на деле не 'Ивановы', а 'Пузаревы': отец всего семейства - "Пузырев-отец", мать - "Пузырева-мать", дети же - вся возрастная лестница от 1-летнего мальчика по "восьмидесятидвухлетнюю девочку", а их имена и фамилии образуют собой весь микро- и макрокосм (или мифологическую картину мира), к тому их 'семеро', 'десятым' персонажем является тут "Собака ВЕРА". В итоге эти 'не-Ивановы' оказываются 'пузырями земли', а их бытие - 'суета сует'. В мире *Елки у Ивановых* нет ни казнящих, ни жертв, т.е. нет идеи 'страдания' и 'возрождения-воскресенья'. Не случайно суд над преступницей-нянькой подменяется заслушиванием дела "Козлова и Ослова", где "Ослов" соотнесен с раннехристианскими представлениями Бога-Христа, а "Козлов" с ритуальной 'трагедийной' жертвой. В финале все 'Пузыревы' умирают, остается только "елка"-'вечность' и упомянутый "лесоруб Федор", который стал "учителем латинского языка", т.е. буквально 'дар Бога' и, видимо, 'ученье, завет, Евангелие'. Собственно, то же, что и в финале *Куприянова и Наташи*: "солнце мощное как свет" и "Природа". О символике 'пузыря' см. статью Mjehur b: Chevalier 1987: 406.

- 12 В некотором отношении конструкция *Куприянова и Наташи* напоминает конструкцию пьес Чехова, где герои все чего-то ждут, надеются на 'перемену', нечто значительное, что должно санкционировать и конституировать их жизнь. Но если в финале у



Чехова обнаруживается, что прожитое и было конституантой жизни, но не было таковой ни признано ни даже опознано персонажами, то у Введенского имеется обратная картина: то, что могло быть конституантой и за таковую принималось, оказывается ложной конституантой (ее вообще не было). Ср. мои разборы пьес *Чайка* и *Вишневый сад* в: 1976 и 1983. В этом отношении Введенский ближе к *Смерти Ивана Ильича* Толстого, с той разницей, что у Введенского в финале никакое 'понимание' и 'обретение себя' не происходит.

С.В. Полякова

## ПОЭЗИЯ ОЛЕЙНИКОВА (Опыт интерпретации)

1. Творчество Олейникова у нас и за рубежом единодушно понималось как шутливое, ироническое, далекое не только от критицизма, но даже от интересов своего времени. Наиболее выразительно отражения этой мысли заявили о себе неоднократно появлением в юмористических журналах стихотворений Олейникова и характеристик его наследия, а также изданием первого в России сборника поэта в "Библиотеке Крокодила".

Неодолимая потребность в условиях тоталитарного режима всюду видеть скрытые смыслы и странная слепота при истолковании творчества Олейникова объясняется тем, что этот почти рефлекторный механизм поисков в текстах "второго дна" был парализован ложным взглядом на природу олейниковского стиля, отводившим поэту место в ряду таких авторов, как Козьма Прутков, Неелов, Мятлев, Потемкин. Споры нет - в литературе, как и в мироздании, все обусловлено одно другим, но решающей была зависимость не от этих авторов, и первое место принадлежит здесь творчеству Хлебникова. Помимо поэзии Хлебникова к числу слагаемых, образовавших олейниковский стиль, относятся стихотворство обериутов, любительская поэзия, а также, возможно, впечатления от живописи художников-примитивистов, непрофессиональных (вывески, работы Пиросманишвили и Руссо) и профессиональных (Гончарова, Ларионов). В их творчестве с большей наглядностью, чем в литературе, предстал мир, увиденный глазами инфантильного наблюдателя, свободный от пародии, иронии и даже улыбки. Точно так же не шутит и Олейников, рассказывая о трагедиях таракана, мухи, карася или непривычным языком говоря с адресатами своих любовных стихотворений.

2. Важнейшее место в поэзии Олейникова отдано стихам, отражающим критическое отношение к действительности. В пьесах этого ряда преимущественно выступают животные. Обращение к традиции басни и животного эпоса обусловлено полеимчески заостренной идеей равноценности человека и других живых существ, характерными и для таких близких Олейникову поэтов, как Хлебников и

Заболоцкий. Подобная концепция сообщает холодному незаинтересованному ведению рассказа в басне или животном эпосе эмоциональный и тем самым гуманистический характер, распространяющийся на зооморфного героя и в равной степени на скрывающегося под анималистической личиной человека. Сознанием людей, веками антропоцентрически ориентированном, такое уравнивание ощущалось однако как инфантилизм и соответственным образом стихи Олейникова неверно интерпретировались.

Самым убедительным примером наличия у Олейникова социального подтекста является знаменитое стихотворение "Таракан", рассказ о муках невинной жертвы. В тридцатые годы, отмеченные массовым насилием, утверждение ценности отдельной личности как бы ничтожна сама по себе она ни была (символом этой ничтожности избрано насекомое) - далеко нешуточная вещь и не только свидетельство гуманного образа мыслей, но и антиправительственная поэзия. На этом смысловом уровне история "мученика науки" оказывается рассказом о методах и следствиях преживаемого страной социального эксперимента, в котором таракан - объект бесчеловечного псевдонаучного опыта организации общества. Все в стихотворении говорит, что перед нами фотография действительности с поправкой на зооморфный маскарад, повесть о безвинности и жестокости, палачах и жертвах. В пьесе заключен и более узкий смысл - издевательство над государственно насаждаемым учением акад. Павлова. Критическую оценку явлений советской действительности отражают также другие стихотворения с басенными пресонажами - "Карась", "Смерть героя", "Жук антисемит", посвященные той же теме палач-жертва. И за границами басенного мира обнаруживается критическая позиция автора: в "Перемене фамилии" речь идет о типичном для тридцатых годов двоедушии, в "Хвале изобретателям" - о пренебрежении власти к элементарным нуждам личности, "в Служении науке" - об ориентации ее исключительно на потребности государства, перманентные продовольственные затруднения иронически освещены и осмеяны в стихотворении "Неблагодарный пайщик".

3. Любвиная лирика Олейникова выдержана в том особом стиле, выработанном поэтом, который был присущ пьесам критического направления. Потому, подобно им, она понималась как трагестирующая "настоящую" лирику. Здесь с особой отчетливостью проявилось отрицательное отношение поэта к словесной невожденности и словесным роскошествам предшествующей поэтической традиции, реакция на расхожую символистскую поэтику и

языски акмеистической. Поэтому в любовной лирике Олейникова отсутствует всякая красивость, "красивые" ситуации и "красивые" реалии, а приподнятый тон, обычно присущий этому жанру, заменяется резко противоположным ему инфантильным тоном, особой наивно-трогательной формой передачи любовного переживания. Несмотря на своеобразие любовных пьес Олейникова, они все же имеют, если не прямые источники, то близкие аналогии, а именно домашнее стихотворство, предназначенное для "внутреннего" пользования, обычно отмеченное в большей или меньшей степени инфантилизмом дикции.

4. Мир живой природы входит в поэзию Олейникова не только как материал для иносказаний или украшательской орнаментации. Он имеет самостоятельное значение, составляя важную сторону взгляда поэта на действительность. Подобно Хлебникову, Олейников, образно говоря, верит в возможность "конских свобод и равноправие коров" и, подобно Заболоцкому, в среде насекомых видит "зародышей славных Сократов". Тем громче звучит его хвала творению, восхищение совершенством мироздания, значительностью его и тайной. Но и эта тема, классически выраженная еще в Библии, облекается Олейниковым - без нарушения присущего ей эмоционального пафоса - в непривычно инфантильную форму и поэт разрешает себе сказать:

Меня изумляет, меня восхищает  
Природы красивый наряд,  
И ветер, как муха, летает,  
И звезды, как рыбки, блестят.

С восхищенным приятием мира у Олейникова сочетается пессимистическое сознание таящейся в нем дисгармонии, вследствие которой все существующее обречено гибели. Страшный облик собственной провидчески явился поэту в чудовищной фантазмагории "Таракана".

5. Судя по циклу стихов, посвященному описанию произведений живописи, "В картинной галерее" (1935-35 гг.), в творчестве Олейникова намечаются изменения: сквозь обычную манеру наивного примитива уже проклевываются черты иного стиля. Автор заметно отходит от своей боязни прекрасного в его традиционном понимании. Тематика картин и лексика выдержаны в высоком и даже в утонченном регистре, вызывающем в памяти уже не творчество художников народно-наивного направления, а работы изысканных

примитивистов средневековья, вроде Симоне Мартина или братьев Лимбург. В подобных свидетельствах нового художественного стиля не следует однако видеть простое возвращение к художественным принципам, с которыми поэт боролся: то, что он начал делать, пропущено через эстетику авангардизма и оплодотворено ею.

А.Б. Блюмбаум, Г.А. Морев

## "ВАННА АРХИМЕДА" : К ИСТОРИИ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ ИЗДАНИЯ

К весне 1929 года относится проект издания совместного сборника с участием писателей группы ОБЭРИУ и формалистов. Инициатива составления сборника принадлежала, согласно Л.Я. Гинзбург, обэриутам.<sup>1</sup> "Сборник, о котором Вы знаете (с участием обэриутов), составляется, - писал В.А. Каверин 1 мая 1929 года в Москву Гинзбург. - Есть данные предполагать, что он будет напечатан в Издательстве писателей. Отдел поэзии Вам известен (возможен и Тихонов). С отделом прозы - хуже, и именно по этому поводу мы решили побеспокоить Вас. Не можете ли Вы зайти к Олеше и рассказать ему о нашей затее? Было бы очень хорошо, если бы он дал в сборник хотя бы маленькую вещь или даже отрывок из большой. Участвуют в этом деле еще Добычин, Хлебников, я, Хармс и предположительно Тынянов. В отделе критики лица Вам отлично известные. Они (вместе с Вами) думают написать "Обозрение российской словесности за 1929 год". Кроме того, будут участвовать Бор.Мих. [Эйхенбаум], Юр.Ник. [Тынянов] и Виктор Борисович [Шкловский], к которому за этим делом просим Вас обратиться".<sup>2</sup>

Весной 1929 года датируется подробный план издания, содержащийся в одной из записных книжек Даниила Хармса:

### Стихи

- |                |         |               |              |
|----------------|---------|---------------|--------------|
| 1. Заболоцкий. |         | 3. Добычин.   |              |
| 2. Введенский. | 2 листа | 4. Хармс.     | 31/2 [листа] |
| 3. Хармс.      |         | 5. Тынянов.   |              |
| 4. Хлебников.  |         | 6. Шкловский. |              |
| 5. Тихонов.    |         | 7. Олеша.     |              |

### Пьеса

- "Елизавета Бам" 1 л[ист]

### Проза

1. Каверин, 3/4
2. Введенский, 3/4

### Критика

1. Степанов.
2. Гофман.
3. Гинзбург.
4. Бухштаб.
5. Коварский.
6. Шкловский.

7. Тынянов.

8. Эйхенбаум.<sup>3</sup>

Приведенное выше письмо Каверина подтверждает состав сборника, зафиксированный Хармсом (конкретность указанных печатных объемов заставляет предположить, что план Хармса составлен после успешного завершения московских переговоров Гинзбург с предполагавшимися авторами). 1 октября 1929 года Хармсом написано стихотворение "Ванна Архимеда", отразившее деятельность по собиранию сборника. Судя по стихам, выход книги предполагался в конце 1929 или в начале 1930 года:

Как-то я среди обеда  
прочитал в календаре -  
выйдет "Ванна Архимеда"  
в декабре иль в январе [...]<sup>4</sup>

9 октября 1929 года Б.М. Эйхенбаум, один из участников отдела критики, пишет заявку на издание сборника, направленную, как и предполагалось, в Издательство Писателей в Ленинграде<sup>5</sup>:

#### Ванна Архимеда. Альманах.

Этот альманах состоит из произведений преимущественно молодых писателей и собирается под знаком литературного изобретательства и экспериментаторства. Его основная задача, объединяющая всех авторов - это борьба с литературной рутинной и противопоставление ей опытов.

Итак, в отличие от обычных альманахов-сборников, содержащих случайный и ничем не объединенный материал, этот альманах представляет собой результат некоторого литературного объединения - книгу, демонстрирующую опыты новой советской литературы. Потребность в такой книге, представляющей собой выступление литературной группы, а не простое собрание отдельных произведений, давно ощущается. Надо полагать, что такой альманах будет иметь не только литературное влияние, но и коммерческий успех, так как он, конечно, будет подвергнут широкому обсуждению в печати.

Альманах делится на три отдела: стихи, проза и статьи (заметки). В стихотворном отделе будут стихи Н. Заболоцкого, Д. Хармса, А. Введенского и др. В прозаическом - произведения Шкловского, Тынянова, Ю. Олеши, Каверина, Добычина, Коварского, Владимирова

и др. Что касается отдела заметок, то он будет осуществлен целой группой критиков и теоретиков.

9/X [19] 29

Б. Эйхенбаум

Кажущаяся беспрецедентность авторского состава сборника объяснима: перед нами попытка создания на основе общности широко понимаемых "авангардных" творческих установок (ср. "литературное изобретательство и экспериментаторство") литературной группы, манифестировать появление которой и должна была "Ванна Архимеда". Помимо доброжелательных личных отношений некоторых участников, общих симпатий из области недавней истории литературы (Хлебников) союз с формалистами для обэриутов, увлеченных идеей "инкорпорации" «всех левых сил»,<sup>6</sup> обуславливался еще и тем, что это была, по сути дела, единственная возможность печатно заявить о себе. (Ср. третью - и также неудачную - попытку печатного объединения, на этот раз - с футуристами и их последователями [Крученых, Харджиев] в альманахе "Атом", в рамках предполагавшегося Арагоном француэско-советского сборника сюрреалистов [1930!])<sup>7</sup>. С другой стороны, составление сборника в определенной мере результировало обостренный интерес формалистов к современному литературному процессу и "литературному быту" и отвечало потребности в объединении научных сил. Знаменательно, что идея издания "Ванны Архимеда" возникает параллельно с попытками реорганизации ОПОЯЗа (в 12-м номере "Нового Лесфа" за 1928 год публикуются знаменитые тезисы Тынянова и Якобсона) и с замыслом издания "сборника тезисов"<sup>8</sup>. Тяга к сближению с современным литературным процессом в высшей степени характерна и для автора заявки, Б.М. Эйхенбаума, ставящего в 1928-29 годах "собственную научную работу [...] в прямую зависимость от «положения современной литературы»".<sup>9</sup>

Понятно, однако, что именно выступление "новой литературной группы" в конце 1929 года вряд ли было возможно. Осенняя кампания травли Б. Пильняка и Е. Замятина, начавшееся всевластие РАППа определили неблагоприятный характер литературной ситуации. Появившиеся в начале 1930 года статьи Л. Нильвич [а?] (*Смена*, 9 апреля) и Н. Слепнева (*Ленинград*, № 1) положили конец существованию ОБЭРИУ, а "Памятник научной ошибке" Шкловского (*Литературная газета*, 27 января) озаменовал распад формализма. По слову одного из современников, "обстановка в литературе [...] опять затуманилась".<sup>10</sup>



Цензурное запрещение издания совпало, однако, с разногласиями между его участниками: «наш собственный отказ от "Ванны Архимеда"» упоминается в записях Л.Я. Гинзбург. Инициатива здесь была, видимо, за "младоформалистами", не увидевшими смыслового и ценностного единства между "литературной" и "теоретической" частями сборника.<sup>11</sup>

К концу 1929 - началу 1930 года невозможность издания "Ванны Архимеда" становится очевидной для Хармса. В той же записной книжке № 19 он составляет новый план сборника под аналогичным названием, но уже без участия формалистов:

"Сборник

"Ванна Архимеда"

- Заболоцкий. - П беседа.  
"Ночь гремела в бочке в бочке..."  
Падение Петровой.  
Бессмертие.
- Хармс. - Троекратное опис[ание] свет[ила].  
Елизавета Бам.  
Полет в небеса.  
Искушение.  
Скупость.  
Тюльпанов среди хореев.
- Введенский. - Ответ Богов.  
Безумные звери.  
Две птички, горе, лев и ночь.  
Стариковская ночь.
- Олейников. - Карась.  
"Ты устал от любовных утех..."
- Звенигородский. - "Один развратник..."  
" У одно[го] прекр[асного] портрета..."  
Бегство".<sup>12</sup>

По справедливому предположению В.И. Эрля, "Ванна Архимеда" в ее нынешнем кружковом составе, скорее всего, не предназначалась для печати.<sup>13</sup>

История несостоявшегося издания не прошла, тем не менее, бесследно, во всяком случае, для некоторых из ее участников. Отзвуки ее мы обнаруживаем в романе В. Каверина "Художник неизвестен" (1929; опубл. 1931), принадлежащем к тому типу художественного повествования, к которому применимо с известными коррективами определение Шкловского - "мемуарный роман"<sup>14</sup>. Отчетливое сближение (на прототипическом уровне романа) футуризма, ОБЭРИУ и формализма (ср. важность футуристической теории и практики для формальной школы) и было, в какой-то мере, отражением замысла "Ванны Архимеда": ее участники Хлебников и Заболоцкий "соединились", по признанию автора, "в лице главного героя "Архимедова"<sup>15</sup>, а лица из его окружения - Визель и Жаба - наделены чертами, позволяющими рассматривать в качестве их прототипов - Хармса и Шкловского<sup>16</sup>.

История неудавшегося союза обэриутов и формалистов под обложкой "Ванны Архимеда" подводит нас и к более общим вопросам: в частности, об отношении Хармса и Введенского к формальной школе и о восприятии ими работ формалистов<sup>17</sup>, с одной стороны, и, с другой, о степени знакомства Эйхенбаума, Тынянова и Шкловского с корпусом обэриутских текстов и - шире - с произведениями "потаенной" петербургской и московской литературы 1920-30-х годов (Кузмин, Андрей Николев, круг "Гермеса" и др.), составившими основу явления, позднее охарактеризованного как "советская потаенная муза"<sup>18</sup>.

### Примечания

- 1 См.: Лидия Гинзбург. Человек за письменным столом. Л., 1989, с. 369.
- 2 Там же. Ср. А. Введенский. Полное собрание сочинений. Т. I. Анн-Арбор, 1980. С. XXIII. Из записных книжек Хармса следует, что "ответственным «по стихам»" в сборнике был Введенский (см. там же).
- 3 Текст приводится по публикации Вл. Эрля: Даниил Хармс в трех неосуществленных изданиях. - Транспонанс. 1985. № 28. Без паг. Какие произведения авторы рассчитывали поместить в сборнике, неизвестно (единственное исключение - пьеса Хармса "Елизавета Бам"); Л. Я. Гинзбург вспоминала о сборнике как о "молодом, несколько вызывающем, вообще ответственном" (указ. соч., с. 108).
- 4 Даниил Хармс. Собрание произведений. Времен, 1978, Т. 2. С. 4.

- 5 ОР ГПБ, ф. 709, № 87. Текст заявки любезно предоставлен для публикации М.Д. Эльзоном.
- 6 М. Мейлах. Предисловие к кн.: А. Введенский. Полн. собр. соч. Т. I. С. XVIII. Участие формалистов предполагалось и в I-ом сборнике "Радикса", план которого, составленный Хармсом в марте 1927 года, см.: А. Введенский. Полн. собр. соч. Т. 2. Анн-Арбор, 1984, С. 236-237.
- 7 "Проект альманаха «Атом»", сохраненный Н.И. Харджиевым, см. в указ. публикации Вл. Эрля.
- 8 См.: Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 531, 533.
- 9 М. Чудакова, Е. Тоддес. Наследие и путь Б. Эйхенбаума. В кн.: Б. Эйхенбаум. О литературе. М., 1987. С. 22.
- 10 Из письма С. Спасского А. Белому (23.III.1933). - ОР ГПБ, Ф. 60, № 67.
- 11 См.: Л. Гинзбург. Указ. соч. С. 107-108.
- 12 Текст приводится по указ. публикации Вл. Эрля. Звенигородский, по мнению В.И. Эрля, - псевдоним Б.Л. Шварца. Его "басня" "Один развратник...", написанная в 1924 году, опубликована в кн.: Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1979. С. 362. Подробнее см.: Вокруг Хармса. Публикация, предисловие и примечания Вл. Эрля. - Транслонанс. 1984. № 21. С. 105-107.
- 13 Состав публикации Введенского во "втором" варианте сборника указан в комментариях М. Мейлоаха (эти варианты, однако, не дифференцирующего) к Полн. собр. соч. (т. 2, с. 247).
- 14 См.: В. Шкловский. Тогда и сейчас. В кн.: Литература факта. М., 1929. С. 124.
- 15 В. Каверин. Чувство пути. - Вопросы литературы. 1982, № 11. С. 96 (Выделено нами - А.Б., Г.М.).
- 16 Ср.: "Послушайте, - спросил он [Визель], - что бы вы сделали, если бы в вашей комнате на стене вырос нос?"

На этот раз я нашелся.

- Я стал бы вешать на него свою шляпу" (Художник неизвестен. Л., 1931, С. 53). Аналогичный диалог между Хармсом и автором находим в воспоминаниях Каверина: "[Хармс:] - Скажите, пожалуйста, что бы вы стали бы делать, если бы на вашем шкафу вырос нос? [...] Вешал бы на него свою шляпу" (цит. по изд.: В. Каверин. Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 6. М., 1982, С. 470. Знаменательно, что при переиздании романа цитированный выше диалог был снят). Ср. также описание наружности Визеля, в характерных деталях совпадающее с обликом Хармса, как он запечатлен в многочисленных мемуарных свидетельствах: "[...] длинноногий, растерянный, голубоглазый"; "Я понял, наконец, на что он был похож - на штатив [худоба]" (*Художник неизвестен*. С. 44, 53). Ср. воспоминания И. Бахтерева, А. Порет, самого Каверина.

Ср. о Жабе (Шкловском, традиционном к тому времени для Каверина прототипе): "Огромный мешок с сахаром стоял подле него [Жабы] по левую руку [...] он ел сахар, с хрустом, как сухари [...] - Я лежу здесь со вчерашнего дня, - сказал он [Жаба] мне, - и ем сахар; это очень полезно [...] он вполне может заменить все другие продукты питания" (*Художник неизвестен*. С. 45); ср. "Здесь я стал жить лучше. От Украины у меня еще остался сахар. Я ел его, как хлеб" (В. Шкловский. Сентиментальное путешествие. Цит. по кн.: Гамбургский счет. М., 1990. С. 168). "Он [Жаба] был легкий, ленивый, любивший петь или бормотать" (*Художник неизвестен*. С. 45); "А вечером сидишь спиной к печке [...] и поешь. Я люблю петь, когда работаю" (Шкловский. Там же, С. 171). И мн. др.

<sup>17</sup> Здесь не должен быть упущен из виду круг идей, связанный с именами Р.О. Якобсона и Е.Д. Поливанова. Ср. содержащуюся в "Проекте альманаха «Атом»" "Похвалу лингвистам-атомистам - Роману Алягрову и Евгению Поливанову" (Вл. Эрль. Указ. публ.).

<sup>18</sup> Ср.: Советская потаенная муза. Из стихов советских поэтов, написанных не для печати. Под. ред. Б. Филиппова. Мюнхен, 1961.



Miloš Okuka

## THEORIEN ZUR SERBOKROATISCHEN STANDARDSPRACHE

In der Serbokroastistik gibt es starke Auffassungsunterschiede über die Natur der Standardsprache der Kroaten, Serben, Montenegriener und Muslimanen, über die Anzahl der Varianten und ihr gegenseitiges Verhältnis, sowie über die Stellung der einzelnen soziokulturellen Milieus innerhalb der serbokroatischen Sprachgemeinschaft. Die theoretischen Zugänge zur Standardsprache dieser Nationen lassen sich in folgenden vier Grundmodellen ausdrücken:

1. Eine serbokroatische Standardsprache gibt es nicht; es gibt nur eine kroatische und eine serbische Schrift- und Literatursprache mit jeweils eigener Struktur und Geschichte.
2. Die serbokroatische Standardsprache ist eine *einheitliche* Sprache, deren Variationswerte nur ein stilistisches Potential darstellen, eine "Quelle für die Bereicherung der Standardsprache auf dem Wege der semantischen Differenzierung von Synonymen".<sup>1</sup>
3. Die serbokroatische Standardsprache ist *nur* auf der Ebene des Diasystems (der Abstraktion) *eine* Sprache, in Wirklichkeit wird sie in *zwei* Varianten realisiert (kroatisch und serbisch, westlich und östlich), die funktional und juristisch alle Merkmale distinkter, selbständiger Standardsprachen haben;
4. Die serbokroatische Standardsprache ist, sowohl auf der Ebene des Diasystems als auch auf der Ebene des Standards, *eine* Sprache mit entwickelter Synonymie als dem "Kennzeichen des jeweiligen sprachlichen Ausdrucks der verschiedenen soziokulturellen Gemeinschaften, dem deshalb ein Platz in der gemeinsamen standardsprachlichen Norm zukommt".<sup>2</sup>

Diese theoretischen Zugänge zur serbokroatischen Standardsprache hatten in neuerer Zeit eine Reihe von sprachpolitischen Auswirkungen (Sprachpolitik und Plansprachen), die ganz allgemein von sprachlicher Toleranz über Unitarisierung und Separatisierung (aus letzteren beiden erwachsen zugleich sprachlicher Nationalismus, Chauvinismus und Technokratismus) bis zur Dezentralisierung und De-Etatisierung reichen.<sup>3</sup> Betrachten wir kurz diese Denkmodelle.

1. Das erste Denkmodell, das unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg entwickelt wurde, fand seinen Niederschlag in dem Buch *Razlike između hrvatskoga i srpskoga književnog jezika*<sup>4</sup> von K. Krstić und P. Guberina. Während des Krieges extrem vulgarisiert<sup>5</sup>, versank es nach dem Krieg in der Grausphäre des Inoffiziellen. In den sechziger und siebziger Jahren erfuhr eine Form dieses Modells - natürlich unter ganz anderen Voraussetzungen - sowohl politisch als auch linguistisch eine starke Aufwertung<sup>6</sup>, versand aber nach der Unterbindung der als *maspok* bezeichneten nationalistischen Bewegung in Kroatien im Jahre 1971 langsam wieder aus der offiziellen Diskussion, wenngleich sie sichtbare Spuren sowohl in der Sprachwissenschaft als auch in der Sprachpolitik und im sprachlichen Alltag hinterließ.

Die Grundlage dieses Modells bilden nicht *linguistische* Fakten und Kriterien, sondern emotionale, funktionale und juristische. Alle zusammen zielen sie auf ein sprachliches System ab, das bestrebt ist, "Kroatisch" und "Serbisch" zu unterscheiden. In den späten siebziger Jahren verzeichnen wir auch den Versuch einer linguistischen Definition dieser Theorie, fußend auf der Brozovićschen Theorie der Standardsprache und ihren Varianten.<sup>7</sup> Die theoretischen Formulierungen werden hier allerdings nicht von Sprachmaterial gestützt, sondern bleiben im Bereich des Spekulativen. Ausgangspunkt ist nämlich die Gegenüberstellung von Serben und serbischer Sprache und Kroaten und kroatischer Sprache, während andere Nationen und andere Regionen der kroatoserbischen Sprache mit Schweigen übergangen (bzw. ausgeschlossen) werden. Die streng soziolinguistische terminologische Nomenklatur wird bewußt dazu benutzt, um das Serbokroatische zu einem *künstlichen* Idiom, einem abstrakten System zu erklären und zu beweisen, daß *konkret* eine kroatische und eine serbische Sprache existieren. Die grundlegende Schlußfolgerung wird in dieser Form geboten: "Wenn wir auch von einer kroatoserbischen *Standard*-sprache sprechen, was meiner Auffassung nach nicht gerechtfertigt ist, da es eine solche Sprache nicht gibt, gilt es doch zu betonen, daß es sich um keine konkrete Sprache handelt und daß sie in der Hierarchie um eine Stufe über den slavischen Standardsprachen rangiert. Die sogenannte kroatoserbische Standard-sprache befindet sich also auf derselben Ebene, auf der sich auch eine tschechoslovakische oder bulgaro-mazedonische Standardsprache befände, wenn jemand mit einem derartigen Begriff operierte."<sup>8</sup>

2. Das zweite Denkmodell durchzieht die serbokroatische Philologie, ohne eine besondere Ausformung erfahrung zu haben, bereits seit Beginn der Standardisierung der serbokroatischen Sprache. Seine theoretische Ausarbeitung erfuhr es erst nach heftigen Diskussionen zum Thema Standardsprache und Varianten auf dem Jugoslavistik-Kongreß 1965 und noch einmal in den siebziger Jahren fast zeitgleich mit der letzten Version des *ersten* Denkmodells. Nach

dieser Theorie ist die serbokroatische Sprache "in ihrer Struktur selbst, d.h. in der Phonetik der Schriftsprache, in den grammatischen Formen und in der Syntax"<sup>9</sup> *vollkommen einheitlich*. Unterschiede, die in der Praxis auftreten können, bedeuten eine *stilistische* Markierung ungeachtet der jeweiligen Sprachebene (etwa der Oppositionen vom Typ *Cipar - Kipar, križ - krst, Jesus - Isus, vlak - voz, autobusni - autobuski* usw.). Charakteristisch ist, daß dieser theoretische Zugang zur Standardsprache der Kroaten und Serben (von Muslimanen und Montenegrinen ist fast keine Rede) auch in den Titeln der ihn vertretenden Arbeiten selbst enthalten ist: *Einige lexiko-stilistische Unterschiede, keine Varianten*<sup>10</sup>; *Die Schaffung einer einheitlichen Schriftsprache der Serben und Kroaten und der heutige Stand dieser Einheit*<sup>11</sup> u.ä. Das bedeutet, daß auch sprachliche Struktur und Geschichte des Standards ausschließlich vom Blickwinkel der *Einheit* der Schriftsprache gesehen werden und alles andere ihm untergeordnet wird. Interessant sind z.B. folgende Passagen zur *Geschichte* des Standards: "Die völlige Gleichsetzung der schriftsprachlichen Basis ... erfuhren die Serben und Kroaten in der Grammatik von Maretić und im Wörterbuch von Broz-Iveković. Seitdem geht man auch in der Praxis durchweg zur stilistisch-lexikalischen Vereinheitlichung des schriftsprachlichen Ausdrucks beider Völker über. Kontakte progressiver serbischer und kroatischer Literaten und Kulturschaffender schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, ihre wechselseitige Mitarbeit in serbischen und kroatischen Zeitschriften und Zeitungen bilden den Beginn einer stilistischen Annäherung der serbischen Kulturzentren an die kroatischen und umgekehrt. Die Schaffung eines gemeinsamen Staates im Jahre 1918 und das gemeinsame Leben darin seit nunmehr über 20 Jahren, trotz aller politischen Differenzen und gewaltsamen Versuche einer Lösung der nationalen Frage, haben dennoch zur Vereinheitlichung im schriftsprachlichen Stil und in der Fachterminologie und Lexik überhaupt beigetragen. Das Leben im neuen Jugoslawien und die identische sozialistische Entwicklung aller seiner Völker, deren parallele kulturelle Entwicklung und gemeinsame Bestrebungen führen einerseits ganz natürlich zu immer größerer Aufhebung sowohl der stilistischen Unterschiede der Schriftsprache von Serben und Kroaten, mitunter auch zum schrittweisen Verlust des Gefühls für die Unterschiede, die es in jeder Schriftsprache auch eines einzelnen Volkes gibt. Andererseits aber meldet sich in einer Art Furcht, mit der Verringerung der Unterschiede in der Sprache auch den besonderen Charakter der Nationalkultur zu verlieren, ein gewisser Widerstand gegen die natürliche Sprachentwicklung, die in der neuen Gesellschaft aber doch ihren Lauf nimmt."<sup>12</sup> Beide Denkmodelle haben, auch wenn sie einander diametral entgegengesetzt sind, zahlreiche gemeinsame Elemente. Erstens wird im einen wie im anderen Fall in der Hauptsache (manchmal sogar ganz ausdrücklich) von der Existenz von nur zwei Völkern ausgegangen, um deren Schriftsprachen bzw. Schriftsprache es sich handelt. Zweitens wird sowohl im einen als auch im



anderen Fall die Frage der Schriftsprache praktisch nur für das östliche und das westliche Territorium der serbokroatischen Sprachgemeinschaft gelöst, während das südliche und das zentrale Territorium in der Hauptsache ausgeschlossen bleiben. Und drittens werden in beiden Fällen zum Zweck eines bestimmten *Beweises* sowohl sprachliche auch als historische Tatsachen (und manchmal sogar die Existenz zweier Völker) geopfert.

3. Den *dritten* theoretischen Zugang zur Standardsprache der Kroaten, Serben, Montenegriener und Muslimanen können wir als Variantenmodell bezeichnen. Es hat die Entwicklung des theoretischen Denkens der Serbokroatistik in den letzten zwanzig Jahren bestimmt.<sup>13</sup> Dieses Denkmodell entwickelte sich mit dem Aufkommen der Soziolinguistik als besonderer linguistischer Disziplin, seine Ausfaltung hat bis heute immer kompliziertere und subtilere Formen angenommen. Die theoretische Ausarbeitung dieses Modells und zugleich umfassendste Applikation auf die serbokroatische Sprachgemeinschaft stammt von Dalibor Brozović.<sup>14</sup> Sein Variantenmodell besagt folgendes:

- a) Varianten bedeuten die "Adaption der einheitlichen Standardsprache auf die zeitgemäßen Bedürfnisse der Nationen als definierte sozio-ethnische Formationen".
- b) "Praktisch und prinzipiell (d.h. juristisch) funktioniert die nationale Variante der Standardsprache für eine sie verwendende Nation ebenso, wie eine national homogene Sprache für eine Nation funktioniert, die sich ihrer bedient."<sup>15</sup>

Auf Grund dessen ist, nach Brozović, die serbokroatische bzw. kroatoserbische Sprache eine Ansammlung diskreter Systeme, die auf der Ebene der Abstraktion (des Diasystems) miteinander verbunden sind. Innerhalb derselben hat jede Nation einen eigenen sprachlich-zivilisationsmäßigen Standard, der sich im Rahmen des "allgemeinen Diasystems" quantitativ voneinander unterscheidet. Kroatischer und serbischer Standard sind voneinander unterschieden. Sie werden von Brozović als *Varianten* bezeichnet, die vom funktionalen und juristischen Standpunkt aus den Status selbständiger Schriftsprachen haben, der serbischen und der kroatischen. Die sprachliche Situation in Bosnien-Herzegowina wird durch die heterogene Zusammensetzung der Bevölkerung bestimmt; sie weist nur geringe (oder fast gar keine) Besonderheiten auf, die sich nicht im kroatischen oder im serbischen Standard wiederfinden. Nach Aufgabe des früheren Begriffs *Koexistenz der Varianten* verwendet Brozović ab 1970 für die Situation in Bosnien-Herzegowina den Begriff *Neutralisation der Varianten*.<sup>16</sup> Der schriftsprachliche Standard

Montenegros unterscheidet sich von dem Serbiens kaum. Er wird als *Subvariante* aufgefaßt.

Dieses Denkmodell versucht *erstmalig* in der Serbokroastistik die Frage der Schriftsprache für alle Nationen, die sich der serbokroatischen Sprache bedienen, und für alle soziokulturellen Milieus dieser Sprachgemeinschaft zu lösen. Den größten Anstoß an dieser Theorie rief die Behandlung der schriftsprachlichen Problematik in Bosnien-Herzegovina hervor, das von den einen als Region gesehen wird, in der sich die Varianten *kreuzen*, von anderen als Sprachmilieu, in dem sie *koexistieren*, und von wieder anderen als soziokulturelle Gemeinschaft, in der sich die Varianten gegenseitig *neutralisieren*.<sup>17</sup>

Auch Brozović selbst brachte im Lauf der Zeit bestimmte Modifikationen und Retuschen an seiner Theorie an. In neuester Zeit faßte er sie wie folgt:

- a) "Es existiert eine serbokroatische Sprache als Diasystem der südslavischen Dialekte zwischen der kroatisch-slovenischen Grenze im Nordwesten und der serbisch-mazedonischen und serbisch-bulgarischen Grenze im Südosten; sie ist zugleich auch ein Nachfahr des Urslavischen.
- b) Auf dem Gebiet dieses Diasystems hat sich letztendlich auf Grundlage einer neuštokavischen Dialektbasis das abstrakte Modell einer Standardsprache herausgebildet, die wir nach dem Muster des Standard-Toskanischen (für das Italienische) und Standard-Kastilischen (für das Spanische) neutral als Standard-Neuštokavisch bezeichnen können, das dabei im Sinne von *langue* bzw. *code* verstanden wird.
- c) Im Standard-Neuštokavischen haben sich infolge der unterschiedlichen Entwicklung des sprachlich-zivilisationsmäßigen Überbaus verschiedene konkrete Realisationsformen herausgebildet, die die (Sozio-) Linguistik in analogen Fällen überall in der Welt als Varianten der Standardsprache bezeichnet. Dies sind in unserem Fall zwei polarisierte Varianten, die serbische und die kroatische, und eine spezifische Form, die praktisch gegliedert und zutreffend (theoretisch allerdings noch nicht ausgearbeitet) als *bosnisch-herzegovinischer standardsprachlicher Ausdruck* bezeichnet wird, und eine weitere spezifische Form in Montenegro (theoretisch noch weniger behandelt als die bosnisch-herzegovinische)."<sup>18</sup>

4. Der Zwei-Varianten-Zugang zur serbokroatischen Standardsprache ist somit theoretisch am vollständigsten ausgearbeitet. Er bietet indes keine Lösungen, die *alle* soziokulturellen Milieus des Serbokroatischen und *alle* muttersprachlichen und schriftsprachlichen Teilnehmer an der Kommunikation mit dieser Sprache befriedigen würde. Andererseits ermöglicht dieser theoretische

Zugang zur serbokroatischen Standardsprache, ausgehend von seinen verifizierten theoretischen Ansätzen wie auch von seinen *theoretischen und außersprachlichen* Mängeln, die Formierung eines *vierten* Denkmodells, das die Unlogik im Verhältnis zwischen Standard und Varianten dieser Sprache sowie zwischen nationalem und soziokulturellem Milieu ausräumt, in dem die einzelnen Realisationen dieser Standardsprache angesiedelt sind. Dieses Modell wird seit den siebziger Jahren in Bosnien-Herzegovina entwickelt, in einem sozilinguistischen Milieu also, das alle Merkmale einer multinationalen Gemeinschaft aufweist, die sich *einer* Schriftsprache bedient. Mit der Erstellung theoretischer Ansätze wurden zugleich auch *eigene* Prinzipien einer Sprachpolitik und Verfahrensweisen zur Steuerung der sprachlichen Entwicklung ausgearbeitet.<sup>19</sup> Brozovićs Modell der Varianten und der Schriftsprache wurde in dieser multinationalen Gemeinschaft gründlicher Kritik und Überprüfung unterzogen. Erstens stellte sich heraus, daß seine Distinktion zwischen Diasystem und Varianten keine streng logische Grundlage hat und Varianten in Wirklichkeit ebenfalls Abstraktionen sind. Zweitens sind Strukturunterschiede zwischen den Varianten quantitativ gemessen nichts anderes als Strukturunterschiede innerhalb ein und derselben Varianten, z.B. im Rahmen der ekavischen und ijekavischen Aussprache der serbischen Variante. Drittens, und für Bosnien-Herzegovina am wesentlichsten, ist die Lehre von nationalen und "staatlichen" Varianten bzw. ein funktionales Rangieren der Idiome in "wichtigere" und "weniger wichtige" der sprachlichen Realität unangemessen, da es sich um eine Sprache handelt, die gemeinsame Systemnormen hat und die im Rahmen einer gesellschaftlichen Gemeinschaft funktioniert.

Diesem Denkmodell zufolge hat die serbokroatische Standardsprache eine *gemeinsame* Struktur und Norm, gemeinsam ist ihr auch der größte Teil ihrer *Substanz*. Unterschiede, die in einzelnen soziokulturellen Milieus auftreten, sind Eigenheiten dieser Milieus und liegen vor allem in der Substanz selbst. Soziokulturelle Milieus werden demnach *nationalen* Milieus gegenübergestellt und in der Standardsprache gleichartig behandelt; in der Auswahl ihrer sprachlichen Mittel sind sie einander völlig gleichberechtigt. Diese Auswahl aber bestimmt den standardsprachlichen Ausdruck der einzelnen soziokulturellen Milieus.<sup>20</sup> Funktional gesehen ist jeder Ausdruck von gleichem linguistischen Wert. Die Varietät im Geiste der schriftsprachlichen Politik Bosniens-Herzegovina gründet somit auf dem Kriterium der Ausdifferenziertheit der in den einzelnen soziokulturellen Milieus verwendeten Standardsprache. Unterschiede und Differenzierungen (bzw. Schichtungen) innerhalb der Standardsprache sind durch die Tatsache bedingt, daß die serbokroatische Sprache vier soziokulturellen Milieus dient, die, obwohl in einer föderativen Einheit zusammengeschlossen, funktional und juristisch weitgehend selbständig sind, was einen Einfluß auf das Profil der Standardsprache und die standardsprachlichen Strömungen insgesamt

haben muß. Aus all dem geht hervor, daß ein solcher Zugang zur Standardsprache der Kroaten, Serben, Montenegriner und Muslimanen nicht nur die Gleichberechtigung dieser Nationen garantiert, sondern auch des jeweiligen schriftsprachlichen Ausdrucks, deren sich jedes der vier soziokulturellen Milieus des Serbokroatischen bedient.<sup>21</sup> Dieses Denkmodell, das im Rahmen der Sprachpolitik in Bosnien-Herzegovina erstellt wurde, "räumt zum einen nicht nur die Möglichkeit aus, die Varianten als Idiom höchsten Ranges, nämlich als Standardsprache aufzufassen, und hebt zugleich auch die Opposition oder Polarisierung der Varianten als einem Grundkriterium ihrer Identifikation auf, sondern affirmiert zum anderen auch das Gemeinsame mit den Besonderheiten des standardsprachlichen Ausdrucks der einzelnen soziokulturellen Milieus, wobei die Besonderheiten der unumstößlichen Regel unterworfen sind, daß sie das Gemeinschaftliche nicht zerstören dürfen, d.h. sie werden durch die gemeinschaftliche Norm der serbokroatischen Standardsprache geregelt und nicht durch besondere Normen des jeweiligen standardsprachlichen Ausdrucks".<sup>22</sup>

\* \* \*

In dem wir den verifizierten Grundannahmen des dritten Denkmodells und der soziolinguistischen Argumentation folgen, die das vierte Modell der serbokroatischen Standardsprache anbietet, glauben wir, daß die Serbokroastistik der Antwort auf die grundlegende Frage sehr nahekommt - *Ist die serbokroatische Standardsprache ein Abstraktum oder unumstößliche Realität?* Aus dem oben Gesagten geht deutlich hervor, daß die serbokroatische Standardsprache kein Abstraktum, sondern von aller soziolinguistischen und standardologischen Typologie her Realität ist. Realität aus dem Grund, weil sich ihrer vier jugoslawische Nationen, auf vier Republiken und zwei autonome Provinzen verteilt, als Muttersprache bedienen, neben einer größeren Anzahl von Sprechern, die sich der Nationalität nach als Jugoslawen deklarieren (während Angehörige der übrigen Völker sie häufig als Zweitsprache verwenden). Als Sprache mehrerer zur jugoslawischen Föderation vereinter Nationen, die sowohl unterschiedliche Aussprachen kennt als sich auch zweier Schriften bedient, übernimmt die serbokroatische Standardsprache heute die Aufgabe einer *polyzentrischen* Standardisierung, d.h. variantenmäßigen Differenzierung. Diese Differenzierung ist das Produkt der Verknüpfung historischer und aktueller Umstände, die die *Substanz* betreffen. Das heißt, es gibt vier schriftsprachliche Realisationen innerhalb einer Standardsprache, die als *standardsprachliche Varianten* einer Sprache sowohl auf der Ebene der Abstraktion als auch auf der Ebene der schriftsprachlichen Norm bezeichnet werden können, wobei es eine *gemeinsame* Norm gibt und eine Sprachpolitik betrieben wird, die keine standardsprachliche Variante vor dem gesamtheitlichen Standard bevorzugt und

die Gleichberechtigung sowohl der sprachlichen Fakten und ihrer Verwendung als auch der Teilnehmer an der Kommunikation anerkennt. Im Rahmen dieser vier standardsprachlichen Realisationen ist eine gewisse Polarisierung zwischen den *beiden* verbreitetsten Ausdrucksformen erkennbar - der kroatischen und der serbischen. Die *beiden* anderen schriftsprachlichen Ausdrucksformen - die bosnisch-herzegovininische und die montenegrinische - haben funktional und juristisch einen mit ersteren beiden identischen Status. Sie sind somit standardsprachliche Realisationen eines gemeinsamen Standards und gehören zugleich ganz bestimmten soziokulturellen Milieus an, die die Polarisierung in Varianten sowohl auf der linguistischen als auch auf soziolinguistischen und der soziopsychologischen Ebene aufheben.

### Anmerkungen

- 1 J. Baotić, *Standardni srpskohrvatski jezik, norma i varijante*, Književni jezik, 13/3, Sarajevo 1984, S. 120.
- 2 *Ebenda*.
- 3 Vgl. D. Škiljan, Što može naša lingvistika, Naše teme, Jg. XXVI/5, Zagreb 1982, S. 303 u. passim; M. Okuka, Jezička politika i vidovi njenog ispoljavanja u nas, Književni jezik 13/3, Sarajevo 1984, S. 152-157.
- 4 K. Krstić, P. Guberina, *Razlike između hrvatskoga i srpskoga književnog jezika*, Zagreb, 1940.
- 5 *Koreinsko pisanje*, red. u. hrsg. v. Ured za hrvatski jezik, Zagreb 21942.
- 6 *Hrvatski književni jezik i pitanje varijanata*, Sammelband der Zs. "Kritika", Zagreb 1969; Lj. Jonke, Hrvatski književni jezik danas, Zagreb, 1971.
- 7 S. Babić, Lingvističko određenje hrvatskoga književnog jezika, Jezik, XVIII/S, Zagreb, 1970-1971, S. 129-137.
- 8 S. Babić, *ebenda*, S. 135.
- 9 M. Stevanović, *Stvaranje jedinstva književnog jezika Srba i Hrvata i današnje stanje tog jedinstva*, Naš jezik, N. S., XVIII, Heft 1-2, Beograd 1965, ". 1-79.
- 10 M. Stevanović, *Neke leksičko-stilske razlike, a ne varijante*, Naš jezik, N.S., XIV, Heft 4-5, Beograd 1965, S. 195-226.
- 11 M. Stevanović, *Stvaranje jedinstva književnog jezika Srba i Hrvata i današnje stanje tog jedinstva*, Naš jezik, N. S., XVIII, Heft 1-2, Beograd 1965, S. 1-79.
- 12 M. Stevanović, *Savremeni srpskohrvatski jezik*, Bd. 1, Belgrad 21970, S. 64.

- 13 Vgl. M. Ivić, *Linguistic Theory in Yugoslavia*, W. Girke, H. Jachnow (Hg.), *Theoretische Linguistik in Osteuropa*, Tübingen, 1976, S. 217-233; M. Radovanović, *Linguistic Theory and Sociolinguistics in Yugoslavia*, *International Journal of the Sociology of Language*, Berlin/New York/Amsterdam 1983, 44, S. 55-69.
- 14 D. Brozović, *Standardni jezik*, Zagreb 1970.
- 15 D. Brozović, aa.O., S. 35-36; vgl. auch Lj. Jonke, *Problem norme u hrvatskosrpskem književnom jeziku*, *Jezik*, XIII/1, S. 10.
- 16 Von Neutralisation von Varianten spricht als erster S. Janković, u. zwar in seiner Arbeit *Pogled na bosanskohercegovački međuvarijantni jezički tip*, *Pregled*, LVIII, Nr. 5, Mai 1967, S. 419-450.
- 17 Vgl. zu diesem Thema die reichhaltige soziolinguistische Literatur: P. Ivić, *Srpski narod i njegov jezik*, Beograd 1971; J. Vuković, *Naš književni jezik danas*, Sarajevo 1972; Lj. Jonke, *Hrvatski književni jezik 19. i 20. stoljeća*, Zagreb 1971; R. Katičić, *Jezikoslovni ogledi*, Zagreb 1971; M. Okuka, *Prilog poznavanju novije literature o našem standardnom jeziku*, *Književni jezik*, 1/3-4, 1972, S. 104-121; M. Šipka, *Jezički savjetnik*, Sarajevo 1975; *Mostarsko savjetovanje o književnom jeziku*, Sarajevo 1975; *Naš jezik u praksi*, Sarajevo 1973, u.a.
- 18 D. Brozović, *O funkcioniranju jezika u jugoslavenkoj federaciji (Sociolingvistička situacija u jednoj višejezičnoj i višenacionalnoj evropskoj državnoj zajednici)*, *Književni jezik*, 14/2, Sarajevo 1985, S. 83-84.
- 19 Vgl. die Dokumente zur Schriftsprachenpolitik im Buch *Mostarsko savjetovanje o književnom jeziku* (Red. M. Šipka), Institut za jezik i književnost i NIP "Oslobodenje", Sarajevo 1974, und M. Okuka, *Jezik i politika*, Sarajevo 1983, S. 237-273.
- 20 Auf der Grundlage dieser Lehre wurde auch ein neuer Terminus geschaffen - *standardsprachlicher Ausdruck eines soziokulturellen Milieus*. Er ist zwar als Terminus nicht gut, aber er hat die negativen Implikationen beseitigt, die im Laufe der Zeit die Variante angenommen hat, und überbrückt eine Reihe von Schwierigkeiten und größeren Mißverständnissen in der Sicht und Wertung der Unterschiede innerhalb der serbokroatischen Sprache. Dieser Terminus hat seinen Platz schrittweise eingenommen, so daß er in neuerer Zeit auch bei der Beschreibung der schriftsprachlichen Situation in Montenegro akzeptiert wird. Brozovićs Terminus *Subvariante* für den Ausdruck dieses Milieus wird als unklar und der sprachlichen Wirklichkeit auf dem Niveau, von dem die Rede ist, unangemessen angesehen (und mittlerweile aufgegeben).

<sup>21</sup> Zu diesem Schluß sind wir bereits 1986 gekommen, als diese Arbeit im Rahmen des Američko-jugoslovenski kolokvijum *Sociolingvistički i gramatički aspekti normativnih dela u južnoslovenskim jezicima* bekannt gemacht wurde (mitgeteilt im Internationalen slavistischen Zentrum Serbiens am 15. und 16. September 1986, vgl. Naučni sastanak slavista u Vokove dane. Referati i saopštenja. Bd. 16/1, 1986, S. 185, Belgrad 1987). Die Arbeit ist seinerzeit nicht publiziert worden. In der Zwischenzeit ist eine sehr interessante Arbeit von R. Dunatov erschienen ("A Note on the Nature and the Status of the Standard Serbo-Croatian in Bosnia-Herzegovina", in: *Slovene Studies* 9/1-2 (1987), S. 75-78) in welcher der Autor gleichfalls zu dem Schluß kommt, daß die bosnisch-herzegovinische Variante mit anderen Varianten der Serbokroatischen Sprache völlig gleichberechtigt ist. (Darauf hat mich Professor Neweklowsky aufmerksam gemacht, wofür ich ihm sehr herzlich danken möchte.) Vgl. auch unsere serbokroatische Version in: M. Okuka, *Ogledi o našem književnom jeziku* (Univerzitetska riječ, Nikšić: 1990), S. 72-78.

<sup>22</sup> J. Baotić, a.a.O., S. 129.

Jim Hlavač

## ZUR GENUSZUORDNUNG VON LEHNWÖRTERN IM DEUTSCHEN, KROATISCHEN UND SERBISCHEN

### 1.0 Deutsch-kroatisch-serbischer Sprachkontakt

Seit es kulturelle, politische und wirtschaftliche Beziehungen zwischen den deutschen und südslawischen Sprachräumen gibt, stehen die beiden Sprachgruppen miteinander in Kontakt (Deutsch-Kroatisch, Deutsch-Serbisch). Von der einheimischen Bevölkerung in Kroatien, Serbien und der Vojvodina wurden die Siedler *švabe* (dt. Schwaben) genannt, eine Bezeichnung, die ihrer ursprünglichen Herkunft nicht gerecht wird. Vielmehr ist die Bezeichnung *švaba*, *švabica* im südslawischen Raum die allgemeine Benennung für einen Deutschen oder eine Deutsche geworden. Wie groß der Einfluß war, wird daraus ersichtlich, daß das *švapčarenje*, das 'Deutschreden' zu einem geläufigen Begriff wurde. Besonders in den Städten mit einem großen Anteil deutscher Bevölkerung, wie in Zagreb (Agram) und Novi Sad (Neusatz), war das *švapčarenje* sehr verbreitet.

Ungeachtet des eigenen Nationalbewußtseins richteten Kroatien und Serbien sich bis in das 20. Jh. hinein nach Österreich und Deutschland aus, die kulturell höher standen und technisch weiter entwickelt waren. Zeitungen und Zeitschriften sorgten immer von neuem für die Verbreitung deutscher Einflüsse. Gerade diese Tendenz ist durch die beiden Weltkriege nicht gehemmt, sondern eher verstärkt worden. Der Einfluß des Deutschen läßt sich erst seit einigen Jahren mit dem des Englischen vergleichen. So ist es verständlich, daß die Zahl der aus dem Deutschen entlehnten Wörter beträchtlich ist. Sie drangen in die Schriftsprachen ein und sind trotz aller Reinigungsbestrebungen (besonders in Kroatien – siehe Franolić 1984) nicht zu beseitigen (gewesen). So sind deutsche Wörter heute in der kroatischen sowie serbischen Umgangs- und Schriftsprache zahlreich vertreten und praktisch im ganzen südslawischen Raum verbreitet.

In größerem Umfang kann man von einer (noch nicht genau festgestellten) Beeinflussung des Deutschen durch das Kroatische bzw. das Serbische sprechen, wenn man das Deutsche der Volksdeutschen in Kroatien und in der Vojvodina betrachtet. Seit dem Ende des Weltkrieges gibt es noch einige wenige deutsche Sprachinseln (siehe Wiesinger 1973). Da diese Sprachinseln durch Distanz und eigene Weiterentwicklung vom größeren deutschsprachigen Raum getrennt sind, war ihr Einfluß auf das Standarddeutsch sehr gering.



Auf die Zukunft übertragen könnte man möglicherweise von einem Einfluß des Kroatischen oder des Serbischen sprechen, wenn man die sprachliche Lage der schon in die Heimat zurückgekehrten kroatischen und serbischen 'Gastarbeiterkinder' in Betracht zieht. Solche Kinder, die in Deutschland oder Österreich geboren und dort aufgewachsen sind, sagen öfters, daß sie sich nur "im Deutschen zuhause fühlen".

### 1.1 Zur Genuszuordnung

Das Deutsche, das Kroatische und das Serbische verlangen als Genus Sprachen von jedem Substantiv, daß es einer der drei vorliegenden Genusklassen angehört. Diese Genuszuordnung erfolgt in allen drei Sprachen ohne präskriptive Norm einer Institution. Es stellt sich somit die Frage, wie die Genuszuordnung deutscher, kroatischer und serbischer Lehnwörter vor sich geht, und welche Kriterien dabei wirksam werden. Über das Interesse an einer Feststellung des Phänomens hinaus gilt es natürlich herauszufinden, ob sich ein Regelschema erarbeiten läßt; das vergangene, gegenwärtige und zukünftige Genuszuordnungen erfassen kann, und das auch in Zweifelsfällen der Genuszuordnung neuer Lehnwörter<sup>1</sup> herangezogen werden kann.<sup>2</sup> Zwar enthält eine Vielzahl von Arbeiten Ausführungen zum Problem Genuszuordnung, doch handelt es sich dabei meist nur um Kommentierungen einer mehr oder weniger großen Zahl fremder Lehnwörter, und nicht um eine systematische Untersuchung der Problematik. Dieser Mangel an Interesse ist vor allem dadurch begründet, daß sich die Sprachkontaktforschung mit der Beeinflussung einer Sprache durch eine andere nach anderen Gesichtspunkten beschäftigt hat, wobei die lexikologische Klassifikation im Vordergrund steht. Da das Genus deutscher, kroatischer oder serbischer Lehnwörter nicht eigentlich ein Faktum fremdsprachlicher Einflußnahme auf das Deutsche, Kroatische oder Serbische ist, sondern eine Erscheinung der morphosyntaktischen Integration, wird es bei der Analyse auch vernachlässigt. Die meisten Arbeiten auf diesem Gebiet widmen sich im übrigen der Genuszuordnung englischer Lehnwörter in anderen Sprachen, da diese Wörter, wegen der Stellung des Englischen als meistbenutzter Weltsprache, zu einem aktuellen Thema werden.

Die vorliegende Untersuchung will nun gerade der Frage nachgehen, welche Kriterien oder sprachlichen Mechanismen die Zuweisung des grammatischen Geschlechts regulieren; sie kann sich dabei nur als ein Versuch und Beitrag verstehen.

### 1.2 Bisherige Erforschung der Genuszuordnung

Viele Arbeiten zur Genuszuordnung - nicht nur die zum Genus englischer Lehnwörter im Deutschen - interessieren sich im wesentlichen für die Kriterien der Genuszuordnung, ohne daß sie das Problem untersuchen, wann und wie die Genuszuordnung vor sich geht, und wie die Integration des Lehnwortes und sei-

nes Genus abläuft. Im Gegensatz zu den Arbeiten, die ausschließlich bereits erfolgte Genuszuordnungen analysieren, versuchen Clyne (1969), Arndt (1970) und Carstensen (1980) durch Tests zu Erkenntnissen über die Genuszuordnung zu gelangen, indem sie Versuchspersonen fremde Wörter in der Art von ad-hoc-Entlehnungen vornehmen lassen. Nach den Ergebnissen von Clyne wird die Genuszuordnung für Monolinguale sehr stark von der Analogie, besonders von der Reimanalogie her bestimmt. An erster Stelle steht Reimanalogie nach Gattungsnamen, gefolgt von Reimanalogien nach Eigennamen und sonstiger (graphematischer) Analogie. Interessanterweise ist eine Tendenz zum Femininum nur bei Kindern der zweiten Generation und bei einer Sprachinselgemeinschaft in Australien nachzuweisen. Bei Neueinwander/inne/n hat sich keine Tendenz zu einem der Genera erwiesen.<sup>3</sup> Arndt hat eine Untersuchung bei 25 Deutschen in Amerika durchgeführt, wobei er auch explizit danach fragte, welche Kriterien nach der Meinung der Versuchspersonen maßgebend seien. Solch eine Anforderung setzt ein gewisses linguistisches Bewußtsein voraus, was bei einigen Versuchspersonen nur verblüffend wirkte. Jedenfalls hat diese Studie aufschlußreiche Ergebnisse geliefert, und daher scheinen einige Kriterien für diese Sprachkontaktsituation maßgebend zu sein:

- Einsilber tendieren zum Maskulinum, Feminina und Neutra tun dies selten.
- Lehnsubstantiva mit abstraktem Wortinhalt (der auch durch ein Suffix gegeben wird) und mehrsilbiger Wortform werden als Feminina betrachtet.
- Die lexikalisch umfangreichste Genusklasse einer Sprache bringt eine proportional gleiche Menge von Lehnsubstantiven zu diesem Genus hervor. Dementsprechend stehen männliche Angaben an erster Stelle.
- Ähnlichkeit englischer und deutscher Endungen (Analogie) ruft das betreffende Genus hervor.

Carstensen (englisch-deutscher Sprachkontakt) hat festgestellt, daß das grammatische Geschlecht der nächstliegenden deutschen Entsprechung das Genus eines Lehnwortes am häufigsten bestimmt. Andere Fälle sind auf morphologische Kriterien - Suffix oder graphematische Analogie - zurückzuführen. Beeindruckt ist Carstensen von der großen Anzahl maskuliner Angaben und von Schwankungen zwischen Maskulinum und Neutrum.<sup>4</sup>

### 1.3 Auswahl der Versuchspersonen

Die Sprecher/innen wurden nach ihrer Erstsprache ausgewählt. In der Republik Kroatien gibt es eine offizielle Sprache, die kroatische Literatursprache. Mit Rücksicht auf die serbische Minderheit in Kroatien verwendet(e) man auch die Termini 'Kroatisch oder Serbisch'. Fünf der Versuchspersonen sind kroatischer und die übrigen zwei serbischer Nationalität. Die Versuchspersonen haben ihre jeweilige Muttersprache, Kroatisch bzw. Serbisch, je nach Nationalität, genannt. Der Autor trägt dieser Sprachbenennung Rechnung und verwendet die Termini

'Kroatisch' und 'Serbisch' in dieser Studie. Eine andere Benennung der Muttersprache der Probanden wäre weder sinnvoll noch wissenschaftlich. Alle konnten sich ausreichend in beiden Sprachen (Muttersprache und Deutsch) verständigen. Im Durchschnitt betrug die Aufenthaltsdauer in der Bundesrepublik Deutschland 18 Jahre.

#### 1.4 Auswahl der Wörter

Erstens wurden Wörter, die dem Kroatischen und dem Serbischen relativ gemeinsam sind, ausgewählt. Zweitens wurden Wörter ausgesucht, die wegen der Zugehörigkeit zu den jeweiligen Sprachen und Kulturen, bzw. den jeweiligen Lebensweisen nur schwerlich in der (den) anderen Sprache(n) eine Entsprechung finden. Dies würde bedeuten, daß wenn die Versuchspersonen beim Reden in der anderen Sprache sind, diese Nichtkorrespondenz zu möglicher lexikalischer Transferenz führen könnte. Dieser Versuch ist nur bei einem Wort mißlungen: *šparkasa* (Sparkasse), indem das Wort als gebräuchliche Vokabel der kroatischen Literatursprache dem Autor unbekannt war.

#### 1.5 Zum deutschen Genusystem

Das Genus ist eine Kategorie des Substantivs. Es gibt ein natürliches und ein grammatisches Geschlecht. Das natürliche Geschlecht (Sexus) kann nur männlich oder weiblich sein. Das grammatische Geschlecht unterscheidet Maskulina, Feminina und Neutra. Die Einstellung geht aber offenbar nicht auf das natürliche Geschlecht zurück. Das Genus scheint sich manchmal aus der Lautgestalt des letzten Buchstabens oder der Suffixe ergeben zu haben. Manche Wortbildungsmorpheme weisen auch heute eindeutig auf ein bestimmtes Genus hin:

(a) Maskulina sind in der Regel:

- von Verben abgeleitete Substantive ohne Suffix (der Trank, der Sprung)
- Substantive mit der Endung -s (der Schnaps, der Knirps)
- Substantive mit den Suffixen -er, -el, -ig, -ing
- Fremdwörter mit den Suffixen -ant, -är

(b) Feminina sind in der Regel:

- vom Verb abgeleitete Substantive auf -t (die Fahrt, die Sicht)
- die meisten Substantive auf -e
- Substantive mit den Suffixen -ei, -in, -heit, -keit, -schaft, -ung
- fremdsprachige Substantive mit den Suffixen -a, -ade, -age, -ei, -ie, -ik, -ion, -ität, -ur, -üre

(c) Neutra sind in der Regel:

- alle anderen Wortarten, wenn sie substantiviert sind
- alle Substantive mit den Suffixen -chen, -lein, -icht, -tum
- fremdsprachige Substantive mit den Suffixen -ett, -in, -um, -ma, -ment<sup>5</sup>

### 1.6 Zum kroatischen und serbischen Genusssystem

Das Kroatische und das Serbische unterscheiden wie das Deutsche drei Genera: Maskulinum, Femininum und Neutrum. Bei Substantiven genügt als Kennzeichen des Genus in den weitaus meisten Fällen die Endung des Nominativs der Einzahl. Die Endung gibt einen fast verlässlichen Hinweis auf das Genus eines Substantivs.

(a) Maskulina sind in der Regel:

– Substantive, die auf einen Konsonanten ausgehen

(b) Femina sind in der Regel:

– Substantive, die auf -a ausgehen

– Substantive mit dem Suffix -ost

(c) Neutra sind in der Regel

– Substantive, die auf -o oder -e ausgehen

### 1.7 Kriterien der Genuszuordnung

Die folgenden Kriterien scheinen mir für die Genuszuordnung der betreffenden Wörter entscheidend zu sein:

1. Fremdwörter behalten ihr Genus aus der Herkunftssprache, z. B. fr. le carton, la coquetterie, dt. der Karton, die Koketterie.

2. Oft ändert sich das ursprüngliche Genus des Fremdwortes und gleicht sich deutschen Wörtern mit gleichem Suffix an, z. B. fr. le parquet, dt. das Parkett (*das* Brett, *das* Fett).

3. Das Genus gleicht sich deutschen Synonymen an.

z. B. russ. vodka (f.)

dt. der Wodka (*der* Branntwein)

4. Im allgemeinen sind männliche bzw. weibliche Lebewesen auch grammatisch Maskulina bzw. Femina.

5. Substantive aus dem Englischen, dessen Artikel kein Genus angibt, oder Substantive aus den slawischen Sprachen, in denen es keinen Artikel gibt, erhalten das deutsche Genus oft in Anlehnung an heimische Wörter.

z.B. eng. Broadway, Daily-mail

dt. der Broadway, die Daily-mail

(way = *der* Weg), (mail = *die* Post)

6. Reim analogie (nach Gattungsnamen). "Die lautlich ähnlichste Wortform wird gesucht; d. h. eine, wo die letzte Silbe mit der des vorliegenden Wortes weitgehend übereinstimmt (reimt)" (Clyne 1969: 221). Bei diesem Prozeß spricht man heute von einem "homophonen Diamorph" (Clyne 1975: 32), z.B. eng. towel, language, dt. die Taule, der Langwitsch, dt. (*die* Taube), (*der* Kitsch).

7. Das Lehnwort läßt sich unter dem Genus eines Wortes subsumieren, das als Hauptmerkmal dient.

z.B. eng. house

dt. der house (*der* Wohnraum, nicht *das* Haus)

8. Die Wortbildung gibt den Hinweis auf das Genus (siehe zum Deutschen (1.5) bzw. zum kroatischen und serbischen Genussystem (1.6)).

### 1.8 Kroatische und serbische Genera bei deutschen Wörtern

Es folgen die Wörter mit ihren nächsten Entsprechungen in der kroatischen und serbischen Sprache. Die erste Ziffer entspricht der Zahl der Angaben (Höchstzahl 13 = 13 Versuchspersonen). Die in Klammern stehende Ziffer deutet auf das zutreffende Kriterium.

Versuchswort	nächstes (k. o. s. Synonym)	m./m.	f./z.	n./s.
Sparkasse (f.)	šparkasa (f.)	–	13 (1,3)	–
Jungeselle (m.)	neženja (m.)	11 (1,3,4)	–	2 (8)
Blauschimmelkäse (m.)	sir (m.)	6 (1,3)	1 (1*)	6 (8)
Halsbonbon (m. o. n.)	bonbon (m.)	7(1,3,8)	4 (3*)	2 (1)
Rente (f.)	k.: mirovina (f.) s.: пензија (f.)	2 (?)	9 (1,3)	2 (8)
Atom Müll (m.)	atomski otpatci (m.Pl.), smeće (n.)	8 (1,3,8)	1 (?)	4 (1,3)
Anrufbeantworter (m.)	servis (m.) (koji odgovara na pozive)	11 (1,3,8)	–	2 (?)
Potential (n.)	potencijal (m.)	7 (3,8)	1 (6*)	5 (1)
Netzwerk (n.)	mreža (f.)	5 (8)	4 (3)	4 (1)
Schlüsselkind (n.)	dijete (n.) (koje nosi ključ na grlu)	3 (8)	–	10 (1,3)
Beamte (m.)	k.: činovnik (m.) s.: службеник (m.)	10 (1,3,4)	1 (1*)	2 (8)
Vermummungsverbot (n.)	zabrana (f.) (zabranjeno je pokrivanje lica odjećom)	4 (8)	3 (3)	6 (1)

(1\*) – deutet auf die falsche Vermutung hin, die unter den Probanden vorhan-

den sein dürfte. Sie vermuten, daß *Käse* und *Beamte* weibliche Substantive im Deutschen sind, und daher ziehen sie das falsche deutsche Genus auf den neuen Transfer ins Kroatische oder ins Serbische herüber.

(3\*) – in diesem Fall habe ich auch einige sekundäre Synonyme in Betracht gezogen: *pilula*, *pastila*, *tableta*, die alle weiblichen Genus sind.

(6\*) – in diesem Fall könnte Reimanalogie im Spiel sein. Das Wort *medalja* (f.), (dt. Medaille) könnte als ähnlich klingendes Basiswort fungieren.

Nach Angaben der Versuchspersonen scheinen die folgenden Kriterien maßgebend zu sein:

15 mal in 102 Angaben	Kriterium 1 (Beibehaltung des Genus aus der Herkunftssprache)
14 mal in 107 Angaben	Kriterium 3 (Übernahme des Genus eines kroatischen oder serbischen Synonyms)
11 mal in 57 Angaben	Kriterium 8 (Hinweis auf die Wortbildung)
2 mal in 14 Angaben	Kriterium 4 (Hinweis auf das Lebewesen)
1 mal in 1 Angabe	Kriterium 6 (Klangassoziation)

Es versteht sich von selbst, daß viele der Angaben sich als Produkte von zwei bzw. drei möglichen Kriterien erweisen, und es ist daher unmöglich, sie auf das eine oder das andere Mittel zurückzuführen. Sie werden beiden bzw. mehreren Mitteln zugerechnet.

Die folgende Tabelle zeigt die prozentuale Gliederung der Genuszuordnung in die betreffenden Gruppen:

Kriterium 3	37 %	(107 Fälle)
Kriterium 1	36 %	(102 Fälle)
Kriterium 8	19 %	(57 Fälle)
Kriterium 4	5 %	(14 Fälle)
Kriterium 6	1 %	(1 Fall)
Ungeklärt*	2 %	(3 Fälle)

\*Ungeklärt (die Angaben, die (?) tragen) bleiben: Rente (m.) - zweimal, Atommüll (f.) - einmal, Anrufbeantworter (n.) - zweimal.

Das Genus eines Synonyms in der Empfängersprache scheint die wichtigste Rolle zu spielen, so wie das Genus des Wortes in der Herkunftssprache. Überraschend ist der anscheinend starke Einfluß des Genus aus der Herkunftssprache.

Vor 65 Jahren äußerte Skok, "daß sich das slavische Sprachgefühl nicht nach dem fremden Genus richtet, sondern daß einzig und allein für das slavische Genus entweder der Ausgang des fremden Wortes oder das Genus des bedeutungsverwandten slavischen Wortes maßgebend war".<sup>6</sup> Thomas (1983) gibt diesem Argument zusätzliches Gewicht, indem er die Endungen/Auslaute als wesentliche Kriterien nennt. Danach sind Substantive mit *-i*-Auslaut größtenteils männlich, mit *-a* weiblich und *-o* meistens sächlich, wenn das  $\emptyset$  als Komponente der Wurzel betrachtet wird. Sonst schwankt das Genus zwischen Maskulinum und Neutrum. Genusveränderungen im Plural sind im Serbischen nicht selten:

z.B.	Singular	Plural
	taj akt (m.)	ta akta (n.)
	taj auto (m.)	ta auta (n.)
	taj fak(a)t(m.)	ta fakta (n.)

Im Gegensatz dazu, hält sich das Kroatische an das eine Genus:

z.B.	Singular	Plural
	taj akt (m.)	ti akti (m.)
	taj auto (m.)	ti auti (m.)
	taj fakt (m.)	ti fakti (m.)

Die Wortbildung (letzter Buchstabe, oder Suffix) ist auf die Genuszuordnung in dieser Studie nicht so anwendbar. Solche Ergebnisse widersprechen den Ergebnissen von Clyne (1969), der großen Wert auf den Einfluß der Reimanalogie (Klangassoziation) legte. Dies erklärt sich vielleicht dadurch, daß es sich in seiner Studie um englische Wörter im Deutschen handelt, und die vorliegende Arbeit Sprachen aus zwei verschiedenen Sprachfamilien behandelt, die sich generisch voneinander stärker unterscheiden und aus diesem Grunde weniger Fälle von Klangähnlichkeit aufweisen. Eine starke Neigung zu einem der drei Genera konnte nicht nachgewiesen werden, wie die folgende Tabelle zeigt:

	Genera		
	m.	f.	n.
Deutsche Wörter	41,5%	17%	41,5%
Kroat. u. serb. Synonyme	59%	33%	8%
Angaben	47%	23%	28%

Die mittlere Stellung des Neutrums stellt sich als bemerkenswertes Ergebnis dar, weil nur 25 der ca. 2000 deutschen Lehnwörter (siehe Striedter-Temps 1958, Schneewis 1960) als Neutra integriert werden. Andere Studien bezeugen eine Abneigung gegen das Neutrum. Bei Wagner (1966) sind nur 8 der ca. 480 aufgelisteten deutschen Lehnwörter im Kajkavischen sächlich. Unter den 57 deutschen

Lehnwörtern, deren Herkunft Spalatin (1985 - deutsche Lehnwörter im Kroatischen durch österreichische Vermittlung) untersucht, sind 34 Maskulina, 22 Feminina und nur eines ist ein Neutrum. Bei kroatischen und serbischen Einwander/inne/n im englischsprachigen Kanada ist eine sehr starke Tendenz zum Maskulinum zu finden. Surdučkis (1966)<sup>7</sup> Belege lassen sich tabellarisch darstellen:

Genus	Zahl der Wörter	Prozentsatz
Maskulinum	325	92%
Femininum	18	5%
Mask. o. Fem.	4	1%
Neutrum	5	2%

Filipović(1986) berichtet bei englischen Lehnwörtern im Kroatischen, daß die überwiegende Mehrheit der auf einen Konsonanten ausgehenden Lehnwörter ohne formale morphologische Veränderung in die Empfängersprache (ins Kroatische) aufgenommen werden.<sup>8</sup>

Den Agramer Dialekt, Šatrovački, und seine Germanismen behandeln Juričić und Kess (1977). Von den 18 genannten Substantiven sind 13 männlich, 4 weiblich und eines sächlich.<sup>9</sup>

Schließlich, obwohl Maskulina fast die Hälfte aller Angaben ausmachen, wäre ein noch höherer Prozentsatz zu erwarten. Es läßt sich aber nicht bestreiten, daß die langsame, geschichtliche Eingliederung fremder Wörter sich weit von der Durchdringung neuer Element von der überwiegend deutschen Umgebung her differenziert. Trotzdem stellt sich die Nichtabneigung gegen das Neutrum als interessantes Phänomen dar. So wie Clyne (1968) und andere berichtet haben, entwickelt sich eine Neigung zu einem der Genera nur unter Einwander/inne/n bzw. Sprachinselmitgliedern, die langfristig im Einwanderungsland leben, und daher kann sich die 'sprachliche Auseinandersetzung' mit den neuen Wörtern stabilisieren. Im Vergleich zu anderen Studien (Clyne 1969, Tupcienko 1987) kommen öfter große Schwankungen zwischen den Genera vor. Das scheint wieder ein Kennzeichen relativ junger und heterogener Sprachgemeinschaften zu sei.

### 1.9 Deutsche Genera bei kroatischen und serbischen Wörtern

Es folgen die Versuchswörter mit ihren nächsten Entsprechungen in der deutschen Sprache. Die erste Ziffer entspricht der Zahl der Angaben (13 Versuchspersonen). Die in Klammern stehende Ziffer deutet auf das zutreffende Kriterium.



Versuchswort	nächstes dt. Synonym	m./m.	f./ž.	n./s.
kolo (n.)	Volkstanz (m.)	3 (3*)	1 (?)	9 (1,6*)
roditelj (m.)	Elternteil (m.)	12 (1,3)	1 (?)	—
trg (m.)	Platz, Markt (m.)	11 (1,3,6**)	—	2 (?)
vikendica (f.)	Wochenendhaus (n.)	1 (?)	10 (1,8)	2 (3)
ručak (m.)	Mittagessen (n.)	10 (1)	—	3 (3)
zajednica (f.)	Gemeinschaft (f.)	1 (?)	12 (1,3,8)	—
svadba (f.)	Hochzeitsfeier (f.)	3 (?)	7 (1,3,8)	3 (?)
čevapčić (m.)	gegrilltes Hackfleisch (n.) (mit Zwiebeln)	7 (1)	5 (8*)	1 (3,7*)
juha (f.) / чорба (f.)	Suppe(f.)	1 (?)	—	12 (7*)
đavo (n.)	Teufel (m.)	11 (3)	—	2 (1)
kola (n.Pl.) (Plurale tantum)	Auto (n.)	—	8 (1*)	5 (1,3)
društvo (n.)	Gesellschaft (f.)	2 (3**)	2 (3)	9 (1)

(3\*) – *kolo* ist das einzige Wort, das im Duden Fremdwörterbuch<sup>10</sup> zu finden ist. Es erscheint dort als Maskulinum.

(6\*) – *Solo* (n.) und *Polo* (n.) sind ähnlich klingende deutsche Wörter, die als mögliche Basiswörter für Reimanalogie gelten.

(6\*\*) – *Trug* (m.) dient auch als deutsches Homonym. Hinzu kommt der Faktor, daß viele einsilbige Substantive im Deutschen Maskulina sind.

(7\*) – *čevapčić* und *juha/чорба* könnten sehr generell unter dem deutschen Basiswort *Essen* (n.) subsumiert werden.

(8\*) – *čevapčić* wird auf Deutsch öfters als *Čevapčići* (pl.) geschrieben und gehört. Dies führt dazu, daß das Wort als 'die Čevapčići' gedacht, dem Femininum zugeordnet wird.

(1\*) – *kola* (Plurale tantum) könnte man auch als Femininum betrachten, besonders wenn es als einzelnes Wort im Nominativ Singular ohne Flexion steht.

(3\*\*) – sekundäre Entsprechungen des Wortes *društvo* sind *Klub* (m.), *Betrieb* (m.) und *Konzern* (m.). Sie gelten daher auch als mögliche (männliche) Synonyme.

Nach Angaben der Versuchspersonen scheinen die folgenden Kriterien maßgebend zu sein:

12 mal in 111 Angaben

Kriterium 1 (Beibehaltung des Genus aus

11 mal in 72 Angaben	der Herkunftssprache) Kriterium 3 (Übernahme des Genus eines deutschen Synonyms)
4 mal in 34 Angaben	Kriterium 8 (Hinweis auf Wortbildung)
2 mal in 9 Angaben	Kriterium 6 (Klangassoziation)
2 mal in 2 Angaben	Kriterium 7 (Subsumierung unter dem Genus eines umfangreichen Synonyms)

Die folgende Tabelle zeigt die prozentuale Gliederung der Genuszuordnungen in die betreffenden Gruppen:

Kriterium 1	46%	(111 Fälle)
Kriterium 3	30%	( 72 Fälle)
Kriterium 8	14%	( 34 Fälle)
Kriterium 6	4%	( 9 Fälle)
Kriterium 7	1%	( 2 Fälle)
Ungeklärt*	5%	( 13 Fälle)

\*Ungeklärt bleiben: *kolo* (f.) - einmal, *roditelj* (f.) - einmal, *trg* (n.) - zweimal, *vikendica* (m.) - einmal, *zajednica* (m.) - einmal, *juha/чорба* (m.) - einmal, *svabda* (m.) - dreimal, (n.) - dreimal

Die Beibehaltung des Genus aus der Herkunftssprache stellt sich als das produktivste Mittel dar. Weil die Mehrzahl der bisherigen Studien zu diesem Thema sich mit englischen Lehnwörtern beschäftigt, sind meinem Wissen nach keine Tendenzen über die Rolle des Herkunftsgenus festgestellt worden. Den zweiten Platz belegt die Bestimmung nach dem letzten Buchstaben bzw. dem Suffix. Der Verlust an Wichtigkeit in bezug auf Synonyme in der Empfängersprache erklärt sich dadurch, daß Wörter wie *čevapčić* und *juha/чорба* im Deutschen keine direkte Entsprechung finden, und andere wie *svabda* und *kolo* 'slawischspezifisch' und in ihrer vollständigen Bedeutung nur mit langen Umschreibungen zu übersetzen sind.

Interessanterweise übt das Genus eines kroatischen oder serbischen Synonyms einen relativ schwachen Einfluß aus. Die Auswahl der Wörter ist dabei zu berücksichtigen. Da Wörter ausgesucht wurden, die wegen ihrer Eigenart in der betreffenden Sprache nur schwerlich Synonyme finden, nimmt der mögliche Einfluß eines Synonyms mit der Besonderheit des Wortes ab. Dabei unterscheidet sich diese Arbeit von anderen Studien (z.B. Clyne 1969, Tupcienko 1987), indem dieser (möglicherweise störende) Faktor hinzukommt. Bei den anderen Studien wurden die Versuchswörter nach keinen besonderen Bedingungen ausgewählt. Dieser Unterschied beeinflußt jedoch höchstens den Korrelationsgrad zwischen den "angeborenen" Genera und den Genera von Synonymen in der Empfängersprache. Es stellt sich die Frage, warum die Versuchspersonen das Genus des

kroatischen oder serbischen Synonyms bei den deutschen Wörtern übertragen. Dies erklärt sich vielleicht dadurch, daß bei deutschen Wörtern im allgemeinen die Versuchspersonen das deutsche Wort mit seiner kroatischen oder serbischen Entsprechung assoziieren, um ihr Verständnis dafür zu ermöglichen oder zu erleichtern. Kroatische oder serbische Wörter mögen als Lerninstrument fungieren. Solch ein Prozeß ist bei kroatischen oder serbischen Wörtern nicht im Spiel, da die Versuchspersonen ihre Muttersprache schon beherrschen und daher deutsche Wörter zur Verständigung kaum benötigen.

Acht Prozent der Angaben bleiben mir unerklärt. Vier Prozent (6 Angaben) sind weibliche Wörter auf -a, denen das Maskulinum zugeordnet wird. Ich habe in den Wortlisten nachgesehen und festgestellt, daß 4 Fälle auf eine Versuchsperson zurückzuführen sind. Deswegen ist diese Tendenz so stark vertreten. Trotzdem kann ich sie nicht erklären, geschweige denn die anderen. Bei 6% der Angaben übernimmt das Substantiv das Genus eines ähnlich klingenden Wortes. Sehr vorsichtig füge ich die Kategorie 7 hinzu, indem die Wörter *ćevapčić* und *juha/čorba* unter 'Fleisch' und 'Essen' subsumiert werden. Dies könnte bei nur 1% der Fälle zutreffen. Die hohe Anzahl der ungeklärten Wörter (8% im Vergleich zu 3% bei der kroatischen oder serbischen Genuszuordnung deutscher Wörter) ist darauf zurückzuführen, daß das Kroatische oder das Serbische der Versuchspersonen viele deutsche Lexeme erwirbt, weshalb die morphosyntaktische Integration solcher Wörter schon weiter entwickelt ist als in ihrem Deutsch, das selten die Möglichkeit bietet, kroatische oder serbische Wörter mit einzubeziehen.

Unter den Angaben läßt sich keine starke Neigung zu bzw. Abneigung gegenüber einem der Genera feststellen, wie die folgende Tabelle erläutert:

	Genera		
	m.	f.	n.
Kroatische o. serbische Wörter	42%	23%	25%
Deutsche Synonyme	33%	33%	33%
Angaben	40%	37%	23%

## 2.0 Schlußfolgerungen

Dieser letzte Abschnitt des Aufsatzes beschränkt sich auf einige wenige Aspekte. Unter den 26 Lehnwörtern in allen Sprachen befindet sich mit hoher Wahrscheinlichkeit kein einziges, bei dem ein Kriterium allein für die Geschlechtszuordnung verantwortlich wäre. Dieses Resultat dürfte unabhängig von der Korpusgröße bestehen und nicht vom Zufall bedingt sein. Trotzdem ist prinzipiell zu sagen, daß ein Korpus von 26 Wörtern wohl keine allgemein gültigen Ergebnisse liefern kann. Diese grundsätzliche Einschränkung ist auch bei den folgenden Ausführungen stets vorzusetzen.

In bezug auf die kroatischen und serbischen Genera bei deutschen Wörtern

zeigt die statistische Auswertung der Genusdistribution 47% Maskulina, 23% Feminina und 29% Neutra. Die Verhältniszahlen ergeben eine gewissen Übereinstimmung mit den vorher genannten Studien (Striedter-Temps 1958, Schneeweis 1960, Magner 1966, Surdučki 1966, Juričić und Kess 1977, Spalatin 1985), die das Maskulinum weit voran an erste Stelle setzen. Auffällig ist die große Zahl der Neutra, insofern sie gewöhnlicherweise die dritte und letzte Position innehaben. Jedenfalls kann man sagen, daß deutsche Wörter im Kroatischen und Serbischen verhältnismäßig selten das weibliche oder das sächliche Geschlecht bekommen. In diesem Korpus liegen die Neutra hinter den Maskulina und nur knapp vor den Feminina.

Was die Genera, ihre Regeln und Ausnahmen im einzelnen betrifft, so scheint sich für das deutsche Genus zu bewahrheiten, daß es zu den produktivsten Kriterien für die Genuszuordnung gehört. Dagegen berichtet Striedter-Temps, "das im Deutschen vorliegende Genus eines Wortes ist bei der Übernahme ins Serbokroatische nicht bestimmend" (1958: 84). Die meisten auf -e endenden femininen Substantive schließen sich im allgemeinen der kroatischen oder serbischen a-Deklination an. Aber viele andere Feminina mit einem Konsonantenauslaut werden als Maskulina übernommen, und einige Maskulina bekommen einen a-Auslaut und treten somit in die kroatische oder serbische weibliche Deklination über. Schließlich wird lt. Striedter-Temps "der größte Teil aller deutschen endungslosen Neutra im Serbokroatischen in die maskuline Deklination übernommen" (1958: 86). Solche Bemerkungen können nur zu einem gewissen Grad zutreffen, da den Versuchswörtern keine Auslautveränderung zukommt. Für die Nichtbeachtung des deutschen Genus spricht aber die Tatsache, daß neun der dreizehn Versuchspersonen ihr Deutsch am Arbeitsplatz erworben haben. Dabei muß man bezweifeln, ob sie die Genera der aufgelisteten deutschen Wörter, geschweige denn das deutsche Genusssystem schon kennen. Hinzu kommt auch die Bemerkung, daß bei neun der zwölf Wörter die Übernahme des Genus eines kroatischen oder serbischen Synonyms genauso maßgebend sein könnte. Aus diesem Grunde wird das Kriterium 1 bei der Genuszuordnung weiterhin nur als teilweise wirksamer Faktor eingestuft.

Ein Gesamtüberblick über die obigen aufgetretenen Kriterien läßt folgendes sagen: Man kann von einem Trend, jedoch nicht von einer Regel sprechen, indem die semantische Analogie als nächstliegende lexikalische Entsprechung oder als kroatisches oder serbisches Synonym vor der Wortbildung und dem Lebewesen als maßgebendstes Kriterium steht. Der tatsächliche Einfluß des deutschen Genus bleibt noch ungeklärt.

Die deutschen Genera bei kroatischen und serbischen Wörtern bereiten uns wenig Unklarheit. Die statistische Auswertung der Genusdistribution zeigt 40% Maskulina, 37% Feminina und 23% Neutra. Diese Zahlen ergeben eine überraschende Übereinstimmung mit den Ergebnissen von Arndt: "The nonfeminine

probably dominates strongly in monosyllables; the nonneuter in disyllables and polysyllables" (1970: 251). In dieser Studie haben wir einen Einsilber, sieben Zweisilber und vier Mehrsilber. Das einsilbige Wort *trg* wird fast ausschließlich als Maskulinum bewertet. Die sieben zweisilbigen Wörter, mit Ausnahme von *svabda* und *kola* folgen auch der obigen Hypothese. Somit stellt sich die Silbenzahl als wesentlicher Faktor dar. Bei den anderen Kriterien steht die Beibehaltung des kroatischen oder serbischen Genus an erster Stelle. Wegen der Unsicherheit der Versuchspersonen im deutschen Genussystem müssen die Kriterien 3 und 8 an Einfluß verlieren.<sup>11</sup> Die semantische Analogie (Einfluß von deutschen Synonymen) muß sich den zweiten Platz mit den Regeln über Wortbildung teilen. Die Stärke dieser zwei Kriterien ist aber doch schwer zu beurteilen.

Schließlich ermöglicht uns diese Studie zu vergleichen, wie sich Lehnwörter zwischen zwei Sprachfamilien "ausleihen" lassen, und ob die gleichen Prozesse bei der Genuszuweisung im Spiel sind. Sehr vorsichtig dürfte man dazu sagen, daß sich das kroatische oder serbische Genus eines deutschen Lehnwortes eher nach dem Genus eines heimischen Synonyms richtet. Dagegen behalten kroatische oder serbische Wörter ihr ursprüngliches Genus im Deutschen.

### Anmerkungen

- 1 Der Terminus Lehnwort wird in der vorliegenden Arbeit im Sinne von 'entlehntes Wort' verstanden. Es steht somit nicht in Opposition zum Terminus 'Fremdwort'.
- 2 Es läßt sich darüber streiten, ob sich ein Genuszuordnungstrend überhaupt erarbeiten läßt. Vgl. Martin (1977), der bei englisch-deutschem Sprachkontakt in Kanada zu dem Ergebnis gekommen ist, daß der Geschlechtszuweisung keine vorhergehende Überlegung zugrundeliegt, daß sie stets spontan erfolgt. Zwar kann man einem Trend folgen, jedoch aber keiner Regel. Die Erforschung flämischer Lehnwörter im Brüsseler Französischen (Baetens-Beardsmore 1971) hat noch andere Ergebnisse geliefert. Unter anderem wird die Genuszuordnung durch vorhergehende Transferenzercheinungen (als Vorbilder) bedingt.
- 3 Vgl. Aron (1931), der bei geborenen Amerikaner/inne/n aus deutschen Siedlungen auf eine Tendenz zum Femininum hingewiesen hat.
- 4 Allerdings stimmen nicht alle Wörterbücher bezüglich des Genus eines Wortes überein. Carstensen empfiehlt einige Veränderungen hinsichtlich der Unterschiede zwischen Volksmund und den präskriptiven Normen.
- 5 Jung (1984: 250-1).

- <sup>6</sup> Skok (1925: 392).
- <sup>7</sup> In bezug auf den englisch-serbisch-kroatischen Sprachkontakt in Kanada sagte Surdučki folgendes: "90% pozajmljenica - imenica pripada muškom rodu srpskog ili hrvatskog jezika, zbog toga što su te imenice adaptirane nastavkom -ø u osnovnom obliku; taj nastavak je indikator muškog roda" (S. 289). Ähnliches berichten Jutrović (1974: 19, 20) und Stoffel (1981: 248).
- <sup>8</sup> "Muške i mnoge druge posuđenice koje sršavaju na konsonant dobro se uklapaju u morfološki sustav hrvatskog jezika. Ovaj je način... u skladu s mnogo širim i obuhvatnijim principom koji se naziva 'tendencija muškog roda' (masculine tendency), a po kojem većina posuđenica dobiva muški rod." (Filipović, 1986:130).
- <sup>9</sup> Die Tendenz, einige Substantiva mit Konsonantendung trotzdem als Neutra einzustufen (31 Fälle), widerspricht allen Erwartungen. Die serbische Sprachwissenschaftlerin Ignatović (1963: 212) berichtet: "Тако рецимо немачко 'das Klavier', 'das Problem' имају у нашем језику мушки род јер именице са консонантским завршетком не могу бити средњег рода." Dies gilt auch für Lehnwörter, die einen fremden Auslaut tragen. Denen wird ein -a eingefügt (daher maskulin), oder hinzugefügt (daher feminin). "Непостојано -а, на пример, дошло је да раздвоји крајње консонантске групе и код именица - производат, факат, докуменат, односно цигла, шницла, кригла (von Ziegel, Schnitzel, Krügel)" (1963:217). Vgl. Grabowska (1973), die bei englischen Lehnwörtern im Polnischen und im Russischen einen hohen Prozentsatz Maskulina festgestellt hat.
- <sup>10</sup> Grebe (1960: 327).
- <sup>11</sup> Die Unsicherheit beim deutschen Genussystem könnte auch vom Autor bestätigt werden, weil ich unabhängig von dieser Studie das Deutsch der Versuchspersonen untersucht habe, worin Genusschwankungen und Artikelunsicherheit stark vertreten sind.

### Anhang: Art der Befragung

"Stellen Sie sich vor, daß Sie Kroatisch (oder Serbisch) reden und Sie werfen das deutsche Wort "Schreibmaschine" ein. Welches Genus ordnen Sie diesem Wort zu, oder, in anderen Worten, würden Sie 'ovaj', 'ova' oder 'ovo' sagen?"

"Die folgende Liste enthält kroatische sowie serbische Wörter. Welches Genus würden Sie, beim Deutschsprechen, den folgenden Wörtern zuordnen?"

## Literatur

- Arndt, W.W. 1970. "Nonrandom assignment of loanwords. German noun gender", *Word*, 26, 244-253.
- Aron, A.W. 1931. "The gender of English loan words in colloquial American German", *American Speech*, 17, 25-29.
- Baetens-Beardsmore, H. 1971. "A gender problem in a language contact situation", *Lingua*, 27, 141-159.
- Barić, E. et. al. 1979. *Priručna gramatika hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb.
- Carstensen, B. 1980. "The gender of English loan-words in German", *Studia Anglica Posnaniensia*, 12, 3-25.
- Clyne, M. G. 1968. "Deutscher Idiolekt und deutscher Dialekt in einer zweisprachigen Siedlung in Australien", *Wirkendes Wort*, 18, 84-95.
- Clyne, M. G. 1969. "Inhalt, Klangassoziation und Genus in der deutschen Sprache bei Ein- und Zweisprachigen", *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 22, 218-224.
- Clyne, M. G. 1975. *Forschungsbericht Sprachkontakt*. Kronberg.
- Filipović, R. 1986. *Teorija jezika u kontaktu*. Zagreb.
- Franolić, B. 1984. *An historical survey of literary Croatian*. Paris.
- Grabowska, Y. 1973. "On the influence of the English language on Russian and Polish, and English interference in the two languages as spoken on this continent", *Canadian Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*, The Hague, 185-202.
- Grebe, P. 1960. *Duden. Fremdwörterbuch*. Mannheim.
- Игњатовић, Д. 1963. "Новине у морфологији унесене најновијим именицама страног порекла", *Наш Језик*, 13, 208-224.
- Jung, W. 1982. *Grammatik der deutschen Sprache*. Leipzig.
- Juričić, Z. B. & J. F. Kess, 1977. "Germanisms in Zagreb Croatia Šatrovački", *Germano-Slavica*, 2/4, 285-294.
- Jutronić, D. 1974. "The Serbo-Croatian language in Steelton, Pa.", *General Linguistics*, 14, 15-34.

- Magner, T. 1966. *A Zagreb Kajkavian Dialect*. Philadelphia.
- Martin, H. 1977. "Zum Geschlecht englischer Wörter im Auslandsdeutschen: Hinweis auf eine kanadische Spielart", *Muttersprache*, 87, 321-325.
- Schneeweis, E. 1960. *Die deutschen Lehnwörter im Serbokroatischen*. Berlin.
- Skok, P. 1925. "Fremde Deklination in slawischen Lehnwörtern", *Zeitschrift für slavische Philologie*, 2, 299-398.
- Spalatin, C. 1985. "The origin of Croatian foreign words and Austrian connection", *Journal of Croatian Studies*, 25/26, 236-246.
- Stoffel, H.-P. 1981. "The morphological adaptation of loanwords from English in New Zealand", *New Zealand Slavonic Journal*, 1981/1, 53-64.
- Striedter-Temps, H. 1958. *Deutsche Lehnwörter im Serbokroatischen*. Berlin
- Surdučki, M. 1966. "English loanwords in the Serbo-Croatian immigrant press", *Canadian Journal of Linguistics*, 12, 52-63; 13, 123-135.
- Thomas, G. 1978. *Middle Low German Loanwords in Russian*. München
- Tupcienko, M. 1987. "A case study: Opinions and attitudes toward German genderization of English loan-words and the phenomena of transference and code-switching amongst bilinguals in the Australian setting", *Unpublizierter Aufsatz*.
- Wiesinger, P. 1973. "Die deutschen Sprachinseln in Mitteleuropa", Althaus et al. (eds.), *Lexikon der germanistischen Linguistik*. Tübingen, 367-377.





Gerhard Neweklowsky

**AKZENTINDEX DES "PUSTOZERSKIJ SBORNIK" 1675  
ИНДЕКС АКЦЕНТОВКИ "ПУСТОЗЕРСКОГО СБОРНИКА" 1675 Г.**

Die Sammelhandschrift von Pustozersk 1675 (herausgegeben von N. S. Demkova, N. F. Droblenkova und L. I. Sazonova: Пустозерский сборник, Leningrad 1975) enthält Schriften von Avvakum und Epifanij, insbesondere ihre Autobiographien, von eigener Hand niedergeschrieben. Die Handschrift gehört zu den akzentuierten russischen Texten des 17. Jhs. und ist deshalb eine wertvolle Quelle für die historische Akzentologie des Russischen. Ich habe in mehreren Aufsätzen die Akzentsysteme der Texte beschrieben, zuletzt unter dem Titel "Второй Пустозерский сборник' как источник для реконструкции русской акцентуации XVII-ого века", in: *WSIJb*, 33 (1987), 71-81. Dort findet der Leser auch die weiteren Literaturangaben, Hinweise zur Beschreibung der Akzentzeichen, statistische Angaben u. a.

Aus Platzmangel konnten die Beschreibungen nur kontrastiv zur modernen russischen Sprache erfolgen, d. h. es wurde im wesentlichen nur das erwähnt, was sich vom modernen Russischen unterscheidet und stillschweigend angenommen, daß alles Nichterwähnte mit der modernen Sprache übereinstimmt. Daher wurde nun ein Akzentindex aller akzentuierten Wortformen der Texte zusammengestellt, mit Hilfe dessen überprüft werden kann, welche akzentuierten Wortformen in den Texten überhaupt vorkommen. Dabei wurden die kirchenslawischen Formen nicht ausgeschlossen. (Es ist ja bekannt, daß die Sprache Avvakums, aber auch diejenige Epifanijs, ein Konglomerat aus kirchenslawischen, russisch-volkssprachlichen und sogar vulgären Elementen darstellt.) Der Akzent der Texte kann aber ohne weiteres als russisch bezeichnet werden (ausgenommen natürlich diejenigen Formen, die - wie Aorist und Imperfekt - schon im 17. Jh. längst nicht mehr volkssprachlich waren. Es ist zu hoffen, daß der vorgelegte Index ein brauchbares Hilfsmittel für den Akzentologen darstellen wird.

Die Transkription der Belege folgt den Grundsätzen der Transkription in der oben genannten Leningrader Ausgabe (dort S. 3ff.), nur daß hochgestellte Buchstaben ohne besondere Kennzeichnung in die Zeile gerückt werden. Die Akzentuierung der Belege wurde von mir nach dem Faksimile der Leningrader Ausgabe vorgenommen. Die Wortformen werden in der Reihenfolge des kyrillischen Alphabets angeordnet; sie enthalten die Blattangabe der Handschrift

mit dem Zusatz *r* (*recte*) oder *v* (*verto*). Auf diese Weise kann mein Akzentzeichen ohne weiteres mit dem Akzentzeichen in der Handschrift (Faksimile) verglichen werden. In den wenigen Fällen der Unklarheit des Zeichens wurde nach dem Beleg ein Fragezeichen (?) gesetzt. Dort, wo der Akzent auf die Präposition verlagert wird, werden alle Belege unter der betreffenden Präposition aufgelistet. Enklitika (einschließlich der Formen des bestimmten Artikels) werden nicht mit dem akzentuierten Wort angeführt, da sie den Wortakzent nicht verändern. Im 17. Jh. gibt es keine Enklinomenformen mehr.

Alle Wortformen, die kein Akzentzeichen tragen, und alle einsilbigen Wörter wurden nicht in den Index aufgenommen.

### 1. Avvakum

Der Autograph Avvakums enthält nach moderner Orthographie 28.084 Wörter, bei denen 9.461 Akzente (ohne die Spirituszeichen) festgestellt wurden. Dies entspricht in etwa auch der Zahl der akzentuierten Wörter, da nur in Ausnahmefällen ein Wort zwei Akzentzeichen trägt. Im einzelnen kommt der Akut 7.772mal vor, der Gravis 1.677mal, und in 12 Fällen war das Zeichen unklar. Das heißt, daß der Akut ungefähr 4,6mal häufiger ist als der Gravis, und daß etwa jedes dritte Wort ein Akzentzeichen trägt.

Wenn man die gekürzten Wörter, die schon aus Platzmangel fast nie ein Akzentzeichen tragen, und die Wörter, die ihrer Natur nach nicht betont werden können, berücksichtigt, so ergibt sich naturgemäß ein viel höherer Prozentsatz der Durchakzentuierung des Textes.

- Авва́кум 87г  
 Авва́кума 7v, 19г,  
 78в, 96г, 162v,  
 Авва́куму 87г  
 Авва́кумъ 12v, 33v,  
 70v, 71г, 86v, 105г  
 Ага́фья 97г  
 Агрепѣ́ на 106в  
 Ада́ма 137г, 146г,  
 147v, 150г, 151г,  
 152г, 155г  
 Ада́ме 147v, 149г(2)  
 Ада́мле 151v  
 Ада́мли 147г, 147v  
 Ада́мля 144v  
 Ада́мово 110г  
 Ада́му 12г, 147г, 147v  
 (3), 152v  
 Ада́мъ 146v, 147г,  
 148г, 149г, 150г,  
 153г, 159г  
 Ада́мъ 146v  
 алба́насы 112v  
 алекса́ндрскаго 78v  
 аллилу́ия 73г  
 алмана́шники 158г,  
 159v  
 альба́насы 71г  
 альмана́шники 159г  
 альфа́вйтъ 9г  
 аманáтами 37г  
 ами́н 3v  
 ами́нь 115v, 142г  
 ами́нь 10г, 101г, 145v,  
 162v  
 Анаста́сия 13v  
 анти́христова 111г  
 анти́хрестову 30v  
 анти́христу 64v  
 Анто́на 28г  
 Анто́ния 28г  
 Анто́номъ 28v  
 Апоколе́пейсе 111v  
 Ареопа́гита 4v  
 Ареопа́гитом 73г  
 Ареопа́гитъ 137г  
 Арка́дии 131v  
 Арри́сь 141г  
 Артеми́ду 141г  
 архиере́й 3v, 73г  
 архиере́йском 113v  
 архима́риту 61г  
 архима́ригъ 26v  
 арши́на 68v  
 арши́нь 68v  
 Астраха́нь 24г  
 Афѣ́тъ 157г  
 Афи́нехъ 5v  
 Афона́сей 41v, 69v  
 Афона́сию 12v  
 афона́с(ь)евъ 49v  
 Афона́с(ь)емъ 101v  
 ба́ба 37г, 46v, 77v,  
 94г(2)  
 ба́бы 20v, 21г, 32v  
 базлуки́ 104v  
 Байка́лова 54г  
 Байка́лове 37v  
 балага́нецъ 39v  
 бара́на 48г, 152v  
 бара́ны 33г  
 ба́рку 38г  
 ба́рку 38г  
 басносла́вие 139г  
 батаго́ми 64г  
 батаго́н 40р  
 ба́тюшко 19г, 19v,  
 29г, 49г, 49v, 52г,  
 66г, 70v, 79v, 86v,  
 93г, 95v, 102v,  
 103г, 120v  
 Башмако́въ 62v  
 башма́ку 27v  
 бегу́тъ 51v  
 беду́ 148v, 153г  
 бежа́ль 58г  
 безво́дном 102v  
 безго́днаго 105г  
 безду́шен 146г  
 безду́шной 144v  
 беззакóнных 72v  
 безпреста́нно 13v,  
 23г, 31v, 41v, 76v,  
 149v  
 безу́мие 159г  
 безу́мни 100г  
 безу́мня 148v  
 безу́мных 49v  
 безчи́нники 36v  
 безчи́нники 159v  
 бе́йте 72v  
 бе́рега 7v  
 берегли́ 55v  
 берегу́ 32г, 38г, 54г,  
 55v, 69v  
 берегу́ 38р, 49v  
 бе́регъ 103г  
 бесну́ющагося 85v  
 бесѣ́ доваше 147v  
 Библи́е 139г  
 Библи́я 139v, 140v,  
 143г, 148v  
 бивше́ 64г  
 бйли́ 20v, 27г, 34г,  
 70г, 86v  
 билис(ь) 37v  
 бйло́ 156г  
 битья́ 40г  
 бл(а)говолы́ша 6г  
 бл(а)гово́нны 54v  
 бл(а)гоша́рение 2v  
 бл(а)гоша́тию 71v,  
 91v, 97v, 99v  
 бл(а)госло́вена 9г  
 бл(а)госло́вление 83v,  
 157г  
 бл(а)госло́вен(ии) 23г  
 бл(а)госло́вения 113v  
 бл(а)госло́вения 66v,  
 74v, 88v, 93г  
 благосло́вения 75г  
 бл(а)госло́вению 46г,  
 162v  
 бл(а)гослови́ 103г  
 бл(а)госло́вила 145г  
 бл(а)гослови́ль 47v,  
 64г, 93г  
 бл(а)гослови́тъ 3г  
 бл(а)гословлю́ 89v,  
 95г  
 бл(а)гословля́ли 71v  
 бл(а)гослова́ 90г, 93г  
 бл(а)гослова́яи 3г

- бл(а)гоухáниемъ 145г  
 143v  
 бл(а)гоухáния 152v,  
 157г  
 бл(а)гохитрый 95г  
 бл(а)гочинно 96v  
 блаженна 65v, 66г  
 блаженны 66г  
 блазновáто 94v  
 блевотинъ 148v  
 блещáхуся 99v  
 ближнему 1v  
 ближние 74v  
 близостные 4v  
 блудне 98v, 154v  
 блудни 21г  
 блудники 34v  
 блудница 42v  
 блудницы` 150г  
 блудныя 69г  
 блудным 14v  
 блудят 158г  
 блуда 96г  
 блюди́ся 57v  
 бляди 9v  
 блядина 21г  
 блядословия 131v  
 богáтого 37г  
 богáтъ 13v, 68v  
 Богдáнович 65г  
 б(о)годѣлáнное 54v  
 б(о)гозна́мения 77г  
 б(о)голюбче 111г  
 б(о)голюб`пно 138г  
 б(о)голюб`пным 151v  
 б(о)голюб`пными 146г  
 б(о)гоотроковáцу  
 11v  
 б(о)гоотроковáцы  
 109г  
 б(о)гоподражател(ь)-  
 ное 75г  
 б(о)гопротивно 154v,  
 155г  
 б(о)гопротивну 153г  
 б(о)горазумие 5v  
 б(о)горáсленныя 146v  
 б(о)гослóву 134v,  
 145г  
 б(о)гослóвъ 111v,  
 131г  
 б(о)гоугóдне 15v, 94v  
 бодете 160г  
 ббзи 142v, 147v  
 бока` 25v  
 более 11г  
 болѣтъ 38v, 68v, 79г  
 болбгъ 70г  
 бол(ь)ши 32г  
 бол(ь)шимъ 74г  
 бол(ь)шбе 74v  
 бол(ь)но́ва 47г  
 бол(ь)шáя 107г  
 бол(ь)ши` 62г, 83г,  
 160г  
 большн` 92г  
 бол(ь)ши́е 40г, 107г  
 бол(ь)шо` 19v  
 бол(ь)шбва 103г  
 бол(ь)шбй 84г, 111v  
 бол(ь)шбму 92г  
 бол(ь)шюю 57г  
 болгъ`знию 97v  
 болгъ`ла 68v  
 боляроня 41г  
 борода` 148v  
 борбгца 161г  
 бору` 39v  
 боярони` 45v  
 брався 161г  
 бранью 61v  
 браню` 25v, 30г  
 браня` 18v, 37v  
 бранят 67v  
 брата 2v, 30г, 75v, 84v,  
 85v(2), 86г, 86v,  
 87v, 93v, 101г,  
 152v, 152v  
 братии 150v  
 братия 2v  
 братию 76г  
 братом 17г, 84г  
 братоненавидѣ`нием  
 88г  
 брату 83v, 87г(2),  
 101v, 153v, 154v  
 братье 66v  
 братьею 160v  
 братыи 77г  
 братьях 23г  
 братъ 2v, 87v  
 брашно 3v  
 брегу` 163г  
 брегуть` 31г  
 бреду` 58г, 67v  
 брежемъ 155v  
 брела` 39г, 45г(2)  
 брелй 45г  
 бремя 15г  
 бро`диль 39г  
 бродиль 38г, 68v  
 бродни` 40г, 76v  
 броду` 102г  
 бродя` 102v  
 брбдят 102г  
 бросáю 99v  
 бросáютъ 43v  
 бросила 49v  
 бросилас(ь) 106v  
 бросили 8р, 79v  
 бросилис(ь) 72v  
 бросиль 50г, 91г, 112г  
 (2)  
 бубны 18v  
 будем 144v  
 будет 3г, 8г, 86v, 88г,  
 137v, 140г, 140v,  
 142г, 142v(2), 143г  
 будете 147v  
 будетъ 16г, 111г, 142г  
 (2), 142v(2), 143г  
 будущ(ь) 150v  
 буди 139г(2), 145v,  
 161г  
 буду 104г  
 будут 142г  
 будутъ 48г, 114г, 142г  
 (2), 142v, 143г(2)  
 будущем 91v  
 будущий 25v  
 бурею 31v  
 бывáет 42г, 90г, 105г,  
 113v, 148г  
 бывáеть 2v, 7г(2),

139г, 155г, 160г  
 бываѣи 51г, 69г, 94в  
 бываѣо 42г(2), 53г,  
 68г, 75в, 77в, 88в,  
 106г  
 бываѣль 75в  
 бываѣху 42в  
 бываѣють 1в, 157в  
 бывше 74г  
 бывшый 71в, 112г, 114г  
 быками 160г  
 была (17 раз)  
 были (16 раз)  
 былия 143в  
 было (41 раз)  
 быти (12 раз)  
 быша 15в, 20г, 71г,  
 72г (2), 114в, 132в,  
 138г, 147г, 162г  
 бѣ́дная 79г, 105г,  
 106г, 59в  
 бѣ́дноя 39г, 106г,  
 149в, 59в  
 бѣ́дность 53г  
 бѣ́дные 39г, 91в,  
 102в, 11в, 148в,  
 150г, 155в, 60г  
 бѣ́днымъ 43в  
 бѣ́днымь 70в  
 бѣ́дныхъ 42г, 43г  
 бѣ́ждѣвь 160в  
 бѣ́ждѣль 93г  
 бѣ́ло 15в, 96г  
 бѣ́лы 135г  
 бѣ́са 89в  
 бѣ́сами 87в  
 бѣ́сится 84в  
 бѣ́снова 86г  
 бѣ́сновѣтися 89г  
 бѣ́снуѣтся 89г  
 бѣ́совскимъ 98г(2)  
 бѣ́совь 26г(3), 43г,  
 61в, 84в, 87в, 98в,  
 99г, 99в  
 бѣ́сомь 2в  
 бѣ́сомь 25в  
 бѣ́сы 42в, 142в, 143г  
 бѣ́сѣ́ды 130в

бѣ́шаной 88в, 90г  
 бѣ́шанные 94в  
 бѣ́ше 81г  
 Вавилонъ 114в  
 валилъся 81в  
 валиѣтся 148в  
 валишеся 157г  
 ва́ми 72в, 160г  
 Ва́рагѣ 107г  
 ва́рварская 45г  
 ва́реной 36в  
 Ва́рнава 115г  
 Ва́рсонбѣй 72г,  
 114в  
 ва́рвари 55в  
 ва́рварской 34в  
 Ва́сѣлей 131г  
 Ва́сѣлиев 131г, 131в  
 Ва́сѣлиеву 86г  
 Ва́сѣлиевъ 138г  
 Ва́сѣлий 9в, 137в  
 Ва́сѣлию 10г  
 Ва́сѣлия 85в, 94г, 94в  
 ва́ше 78г  
 ва́шего 130в(2), 160г  
 ва́шей 78г  
 ва́шему 11в  
 ва́шихъ 3г  
 ва́шу 2в, 78г  
 вва́лился 52в  
 введе 146в, 161в  
 ввезли 74в  
 ввела 20г  
 ввепи 62в(2)  
 вверху 69г  
 вдова 93в  
 вдовы 16г, 34г, 41в  
 вдобы 32г  
 вдруго́ряд 68в, 82г  
 вдруго́рядъ 7в, 85в  
 везли 27г, 92г  
 везу́тъ 59в  
 везучи 45в  
 вѣ́лено 30г, 37г, 52г,  
 77г  
 вѣ́лено 31в  
 вели 47г, 95в

вѣ́лиимъ 155в  
 вѣ́лий 135г  
 вѣ́лика 10г(2), 21г,  
 46в, 58в, 90в, 105в,  
 106в, 107г  
 вѣ́ликаго 85в, 94г,  
 131г  
 вѣ́лики 41г, 58г, 104г  
 вѣ́ликие 32в, 41в,  
 54в, 155г  
 вѣ́ликий 10в, 108в,  
 137в  
 вѣ́ликимъ 77в  
 вѣ́ликихъ 18в  
 вѣ́ликия 28г  
 вѣ́лико 76в, 84г  
 вѣ́ликое 133в  
 вѣ́ликой 22в  
 вѣ́ликою 67в  
 вѣ́ликолу́цкому 22р  
 вѣ́ликосредний 109г,  
 111в  
 великосре́дний 109г  
 вѣ́лику 68в  
 вѣ́ликъ 7в  
 велѣ́тъ 39г  
 велѣ́ще 13в, 57в  
 велѣ́щемъ 131в  
 велича́й 108г  
 велича́йся 107в  
 велича́шеся 115в  
 величии 93г  
 величино́ю 79в  
 вельбу́ды 155в  
 велѣ́ль 91в  
 вѣ́лно 95в  
 велѣ́тъ 64г  
 ве́ргнути 30г  
 верхи 154в  
 верху 54в, 140в(2),  
 156в  
 верши́ну 104в  
 ве́рѣбы 40в  
 весѣ́лился 84г  
 весѣ́лится 115в  
 весѣ́ляшася 146в  
 весѣ́ляшеся 85г, 111г  
 ве́сла 15г

весны` 40г  
 вести` 30г, 31v  
 ветхаго 35г  
 ветхая 3г(2), 64v  
 ветхий 134v  
 ветхих 3г  
 ветчинки 36v  
 ветшала 161г  
 вечер 93v, 95г, 98v  
 вечерня 141г  
 вещи 65г  
 взбрело` 34г  
 взбѣ`сится 95г  
 взвѣлился 57v  
 ввѣсти` 49v  
 взвѣли 49г  
 вздохнулъ 106v  
 вздыхая 63v  
 взимашеся 156v  
 взираем 17г  
 взираю 105г  
 взирая 58г, 81г  
 взложилъ 105г  
 взоржали 49г  
 взопѣлъ 22v  
 възиди 135v  
 възшем 145г  
 взяла` 49v, 52v  
 взяли 24v, 26г, 33v,  
 63v, 79г, 81v, 95v  
 взято 138г  
 взяты 138г(3)  
 взяша 154г  
 видали 68г  
 видаль 68г  
 видим 23v, 140г  
 видимаго 137г  
 видимое 16г, 132v,  
 139г  
 видимую 141v  
 видит 42г, 44v  
 видите 155v  
 видигъ 49г, 76г  
 видиш(ь) 102v, 111г,  
 133г, 134v, 136v,  
 137г  
 видишь 63v  
 видомъ 6v

видѣ 6v(2), 84г, 133г,  
 134г, 134v, 135г,  
 135v, 145v, 146г,  
 159г  
 видѣвъ 13г, 78г, 91v  
 видѣние 135v  
 видѣния 134г  
 видѣти 135г  
 видѣтъ 140v  
 видѣхъ 133г, 135г(2),  
 135v, 136г  
 видя 18v, 147г  
 видятся 111г  
 видятъ 59г  
 вижу 15г, 15v, 46v,  
 59v, 91г, 99г, 106v  
 вина` 157г  
 виннова 157v  
 винное 157г  
 виноватова 150г  
 виноваты 77v  
 виновен 153v  
 виновнаго 5г  
 виновные 4v  
 виновных 4v  
 виногради 143v  
 виною 29г  
 виномъ 148г  
 вину 29v  
 вину` 97г  
 вина 84г  
 Вирсавию 82v  
 виселице 77г  
 виселице 70г, 70v  
 виселицу 77v  
 висѣтъ 153v  
 висѣтъ 98г  
 витаютъ 32v  
 вкупѣ 109г  
 вкусиста 148г  
 вкусите 147v  
 вкусить 146v  
 влаги 3г  
 властей 88г  
 власти 8г, 60v  
 власы` 135г  
 вложи` 146v  
 вмагъ 53г

вмѣстѣти 133г  
 внигда` 53г  
 вниде 147v, 156г  
 вниди 97г  
 внидоша 154г  
 внимай 31г(2), 34v,  
 51г, 83v, 131г, 131v,  
 146г  
 внимай 108v  
 Внифантьевичъ  
 146v  
 ввучаток 3г  
 ввѣ`шня 1v  
 вб: вб время 6v, 23v,  
 26г, 131v, вб вѣки  
 3v, 10г, 10v, 91v,  
 104г, 114v, 115v,  
 135v, 136v(2), 142г,  
 162v, вб дни 30v,  
 вб имя 86v, вб  
 свѣте 132г, вб  
 чревѣ 134г  
 вбвсе 94г  
 вода 49v  
 вода` 38г, 44г, 49v,  
 52v, 54v, 87г(2),  
 102г, 139г, 140г,  
 140v, 154v, 156г,  
 156v, 158v, 159г  
 водами 140г  
 водворяхуса 155v  
 водили 70v  
 водилы 101г  
 воднбе 139v  
 водныя 144г  
 водю 27v, 42v, 46г,  
 50г, 86г(3), 86v(2),  
 90г, 95г, 105v, 107v,  
 139v, 140г(2)  
 вбду 28v, 31v, 32г,  
 45v, 58г, 78v, 85v  
 (2), 103г  
 воды` 32г, 35v, 37v,  
 38г, 38v, 39v, 43v,  
 50v, 56г, 58г, 58v,  
 87г, 102г, 102v,  
 139г, 139v, 140г(3),  
 140v(2), 144г, 151г,

156v, 158v  
 вѣдѣ 32r, 38r, 69r,  
 102v  
 водѣ 139v  
 водяныѣ 62v  
 водяныя 40r  
 воевѣда 21r, 29r  
 воевѣдам 29v  
 воевѣдская 41r  
 воевѣды 92v  
 возбранила 37r  
 возведѣ 52r  
 возвратился 45r  
 возвратилось 8v  
 возвращаюсь 9v  
 возвратился 146r, 156v  
 (2)  
 возвращається 48v  
 возвращається 1v  
 возвѣщаетъ 143r  
 возвѣщая 8v  
 возвѣщали 82v  
 возвѣщати 14v  
 воздати 12r  
 воздусѣ 142r  
 возжелала 59v  
 возлагають 113v  
 возлѣгшу 99r  
 возлѣгъ 98v  
 возложа 27r  
 возложила 145r  
 возложиль 14v  
 возложитъ 113v  
 возлюбила 112v  
 возлюбленное 3r  
 возмутили 28v  
 вознегодова 151r,  
 152v  
 возненавидѣ 152v  
 вознесѣние 17r, 109r  
 вознесѣннѣвѣ 64v  
 вознесѣся 11v  
 вознесли 159r  
 вознести 109r  
 возопи 134r  
 возрадовахся 93r  
 возраста 94v  
 воставше 86r

возставъ 99v  
 возсылая 103v  
 возся 73v  
 воин 68r  
 войнѣствѣ 138r  
 войско 51v  
 Вблгою 7r  
 волею 32r, 113v  
 воли 2v, 107r  
 Вблогду 24v  
 волѣкся 56r  
 волѣкъ 38v, 39r  
 волѣхи 71r, 112v  
 волхвы 158r  
 волхованнемъ 155r  
 волковать 48r  
 волю 31r, 72v, 91r,  
 133v  
 воля 53v, 67r  
 воня 152v, 157r  
 воняю 88r(2), 88v  
 воняють 88r  
 вообразиться 12r  
 вопиль 155r  
 вопить 20r  
 вопитъ 84v  
 вопятъ 21r, 133v  
 вопшем 48v  
 воплощаема 134r(2)  
 воплощѣние 109r  
 вопросы 70v, 161r  
 вопросъ 137v  
 вопрошате 132v  
 вбра 21r  
 воровать 34r  
 ворожа 42r  
 ворѣны 32v  
 ворота 49v, 67v  
 вѣротам 67v  
 вѣротиль 51v  
 ворѣты 24r  
 вѣротыньской 63v  
 ворѣчат(ь) 32r  
 ворчимъ 153r  
 восклицаютъ 9r  
 восклицаютъ 9r  
 восклицяху 133v  
 восклонился 110r

восклонится 145r  
 воскресѣния 111r  
 воскресила 43r  
 воспоминаювъ 106v  
 воспѣваніе 9v  
 воспѣтъ 82v  
 воставше 13r, 94r  
 воставъ 47r  
 востала 54r  
 востани 20r  
 востаніе 110r, 110v  
 востанія 111r  
 востяхъ 141r  
 востѣка 7r  
 востѣку 8v  
 востѣце 144r, 144v,  
 146r  
 вострѣпѣтахъ 16r  
 восхотѣ ли 151v  
 восхотѣ ло 151r  
 восхотѣ ль 22r  
 вѣто 3r  
 вѣч(е)л(о)вѣ ченія  
 134v  
 вѣчеловѣ чился 162v  
 вѣч(е)л(о)вѣ читися  
 134r  
 вошелъ 98r  
 вѣвнѣ 145r  
 врага 113r  
 враги 8v, 66v, 71r  
 враговъ 62v  
 врана 156v  
 врана 156v  
 врата 142r, 147r  
 вѣра 49v  
 вѣрждаху 155v  
 вѣре 94r  
 вѣремена 158r  
 вѣременамъ 95r  
 вѣремени 16r, 40v, 89r,  
 90v, 105r, 113r,  
 156r, 156v, 160r  
 вѣременныхъ 31r  
 вѣременъ 97v  
 вѣремя 7v, 8r, 11v, 14r,  
 15r, 16v(2), 17r, 19r,  
 25r, 28r, 29r, 29v,



30г, 45v, 52г, 60г,  
66v, 76v, 77г, 79г,  
85г, 89г, 90v, 92г(2),  
94г, 100г, 100v,  
103v, 104г, 106v,  
113г (2), 131г, 133г,  
137v, 146v  
время 75v, 100г  
врынути 154г  
вручаю 147г  
всёвѣдѣщее 132г,  
160г  
всёво 27v, 54г, 149v  
всегда 5v, 84г, 113v  
всего 3г, 4г, 140v  
всёгосподованная 85г  
всодержитель 11р  
вседержител(ь)  
11г(2), 136v  
вселенную 158г  
вселенныя 144v  
вселенскими 75г  
вселенских 70v  
вселился 53г  
вселяется 2v  
всему 7г  
всенощнаго 24v  
всёя 147г  
всклікал 51v  
всклоняюся 145г  
вскбрѣ 24г  
вскоча 28г, 52г, 72г  
вскочіша 99г  
вскричалъ 34г, 100г  
вставѣтъ 89г  
встала 95г  
встали 105v  
встанет 89г(2)  
вствѣет 154v  
вѣми 3v, 115г  
всякаго 5v, 10v, 36г,  
82v, 155v  
всякия 3г, 101г  
всяко 36v, 47г, 53г,  
53v, 67v, 69г, 70г,  
73v, 74г, 91г  
всякой 14v, 59г  
всяком 110v

всякому 34г, 83г, 91v,  
108v, 110г, 141г  
всяческая 136v  
втайнѣ 66v  
втащала 105v  
втораго 131г  
вторбе 136г, 141v  
вторую 9г  
второй 141г, 143v  
вхбда 1v  
входити 142г  
входят 1г  
въкладчикъ 65г  
въскбрѣ 140г  
въбилъся 104v  
въблядки 36г  
въблядок 113г  
въбравъ 152v  
въбрел 52г  
въбрестъ 60г  
въбѣжала 19v  
въвез 97г  
въвели 62v  
въвели 25v  
вѣдал 44г  
вѣдасть 74г  
вѣкинулъ 99v  
вѣколупалъ 81г  
вѣкопавъ 112г  
вѣложилъ 99г  
вѣнесет 52v  
вѣнимаюгъ 57г  
вѣнял 87v  
вѣняли 65г  
вѣнятую 98v  
вѣпехнул 69г  
вѣписки 24г  
вѣползу 38г  
вѣрос 79v, 81v  
вѣрѣзали 81v  
вѣсеретя 159v  
вѣдушавъ 72г  
высокие 32v  
высокия 54г  
высоким 84v  
высокими 140г  
высоких 11v, 157г  
высокосердечный

31v  
высота 156г  
высоты 144v  
высоты 75г  
высоцѣ 133г  
высочайшим 155v  
выстрелила 50г  
выступайте 151v  
выступи 156v  
выступит(ь) 140г  
выгаскала 32г  
выгѣпа 20v  
выгѣпали 35v, 103г  
вѣтру 97v  
выпатавъ 92г  
выше 42г  
вышед 55v  
вышедъ 38v  
вышел 91v  
выпереченной 145v  
выпереченном 160v  
выпереченному 114г  
выпереченноу  
109v, 151v  
выпереченныя 150v  
выпибъ 99v  
вѣдаетъ 67г  
вѣдаеш(ь) 34г  
вѣдати 156г  
вѣдаю 67v, 74v  
вѣдома 74г  
вѣдомо 111v  
вѣка 58v, 137г  
вѣки 137г, 137v(2)  
вѣковъ 137г  
вѣком 91v, 136v  
вѣкомъ 104г, 115v,  
135v, 143г, 162v  
вѣнца 136v  
вѣра 10v, 68г  
вѣрных 132v  
вѣровавших 115v  
вѣровать 64г  
вѣру 69г  
вѣруемъ 81v  
вѣры 90v  
вѣтренная 54г  
вѣце 91v

- вѣ́чнаго 3г  
 вѣ́чная 154v  
 вѣ́чное 109v  
 вѣ́чную 154v  
 вѣ́чным 142v  
 вѣ́чных 137г, 137v  
 вѣ́чныхъ 109г  
 вѣ́щаетъ 140г  
 вѣ́канія 114v
- Гавабна 8г  
 гадáя 158г, 158v  
 га́дове 155v  
 га́ды 144р, 156г  
 гара́здо 25v, 96г  
 Ге́расимъ 84v  
 гла̀ва 135г  
 гла̀вою 110г  
 гла̀ву 24г, 110v, 152v  
 гла̀ву` 79v, 108v,  
 109г, 110г, 110v,  
 145г  
 главы́` 26г  
 главы́ 79v  
 гла́да 102г  
 гла́дил 79г  
 гла́дит(ь) 94г  
 гла́дятъ 59г  
 гла̀зà 25v, 51г, 61v,  
 99v  
 гла́са 149г  
 гла́сом 42v, 84v, 151v,  
 155v  
 гла́сы 95v, 96г, 132v,  
 136г  
 глòдàли 41г  
 глòтáетъ 89v  
 глòбины` 86v  
 глòбинѣ` 69v  
 глòбоко` 143г  
 глòпы 72г  
 гля́дитъ 60v  
 гля́дя 29г, 32г, 38v,  
 93г, 106v  
 гля́жу` 60v  
 гнàли 40г  
 гнѣ́ватися 1v  
 говѣ́нною 34v
- говно` 88г  
 гòвнѣхъ 148v  
 говорено` 75г, 78v  
 говори` 101v, 115v  
 говори́ли 23г, 74v,  
 159г  
 говори́ль 30v, 52v,  
 76v, 78v, 84v, 90v  
 говори́ль 50v  
 говори́ти 100г(2)  
 говори́ть 19г, 19v,  
 22v, 42г, 47v, 50г,  
 52г, 62v, 65v,  
 66г(2), 75г, 79г, 82г,  
 91г(2), 93г, 95г, 95v,  
 98v, 141г  
 говори́ть 8г, 27v, 30г,  
 30v, 32г(2), 49v,  
 57г, 68v, 72v, 73г,  
 90v, 145г  
 гòворы 163г  
 гòворю` 16v, 17г, 49г,  
 57v, 58г, 63г(2), 75г,  
 91г, 91v(2), 115г  
 гòворю 73г  
 гòворя` 61v, 63v, 70v,  
 72г, 74г, 95v  
 гòворя́тъ 86v  
 гòда 61г, 70г  
 гòдòвь 2v, 14v, 41v,  
 68v, 70г, 159v  
 гòдом 14г  
 гòду` 144г  
 гòды 56г, 76v, 147г  
 гòлова 69г, 149г  
 гòлове` 76г  
 гòловòю 44г  
 гòлову 32v, 33v, 48г,  
 74v, 98v  
 гòлоду 40г  
 гòлому 45г  
 гòломъ 61г  
 голóубыя 143v  
 голóубя 156v  
 голóвка 90v  
 гонѣ́нія 100v  
 гòны 104v  
 гòрà 58г
- гòра́здо 68v, 83г, 84г,  
 90v, 101v  
 гòра́ми 140г  
 гòра́хъ 74v  
 гòрдáни 110v(2),  
 111г  
 гòре 21г, 21v(2), 39v,  
 67г, 79г, 104v, 142г,  
 160г  
 гòремы́ку 7v  
 гòрести 48v  
 гòрестию 67v  
 гòрять 142v  
 гòрлѣ 81v  
 гòрницю 20г  
 гòродòвь 40г  
 гòродòмъ 61г  
 гòрòю 161г  
 гòртáнь 16v  
 гòрце 15г  
 гòршѣ́шник 146г  
 гòры 32v, 33г, 54г,  
 73v  
 гòры` 110г  
 гòр(ь)ка` 106v  
 гòр(ь)ко 14v  
 гòр(ь)кою 29v  
 гòрѣ́ 85v, 133г  
 гòрѣ́ 132v(2)  
 гòрюны` 73v  
 гòря 106г  
 гòря́тъ 82v  
 гòря́ще 141v  
 гòрящих 136г  
 гòрящъ 134г  
 гòспòдни 88г  
 гòстѣ́нца 77г  
 грàда 88г  
 грàде 6v  
 грàды 55v  
 грàдѣ́ 14v  
 грàждàня 30г  
 грàмота 92v  
 грàмотка 30г  
 грàмотòю 18г  
 грàмотѣ́ 72г, 83v, 92г  
 грàногрàфе 139г,  
 144v

- гранографъ 139r(2),  
 141r, 143r  
 грѣбми 54r  
 Грѣка 71v  
 грѣкам 112v  
 грѣках 112v, 113r  
 грѣки 112v  
 грести 69v  
 гривенок 53v  
 Григѡрей 51r  
 Григѡриев 131r  
 Григѡрий 131r, 131v  
 Григѡровъ 13r  
 грѡма 158r  
 грѡмаду 64r  
 грѡми 132v, 136r,  
 157v  
 грѡму 157v  
 грѡдою 72v  
 грѡжняя 97v  
 грѡзутся 53v  
 грѡжи 140r  
 грѡшень 34v  
 грѡшнаго 81r, 91r,  
 110r, 163r  
 грѡшникамъ 83r  
 грѡшникомъ 142v  
 грѡшникъ 56v, 82v  
 грѡшной 26r, 41r,  
 75v  
 грѡшному 106v,  
 142v  
 грѡшны 71r  
 грѡшный 90r, 95r  
 грѡшнымъ 142r  
 грядый 136v  
 грязи 47r, 62r  
 грянула 67v  
 губамъ 76r  
 гугнѡво 81r  
 гуляють 33r  
 гурій 114v  
 гуси 32v  
 гутками 99v  
 гутки 99v  
 давала 45v, 106r  
 давали 41v, 57r  
 давать 87r  
 давеча 19v  
 давешнему 161r  
 давешнемъ 96r  
 давешняго 113r  
 давила 48r  
 давно 71r, 93v, 155r  
 даде 149v  
 даде 147v, 149r, 154r  
 дадеся 146r  
 дадутъ 36v, 159v  
 даже 1r, 5v, 6r, 12r(2)  
 дайте 19r  
 дала 106r  
 далеко 58r  
 далеко 105v  
 далече 17r, 37r  
 дали 36r  
 Дамаскина 71v, 109v  
 Дамаскинъ 109v,  
 112v  
 дано 158r(2)  
 Дарофея 1r  
 дары 152r, 152v(2)  
 даръ 2v  
 Дауряхъ 58r  
 Дауръ 56r  
 даша 136v  
 дватцетъ(ь) 55v  
 двацети 106r  
 двема 16v, 133v(3)  
 дверей 105v  
 дверей (?) 105v  
 дверех 155r  
 дверехъ 26v  
 двѣри 25r, 28r, 65v,  
 67v, 135v  
 двѣрямъ 73r  
 двѣжими 155v  
 двора 19r, 21r, 28r,  
 61v, 104v, 105r  
 дворамъ 73v  
 дворѣць 23r  
 двору 29v, 43v  
 двоюродному 83v  
 Девѡра 107r  
 Демѣнтей 74r, 74v  
 денѣгъ 44v, 63v  
 денѣгъ 64r  
 Денѣсу 72v  
 держъ 84v, 135r  
 державъ 62r  
 держала 110r  
 держали 27v  
 держаль 15r, 66v, 92r  
 держати 10v, 108v  
 держать 84v  
 держи 114v, 115v  
 держимъ 78v  
 держите 77v  
 дерзновенно 66v  
 дерзнухъ 35r  
 деруть 25v  
 деръзо 60r  
 десятеро 82r  
 десятокъ 14r, 52v, 78v,  
 91v  
 десятый 8v  
 десять 102r  
 диалектика 83r  
 дивить 71r  
 дивно 102r  
 дикие 32v, 33r(2)  
 дико 113r  
 дикѡвина 69v  
 Дионѣсий 5v, 137r  
 Дионѣсию 5r  
 Дионѣсия 4v  
 дитя 6r, 46r  
 длина 156r  
 для: дль праздника  
 65v  
 добра 82v  
 добрая 49v, 83r  
 добре 54v, 67r, 114v  
 добро 27v, 45v, 87v,  
 88v, 145v, 146r,  
 146v, 147v  
 добровѣннымъ 143v  
 добродѣтели 94v  
 добродѣтел(ь)ми  
 145r  
 доброй 34v, 65r, 92v  
 доброю 77v  
 доброту 86v  
 доброты 15v

- добрые 61г  
 добрыми 4г  
 добрых 67г  
 добыл 47г  
 добыть 101v  
 доводи 110г  
 догадалися 26г  
 дождевъ 157v  
 дожди 157v  
 дожидается 62v  
 докѣмьсть 89г  
 докѣке 83v  
 докѣки 44г, 44v  
 докучаеш(ь) 16г  
 докучать 51г  
 докучаю 44v, 103г  
 доготерпелѣвый  
 151v  
 добли 159г  
 доба 43v, 46г, 114v  
 домашними 18г  
 домой 43г, 43v(2),  
 48г, 52г, 63v, 69г,  
 103v, 104г  
 домочадицею 90v  
 домрами 18v, 99v  
 дому 65г  
 домы 99v  
 дому 3г, 42г, 93v,  
 110v, 153г  
 домы 18г  
 домѣхъ (?) 14г  
 дожде 15г  
 дожде 39v, 140v  
 доплыли 54г  
 дорбге 52v  
 дорбги 67v, 104г  
 дорбогою 27v, 63г, 67v  
 доробю 107v  
 дорбгу 17г  
 дорбшкою 51v  
 досада 10г  
 посаждаютъ 158г  
 посаждения 72г  
 досталас(ь) 45v  
 досталос(ь) 78v  
 достигнуть 69v  
 достѣин 136v
- достѣинству 42v  
 досѣга 58v  
 дохнеть 65v  
 дохнеть 95г  
 дочери 43г  
 дочерью 29г  
 дощенѣк 35г  
 дощенѣка 32v, 51г  
 дощенѣке 93г  
 дощенѣкъ 31v, 33v,  
 49v, 92v  
 драгѣя 147г  
 дрѣлся 90г  
 дрѣва 104v, 143г,  
 143v, 144г(3), 144v,  
 145г(2)  
 дрѣвле 18г, 42v, 135v  
 дрѣвнем 162г  
 дрѣвняя 107г  
 дрѣво 96г, 105г, 144v  
 дрѣвяною 134v  
 дремли 59v  
 дрова 103г(2), 115г  
 дрожалъ 133г  
 дрожатъ 33г  
 дрѣжи 81v  
 дрожатъ 20г, 33v, 85г  
 дрожитъ 98г  
 друга 1v, 85г, 148г  
 (2), 153г, 155v  
 другая 32г, 94г, 106v  
 други 3г, 70v  
 другѣе 102г  
 другѣя 3г  
 другова 18v, 24г  
 другѣе 21v, 76v, 113v  
 другѣи 31v, 33v, 34v,  
 49v, 82г, 91v, 94г,  
 114г  
 другому 133v  
 другомъ 32v  
 другу 1г, 1v(2), 87v  
 другую 39v, 152v  
 дружбы 60v  
 дружиною 69v, 77v  
 дрѣхлою 30v, 108v  
 дѣба 39v, 132v, 161v  
 дубравни 144г
- дуга 135v  
 дугу 157v  
 дѣмаю 94г(2)  
 дѣмать 60v  
 дѣну 146г  
 дурака 31г  
 дурака 38v, 102v  
 дуракъ 73г  
 дѣру 149г  
 дѣха 111г  
 дѣховных 77г  
 дѣхом 42г  
 дѣху 30v  
 д(у)шамъ 162г  
 дѣше 85v  
 дѣшери 154г  
 дѣшерям 154г  
 дѣшалъ 106v  
 дѣпѣтъ 40г  
 дѣволъ 64г  
 дѣвол(ь)скаго 131v  
 дѣемя 2v  
 дѣеменно 139v  
 дѣество 100v  
 дѣествовал 43г  
 дѣествовалъ 85v  
 дѣеством 98г  
 дѣествоеть 3v, 98г  
 дѣеством 98г  
 дѣла 20v, 88v, 11v,  
 115v  
 дѣлаешъ 52г  
 дѣлати 150г  
 дѣлат(ь) 74г  
 дѣлатъ 85г  
 дѣлаючи 159v  
 дѣлѣлъ 75v  
 дѣло 107v, 140г,  
 140v, 144v  
 дѣнуть 41г  
 дѣтей 77г, 77v(2)  
 дѣти 159г  
 дѣтям 104г  
 дѣтки 41г  
 дѣток 96v, 97г  
 дѣтца 79v  
 дѣтymi 102v  
 дѣт(ь)ми 16г, 27v,

30г, 37г, 97г, 161г  
 дя́дѣ 107г  
 дя́дя 69г

Евѣрова 160v  
 Евѣру 161г  
 Евѣръ 159г  
 ево` 44г, 51г, 67г, 69v,  
 75г, 83v, 84v, 86г,  
 89v, 91г, 93v, 96г,  
 112г, 134v, 151г,  
 160v

Еврёомъ 137г  
 Евфѣмей 20г, 73г,  
 83v, 84г, 84v, 85г  
 Евфѣмием 85г  
 Евфѣмию 19v  
 Евфѣмью 93v  
 егда́, егда́ (40 раз)  
 Егѣпетъ 160v  
 его` (40 раз)  
 Еде́ме 144г  
 еде́мский 142г  
 Еде́мъ 146г  
 еди́на 95v, 152v  
 еди́наг(о) 137г  
 еди́наго 10v  
 еди́нако 109v  
 еди́нище 10v  
 еди́но 10v  
 еди́ногла́сно 133v  
 еди́нод(у)шно 153г  
 еди́нон 132г, 153г  
 еди́ному 157г  
 еди́норѣдны́й 12г,  
 146г  
 еди́ноча́день 70г  
 еди́нь 11г, 81г, 109г,  
 146v, 149г, 159г  
 еда́тъ 79v  
 ели` 41г  
 Елиза́ра 96v  
 Елизарѣ́ 94v  
 ели́ка 115г  
 ели́ко 1г  
 ели́ко 1v(6), 75v,  
 101v, 133г  
 Емануѣл 134г

ему́, ему` (21 раз)  
 Епи́фанія 3г, 73v,  
 79v, 85v, 162v  
 Ере́мъ ѿ 49г, 51г, 51v  
 ерети́ка 43г  
 ерети́ками 90v  
 ерети́ку 78v  
 ерети́ческое 78v  
 Еросали́мъ 115г  
 ерѣсу́ 3v  
 есви́рь 107г  
 еси` (12 раз)  
 естество́ 1v  
 Ефѣмей 19г  
 Ефре́ма 83v  
 Ефре́му 2v  
 Ефре́мъ 113г  
 Ефроси́на 10г  
 ёхат(ь) 52г  
 ещё, ещё` (26 раз)

жа́жда 105v  
 жа́ждушему 58г  
 жа́жды 58г  
 жа́ловали 73v  
 жа́лова́нье 63г  
 жа́лом 57v  
 жа́рит(ь) 54v  
 жарку́ю 61г  
 жда́ли 51г  
 жа́лаеть 144v, 149v  
 жа́ла́нием 152v  
 жа́ла́ния 133v  
 жа́лающе́ 1г  
 жена` 19v, 21v, 37г,  
 91v, 92г, 97v, 106г,  
 149г (2), 149v, 156г  
 жена́ми 30г, 161г  
 женѣю 16г, 27v, 61г,  
 84г  
 жену` 21г, 91г, 146v,  
 152г  
 жены` 17г, 156г  
 женѣ́ 93г  
 женѣ́ 150г  
 же́рновы́й 86г  
 же́ртву 100г  
 же́ртвѣ́ 98г

же́сто́к 92г  
 же́стоко́ 42г  
 же́стоко` 79v, 84v,  
 100г  
 жже́гше 99v  
 жи́ва 84г  
 жи́ваго 42v  
 жи́ва́ль 92v  
 жи́вемъ 51v(2)  
 жи́вётъ 58г, 85v, 87г  
 жи́вешъ 56v  
 жи́ви 53г, 111v(2)  
 жи́во 139г  
 жи́вова 48г  
 жи́вота` 137г, 154v  
 жи́вотна 136г  
 жи́вотно 136г(2)  
 жи́вотны́й 142г  
 жи́воту` 94г  
 жи́вотъ 4v, 38г, 137г  
 жи́ву` 2v, 146г  
 жи́вуть 43г, 51г  
 жи́вучи` 54v  
 жи́вуще́ 5v, 85г, 154v  
 жи́вущему 136v(2)  
 жи́вы 21v, 53г  
 жи́выи 34v, 135v  
 жи́вы` и 34v  
 жи́выя́ 136v  
 жи́вя` 34v  
 жи́вяше́ 13v  
 жи́довска́го 26v  
 жи́дова 161v, 162г  
 жи́ды 107v  
 жи́ла 77v, 94v  
 жи́ли 30г  
 жи́лища́ 95v  
 жи́лище́ 2v  
 жи́лищъ 56г  
 жи́лы 35v  
 жи́тели 17г, 161v  
 жи́ти 100v  
 жо́рновъ 31г  
 жре́бья 91v  
 жу́пел 142v  
 жу́пела 64v

за́: за́ боро́ду 70г, за́

- волок 39г(2), за во-  
 локи 38г, за  
 волосы 25v, за  
 голову 98v, за  
 ноги 16v, за чепь  
 66г  
 заблудница 7г  
 заблудных 6v  
 забывай 3г, 75v  
 забывать 58v, 76г  
 забыла 77v  
 забыль 93v  
 забытием 100г  
 забылся 99г  
 завернул 98v  
 завертеть вь 16v  
 зависти 102г, 103v  
 завопил 84v  
 завтреди 57v  
 завыли 49г, 72г  
 заговорить 94г  
 загребе 152v  
 загремить 157v  
 загрузило 31v  
 задавила 106v  
 задавили 100v  
 задавить 68г  
 задняя 133г  
 задремавь 95г  
 задрожали 23v  
 задрожаль 34г  
 задрожать 104v  
 задумался 72г  
 задумалися 23v  
 задушить 19v, 65г  
 зажги 101г  
 заждителю 147v  
 зажечь 14v  
 зажил 81v  
 зажило 81г  
 зазорь 46v  
 зайцы 54v  
 забона 8г, 34v, 35г,  
 79v  
 законопреступных  
 151г  
 законоучители 65v  
 законь 132v  
 законы 7v  
 законь 90v, 162г  
 закопали 77v  
 закопаль 153г  
 закопан 17г  
 закричали 72v  
 закричал 86г, 97г,  
 103г  
 закрьет 7г  
 закрывает 7г  
 закрывало 161г  
 закрываху 133v  
 закрывают 133v  
 закрыли 88v  
 залавка 35v  
 замерзли 104v  
 замерзло 104v  
 замками 82г  
 замкнуль 28v  
 замужем 96v  
 замужь 32г, 96v  
 занемогли 45v  
 занемогь 46г  
 запад 25г  
 запада 7г, 7v(2)  
 запер 43v  
 заперпись 19г  
 запечатль нь 144v  
 запирается 66г  
 заплакавь 26г, 62г  
 заповеди 69v, 88г(2),  
 148г, 151г  
 заповедь 147v  
 заповедь 83v, 84г,  
 152г  
 запрещаю 97г  
 Зара 34v(2)  
 зарь жуть 19v  
 засохли 46v  
 заставил 48г  
 заставил 37v  
 заставляет 89г  
 засыпная 40г  
 засыхают 151г  
 заську 39v(2)  
 затворены 142г  
 затмение 7г  
 затмится 6v  
 затопа 99v  
 затрещаль 58v  
 захотели 30v  
 захотель 149г  
 захочет 88v  
 запелд 38v  
 запелд 65г  
 зашайб 33v  
 збродим 103г  
 збродит 40v  
 збывается 158г  
 звали 57г, 88v, 92г,  
 94v  
 зверей 61г  
 залука 132v  
 звездями 141v  
 звездямь 154г  
 звездочетцы 158г  
 звезду 141г  
 звезды 6v  
 звёрей 155v  
 звёри 33г  
 звёрие 144г, 151г,  
 155v  
 звёр(ь)ми 33г, 155г  
 звёря 147v  
 зглупаль 83v  
 згнила 40v  
 згустилось 140г  
 здати 159г  
 здоровных 149г  
 здорово 22г, 56v, 69v,  
 82г, 159v  
 здоровья 43v  
 здоровье 56v  
 здрава 97г  
 здрави 42v  
 здраво 46г  
 здельавь 39v, 78v  
 здельал 96v  
 здельали 77v, 78г,  
 103v, 159г  
 здельалось 149v  
 здельлат(ь) 107г  
 здельлаю 83г  
 Зеведевичи 48v  
 землёю 82г  
 землёю 88v

земли` 1г, 8г, 79г, 82г,  
95v, 110г, 112г,  
132г, 143г, 144г(3),  
145v, 153v, 154v,  
156v, 159г, 160г,  
161v  
земли 12v  
земли 26г  
земль` 134v, 158г  
земля` 10г, 33г, 52v,  
112г(2), 133г, 139г,  
139v(4), 140г, 141v,  
144v(2), 145v, 146г,  
151г, 153v, 154v,  
157v  
землю 24v, 30v, 78v,  
110г, 138г, 139г(2),  
143v, 150г, 153г  
земляной 24г  
земный 3г  
земская 144v  
эжалисься 97г  
зима 23v, 36г  
зимами 38г  
зимняя 68v  
зимнюю 40v  
зимю 37v, 69v  
злаго 10г  
злато 15v  
златы 15г(2), 15v,  
136г  
златы`мь 135г  
златых 135г  
злачна 145v  
злбам 154v  
злодъ`я 75v  
злхитрие 153г  
знаем 150v  
знаемых 3г  
знать 75v  
знаменатися 108v  
знамение 7г, 8v, 79г,  
81v, 82г, 113v, 157v  
знамени 6v, 8г  
знамения 81v, 115г  
знаменуемся 114г  
знаю 25г(2), 27г, 43г,  
61v, 67г, 88г, 96г

знають 160г  
зоветь 22v, 59v, 60г  
зовуть 19г, 59г, 64v,  
65г  
зрѣ`ти 133v  
зубный 142v  
зубри 33г  
зубы 82v  
эжалисься 26г  
эленыя 143v  
э`лием 148г  
эло, эло` 7v, 25г,  
37v, + 11 раз  
Ивана 46v, 64г, 76г,  
77г, 103г  
Иване 114г  
Иванна 23г, 24г  
Иванну 22v, 134v(2),  
145г  
Иванъ 17г, 37v, 39г,  
72v, 75v, 78г, 111v,  
131v  
Иванъ 72г  
игравше 65г  
играетъ 79г  
играти 99v  
игрушка 98г  
игумень 72г, 110г  
идбше 48v  
идучи` 29v, 63г, 65v,  
69г  
идучи 107v  
идущим 17г  
идѣ`же 85v  
Иеросалимъ 142г  
избави 10г  
избавил 43г, 107г,  
108г  
избавили 26г  
избавиль 67v  
избавит 69г, 154г  
избавит(ь) 107г  
избавиш(ь) 105г  
избавляет 53г  
избыли 149г  
избыль 50г  
избирати 59v

избранныя 30v  
избранных 153v  
изведе` 152v  
изведѣи 19г  
извнѣтъ 35г  
извнѣтъ 142v  
изволил 44г, 55v, 56г,  
69г, 78v, 84г  
изволила 13v  
изволилъ 20г, 69г,  
78v  
извѣстѣл 61г  
извѣстѣна 18г  
изгнаи 21г  
изгнани 13v  
изгнания 14г  
изгнати 150г  
изгнаша 20v  
издалеча 113г  
издыхати 112г  
издыхъ 152г  
изломает 35v  
изломан 87v, 100г  
измарг дови 135v  
изменена 5v  
изменену 6v  
изнемогла` 97v  
изнемогутъ 39v  
изнемогъ 67v, 104г  
изнесе` 35г  
изорвати 103v  
изравняюще 110v  
Израиль 161v  
израстбша 143v(2)  
изрѣнете 3г  
изрѣднее 110v  
изрѣдныя 20г  
изыде 86г, 112г, 157г  
изыди 86г, 97г  
изыдохом 143г  
изыдоша 144г  
изыди 85v  
иккою 57v  
или` 7г, 11г, 107г,  
159v  
имена` 4v, 147г, 154г  
именуем 29г  
именуются 6v

- имѹще 136v  
 имѹи 136r(2)  
 имѹль 84r  
 и`мя 13v  
 ймя 102v, 141r  
 имянины 57v  
 имяху 136r  
 Ингодѹ 40r  
 инѹва 23r, 44r, 68r,  
 101v  
 иногда` 41v(2)  
 инбе 62r, 78v, 94v  
 инозѹмцы 45r, 55v  
 инозѹмских 56r  
 инѹи 149v  
 инѹму 107v  
 иноплемѹнников  
 161v  
 инѹе 72r, 84v  
 инѹмъ 39r, 57v, 87v,  
 99r  
 инѹхъ 63r  
 инѹя 143v  
 Иорданъ 161v  
 ипостаси 137v  
 Ипполит 113r  
 Ирѹень 46r  
 Ирѹна 106r  
 Ирѹене 101v  
 Ирѹтише 55v  
 Исѹва 34v  
 Исѹвъ 34v  
 Исѹинным 134r  
 искони` 131r, 139r  
 искуся 76r  
 искушѹете 160r  
 искушѹенія 76r  
 испадѹенемъ 5r  
 испѹли 5r  
 испѹсти 5r  
 испекли` 70r  
 испѹрва 139v  
 испещрѹенъ 15v  
 испивѹя 82r  
 испивѹютъ 74r  
 исповѹ дала 79r  
 исповѹ датися 141r  
 исполѹни 154v  
 исполѹнъ 158v  
 исполняшеся 155v  
 испрѹвилася 96v  
 исправлѹенія 90v  
 исправляющаго 153v  
 испрѹв(ь)те 2v  
 испрося` 96v  
 испужѹвся 77r  
 испустѹилъ 16v  
 истекѹла 69v  
 истѹкшюю 106r  
 истѹнна 139r  
 источѹивы 58r  
 истѹчники 144r  
 истѹщилося 13v  
 исхѹдит 44v  
 исхѹдити 142r  
 исхѹдиа 135r  
 исхѹдятъ 1v  
 исхѹдящий 146r  
 исхождаху 42v, 136r  
 исхожденне 11v  
 исцелѹеніе 44r  
 исцелѹилъ 46r  
 исцелѹла 94r  
 исцелѹет 97v  
 исчезѹем 102r  
 исчезѹю 105r  
 исчезе` 99v  
 исчезѹша 98v, 99v  
 йтги 52r  
 итги` 58r, 64v, 68r,  
 102v  
 ипа` 115v  
 ищѹплотъ 57r  
 йшутъ 151v  
 Июдѹифъ 107r  
 кабѹны 33r  
 кадѹило 85v, 86r  
 кадѹилом 93v, 101r  
 кадѹилъ 98v  
 кѹженика 18r  
 кѹжется 63v, 82v, 87r,  
 93v, 94v, 136v  
 кажу` 95r  
 казаки` 49v  
 казакѹвъ 48r  
 казѹку 106r  
 казалося 56v  
 казался 133r  
 казанъской 23r, 75v  
 казѹнной 34r  
 казилъ 7v  
 казна` 76r  
 Кѹнна 152r  
 Кѹннава 154v  
 Кѹннову 154r  
 Кѹнновымъ 154r  
 Кѹнну 153v(2)  
 Кѹннъ 152r, 152v  
 Кѹннѹ 153v  
 какаѹ 63r, 69v, 102r,  
 102v, 131v  
 какиѹ 38v, 132r  
 како 8r, 8v, 28v, 72r,  
 131v, 160r, 161r  
 каковѹ 22r  
 какова` 73v  
 каково 136v  
 каково` 100v, 138r  
 какову 154v  
 каковъ 133r  
 каковѹ 75r, 107v  
 каковѹи 87r, 102v, 113r  
 како`и 108r  
 какую 111v  
 камѹрах 131v, 135v,  
 137v  
 камѹрою 153r  
 камѹры 131v, 132r,  
 136v, 137v  
 камѹнем 152v  
 камѹни 50v, 133r,  
 135v, 145r(2), 157r  
 камѹнию 41r  
 камѹнно 94r  
 камѹнной 24v, 32v,  
 158v  
 камѹнном 158v(2)  
 камѹнны 94r  
 камѹнным 51v  
 камѹнными 54r  
 камен(ь) 31r  
 камень 31r(2), 139v  
 камѹнью 35v



ка́мо 55г, 152v  
 Кама́нинъ 65г  
 ка́ноном 138г  
 ка́плю 44г  
 кара́ул(ь)щики 36v  
 касáться 97v  
 кафо́лическая 10v(2)  
 ка́ются 150v  
 ка́ющеса 96v  
 ка́ющихся 160г  
 ка́яся 85г, 100г, 101г  
 ка́ши 33г  
 ка́шу 40v  
 ке́дри 143v  
 келаря́ 65г  
 келаря́ 65v  
 келёйном 84v  
 кидáть 58v  
 кинем 21г  
 кинули 24v, 27г, 34г,  
 35v, 36г  
 кину́лся 49v  
 кинуть 18v, 37v, 112г  
 кашариса 143v  
 Кири́ла 89г  
 Кири́ловна 41г, 46г  
 Кири́лушком 88v  
 кирпично́й 158v  
 кла́няется 47г, 68v,  
 88v, 91г  
 кла́няйся 96г  
 кла́нялся 58v  
 кла́нятися 36v  
 кла́нятца 111г  
 кла́няшеса 145г  
 кла́няются 111г  
 кла́няючеса 75г  
 кла́няяся 47г, 55v,  
 56v, 91г  
 кле́щами 134г  
 клочки 103v  
 клу́бомъ 103г  
 клюку 17г  
 ключа́ 135v, 146v  
 кни́га 3г, 77г  
 кни́гами 23г  
 кни́гу 83v  
 кнутóмъ 49v, 50г

кнуты 40г  
 ко́: ко́ г(о)с(по)-  
 д(е)ви 146г, ко́  
 древу 147v  
 кобы́ятины 40v  
 ково 34v, 145г  
 ковчег 156г, 156v  
 ковчегá 155v  
 ковчегу 156г  
 ковчегъ 140v, 155г  
 (2), 156г(3), 156v  
 (2)  
 когда 6v, 34г, 144v  
 ко́ждо 136г  
 ко́жу 140г  
 козель 55г  
 козновáниемъ 22v  
 козю 97г  
 ко́зы 49г, 102г  
 Коз(ь)ма́ 84v  
 Коз(ь)ма́ 61v  
 коку́шскою (?) 97г  
 колдуна 47г  
 колебáшеса 154v  
 колéса 134v, 158г  
 колеси 158г  
 колесни́ца 59v  
 колесѣхъ 134v  
 коли 5г, 16г, 36v, 44г,  
 46v, 85v  
 копы́ко 27v  
 ко́лко 72v  
 колóбок 41v  
 колотили 106v  
 кольдуй 42г  
 ко́льми 3v  
 кол(ь)цо 86г  
 колѣ́ни 105v  
 колѣ́нми 110г  
 колѣ́ну 23v, 110г  
 кому 64v  
 кому́ждо 141v  
 конéць 111г  
 конопли 54v  
 Константи́на 131г  
 конура́хъ 88г  
 кону́ры 105v  
 конца 62г

концы 108v  
 кончáвшие 85г  
 кончáли 70г  
 кончáти 4г  
 кончи́на 6v  
 кончи́нъ 19г  
 коню́шей 74г  
 коню́шнѣ 84г  
 копали 40v  
 корабли 15v  
 корáбль 15v, 16г  
 корабля́ 15г  
 корéние 40v  
 корéты 60г  
 корми́ла 106г  
 корми́лица 46г  
 корми́ль 161г  
 корми́шником 38г  
 Корни́ишемъ 22г  
 корóбке 101г  
 корóбочку 101г  
 корóбъ 45v  
 корóва 106г(2)  
 корóвку 106г  
 корóву 106г  
 корóвы 49г, 102г,  
 106г, 160г  
 корóвное 144v  
 корóгто 45v  
 косéнь 50v  
 костéй 81г  
 костéла 113г  
 Кострому 21г  
 кóтки 153г  
 котóрое 85г  
 котóрой 55г, 86v,  
 112г, 152v  
 котóрую 52г  
 котóрыхъ 21г  
 красилу 143v  
 красить 162v  
 красная 147v  
 красно 95v, 96г, 147v  
 красное 32v, 60г  
 красны 54v, 66г  
 красные 151г  
 красотáми 15v  
 красоту 55г

- красоты` 3г, 15v, 137г  
 красотѣ 82v  
 краю 67г  
 кр(е)стѣилс(ь) 71v  
 кр(е)стѣился 112г  
 кр(е)стѣится 72г,  
 114v  
 крестѣится 108v  
 кр(е)стѣища 77v  
 кр(е)стѣовую 22v  
 кр(е)стѣомъ 47v  
 кр(е)стообразно 8г  
 крѣчата 32v  
 крещѣся 70v  
 крѣиво 2v  
 крѣйком 74г  
 крѣины 144г, 144v,  
 151г  
 кристаллу 136г  
 крича 48г  
 кричѣть 72v, 84v  
 кричѣть 37г, 84v, 90v,  
 97г  
 кричѣше 155v  
 кричѣтъ 84v  
 крѣичю 96v  
 крѣви 16v, 26v, 107г  
 кровн` 153v  
 крѣвню 82г  
 кровосмѣшеніе 29v  
 кровосмѣшенія 29v  
 крохи` 38v  
 крѣхи 61г  
 крѣшечку 106v  
 крѣга 1г(2), 2г  
 крѣгом 149г  
 крѣгы 35v  
 Кручѣна 21v  
 кручѣнен 60v  
 кручѣны 51v  
 крѣлосѣ 92г(2)  
 крѣлы 133v  
 крѣ`пко 69v, 85г  
 крѣпко` 77v  
 крѣпчѣйше 150v  
 Ксѣнья 37г  
 куды` 22v, 58v, 87v  
 Куд(ь)мою 13г
- кумѣкь 94v  
 купя` 89v  
 курѣли 39v  
 кѣровъ 41v  
 кѣрочка 45v  
 кѣры 45v(2)  
 кѣрята 32v  
 кусѣкь 41v  
 кѣсомъ 106v  
 кусѣчик 81v  
 кусѣчку 39v  
 кѣ`лю 65v  
 кѣ`лье 110v  
 кѣ`лью 99v
- Лавѣна 161г  
 лѣвке 25г, 89г, 95v,  
 98г  
 лѣвку 86г, 95г, 95v  
 Лаврѣнтиевич 70г  
 лѣдить 90г  
 лѣдно 69v  
 лѣдѣни 82г  
 лѣсть 17г  
 Лѣзаря 73v, 76г, 78v,  
 79г  
 Лѣзаря 77г  
 лѣзѣревыя 143v  
 лѣмѣхом 154v  
 лѣтѣнъским 163г  
 лѣтѣнники 99г  
 лѣтѣнѣ 99г  
 лѣтѣши 75г  
 лѣбедѣй 54v  
 лѣбеди 32v  
 лѣвѣцѣю 133г  
 лѣдником 63г  
 лѣжа 15г, 20г, 34г, 35г,  
 79г, 89г, 99v 100г,  
 105г, 106г  
 лежа` 152v  
 лежалѣ 79г, 99v  
 лежалѣ 89v  
 лежалѣчева 33v  
 лежалѣтъ 50г, 89г, 140г,  
 146г  
 лежу` 36v, 47г, 68v  
 пенѣвъ 68v
- лесу` 51v  
 летѣху 133v  
 летѣюгъ 98г  
 летѣющія 144г  
 летѣшу 136г  
 лѣхкое 139v  
 лѣхче` 68v  
 лѣхче 29г, 43v, 78г,  
 106г  
 лѣжѣю 88г  
 лѣжѣ`хрѣстах 107v  
 лѣжѣвый 111v(2)  
 лѣхкостояніе 139г  
 лила` 140г  
 лѣсѣцы 104v  
 лѣсы 71г  
 литѣргѣсѣтъ 73г  
 литѣргѣю 92г  
 лиха` 151г  
 лица` 3г, 82v, 132г,  
 149г, 156v  
 лѣщах 132v  
 лицѣ 133г  
 лицѣ` 81г, 135г, 136г  
 лицѣмѣ`рецъ 83г  
 лѣщу 157г  
 лищу` 159г  
 лищѣ` 15г  
 лѣше 49г, 81v, 115v  
 лишѣо` 40г  
 лишѣо 79v  
 повѣушки 102г  
 Лѣгина 26v  
 лѣжечку 101г  
 ломѣлися 28v  
 Ломкѣвъ 29г  
 лѣпѣтищах 87г  
 лѣпѣтищахъ 87г  
 лѣси 33г  
 лѣтку 54г  
 лѣшѣди 49г  
 лѣшѣдѣй 45г  
 лѣшѣди` 21г  
 лѣшѣд(ь) 62г(2)  
 лѣшѣдь 84г  
 лѣшѣдь 84г  
 Лука` 70г  
 лукавой 111v, 148v

- лукавоу 22v  
 лукавуетъ 55r  
 лукавства 152r  
 луковъ 19r  
 луна` 6v, 7r, 7v, 151r  
 луну` 141v  
 лунѣ 6v  
 лунѣ 6v(2)  
 Лутѣхина 74v  
 лутче 72v, 73v, 76v,  
 103r  
 лутчему 29v  
 лутшаго 152v  
 лутше 5r  
 Лѣсковымъ 87r  
 лѣстѣвые 148r  
 лѣстѣся 150v  
 лѣвой 95v  
 лѣности 110v  
 Лѣну 92v  
 лѣпко 100v  
 лѣтописецъ 112r  
 лѣты 70r  
 любви` 1v  
 любви` 1r, 2v, 6r,  
 153r, 163r  
 любѣли 130v  
 любѣмая 82v  
 любѣимъ 1v  
 любѣимые 65v  
 любѣимыя 41v  
 любѣиш(ь) 86v  
 любѣовію 1v(2), 145r  
 любѣовнова 2v  
 любѣовъ 2v  
 любѣы` 2v  
 любѣя 153r  
 любѣян 111v  
 любѣят 6r  
 любѣять 43r  
 любѣящая 3r  
 людеѣ 22v, 38r,  
 39r(2), 49v, 51v,  
 53r, 83v, 92r, 133r,  
 141v, 149v, 158v,  
 160v  
 люди 40r, 40v, 45r,  
 56r, 72r, 73v, 112r,  
 115v, 140v  
 людие 23r, 155v  
 людьскія 140r  
 людьской 60r  
 люд(ь)ми` 28r, 52v,  
 92v, 104r  
 людьям 7r, 7v, 134r,  
 140v, 155r  
 людьях 102r  
 люгая 142v, 143r  
 люгу 90r  
 люгупек 102r  
 люмку 39v  
 люхи 71r(2)
- Магмега 71r  
 мазаль 43r  
 Максима 71v  
 Максимове 109v  
 малаго 100v  
 Малакса 113r  
 Малаксы 113r  
 мале 16r  
 маленек 81v  
 маленекъ 75v  
 маленѣки 39r  
 маленѣкимъ 104r  
 мален(ь)ких 97r  
 маленѣко 48r  
 мален(ь)ко 59r, 81v  
 мален(ь)кой 97v  
 мало 29r, 51r, 75v,  
 109r, 159v  
 малова 50r  
 малое 27v  
 малой 50r  
 малую 25v  
 малых 138r  
 малыхъ 160v  
 Манасія 134v  
 манисем 47v  
 мановеніем 16v, 17r  
 Маргаріте 143v  
 Марія 13r, 41v  
 Марковна 45v  
 Марью 3r  
 масличіе 143v  
 маслом 33r, 42v
- масломъ 87v, 92r  
 матере 19r  
 матери 16r, 47r, 47v,  
 70r, 76v  
 матерны 74r  
 матер(ь)ю 17r  
 матерью 77v  
 матерѣ 37v  
 мати 13r(3), 13v(2)  
 медвѣ`ди 155v  
 между` 34r, 35r, 131v,  
 148r  
 Мезені 54v, 69r(2),  
 70r, 77r, 82r, 90r  
 Мезени` 69r  
 Мезенѣ 61r, 76v  
 Мезенѣ 61v  
 Мелетій(?) 72r  
 Мелетія 71v  
 мене` 130v  
 мен(ь)ши 82r  
 мен(ь)шимъ 103r  
 менѣ, менѣ` (часто)  
 мертвая 156v  
 мертвецъ 98r  
 мертвѣчія 111v  
 мертвѣчимъ 41r  
 мертвой 89v  
 мертвецъ 152v  
 мерззли 39v  
 метаніе 110r  
 метаніем 110v  
 метанія 23r, 110r,  
 111r  
 метлами 27r  
 мешка` 40v  
 мешку` 40r  
 мизнаго 108v  
 мѣлен(ь)кие 73v  
 мѣленькова 64r  
 мѣлен(ь)кой 19v, 56v,  
 68r, 90r, 157r  
 мѣлой 30v  
 мѣлости 78v  
 мѣлостив 160r  
 мѣлость 81v  
 мѣлуя 81r  
 мѣлые 70v

- мѣмоградѣй 133г  
 мѣнувь 7v, 14г  
 мѣнуѣтся 97v  
 мѣнуло 14г, 160v  
 мѣнуль 133г  
 мѣра 4г  
 мѣрно 56г, 70v  
 мѣром 134г  
 мѣромъ 98г  
 мѣрсѣны 143v  
 мѣтрополѣта 21v, 22г,  
 29г, 83v  
 мѣтрополѣту 22г  
 мѣтрополѣтъ 61г, 72г  
 Мѣхѣйлова 106г  
 мѣладѣнец 46г  
 мѣладѣнецъ 47v  
 мѣладѣнца 159v  
 мѣлека` 82v  
 мѣнога 56v  
 мѣногажды 70v, 74v,  
 84г, 95г  
 мѣноги 142г  
 мѣногие 69г, 137г,  
 137v  
 мѣногими 92v  
 мѣногих 18v, 109v,  
 137г  
 мѣногия 92v, 137v,  
 143v  
 мѣного (часто)  
 мѣноговѣтвеню 96г  
 мѣногое 32v  
 мѣногон(ь)ко 74v, 78v  
 мѣногоразличныя 144г  
 мѣножа 3г  
 мѣножество 17г, 32v,  
 144г  
 мѣножитися 154г  
 мѣнози 115v, 150г  
 мѣною (часто)  
 мѣняся 30v  
 мѣняся 88г  
 мѣгли` 107г  
 мѣгу 105v  
 мѣгу` 15г, 58г, 99г,  
 104v, 105v(3)  
 мѣгутъ 53v, 91г
- мѣжет 101v, 102г  
 мѣжете 130v  
 мѣжетъ 5г, 142v  
 мѣжеши 133г  
 Моисѣй 139г  
 Моисѣю 132v  
 мою` 106v, 107г  
 мокра` 84г  
 мѣкрое 104v  
 мѣкрую 104v  
 молѣбен 45v  
 молѣбная 42v  
 молѣние 16г  
 молѣния 79v  
 молѣвь 79v  
 молѣль 81г  
 мѣлимся 110v  
 молѣся 30v, 83v  
 молѣтвами 70v  
 молѣтвую 34г  
 молѣтвы 68v  
 молѣтвъ 78г  
 молѣтися 13г, 85г  
 молѣтца 43v  
 мѣлния 157v  
 мѣлод 70г  
 мѣлодѣя 93v  
 мѣлодь 150v  
 мѣлыль 73г  
 мѣлыт(ь) 31г, 62г,  
 149v  
 мѣлыть 85v, 140v,  
 146г  
 мѣлю 76v  
 моля` 42г, 93г, 100г  
 моляся 15г, 84v  
 мѣляс(ь) 68v  
 мѣлятся 83г, 99г  
 моляшеса 145г  
 моляшес(ь) 13v  
 молящу 78г  
 мѣра 30v  
 мѣре 37v, 54г, 69г,  
 136г, 138г, 151г,  
 156v  
 мѣрем 69г  
 Морѣзову 64г  
 морѣзы 58г, 104г
- мѣром 7г  
 мѣру 75v  
 мѣрю 140г  
 мѣря 52v, 54г, 108г  
 Москвы` 30г, 62v,  
 70v, 92v, 106г  
 москѣвская 40v  
 москѣвской 88v  
 мѣтаѣмся 47г  
 мѣшно 3v, 133г  
 мѣраза 68v, 70г  
 мѣраморгъ 145г  
 мѣраченъ 141г  
 мѣдре 138г  
 мудровѣние 10г, 57v  
 мудровѣниемъ 114г  
 мѣдрѣствують 111v  
 мѣжемъ 64г  
 мѣжеумная 107г  
 мѣжи 17г  
 мужика` 53v  
 мужику` 46v  
 мужикъ 40v  
 мѣка 76г, 88г, 142v(2)  
 мѣкам 142г  
 мѣки 109v, 142v,  
 150v  
 мѣку 100v, 154v  
 муку` 31г, 39г  
 мунгѣльское 48г  
 муромскѣго 26г  
 мѣхи 144г  
 мѣча 24г, 70г(2)  
 мѣчат 42г, 64г  
 мѣчатся 73v, 142v  
 мѣчени 143г  
 мѣченія 45г  
 мѣчениками 74г  
 мѣчи 37г  
 мѣчил 52г, 96v  
 мѣчили 67г  
 мѣчили 93v  
 мѣчилис(ь) 76v  
 мѣчит 75v  
 мѣчител(ь) 87v  
 мѣчитца 68г  
 мѣчитъ 85v  
 мѣчит(ь) 28г, 31v,

61v, 84r, 150v  
 мѹчища 84v  
 мѹчки 41v  
 мушкетовъ 160r  
 мытаремъ 83r  
 мышей 37r  
 мыши 25r  
 мѣди 135r  
 мѣждо речии 132r  
 мѣста 9r, 20v  
 мѣсто 58v  
 мѣстом 131v  
 мяла 115r  
 мяса 3r  
 мясядѣние 157r  
 мятежниковъ 29r

на: на бокъ 73r, на  
 брюхе 36v, 106r, на  
 брюхо 108v, на  
 б(о)га 149r, на  
 весну 37v, на  
 голову 94r, на гору  
 17v, на гузнѣ  
 105v, на десеть 40r,  
 на десет(ь) 8v, на  
 друга 1v, 149v,  
 153r, на духъ 110v,  
 на д(е)нь 45v, на  
 землю 15r, 17r, 50r,  
 78v, 101v, 112r,  
 140r, 146r, 155r, на  
 лошед(ь) 83v, 86v,  
 на море 54r, на мя  
 18v, 84v, 99r, 99v,  
 100r, 100v, на ны  
 53r, на н(е)бо 105r,  
 на н(е)б(е)си 131v,  
 132r, 134v, на  
 печ(ь) 86r, 87v, на  
 поле 18v, 152v, на  
 поль 100r, на руку  
 97v, на сторону  
 50r, на три 9r, на  
 чеп(ь) 73v

Навиннымъ 161v  
 Наввингъ 8r  
 наведе` 94v

навѣрхъ 38r  
 навести` 155r  
 навѣдит 88v  
 наволокли` 59v  
 навѣта 76v  
 навѣтоват(ь) 87v  
 наги 38v, 41r  
 надавали 61r  
 надѣжа 63r, 142r  
 надѣжди 151v  
 надобе 58v, 69v, 76r,  
 87r, 141r, 155v,  
 156r  
 надобно 44v, 59v,  
 63v, 82v, 150v  
 надобны 138r  
 надѣжа 63r  
 надѣйся 63r  
 нажили 114v  
 назадъ 67v  
 назидаютъ 158r  
 назидая 110r  
 назнаменова` 3v  
 назнаменоваль 98v  
 найдется 115v  
 наказавъ 29v  
 наказан 20r  
 наказаніе 36r, 85r,  
 107v  
 наказанія 36r  
 наказанъ 83v  
 наказуетъ 49v, 50v  
 наказуеши 35r  
 наказуя 95r  
 наказываетъ 96r  
 накинута 35v  
 наклоніти 109r  
 наклонѣем 110v  
 накопиа` 41v  
 накос(ь) 81v  
 накрѣпко 27r  
 налагая 81r  
 належитъ 3v  
 наложили 25v  
 налою 14v  
 наменьль 34v  
 намерзаютъ 58r  
 нами (9 раз)

нападе` 90v  
 нападобша 99r, 100r  
 напали 87v  
 напалъ 28r  
 напехаю 89v  
 напилъся 58v  
 написавъ 24r, 59v  
 написали 113v, 158v  
 написать 61v  
 написано 60r  
 написанъ 99r  
 написать 86r  
 напиши 115r, 135v  
 напси 58r  
 напоследнѣ 161v  
 напослед`док 133r  
 направи 4r  
 напрасно 28r  
 нарече` 140v(2), 146v-  
 (2), 147r, 154r  
 наречѣшися 161v  
 нарицающихся 107v  
 нарѣда 17r  
 нарѣду 23r  
 нарѣды 57v, 79r  
 нарѣдѣ 93r  
 нарѣкомъ 64r  
 нарѣчито 28v  
 нарѣтах 45r  
 нарѣту 39r(3)  
 нарѣтъ 105r  
 наруга` 149r  
 наругавъ 65v  
 наругаю 92r  
 насилія 71r  
 насилу 18r, 39r, 40r,  
 54r, 81r, 100r, 103v  
 наслѣ`дника 145v  
 наслѣ`дова 157r  
 наставали 11v, 137v  
 наставили 15v  
 наставит 17r  
 насѣпали 63v  
 насыщяся 55r  
 натѣ`шился 39v  
 наутро 102r  
 научаемся 132v  
 научаетъ 77v, 138r,

- 154г  
 научением 28г  
 научилъ 103v  
 научилъпа 72г, 109v,  
 114г  
 нача` 154г  
 начал 33v, 48г, 84v,  
 90v, 100г  
 начала 9г  
 начало 33г  
 началъ, 25v  
 началъ, 95г  
 начать 4г  
 начать 134г  
 началъ 85v  
 началъша 99v, 154v,  
 159г  
 начертание 2г  
 начинания 10г  
 наша (7 раз)  
 наше 16г, 46г  
 нашава 47v  
 нашего (5 раз)  
 нашей 7г, 8г, 59v  
 нашель 68г  
 нашем 91v  
 нашему (8раз)  
 нашему 2v, 3v, 76v  
 нашею 82г  
 наши (5 раз)  
 нашимъ 162г  
 наших, нашихъ (5  
 раз)  
 нашобъ 47г  
 нашу (4 раза)  
 не; не было 39г, 140v,  
 157v, не взял 44v,  
 не любо 156г, не  
 по шго 114v, не  
 приняли 64г  
 небл(а)гословеннова  
 89v  
 небрежѣния 148г  
 невестствени 142v  
 невестственному  
 138г  
 невестственому 141v  
 невидима 139v
- нево` 22v, 28г, 49v  
 невоздержá 152г  
 невоздержания 148г  
 невоздержно 55г  
 неволею 151v  
 неволи 149v  
 неволя 36v  
 Неврѣда 159г  
 Неврѣдъ 158v  
 неврѣдяне 159v  
 невосклонно 71г  
 невѣ`дением 5v  
 невѣ`домо 21v, 77v  
 невѣ`жество 83v  
 невѣ`рнии 102v  
 негасимый 143г  
 негасимым 141v  
 негб, него` (часто),  
 него (3 раза)  
 негбден 152v  
 негбдны 52v  
 недвижим 145г  
 недоразумно 81v  
 неже 133г  
 нежели 5г, 37v, 72v,  
 100v, 136v  
 незлобѣвъ 73г  
 неизмѣ`нно 78v, 79г,  
 114г  
 неизреченно 20г  
 неисповѣдимъмъ 2v  
 некрещенова 17г  
 нѣл(ь)зя 33г  
 немилостивые 40г  
 неминучюю 44v, 91v  
 немѣрные 45г  
 немнбго 20v, 59v  
 немощи` 142v  
 немощи 71v, 73г  
 немощ(ь)ствуя 99г  
 нему` 33г, 141г, 156г  
 ненавидѣти 153г  
 ненавидяи 2v  
 ненасыщенныя 133v  
 недержимую 139v  
 Неонѣла 19v  
 неослабно 23v, 30v  
 неосязаемый 132г
- неотступно 73v  
 неплодное 105г  
 неплодовита 157v  
 неповинна 73г  
 неповинную 50v  
 непогребеной 98г  
 непогребенъ 152v  
 непопользовенно  
 77v  
 непорочно 35г, 94v  
 непорочной 34v  
 непорочную 84v  
 непостижению 132г,  
 132v  
 непостижимъ 11г  
 непостижимый 11г,  
 131v  
 непостижно 132г  
 непотребнымъ 2v  
 неправду 84г, 111v  
 неправдѣ 6г  
 неправо 84г  
 неприступнаго 137v  
 неприступно 132г  
 непроходимые 32v  
 неразумия 150v  
 нерасторженным 148г  
 нерождение 11v  
 нерожденный 109г  
 Нерѣнова 23г  
 Нерѣнову 18г, 22v  
 нерпы 54v  
 Неръчи` 45г  
 несмысленъ 83г  
 несогласны 114г  
 неударжимыя 133v  
 неудобно 84v  
 неукрашена 139v  
 неученъ 83г  
 нечѣбные 72г  
 нечѣбамаго 105г  
 нечестивым 142г  
 нечестивыя 156v  
 нечѣстымъ 42г  
 нѣю 46г, 98v, 145г  
 нѣюу 46v  
 ниже` 10v(2), 36г,  
 133v

нѣзу 143г  
 нѣ'икак 160г  
 никакова` 139v  
 Никѣтин 27г  
 Никѣту 63г  
 нико̀во` 28v, 63г  
 Никодѣма 65v  
 Никодѣмъ 64v  
 николи` 140г  
 Николѣ` 63г  
 Нѣкон 62г  
 Нѣкона 22г, 26v, 30г,  
 31v, 71v, 75v, 112v  
 Нѣконом 62г  
 Нѣкону 22г, 24г, 27г,  
 78v, 113г  
 Нѣконъ 7v, 21v, 23г,  
 24г, 71v, 110г  
 никто` 25г, 76v, 101v,  
 106v, 148v  
 нѣма 115v  
 нѣми (10 раз)  
 ничево` 89г, 90г,  
 103v, 107г, 140v  
 ничево 102г  
 ниче́го 60v  
 ничто` 11г, 42г, 91г  
 ничто́ 91г  
 ничто́же 82v, 42г,  
 106v  
 нѣщих 77v  
 нова` 141v  
 новаго 35г  
 Нове`городе 68v  
 нѣво 141v  
 нѣвой 112v  
 нѣвом 24г  
 нѣвому 57v, 64v  
 нѣвомъ 27v  
 нѣвою 27г  
 нѣвым 98v  
 нѣвых 3г  
 нога` 44v, 46v  
 ногѣма 20г, 135г, 156v  
 ногѣми 62г, 68v, 69г  
 нѣги 23v, 34г, 37v,  
 38г, 69г, 93v, 94г(3),  
 104v (2), 105v, 133v

(2)  
 ногою 47v  
 нѣгу 161г  
 Нѣе 156г, 157г(2)  
 ножа` 105v  
 ножѣмъ 81г  
 Нѣи 140г  
 носѣтъ 68г  
 нѣсом 50v  
 носу` 52v  
 носѣтъ 73v  
 нѣчью 21v, 49г, 62v  
 нѣпѣшеса 140v  
 нѣщи` 8v(2), 67v, 90v,  
 161г  
 нѣщи 95г, 97v, 141v,  
 142г  
 Нѣю 155г, 156г  
 нѣравомъ 69v  
 нѣраву 154г  
 нѣравъ 5v  
 нѣжда 3v  
 нѣждах 41г  
 нѣжде 41г  
 нѣжду 68v  
 нѣжды 27v, 41v  
 нѣждѣ 3v  
 нѣженъ 37v  
 нѣжи 159v  
 нѣжица 73v  
 нѣжно 3v, 35v  
 нѣкѣ`мъ 113г  
 нѣмѣй 85v  
 нѣ`чемъ 105v  
 нѣ`что 88г  
 нѣже 97г  
 обезчѣстил 72v  
 обнѣуѣся 56г  
 обнѣаѣтъ 2v  
 обнѣтѣние 132г  
 обнѣтели 142г  
 обнѣтел(ь) 132v  
 обл(а)гоухѣлѣся 144v  
 облагоухѣлис(ь) 144v  
 обл(а)гоухѣютъ 143v  
 обладали 161v  
 обладающа 134г

облазнѣся 98v  
 облѣчѣны 136г  
 облѣщѣся 145v  
 облизѣху 37г  
 обнѣчаѣем 36г  
 обнѣчаѣтъ 79г  
 обнѣчалъ 56г  
 обнѣчалъ 57v  
 обнѣчѣлъ 112v  
 обнѣманьваѣтъ 158г  
 обнѣманьваѣютъ 19г  
 обнѣмрзѣли 105v  
 обнѣвѣлю` 151v  
 оболга` 147v  
 обол(ь)стѣлис(ь) 112v  
 обонѣ` 152v, 157г  
 оборонѣет 74г  
 обрадовѣлѣся 52г, 78г  
 образно 134г  
 образомъ 99г  
 образумѣл 46v  
 образумѣлѣся 89v  
 образумѣтѣца 30v  
 образуютъ 108v  
 обрашѣлисѣя 155г  
 обрашѣ 48v  
 обременѣна 14v  
 обрѣганъ 99г  
 обрѣгѣны 73v  
 обрѣгли` 54г, 103г  
 обрѣгаѣютѣся 32v  
 обрѣ`тѣше 101г  
 обрѣаѣтѣся 145г  
 обрѣаѣтѣши 12v, 42v,  
 64v, 135v  
 обтѣкаѣютъ 7г, 143г  
 обурѣвѣемым 85v  
 обѣдѣша 16г  
 обѣкъ 162v  
 обѣчаю 6v, 7г, 95v  
 обѣчноѣ 85г  
 обѣ`да 89v  
 обѣтова` 161v  
 обѣтовѣннѣй 161v  
 обѣщѣлѣся 99v  
 обѣщѣние 69г  
 овѣцѣ 35г  
 овѣщѣемъ 157v

- оглашаешъ 60v  
 огнёвою 142v  
 огнёмъ 14v  
 огнен 135г  
 огни` 154г  
 огнѣ` 43г  
 огня 51г, 64v  
 огня` 158v  
 огнь 39v, 40г  
 оgrabя 17г  
 oгpaдa 54v, 82г  
 oгpaждёнъ 35г  
 Oгpoфёна 39г  
 одёжда 37v, 161г  
 одёжды 143v  
 одержаль 59v  
 одержимы 42г, 97г  
 одянова 39г  
 одйнъ 39г, 71г, 99v  
 одна` 46v  
 однако 41г, 53г, 68г,  
     93v, 112v  
 одно` 77г, 131г  
 одново` 61v  
 одной 68г, 68v, 69v  
 одново 158v  
 одному` 40г  
 однойъ 137v  
 одны` 39v  
 од(у)шевлённых 79г  
 одѣвахуся 35г  
 ожесточаль 64v  
 ожидает 160г  
 ожидай 108г  
 ожидаю 46v  
 ожидають 111г  
 оздравль 99v  
 Озия-царь 133г  
 озлобити 76г  
 озлобляетъ 84г  
 озоба 147v  
 озябли 105v  
 озяблых 41г  
 озябше 104v  
 озябъ 104v  
 окинула 54г  
 окресьны 112v  
 окрочю` 89v  
 олёнем 42v  
 олени 33г  
 олтарь 98г  
 олтарь(ь) 26v  
 олтарь 157г  
 олтаря` 26v  
 омертвь`ет 93v  
 она, она` (часто)  
 оні 155г  
 опалиши 101г  
 опечалихся 100г  
 опечалихся 100г  
 опирайся 110г  
 описаль 2v  
 опосль 74г, 81v  
 оправся 32г  
 опуталь 62г  
 опухли 15г  
 опъступили 55v  
 опять 62г, 74v, 79v,  
     90г, 104г  
 Орёфы-колдуна 47г  
 орлу` 136г  
 орлы` 32v  
 оружия 44г  
 освободитесь 94г  
 ос(вѣ)гйна 158г  
 осердилися 155v  
 осетрины 54v  
 осетры` 54v  
 оскорбилъ 66г  
 оскроьблиль 34г  
 ослабил 36г  
 осломъ 42v  
 остави 81г  
 оставил 27г, 58v  
 оставили 76г  
 оставилъ 96v, 159г  
 оставлю 67г  
 оставя 159v(2)  
 оставлять 1v  
 остались 61v  
 остались(ь) 38г  
 осталос(ь) 40v  
 осталося 61г  
 осталъся 81v  
 останется 158v  
 остатками 3г  
 остень 1г  
 остна` 1г(2)  
 остра 19v  
 остригли 8г  
 острижены 73v  
 острбгъ 24v  
 осуждение 109v  
 осуждении 88г  
 осуждёнъ 142v  
 осыпали 82г  
 от: от прева 146v  
 отбѣжало 8v(2)  
 отвезли` 61v  
 отвели` 24v, 27v  
 отвель 61г  
 отвертя` 48г  
 отвёрзты 135v  
 отвёрзь 71г  
 отворены` 67v  
 отворилис(ь) 67v  
 отворить 105v  
 отворя` 65v  
 отвратися 152v  
 отвсюду 88г  
 отвеща` 133г, 145v(2),  
     149г, 153v  
 отвѣтъ 77г, 131г  
 отвѣщаем 139г  
 отвѣщаемъ 132г  
 отвѣщала 96г  
 отвѣщали 15v, 96г,  
     102v  
 отвѣщаль 71г, 87г,  
     103г  
 отвѣшеваше 132v  
 отгнала 90г  
 отгналъ 26г  
 отгнани 28v  
 отгонись 44г  
 отгонаше 42v  
 отдала` 115г  
 отдохнуть 65v  
 отдохня` 21г  
 отечески 47v  
 отеческое 83v  
 отеческой 88г  
 отказаль 65v  
 откладеть 68г



откровѣние 134v  
откуды 153v  
откуля 22г  
откутають 65г  
откушу 79г  
отлагаѣть 55г  
отлучаѣшя 90v  
отлучѣние 1v, 109v  
отлучѣтся 22v, 150v  
отлучѣся 87v  
отнѣлеже 143г  
отнимаетъ 87г  
отнѣль 27г  
отпѣль 153v  
отпускаль 48г  
отпустили 55v, 56г  
отпустиль 49г  
отпушу 46г  
отрадило 89v  
отраду 37г, 41v  
отрѣкса 62г, 78г  
отрицаюся 61v  
отрочата 17г  
отрыгнет 97v  
отрыгнуль 22v  
отсѣль 154v  
отскочили 72v  
отскочиша 98v  
отступай 61v  
отступаютъ 158г  
отступит 95г  
отступлѣние 70г  
отступник 7v  
отступника 71v  
отступника 100г,  
112v  
отступниками 75г  
отступники 69г, 70г,  
90г, 143г(2)  
отступникъ 28г  
отступницы 31г  
отсѣкая 112v  
отсѣкли 79г  
отсѣкше 112г  
отсѣкши 112г  
отсѣченая 79г  
отсѣщи 79v  
отсѣщи 81г

отгащили 103v  
отгбле 87v, 140г,  
144v, 148г, 157г(2)  
отгбля 86г, 159г  
оттрясаю 72v  
отшѣль 94г, 95v  
от(ъ)идѣша 87v  
охѣта 64v  
бчи 15г  
очишти 101г  
очищаю 88v  
очнѣяс(ь) 86г

Павел 115г, 137г  
Павель 61г, 70г, 73г,  
97г, 151v, 163г  
павечерня 141г  
Павла 5v, 29г, 53г  
Павлова 82v  
Павлом 132г  
Павлу 23v, 146v  
пагуба 6г  
пагубы 30v  
падаѣт 90г  
падають 65v  
паде 156v  
падѣние 110г  
падет 31г  
падѣша 136v  
паду 104v  
Падуну 35v  
падше 145г  
падшему 151v  
паки (часто)  
пакости 92v  
палач 81г  
палача 51v  
палачи 33v  
Палестина 71г  
палькою 40v  
палыщъ 138г  
памети 23г  
памяти 106v  
памят(ь) 156v  
папа 111v(2), 112г  
папарты 96v  
паперть 97v  
парус 54г

парящия 144г  
пастыри 71v  
пастыря 21v, 59v  
пастыръ 152г  
паучину 91г  
Пафнугевъ 63v  
паче (11 раз)  
Пашков 32г, 33г, 47v,  
51г, 52г  
Пашкову 31v  
Пашковъ 37v, 106г  
пенѣет 149г  
пеняю 36г  
пѣпелесо 15v  
пѣпелесы 143v  
пѣпель 99v  
пѣрвое 59г, 136г  
пѣрвой 79v  
пѣрвом 94v, 137г  
пѣрвомъ 64v  
пѣрвые 71v  
пѣрвый 135v, 141г  
перебивалис(ь) 40v,  
41г  
перебиваются 47г  
перебилися 39v  
перебиль 92v  
перебрели 39г  
перевезли 74г, 74v  
перевѣль 37г  
переводит 149v  
переводят 149v(2)  
переворачивает 38г  
перегнуло 38v  
перегреблися 54г  
перекидал 102г  
перель тчи 161v  
перемелет 31г  
переменяль 88v  
перемчали 62v  
переновѣтъ 141v(2)  
перенѣса 26г, 92г, 97г  
переняли 38v  
перепилися 65г  
переполщѣтъ 141v  
переслѣпли 45v  
перестала 79г  
перестало 35v

- пересталь 57г  
 перестанет 31v  
 перестать 34г  
 періе 32v(2)  
 періны 20г  
 Персіду 114v  
 перьста 81г, 108v,  
 111v  
 перьстом 86г  
 перьстомъ 86г  
 перьсты 16v, 30v, 71г,  
 71v(4), 79г, 96г,  
 108v(2), 109v, 111v,  
 114г  
 песку` 63v  
 пестро` 71г  
 пестро`образных 61г  
 пестры` 143v  
 песчаная 40г  
 Петра` 109v, 146v  
 Петровнч 18v, 45v  
 Петровым 7г  
 Петру` 29v(2), 146v  
 петью 69г  
 печален 21v  
 печалень 90v  
 печали 100г  
 печаль 100г  
 печальтх 150г  
 печатаг 113v  
 печенье 107г  
 печётся 93г  
 печи 47г  
 печи` 47г(2)  
 пещи` 135г  
 Пилата 79v  
 Пилатъ 70v, 78г, 79v  
 пилбю 134v  
 Пиминовну 3г  
 писанейце 33г  
 писание 113v, 143г  
 писанием 35г, 70г  
 писании 131v  
 писанию 50v, 154г  
 писания 25v, 30г, 34v,  
 57г, 71г, 132v  
 писанное 31г, 48v  
 писанному 16г, 72v  
 писано 3v, 5v, 24г,  
 33г, 43г, 67г, 107v,  
 108г, 109v, 112г,  
 113v  
 писано 64v  
 писанное 113г  
 питалис(ь) 53v  
 питахуся 157v  
 питаются 82г  
 питомникам 2v  
 пйшет 6г, 6v, 8г, 8v,  
 9г, 22г, 23г, 131v,  
 137v, 138г(2), 139г-  
 (2), 139v (2), 151v,  
 157v  
 пйшетъ 73г, 143г,  
 143v, 144v, 163г  
 пйшуть 131г  
 пишале 19г, 160г  
 пищи 47v, 53v  
 пйщу 45v, 101г  
 плавает 54v  
 плавай 16г  
 плавала 139v  
 плавание 16г  
 плакавсь 15г  
 плакавсь 13г  
 плакавсьея 14v  
 плакавь 50v, 85v,  
 89v, 106г, 106v  
 плакал 92v  
 плакание 96г  
 плакась 78г  
 плакатися 141г  
 плакат(ь) 94v  
 плакашесь 152v  
 пламен(ь) 82v, 135г  
 пламя 15г  
 планиты 143г  
 платом 16v  
 платочикъ 101г  
 платье 88v  
 платья 36v  
 плахе 78v  
 плаху 79г  
 плача 47г  
 плачевнова 30г  
 плачет 68г, 89v  
 плачетъ 29г, 95г, 96v  
 плачуце 17г  
 плачуци 51v  
 плачу 15г, 43v  
 плачють 33г, 46v,  
 84v, 91v, 151v  
 плачючи 7г, 23v, 68v,  
 85г, 95v  
 плевалъ 26v  
 плевель 53г  
 племяни 46г  
 плененных 131v  
 плеснули 35v  
 плетения 131v  
 плетью 91v  
 плет(ь)ми` 67г  
 плеча 79v  
 плеча` 108v  
 плечах 35v  
 плечо` 25г, 109г, 109v  
 плещи` 35г  
 плбвуть 32г  
 пловучи` 53v  
 плодови́тая 143г  
 плодови́тое 151г  
 плодови́тые 144г  
 плодѡвъ 144г  
 плоды` 144г, 157v  
 плѡти 110v  
 плѡтию 6v  
 плѡты` 40г  
 плѡвще 55v  
 плѡбу 78v  
 плѡбють 25v  
 плѡсать 48г  
 плясовіе 18v  
 по: по` брюху 35v, по`  
 воду 86v, по`  
 дванадесѡт(ь), по`  
 двое 156г, по` друге  
 85v, по` лѡсу 40v,  
 по` морю 54v, 138г,  
 по` мосту 63г, по`  
 плѡти 162г, по`  
 роду 143г  
 побивай 62г(2)  
 побивъ 92г  
 побѡли 51v, 55v

побира́ль 61г  
 побѣ́ти 55v  
 побѣ́тым 49г  
 побл(а)года́ря 16v  
 побѣ́й 68v  
 побранѣ́лис(ь) 90v  
 побрели́ 66v  
 побрѣ́ль 67v  
 побрести́ 104v, 105v  
 побѣ́гоша 28v(2)  
 побѣ́жаги 151г  
 побѣ́съ́ дуем 145v  
 повали́лася 95г  
 повали́лас(ь) 95v  
 повалу́ши 54v  
 повали́ся 104v  
 повали́тсѧ 39v  
 повелева́етъ 72г  
 повелева́ю 85v, 114v,  
 151v  
 повели́ 63г, 73v, 78v  
 повелѣ́тъ 79v  
 повелѣ́ 3v  
 повелѣ́вает 113г  
 повелѣ́ваетъ 110г  
 повелѣ́нѣм 138г  
 пове́сть 94v  
 повѣ́нсьн 90г  
 повинѣ́лис(ь) 63v, 77г  
 повинна́ 14v, 147г  
 повину́шаго 151v  
 повѣ́вает 96г  
 повѣ́ся 70г  
 повѣ́ствуе́тъ 162г  
 повѣ́сть 93v, 101v  
 повѣ́ти 160г  
 пога́нова 34v  
 погиба́ю 88г  
 погиба́ющи 6г  
 поги́бе 153г, 156v  
 поги́бели 49г  
 поги́бел(ь)ный 34v  
 поги́бли 71г  
 поги́бнете 49г  
 поги́бнете́ 12v  
 погладѣ́л 76г  
 погла́жу 94г(2)  
 поглядѣ́тъ 159v

поглядывае́т 87v  
 погля́жу 36v  
 погово́ривал 37г  
 погово́римъ 160v  
 пого́да 54г  
 пого́дою 69г, 160г  
 погѣ́нят 151г  
 погребѣ́ль 47v  
 погрузи́ 38г  
 погря́зла 140г  
 погуби́ 8v  
 погубѣ́ль 92v  
 по́д: по́д руку 19v,  
 66г  
 пода́вился 106v  
 пода́вился 106v, 108г  
 по́дал 59v  
 по́дали 22г, 24г  
 по́далъ 73г  
 пода́сть 3г  
 пода́тъ 60г  
 по́двиге 85г  
 по́двигнулъ 155v  
 по́двигу 97v  
 по́двигъ 69г, 70v  
 по́дви́жника 68г  
 по́двиге 13v  
 по́дворье 70v, 74г,  
 74v(2)  
 подержѣ́въ 55v, 61v,  
 62v  
 поди́ 32v, 52г  
 подивѣ́тъ 34v  
 подѣ́ръ 135г  
 подкре́пить 77v  
 подкре́пляетъ 61v  
 подкрѣ́пльи́ся 82г  
 подкрѣ́пльѧ 77v  
 подкрѣ́пльѣюще 85г  
 подле́ 87г  
 поднача́л(ь)ной 25v  
 подня́въ 50г, 100г  
 по́днял 20г, 66г  
 подоба́етъ 69v, 71г,  
 103г, 108v(2), 141г  
 подоба́ше 73г  
 подѣ́бен 135г  
 подѣ́бень 135v

подѣ́бие 134v  
 подѣ́бием 86v  
 подѣ́биемъ 91г, 134v  
 подѣ́бию 12г, 143г,  
 145v  
 подѣ́бна 135v  
 подѣ́бни 135г  
 подѣ́бно 136г(2)  
 подѣ́бнѣ 11г  
 по́дробну 14v, 51v  
 подтека́ла 7v  
 подтече́тъ 7г  
 подума́въ 29v, 68г  
 подума́л 63v(2)  
 подѣ́пѣся 1г  
 подѣ́тека́ла 7v  
 подѣ́мень 100г  
 поелѣ́ку 1г, 1v  
 пожа́ловала 46г  
 пожа́ловалъ 66г, 93г  
 пожа́луй 42г, 75г  
 пожа́луют 36v  
 поживе́ 147г  
 по́жил 20v, 70г  
 по́жили 76v  
 пожа́рати 15v  
 позавѣ́дъ 147v  
 позна́ете 1г  
 позна́но 8г  
 позна́ютъ 83г  
 по́идем 103г  
 покади́ль 86г  
 пока́дя 47г, 66г  
 пока́жѣ 85г  
 пока́жу 135v  
 пока́жу 93v  
 пока́зан 134v  
 пока́занная 77г  
 пока́зано 134v  
 пока́заны 81г  
 показу́еш(ь) 33г  
 показу́я 12v, 81v,  
 133v  
 пока́йтеся 155г, 155v,  
 160г  
 пока́явся 98v  
 пока́ялся 35v  
 пока́ятися 150v

- покѣнет 31г  
 покѣнетъ 74г  
 покѣнувь 16в  
 покѣнули 106в  
 покѣнулъ 21в(2), 97г  
 покѣнутъ(ь) 104в  
 покѣнуть 66в, 69в  
 покѣня 21г, 28в, 97г  
 поклонѣласъ(ь) 95в  
 поклонѣлся 66г  
 поклонѣмся 103г  
 поклонѣся 110г  
 поклонѣтися 52г  
 поклонѣшася 17г,  
 136в, 147г  
 поклонѣное 95г  
 поклонѣномъ 74в  
 поклонѣнцы 101в  
 поклонѣны 23в, 110в  
 поклонѣнъхъ 24г  
 поклонѣяемаго 5в  
 поклонѣяся 42г, 51в,  
 57г, 66в  
 поклонѣются 145г  
 поклонѣхуса 145г  
 покѣй 141г  
 покойникъ 70г  
 покѣйникъ 67г  
 покѣрмят 36в  
 покѣрна 147г  
 покѣю 68г  
 покѣя 136в, 159в  
 покропѣль 86г(3)  
 покропѣлю 42в, 46г  
 покрываѣя 140г  
 покрѣла 26в  
 полагаю 31г  
 полѣта 95в, 96г(2)  
 полѣтке 23в  
 полѣтки 54в  
 полѣтку 63г  
 полѣты 67в, 95в  
 полѣтяхъ 140г  
 полгоры 157г  
 полѣ 17г, 18в  
 полежѣвъ 87в, 105в  
 полежѣтъ 159в  
 полежѣтъ 68г  
 полежу 73г  
 полѣзная 1в  
 полѣзати 150г  
 ползу 105в  
 поливалѣли 157в  
 полно 73в  
 полибщи 15г, 28в  
 половѣина 140г  
 половѣину 27в  
 положа 79г, 97в, 98в,  
 106в  
 положено 111г  
 положи 1г  
 положи 101г, 135г  
 положѣла 96в  
 положѣли 102в  
 положѣте 1г  
 положѣти 109г  
 положѣша 136в  
 положу 89г, 94г  
 полон 32г  
 полону 94в  
 полпудика 41в  
 полгара 28г  
 полгѣну 29в  
 полгѣры 20в  
 полу 28в, 68г, 93в,  
 100г  
 полубамѣ 38г  
 полубы 32г  
 полуголова 63г, 78г,  
 79в  
 полуголовою 63в  
 полуголову 63в  
 полудне 6в, 7г  
 полунбчи 104в  
 полунбщи 141г  
 полунощница 141г  
 полунощнице 84в  
 получѣшъ 100в  
 полчасѣ 106в  
 полъма 57в  
 полъ(ь)зѣеть 91г  
 помѣжу 42в, 97в  
 помѣзал 20г, 43в  
 помѣзалъ 47г  
 помѣле 20в  
 помѣленъ(ь)ку (?) 39г,  
 68г, 76в  
 помѣниваютъ 59г  
 помѣрли 30г, 40в  
 помѣрло 140в  
 помѣтати 110г  
 помѣловал 92г  
 помѣловалъ 93г  
 помѣлованъ 78г  
 помѣлуеть 148в  
 помѣлуй 50г, 73в,  
 84в, 84в, 110г  
 помѣнай 3г  
 помѣная 13г, 57г  
 помѣрился 47в  
 помѣни 108г  
 помѣним 7в  
 помѣнится 93в  
 помѣгай 33в, 34г  
 помѣгайте 70в  
 помѣгала 41г  
 помѣгалъ 3г  
 помѣзи 32г  
 помѣяли 54г  
 помѣлсѣся 75г  
 помѣлчѣлъ 59г, 59в  
 помѣля 47г, 90г, 99г,  
 102г  
 помѣлясъ(ь) 94г  
 помѣляся 98г  
 помѣщи 4г  
 помѣщи 108г  
 помѣщию 5в, 85г  
 помѣщница 74г  
 помѣщницу 13в  
 помѣчи 33г  
 помѣслѣвъ 138г  
 помѣшка 22г  
 помѣнем 115в  
 помѣнзълъ 29в  
 помѣнутсѣя 39в  
 понаказѣлъ 66в  
 понѣже (15 раз)  
 пономарю 92г  
 понудисте 93в  
 понуждаѣя 2в  
 попа 43в, 63г  
 попѣли 76в  
 попѣлъ 98в

попаляеть 132г  
 поперегъ 81г, 82г  
 поплакал 93г  
 поплыл 52v, 93г  
 поплыли 40г  
 пополоскаль 87г  
 попошла 79г  
 поправа 50г  
 по-прежнему 82г,  
 112г  
 попущением 22v  
 попущено 30v, 76г  
 попы 21г, 28v  
 поплъх 14г(2), 14v  
 пораждѣль 52v  
 пораженных 41г  
 пораженъ 84v  
 порица 26v  
 порога 36г  
 пороге 27v, 32v  
 порогу 35v  
 порогъ 32г, 49v  
 пору 52v, 56v, 76v  
 поруками 76v, 97г  
 посадили 24v(2), 63г  
 посадятъ 19v  
 посидите 73г  
 посидяль 38г  
 поскაკивает 97v  
 поскымил 44г, 44v  
 посла 130v, 156г,  
 156v (2)  
 послала 46v  
 послаль 60v, 61v, 74v,  
 75v, 76v  
 послание 22г, 74v(2)  
 послании 64v, 77г  
 послания 77г  
 посланник 75г  
 посланникомъ 61v  
 послано 77г  
 послано 96г  
 посланья 76v  
 послать 60v  
 послы 133v  
 послужил 81v  
 послушавъ 79v, 102v,  
 147v

послушает 42г  
 послушай 48г, 64v,  
 75г, 95v  
 слушающихъ 115v  
 послушал 22г  
 послушание 50v  
 послушати 1v  
 послъ 13v, 37г, 74г  
 посмотрю 63г  
 посмѣхаютъ 148г  
 постыши 4г  
 посрами 102v  
 посреди 134v  
 среднее 1г  
 средѣ 135г, 145г  
 средѣ 144г  
 поставил 21г, 133г  
 поставили 73v  
 поставилъ 98г  
 поставит(ь) 20v, 56г  
 поставить 102г  
 поставишася 134v  
 поставлен 14г  
 поставленъ 97v  
 поставя 52v, 70v  
 по-старому 43v, 47v,  
 91v, 98г, 98v  
 постегаль 28v  
 постегайо 88v  
 постели 101г  
 постигла 104г  
 постигоша 28г  
 постница 13г  
 постой 72v, 103г  
 постомъ 145г  
 пострада 12v, 145v  
 постриглас(ь) 96v  
 постригъ 44г, 44v  
 построя 103v  
 постыдитесь 12v  
 постыся 21v  
 посулилъ 161v  
 посыла 29г  
 посылаю 102v  
 посъкаемо 105г  
 потаковника 59v  
 потаща 27г, 104v  
 потащили 27v

потащиль 60г, 72v,  
 104г  
 потащилься 103г  
 потерпимъ 76v  
 потеряли 5г, 75г  
 потече 8v  
 потолка 1v  
 потомъ 74v, 86г, 101г  
 потоба 155г(2)  
 потопе 157v (2), 158v  
 потребить 98v  
 потребник 85г  
 потянуть 39v  
 поуча 93г  
 поучение 1г, 2v, 23г  
 поущение 151г  
 походы 56v  
 походя 99v  
 похоти 130v  
 поцеловати 99г  
 почал 18г  
 почи 110v  
 почивает 132v  
 почиваю 35г  
 почивая 14г  
 починили 104г  
 почина 54г, 103v  
 почитает 73г  
 почто 130v  
 пошедъ 17г  
 пошелъ 15г, 87v, 97v  
 пошла 96v  
 пошли 77v  
 пошло 149v  
 пощади 33v  
 пощупал 98г  
 пояс 23v, 110v  
 пояса 110v  
 права 113v  
 правду 50v, 151г  
 правды 141г(2)  
 правден 150г  
 праведнаго 34v  
 праведник 140v  
 праведники 142г  
 праведнику 155г  
 праведникъ 155v  
 праведный 35г

- праведным 134v,  
 142r (2), 150r  
 праведных 109v(2)  
 правила 55r, 88v  
 правилам 29v, 77v  
 правило 68r  
 правило 84r(2), 85r,  
 89r, 93v, 94v, 95r-  
 (5), 98v, 141r  
 правилом 85r  
 правил(ь)не 94v  
 правил(ь)ною 29r  
 правилѣ 84v, 99r,  
 101r  
 правилѣхъ 101v  
 правится 149v(2)  
 править 15v  
 правовѣ'рне 114v  
 правовѣ'рну 108v  
 правовѣ'рный 44r  
 правовѣ'рнымъ 77r  
 правое 109r  
 православие 71r, 71v  
 православна 100v  
 православная 98v  
 православное 57v  
 православную 27v  
 православными 14r  
 православныхъ 77r  
 правости 79v  
 правую 15r, 56r, 79r  
 правы 150r  
 прадеды 34v  
 праздни́ки 110v  
 преби` 161r  
 пребываетъ 2v(2)  
 пребыва́я 2v  
 превзятъ 144v  
 превознесеннѣ 133r  
 превысоцѣ 134r  
 преглубокій 143r  
 пред: пред б(о)гомъ  
 66r, 77v, 110r пред  
 б(о)гом 101r  
 предаде` 70v  
 преда́мъ 114v  
 предал 111v, 112v,  
 113v
- предали 71v  
 преда́мъ 78v  
 преда́ние 78v, 112v,  
 114r  
 преда́нию 23r, 71v,  
 79r, 108v, 112r  
 преда́нное 81v  
 преда́ша 114r  
 предлагаю 2v  
 предѣ'ль 140r  
 предѣ'лы 160r  
 пре́жде (16 раз)  
 пре́ждереченнаго 77r  
 пре́же 37v, 159r  
 пре́жнева 87v  
 пре́жней 81v  
 пре́жнему 27r, 98r  
 презвитерскою 97v  
 презира́я 84r(2)  
 прекра́сен 145v  
 прекра́сная 143v  
 прекра́сному 160v  
 прекра́тимъ 150v  
 прекр(е)стѣ́тися 105r  
 прелести 58v  
 прелестнаго 5v  
 прелестъ 6r  
 преложисъ 6v  
 прел(ь)стѣ́и 149v  
 прел(ь)стѣ́ли 112v  
 премудрый 143v  
 преобидѣвъ 152r  
 пресели́лися 154v  
 пресмыкающияся  
 144r  
 преставися 84r  
 преставися 89v  
 престанем 8r  
 престанутъ 150v  
 престаньте 155v  
 преступит 12r, 145v  
 преступлѣние 88r(2)  
 преступлѣнии 144v  
 преступлѣния 144v  
 преступника 151r,  
 151v  
 пресѣ́чется 142r  
 претерпѣ́шь 62r
- претре` 134v  
 преты́канию 31r  
 преты́каются 31r  
 преходит 9r  
 преходя́тъ 55r  
 прохождѣ́ния 1r  
 прибавил 155r, 158v  
 прибавлю 44v  
 прибыло 32r  
 прибиты 21v  
 приближа́емся 1v  
 приближа́ются 1v(3)  
 прибли́жися 155v  
 прибыва́ла 140v  
 прибыло 8v  
 прибѣ'гали 43v  
 прибѣ'жавъ 16v  
 прибѣ'жали 19r  
 приведе` 139r, 147r  
 приведены` 138r  
 привѣ́дших 42r  
 привезена` 94v  
 привезли` 27r, 35v  
 привели` 33v(2), 43r,  
 70v, 78v, 92r, 95v  
 привѣ́ль 48r, 138r  
 привлачитъ 153r  
 приволбкся 37v  
 привѣ́икъ 57r  
 привязан 89r  
 приговорили 78v  
 приговоря` 93v, 95r  
 пригодится 76v  
 приготѣвил 140v  
 приготѣвили 63v  
 приготѣвитися 4r  
 приежа́ль 67r  
 приежа́ль 63v  
 прижа́въ 50r, 95r, 97v  
 прижила` 96v  
 призва́въ 42r, 50v  
 призира́етъ 85v  
 призира́ющаго 33r  
 при́зри 84v  
 при́йде 6v  
 приидо́ша 18r  
 прими` 138r  
 прика́з 27v, 83v

- приказали 29v  
 приказалъ 86r  
 приказано 31v  
 приказу 20v, 145r  
 приказываю 47r  
 прикащик 53v  
 прикащику 53v  
 прикладъ 1r  
 прикляквивая 99r  
 прикованъ 90r  
 прикованы 94v  
 прикоснуса 134r  
 прикрылъ 157r  
 прилагает 153v  
 прилежи 30v  
 приложася 50r  
 прилучилося 46r  
 прилучилос(ь) 47r  
 прилѣжа 14r  
 прилѣжалъ 84r  
 прилѣжаніе 84r  
 прилѣжаше 13r  
 прилѣжитъ 2v  
 прилѣжно 15r, 69v,  
 111r  
 прилѣтилъ 14v  
 примири 19r  
 примирилися 67r  
 примрачилис(ь) 151r  
 принашивали 97r  
 приневоблила 149r  
 принесе 145r, 152v  
 принесли 47r  
 принесоба 98v  
 приносила 45v  
 приносить 144v  
 приносятъ 8v, 144r  
 принужденъ 30v  
 принявъ 28v  
 припада 4r  
 припадѣте 155v  
 припалъ 38v  
 приписалъ 74v  
 приплыли 32r, 55v  
 прискочаша 98v  
 прислала 45v, 46r,  
 46v, 47v, 106r  
 присланы 77r  
 пр(и)сносущен 5r  
 пр(и)сносущные 4v  
 приставленъ 90r  
 приставъ 29v, 62r  
 приставы 40r  
 пристали 54r  
 присталь 159r  
 пристанища 69r, 69v  
 пристанище 69v  
 пристрашен 132v  
 приступаю 101r  
 приступаютъ 21r  
 приступи 147v  
 приступивъ 98r  
 приступил 62r, 91r  
 приступили 95v  
 приступит(ь) 43v  
 приступом 19r  
 приступу 43v  
 приступа 95v(2),  
 147v  
 присылала 46r  
 присылалъ 74v  
 присылан 74r  
 присыланы 74v  
 присѣщение 64v  
 притворъ 92r  
 приходила 36v  
 приходило 23r  
 приходя 49r, 66r  
 приходящих 42v  
 приходящу 115v  
 причастивъ 44r  
 причастилъ 43r  
 причастяся 100v  
 причащаются 100v  
 причащенію 101r  
 причащющу 44r  
 причтъ 19v(2)  
 пришедъ 60r, 75v,  
 92v  
 пришелъ 21v, 46v,  
 47v, 51v, 52r, 67v,  
 92v, 97v  
 пришла 46v, 92v,  
 96v, 105r, 106r  
 пришли 73r, 103r  
 пришло 113r  
 пришло 113r  
 пробудилас(ь) 95r  
 провидѣ 146v  
 провожали 17r, 73v  
 провождающии 17r  
 провѣдати 156v  
 проглотить 53v  
 прогнание 109v  
 прогнанъ 143r  
 прогнѣвали 84v  
 проговорю 89v  
 пройдох 6r  
 проидоша 160v  
 проклинавъ 8r  
 проклинаемъ 78v  
 проклинаѣи 3r  
 проклял 100r  
 проклят 9v, 137v,  
 150r, 157r  
 проклята 144v(2)  
 прокляти 114r  
 проклято 10r  
 проклятуго (?) 158v  
 проклять 3r  
 Прокбпей 17r, 103r  
 Прокбпьем 97r  
 Прокбпья 18r, 76r,  
 77r  
 прокуда-таки 94r  
 прблилъ 50v  
 пролѣбка 58v  
 пролѣбке 58v  
 пролѣбку 58v  
 промблыл 34r, 50v,  
 промблыть 105v  
 прбмысломъ 102v  
 прбмысль 58r, 107r,  
 159v  
 промышлявъ 103v  
 промышляли 49v,  
 107r  
 прбпастъ 112r(2), 154r  
 пропиная 140r  
 прорицати 134r  
 прорицачу 162r  
 пророком 19v  
 пророкъ 111v(2)  
 прорбчество 48v

- просвира` 99v  
 просвиру` 98v, 99v  
 просви́ру 100v  
 просвиры` 99г  
 проси́лся 29г  
 прб́сит 89v  
 прб́сигь 88v, 89г  
 прб́сигь 47г  
 прб́слави 102v  
 прб́славилъ 67г  
 прб́славлпо 108г  
 прб́славляеть 108г  
 прб́стёрто 151г  
 прб́сти 91г, 101v(2),  
 149v  
 прб́сти` 37г, 66г, 153v  
 прб́сти́те 42г, 55г, 58г,  
 65г, 83г, 93г, 163г  
 прб́сти́тъ 44v, 78г,  
 163г  
 прб́сто 45v  
 прб́столюди́ну 3v  
 прб́стоты 35г  
 прб́странно 8v, 10г,  
 12v, 133v, 162г  
 прб́стряпал 87v  
 прб́сяще 66v  
 прб́теко́ша 144г  
 прб́тивитса 20v  
 прб́тивленье 153v  
 прб́тивна 94v  
 прб́тивникъ 158v  
 прб́тиво 8г, 111г, 138г  
 прб́тивъ 27г, 45v, 67v,  
 110v  
 прб́тке 102г  
 прб́толкова́ла 10г  
 прб́толку́йте 138г  
 прб́то́поп 33v  
 прб́то́поп 73г  
 прб́то́попа 7v, 21г,  
 24г, 26г, 50г, 50v,  
 76г, 162v  
 прб́то́попица 27v,  
 39г, 45г(2), 47г, 90v,  
 105v  
 прб́то́попу 18г(2),  
 22v, 24г
- прб́то́попъ 45г, 61v,  
 62v, 68v, 74v, 79г  
 прб́то́попы 14г, 20v  
 прб́тяза́я 131v  
 прб́цеже́ным 148г  
 прб́ча́я 73г  
 прб́чая 22г, 33г, 63г,  
 89г, 134v, 144г  
 прб́че́тъ 18г  
 прб́чин 7г, 85v  
 прб́чими 8г, 145г,  
 163г  
 прб́чимъ 78v  
 прб́читали 78v  
 прб́читая 83v  
 прб́чих 59v, 63г, 114г  
 прб́чия 3v  
 прб́шение 42г  
 прб́шли` 49v  
 прб́шу` 82v  
 прб́шу 93г  
 прб́щале́ся 91v  
 прб́щаются 49г  
 прб́шение 101v  
 прб́щения 47г(2), 82v,  
 96v  
 прб́шенъ 78г  
 прб́живса 22v, 86г  
 прб́`сная 54v  
 прб́мбе 88г  
 прб́мье 73v  
 прб́ничка 39v  
 прб́салгы́рях 109v  
 Псковска́го 10г  
 прб́тца́ми 155г  
 прб́тцах 32v  
 прб́тцы 32v, 140v,  
 144г, 147г, 151г,  
 152v, 155v, 156г  
 прб́тчи 96г  
 прб́дика 41v  
 прб́живал 97v  
 прб́зирь 55г  
 прб́сай 41г, 70г,  
 76v(2), 79v, 82г,  
 83г, 91г  
 прб́ска́ль 51г  
 прб́сти́ль 28v, 39v
- прб́сти́те 96г  
 прб́сти́ты 153v  
 прб́сте 85v  
 Пустозе́рской 81г  
 Пустозе́рье 76г  
 прб́стосвя́товъ 27г  
 прб́сто́шных 143г  
 прб́стую 43v  
 прб́сти́ни 58г, 93г,  
 160v, 161v  
 прб́сти́ню 66v  
 прб́сти́нника 79v  
 прб́сти́я 136v  
 прб́ти` 16v, 27v, 104v,  
 161г  
 прб́хнут(ь) 38г  
 прб́шкаре́й 21г  
 прб́шкаря́ми 21г  
 прб́ще 72v  
 прб́щи 43г, 43v(2), 46v  
 (2), 84v  
 прб́шны́цы 46г, 53г  
 прб́гать 48г, 51г  
 прб́хнул 17г  
 прб́`вги 143v  
 прб́`на 139v  
 прб́`ню 60v  
 прб́`ны 138г, 139v  
 прб́ти` 2v, 91v  
 прб́тидеся́тъ 156г  
 прб́ти́на́десет(ь) 140г  
 прб́ти́на́дет(ь) 63v  
 прб́ти́тый 141v  
 прб́ти́(ь)деся́тъ 2v  
 прб́ти́ю` 71г  
 прб́ти́я 28г
- прб́бвъ 163г  
 прб́бтае́те 159v  
 прб́бты 151v, 159v  
 прб́бтъ 40v  
 прб́бы` 77г  
 прб́венству 1v  
 прб́вна 10v  
 прб́вно 153г(2)  
 прб́вны 11v, 74г, 111v  
 прб́внѣ 11г  
 прб́ди 6г, 25v, 54г, 55v,



- 66г, 73г, 100в, 110в,  
111г, 152в, 162в,  
163г  
радоватися 22г  
радносно 111г  
радости 99в, 133в  
радостях 157г  
радошно 103г  
радуется 146в, 148г  
раждатися 142в  
разболбкши 33в,  
105в  
разверзбшася 134в,  
140г  
развращеннымъ 114г  
разговариват(ь) 49в  
разделение 30в  
раздираются 157в  
раздувается 55г  
раздѣляюще 10в  
разжежение 15г  
разжеженъ 135г  
разказывает 52г  
разломавъ 92г  
разломан 99г  
разлучи 140г  
разные 32в  
разными 143в  
разорение 8г  
разоренб 37в  
разорены 18г  
разорилъ 159г  
разоряете 160г  
разпространн 139в  
разпростре 8г  
разслаблен 99г, 154в  
разслабленъ 100г  
разступилася 112г  
разступилъся 58в  
разсуждать 133в  
разсуждѣю 16г  
разсуждѣя 99г  
разсыпалися 60в  
разсѣченія 26в  
разтерзати 151в  
разума 35г  
разумно 81в  
разумные 160г  
разумом 4г, 5в, 83г  
разумомъ 83г  
разумъ 139г  
разумъ 83г  
разумѣвай 4в  
разумѣет 77г  
разумѣй 142в  
разумѣйте 1г, 1в  
ран 146в, 149г, 153в  
райския 144г  
райское 144в  
раненова 51в  
раненых 52в  
раскопѣть 103в  
распустя 95г  
распѣтия 6в  
расташено 37в  
растлѣвѣсмыя 144г  
раю 145г  
рваные 103в  
ребра 146в  
ревнитель 112в  
ревностию 26в  
ревность 68г  
ревугъ 160г  
Резани 67г  
Резаньской 87в  
река 35в, 40г, 58в  
река 69в  
реки 32г, 45г, 86в,  
87г  
рекобъ 99в  
рекобша 137г  
рекою 7г, 13г  
реку 1г, 42г, 62в, 63г  
(2), 75г, 78в, 82в,  
91г  
рекутъ 67г, 102в  
ременемъ 28в  
рече 2г, 2в, 10в, 12г,  
48в, 81г, 102г, 130в,  
133г, 133в(2), 140г,  
140в, 145в(3), 147в,  
149г(2), 149в(2),  
151в, 153в(2), 159г,  
161г, 161в  
речеве 48в  
реченія 131г  
реченію 30в, 162г  
реченна 139г  
реченно 78г, 107в,  
108г, 113в  
рещи 49в, 149г, 149в  
рѣзах 16в  
рѣзою 132г  
рѣзы 66г, 98г(2), 106г,  
136г, 138г  
Рѣмляне 112в  
Рѣмляня 71г  
рѣмьской 111в  
рѣнулся 105г  
рѣтори 65в  
рѣторики 83г  
робенку 76г  
робенок 76г, 108г,  
159в  
робенокъ 106в  
робеночек 46в  
робѣта 39в, 77в  
робѣтишек 96в  
робѣтъ 45г  
робѣты 106г(2)  
робѣчы 37в  
рогѣми 160г  
рогѣты 73в  
рбда 34в, 153в, 155в  
роди 34в(3), 109г,  
152г, 154г, 160в(4)  
родѣла 27в  
родися 160в, 162г  
родити 150г  
родитися 154в  
родни 69г  
родня 69г  
родноба 75в  
родной 83в  
родные 84в  
родня 69г  
родовъ 54в  
рбдом 70г  
рождение 11в  
рожденнаго 137г  
рбжею 34в  
роженіце 159в  
розбереть 52г

- розведѣни 142г  
 розвели 64г  
 розвѣдно 111г  
 розвѣкался 93v  
 розговаривал 31v  
 розгонявъ 92г  
 розломаль 65г  
 розмыло 38v  
 рѣзнымъ 73v  
 розсветало 67v  
 розсвѣтало 24v  
 романовскаго 54v  
 росклатъ 51г  
 роскрѣлас(ь) 98г  
 ростѣтъ 54v  
 ростянетъ 93v  
 ростяня 27г  
 Ртищева 90v  
 рубаху 104v  
 рубашке 67г, 68v  
 рублѣвъ 40v, 59г(2)  
 Рувима 160v  
 ругавъ 18v, 24г  
 ругалис(ь) 36v  
 ругалься 57г  
 ругахуся 155г  
 ругаяс(ь) 102г  
 рука 44v, 46v, 94г,  
 108v  
 руками 22г, 110г, 146г  
 руке 56г  
 руке 94г, 108v, 113v  
 руки 24v, 25г, 27г,  
 31v, 34г, 37v, 50г,  
 78v, 81v, 91г, 93v,  
 94г, 95г, 98v, 106v,  
 146г, 153v  
 руки 75v  
 рукополагает 3v, 43г  
 рубкою 17г, 47v, 79г,  
 98г (2), 108v, 113г,  
 162v  
 рѣку 15г, 16v(2), 56v,  
 75v, 76г, 81г  
 Руси 42г  
 рускую 7v  
 Русь 45г  
 русе 8v
- русе 135г  
 русѣ 146г  
 Рѣтищевъ 59г  
 рыба 102г, 103г(3),  
 104v  
 рыбки 102v, 106v  
 рыбной 58г  
 рыбою 89v, 103г, 106v  
 рыбу 54г, 102v, 103г  
 (2), 103v, 104г(2)  
 рыбы 47v, 101v, 103г,  
 103v(4), 104г  
 рыгнуло 107г  
 рыдавъ 86г  
 рыдаеть 96v, 151v  
 рыданиемъ 17г, 95v  
 рыдаше 15г  
 рыкнувъ 33v  
 рыкнулъ 50г  
 рыси 155v  
 рѣзанѣ 82г  
 рѣзанъ 81v  
 рѣки 144г  
 рѣку 92v, 112г  
 рѣткой 67г  
 рѣчи 162v  
 рѣши 112v
- Саван 89v, 98г  
 Савине 74v  
 садовне 144г, 151г  
 сажен 156г  
 сажень 140v, 159г  
 саловъ 63г  
 сама 79г, 151v  
 сами 17г, 30г, 43v,  
 49г, 67v, 71v, 72v,  
 86v, 114г, 149v,  
 150v, 152г  
 само 105v  
 самолюбием 88г  
 самья 45v  
 самы хъ 41г  
 сани 28v  
 санми 27v  
 сардянови 135v  
 Саррою 133г
- сваяся 100г  
 сведу 75г  
 свезли 64v  
 сверчки 25г  
 свѣвшися 103г  
 свѣньи 160г(2)  
 свободна 94г  
 свободу 151v  
 своево 48г, 75г  
 своихъ 110v  
 сворвали 77v, 149v  
 свѣше 3г  
 свѣдавъ 102г  
 свѣ дал 41v  
 свѣта 137г(3)  
 свѣтелъ 141г  
 свѣтѣль 141г  
 свѣтѣль(ь)ник 135г,  
 142г  
 свѣтити 142г  
 свѣтитъ 153г  
 свѣтлоблещашися  
 66г  
 свѣтлое 95v  
 свѣтовидный 138г  
 свѣту 67v, 81v, 141г  
 свѣчку 101г  
 свѣщи 85v  
 свѣщник 136г  
 связавшися 86г  
 священническо 3v  
 себе 1v, 5v  
 себя, себя (12 раз)  
 сегда 65v, 95г  
 сегб 65v  
 сего 84v, 85v, 86г,  
 113г, 131v, 137г,  
 137v  
 седmero 156г  
 седми 135г  
 седмѣжды 141г  
 седмицу 23v  
 седмѣй 112г  
 сѣламъ 56г  
 село 18v, 92v  
 сему 134v  
 сѣмъдесят 33v

сѣрби 71г  
 сердѣчные 70v  
 сердѣговат(ь) 113г  
 сердѣтъ 90v  
 сердѣтые 156г  
 сердѣтъ 43v  
 серединѣ 34г  
 сестры 154г  
 сѣя 137г  
 Сибири 29г, 55v, 90г,  
 92г  
 сиги 54v  
 сидѣтъ 27v  
 сидѣтъ 77v  
 сидѣть лѣ 67г  
 сидѣть льцов 15v  
 сидя 15v, 51v, 63v,  
 68v, 106v  
 сидѣи 16г  
 сидѣтъ 71г  
 сидѣщаго 86г  
 сидѣщии 82г  
 сидѣщу 98v  
 сижу 64v  
 сижу 89г  
 сила 37г, 42v, 90г  
 силах 8v  
 силен 69г  
 силою 89v, 136v  
 силу 1г, 49v, 136v  
 силы 9v, 104v  
 сил(ь)но 75г  
 силъ 82v, 135г  
 символъ 137г  
 синѣстей 162г  
 синѣстѣй 132v, 160v  
 сине 15v  
 Сирина 83v  
 Сиринъ 113г  
 сиротѣна 13v, 59г,  
 105г  
 сиротѣну 16г  
 сирѣчь 3г, 145г  
 Сисѣнии 42v  
 Сѣфа 154г  
 Сѣфовы 154г  
 сѣце (24 раз)  
 сѣцвое 9v

сѣцевъ 131v  
 скажи 96v, 115г  
 скажу 83v, 93v, 98г  
 сказѣемо 134г  
 сказѣла 47v  
 сказѣли 27г, 48v, 61г  
 сказѣлъ 66v, 77г  
 сказѣно 57v, 59v  
 сказѣтъ 96г  
 сказѣвает 158г  
 сказѣвай 115v  
 сказѣвал 51г, 66v,  
 68v (2)  
 сказѣвала 92г  
 сказѣвали 28г, 115г  
 сказѣват(ь) 70v  
 сказѣваю 2v, 56г, 83г  
 сказѣваютъ 113г  
 скакѣтъ 98г  
 сквѣрный 113v  
 скинѣ 104v  
 сковѣвъ 63v  
 сковѣли 34г, 60v  
 сковѣн 37г  
 сковѣна 35v  
 сковѣнъ 67г  
 скончѣлся 131г  
 скончѣлся 70v  
 скончѣти 70v  
 скончѣю 89г  
 скончѣвающѣся 5v  
 скорбѣящѣму 97v  
 скорѣо 20г  
 скѣти 147г, 151г  
 скѣтѣну 13г  
 скѣтинѣ 84г  
 скѣтовъ 157г  
 скѣты 140v, 144г  
 скѣты 155v  
 скрѣжетъ 142v  
 скрѣпѣвъ 54г  
 скудѣтъ 53v  
 скудѣлу 146г  
 слабѣсть 151г  
 слава 3v, 9г, 10г, 10v,  
 44г, 69г, 76г, 78г,  
 82v, 90г, 91v, 93v,  
 104г, 107v, 114v,

162v  
 слѣвни 9v  
 слѣвни 73г  
 слѣвнѣ 147г  
 славослѣвие 141г  
 славослѣвѣя 9г  
 славу 107v, 136v(2)  
 славы 4v, 12г, 107v,  
 115v, 133v(2), 137v,  
 145v, 151v  
 слѣвѣ 147v  
 слѣвѣящѣи 108г  
 слѣгѣти 71v  
 слѣгѣтъ 77v  
 слѣгѣя 96г, 108v,  
 111v, 113v, 114г,  
 131г  
 слѣстѣлѣбѣи 151v  
 слѣстѣлѣбѣнем 145г  
 слѣтокъ 54v  
 слѣзѣми 17г, 19г, 47г,  
 85г, 99v, 101г, 145г  
 слѣзѣтѣща 68г  
 слѣпы мъ 35г  
 слѣбѣдкѣ 74v  
 слѣва 1г  
 слова 148г  
 слѣве 145v  
 слѣвесе 130v  
 слѣво 6v, 23г, 71г,  
 72v, 75v, 139г, 140г,  
 148г (2)  
 слѣвомъ 138г(2), 139г,  
 146г  
 слѣвомъ 83г(2), 139v  
 слѣвѣтъ 161г(3), 162г  
 слѣвѣ 137v  
 слѣжѣ 112г, 113г  
 слѣжѣнии 108v  
 слѣжѣла 79г  
 слѣжѣти 108v, 109г  
 слѣны 155v  
 слѣги 33v, 131г,  
 138г(3)  
 слѣжат 2v, 138г  
 слѣжѣтъ 104v  
 слѣжѣще 141v  
 слѣжба 98v

- службу 100г, 106г  
 служебны 138г  
 служэние 100v, 139г  
 служиль 98v  
 служи́ти 151v  
 слушаем 155г  
 слушаёт 163г  
 слушаётъ 85v(2)  
 слушай 31г  
 слуша́й 96г, 104г,  
 115г, 132г  
 слуша́т(ь) 95v, 96г,  
 115г  
 слушаю 99v  
 слыхаль 159v  
 слышал 138г  
 слышала 95v, 96г  
 слышало 108v  
 слышаль 114v  
 слышатель 131г,  
 131v, 136v, 138г,  
 143г, 154v  
 слышати 130v  
 слышах 135г, 135v  
 слышашчи 162v  
 смало́ д(у)шничавъ  
 46г  
 сме́рти 77г, 77v, 107г,  
 135v, 150v  
 сме́ртные 78v  
 смире́ния 150г  
 смире́нна 59v  
 смире́нномудра 59v  
 смире́нным 20v  
 сми́рище 69v  
 смиря́я 47г  
 смогли́ 84v, 90г  
 смогу́ 105г, 105v(2)  
 смогутъ 45г  
 сме́жет 45г, 62г  
 смокóвичное 148v  
 смокóвь 147v  
 смóлу 142v  
 смотре́ние 12г, 109г,  
 162v  
 смотре́нием 110г  
 смотри́ 34v, 82г, 96v,  
 107v, 108г, 137v  
 смотре́ла 96v  
 смотре́ль 57г  
 смра́да 112г  
 смыслили 72г  
 смѣ́шены 155v  
 снѣдѣ́ние 30г  
 снѣмлются 23г  
 снѣде 35г, 146г  
 снѣдесе́я 112г  
 снѣдет 48v  
 сниска́ние 77г  
 снѣли 25v  
 соба́ка 36v  
 соба́кам 21г  
 соба́ками 37г, 87v, 88г  
 соба́ки 39г, 49г(2),  
 53v, 70v, 79v  
 соба́кою 97г  
 собира́ли 138г  
 соблажняются 31г  
 соблюди́ль 92г  
 соблюла́ 94v  
 собо́ли 54г  
 собо́рище 78v  
 собо́ровали 65v  
 собо́ръ 72г  
 собо́ю 78г, 133v, 146г,  
 159г  
 собра́вь 45v, 103v,  
 159г  
 собрался́ 92v  
 собра́нием 20v  
 соверше́нно 44г  
 соверше́нствѣ 94v  
 соверше́нъ 81v, 90г,  
 156г  
 соверши́ль 156г, 162v  
 соверши́ги 12v, 145v  
 соверши́ть 3v, 156г  
 совокупле́нием 13v  
 совѣ́товали 48v  
 согрѣ́шение 30г, 85г  
 согрѣ́шили 84v  
 согрѣ́шилъ 90v, 91г  
 согрѣ́ших 153v  
 содвину́лас(ь) 58v  
 содержи́тся 5г  
 содрáвь 24г  
 содрали 26v  
 содѣ́лаеть 82v  
 содѣ́ловая 138г  
 содѣ́телю 4г  
 соединѣ́ться 1г  
 соединѣ́ваемся 1v(3)  
 сожгли́ 70г  
 сожеща́ 151г  
 созади́ 62г, 136г  
 создáниемъ 145v  
 создáния 85v, 86г,  
 150v  
 создáться 12г  
 сойдѣ́тся 41v, 44г  
 соколы́ 32v  
 сокруша́юще 17г  
 сокруша́я 110г  
 сокруше́нным 101г  
 сокруши́тся 31г  
 Соловко́въ 21v  
 со́лоду 40г  
 Солóман 82v  
 Солóманъ 143v  
 солóме 36v  
 солгы́у 69г  
 со́мнѣния 114v  
 сообща́ния 2v  
 сопле́мѣнник 13v  
 соприсносу́щно 10v  
 сопри(и)сносу́щны 11v  
 сопро́тиво 20г, 62v  
 сопро́тивъ 56v, 79v,  
 96г  
 сорокоу́сть 89v  
 сброкъ 140v  
 со́ром 148v  
 со́рома 68v  
 со́ромитца 115г  
 со́ромъ 85v, 159v  
 сосла́ли 61г, 76г, 96v  
 сослана́ 37г  
 со́сною 39v  
 соста́вамъ 81г  
 соста́вил 138г  
 соста́вишася 138г  
 соста́влена 139v  
 соста́вь 10v  
 соста́вы 10v, 11г

сосцу 135г  
 сотворѣни 136v  
 сотворѣнии 139г, 147г  
 сотворѣнь 143г  
 сотвори` 48v, 115г,  
 137г, 139г, 146г,  
 146v, 157г  
 сотвори́л 146v  
 сотвори́ли 56г  
 сотвори́ль 29v, 50г,  
 141г, 141v, 144г,  
 146г, 149г  
 сотвори́мъ 145v  
 сотвори́те 146г  
 сотворю` 97v  
 сотворя` 25г  
 Со́фья 42г  
 сохра́нйль 69г  
 сохра́нйть 93г  
 соше́дъшеся 23v  
 соше́ль 86г  
 спасѣние 44v  
 спасѣнии 76v  
 спасѣнию 13v, 21v,  
 44г  
 спасѣния 15v, 63г  
 спасѣся 140v  
 спасѣть 154г  
 спаси` 27v, 32г, 47v,  
 74v, 76v, 77v,  
 86v(2), 88г, 93г  
 спасітелево 79г, 113v  
 спасітел(ь)но 111г  
 спасітеля 36г  
 спасти` 48v  
 спасты́ся 3v, 10v  
 спекуля́тару 81г  
 спѣрва 39v, 64v  
 спѣрва` 68v  
 спи́на 38v, 60г, 68v  
 спи́ну 97v, 106v, 107г  
 спи́нѣ 33v(2), 35v,  
 36v, 91v  
 сподобился 154v  
 сподобит 1v  
 сподобитъ 145г  
 сподобятъ 142г  
 спра́шивал 48г, 56г

спра́шивался 66v  
 спра́шиваютъ 96г  
 спреди` 136г  
 спросйль 15v  
 спусти́ли 34г  
 спусти́ль 50г  
 сравня́ли 138г  
 сра́мно 111v  
 срамоту` 148v, 157г  
 сра́ние 65г  
 среди` 20v, 52v  
 сре́дний 157г  
 среды` 1г  
 средѣ` 1г  
 срѣдников 3г  
 срѣдницы 28v  
 ста́вцами 73v  
 ста́ла 46v, 84г, 94v,  
 144v  
 ста́ли 38г, 39v, 40г,  
 43г, 43v, 45v, 60v,  
 71v, 72г, 72v, 73г,  
 84г, 140v, 161v  
 ста́ло (18 раз)  
 ста́нем 69v  
 ста́немъ 93v, 114v,  
 115v  
 ста́нет 89г, 93v, 94г  
 ста́нете 73г  
 ста́нетъ 68v, 88v  
 ста́неш(ь) 115г  
 ста́ну 31v, 44v, 57v,  
 70v, 85г  
 ста́нут 40г, 87v, 111г  
 ста́рец 69v, 81г(2),  
 94v, 101v, 104г  
 ста́рецъ 27v, 93v,  
 107г, 114v  
 ста́рыкъ 157г  
 ста́рова 43г, 43v, 61v,  
 64v, 92г  
 ста́рое 18г, 66v, 77v  
 ста́рой 59г  
 ста́рому 81v  
 старопоста́вленной 98v  
 ста́рую 70г  
 ста́рца 3г, 81г  
 ста́рцу 89г

ста́рымъ 159г  
 ста́рых 52v  
 ста́рыхъ 160v  
 ста́рыя 90v  
 ста́цію 49v  
 стегáли 91v  
 стезя́ 1г  
 стека́ются 155v  
 стена` 32v  
 стѣнѣ` 92г  
 степя́мъ 40v  
 стерпите 151v  
 Стефа́н 112г  
 Стефа́на 19v  
 Стефа́не 22г  
 Стефа́нович 19г  
 Стефа́нъ 21v, 112г  
 стихари` 98г  
 стола` 96г  
 сто́лик 97v  
 столка́ли 18v  
 столпа` 78г, 159г(2)  
 столпотворѣнии 158v,  
 160v  
 столпы` 54v  
 столы` 96г  
 стоня` 98v, 154v  
 сторо́нныхъ 77v  
 сторо́ну 52г, 148v  
 сторо́ны` 67v  
 стѣя 66г, 88v, 145г  
 стоя́ли 7v  
 страда́ла 97г  
 страда́ния 23v  
 стра́жемъ 5v  
 стра́жет 6v, 27v  
 стра́жетъ 142 v  
 стра́жие 82г  
 страна` 45г  
 стра́нно 94v  
 стра́хом 28v, 110г  
 стра́ху 13г  
 стра́шно 132v, 138г  
 стрежа́ху 82г  
 стрѣли́ла 17г(2), 50г(2)  
 стрел(ь)ца́ми 63г, 73v  
 стрел(ь)цѣв` 63г  
 стрел(ь)цы` 73v

- Стрѣпшевѣ 59г  
 стрѣгли 62v  
 стрѣгли 62v  
 стрѣгше 27v  
 стрѣбится 143г  
 Струна 28г(2), 28v,  
 29v  
 Струна 29v  
 Струну 29г, 29v  
 Струны 28v  
 стрѣпаеть 93v  
 стрѣпанье 51г  
 стрѣпаю 89г  
 студѣной 36г  
 студѣную 36г, 37v,  
 63г  
 студѣн(ь) 142v  
 студѣнь 143г  
 стужали 30г  
 стужаль 67v, 92г  
 стѣкляно 136г  
 стѣпромъ 74г  
 стягну 89v  
 стяжавъ 5v  
 стязався 27г, 62v  
 субѣты 110v  
 суда 44г  
 судити 12г  
 судить 149v  
 судне 18v  
 судно 87г  
 судный 55г, 75v  
 суд(ь)бани 19г, 58г  
 суд(ь)бахъ 141г  
 суд(ь)бы 141г, 158г  
 суетный 67г  
 суковатые 40г  
 сумрак 132v  
 Сундовик 87г  
 Сундовика 86v  
 сундукъ 28v  
 сундукъ 92г  
 супостатъ 60г  
 суровъ 31v, 90г  
 сѣткахъ 141г  
 сѣтки 37v, 102г  
 сухую 104v  
 сущаго 4v  
 сущее 4v  
 существа 138г  
 существо 10v  
 схватавъ 24г  
 схватѣлся 161г  
 сходилъ 85v  
 сходит 140г  
 сходител(ь)нее 133г  
 сходя 45v  
 сходящися 31г  
 схождѣнием 134v  
 схождѣнию 132v(2)  
 сѣи 132г, 136v  
 с(ы)новъ 76г, 77г  
 сыскаль 75v  
 сѣде 134v(2)  
 сѣдѣи 135v  
 сѣдѣца 133г, 136г  
 сѣдѣщему 136v  
 сѣдше 95г  
 сѣли 73г  
 сѣменми 157v  
 сѣмо 135v  
 сѣти 102г, 102v(2),  
 103v  
 сюды 75г, 98v  
 сядет 89г  
 сядетъ 68г, 94г  
 сяду 29г  
 табаку 65г  
 таварищ 90г  
 таварищам 78v  
 таже (часто)  
 таин 100v  
 таинство 3v  
 таймени 54v  
 тайно 28v, 41v,  
 43v(2), 115г  
 тайны 3v, 43v  
 тайнъ 109v  
 таки 28v, 36v, 67v  
 таки 49г  
 такѣхъ 55г  
 тако (14 раз)  
 такѣв 85г  
 такова 68г  
 таковаго 113v  
 таковая 100v  
 такѣв 29г, 30v, 88г,  
 98г, 144v  
 таково 1v, 34г  
 такѣвое 85г  
 такову 154v  
 таковую 30г  
 такѣвъ 11г(2), 73г  
 такѣвы 73v  
 такѣвѣхъ 66г  
 такѣвѣхъ 32г  
 такожде 1v, 2v  
 такоже 139v  
 такую 149г  
 тамо (22 раза)  
 тамошнему 40v  
 тараканы 25г, 57г  
 тартаръ 143г  
 тартаръ 142v  
 татаровя 72v  
 тафтяную 104v  
 таща 104г  
 тащатъ 59v, 63г  
 тащѣла 39г  
 тащѣли 39г(2)  
 тащѣлся 105v  
 тащѣтъ 104v  
 твѣри 34v, 139г, 144v,  
 151v  
 твѣрию 147г  
 твѣрди 143г  
 твѣрдию 143г(2)  
 тверскѣми 24г  
 творѣние 4г  
 твори 101v, 110г  
 творилъ 134v  
 творѣти 1v, 23v, 110г,  
 131г  
 творѣтъ 133г  
 творѣтъ 77v  
 творца 159v  
 творя 7г  
 творѣи 72v, 138г  
 творѣтъ 65г, 148г  
 творѣщая 143г  
 творѣще 7г, 88v  
 tvbю 86v  
 tvbя 99v

тебѣ` 3г  
 тебѣ` 75г(2), 79v, 115г  
 текла` 107г  
 телеса` 156v  
 тел(ь)цу` 136г  
 теми` 68v  
 темница 66г  
 темнищах 82г  
 темнице 78г, 98v  
 темнищу 8г, 65v, 70v,  
 78г, 78v, 82г, 88v,  
 89г  
 тепла` 68г  
 тепло` 68v  
 тѣшную 37г  
 терпите 36г  
 терпѣть 160г  
 терпѣ` ли 159v  
 терпѣ` ль 68v  
 терпѣ` ние 154v  
 течѣние 8v  
 течѣть 59v  
 Тиверь 112г  
 тихое 50v  
 тлѣмага 12г, 145v  
 Тобблескъ 56г, 96v  
 тобою 73г  
 товарищи 159г  
 тово` 27v, 30г, 30v +  
 22 раза  
 тогда 36г, 65v  
 тогда` 16v, 27v, 36г,  
 50v, 72г, 76v, 81v,  
 87v, 103г, 137v,  
 142г, 151г  
 тогдашнева 148v  
 тогда-сегда` 65v, 95г  
 тогб 113г  
 того` 77v, 108г, 143г,  
 152v, 153г, 159г  
 то́кмо 25г, 33г, 61г,  
 66v, 85v, 91г  
 токо` 76v  
 то́лка́я 72г  
 то́лка́их 57v  
 то́лка́ю 1г, 1v(4)  
 то́лка́ю 145г  
 то́лице 131

толкѣть 72v  
 толкаютъ 25г  
 толкованне 111v  
 толкуется 113v  
 толкують 109v  
 толмачю 72v  
 толстѣми 160г  
 томить 110v  
 томноба 62г  
 томной 45г  
 тому 154г  
 тому` 40v, 86v  
 томяся 98v  
 тонкую (?) 104v  
 торговали 56г  
 тощно 44v, 78г  
 тощнѣ 79v  
 тою 86v  
 трава` 151г  
 траво`ю 40v  
 травою 106г  
 травою 41г  
 траву` 143г  
 травы` 54v, 139v,  
 143v, 144г  
 трапѣзе 98г  
 трапѣзу 98г  
 тре́буетъ 137г  
 трезвѣщеса 5v  
 трема` 23v, 71г, 71v,  
 111v, 112v  
 трѣпета 81v  
 трѣпѣталъ 133г  
 трѣпѣтаху 147г  
 трѣпѣташе 154v  
 трѣпетен 132v  
 трѣпетень 81г  
 трѣпетно 138г  
 трѣпѣшуть 33г  
 трѣтей 15v, 21г, 79г,  
 100г, 103v, 141г  
 трѣтьи 133v  
 трѣтьие 86г  
 трѣтьий 50г  
 триперъскую 112v  
 трисийнен 4v  
 трисоставный 138г  
 трѣтцет(ь) 53v

трѣнет 89г  
 тронѣли 99v  
 тру́бныя 132v  
 тру`бу 135г  
 трубу` 135v  
 трудовъ 44v  
 трѣ`снул 104г  
 трясѣися 154v  
 туды 159v  
 туды` 31v, 56г, 61v,  
 73v, 92г, 94г  
 тужить 38v  
 тужу` 75г  
 Тунгѣске 31v  
 тупѣнок 79v, 81v  
 тцѣту 6г  
 тцѣтся 89г  
 тѣсячи 27v  
 тѣсящей 160v  
 тѣсящу 20v, 68г  
 т(ь)мбю 31v  
 т(ь)мбю 142г  
 тѣ`ло 2v, 21г, 94г  
 тѣ`сным 95v  
 тѣ`шит 5v  
 тѣ`шитъ 133г  
 тюр(ь)му` 37г  
 тюр(ь)му` 29г, 36г,  
 92v  
 тюр(ь)мы` 64v  
 тюр(ь)мѣ 89v  
 тяготу` 139v  
 тяготы` 38г, 68v  
 тяжела` 139v  
 тяжѣлые 40г  
 тянуть 37v  
 тяшко 15г  
  
 уби` 152v  
 убивающеса 45г  
 убивше 73г  
 убѣли 20v  
 убогих 104г  
 убойся 33г  
 убывала 140v  
 убѣжда 2v  
 увѣль 51v  
 увидял 21v

- увы́ (6 раза)  
 увяда́емый 144г  
 угаса́етъ 105г  
 угасло́ 15г  
 углу́ 90г, 98в  
 угнетáет 46в  
 уговари́вает 61в  
 уговари́ват(ь) 59г  
 угдо́но 2в  
 Угрѣ́шу 63г  
 удави́ли 45в, 70г, 90в  
 удавлéния 70г  
 удаля́ются 1в(3)  
 удаля́ютъ 1в  
 уда́ра 33в  
 уда́рил 33в  
 уда́рил(ь) 107г  
 уда́рился 48г, 84в  
 уда́рился 86г  
 уда́ритъ 93в  
 уда́ровъ 91г  
 уда́ру 34г, 91в  
 уда́ряше 156г  
 уда́сться 48г  
 удо́бно 19г  
 ужа́лило 57в  
 ужжб́ 156г  
 ужли́ 156в  
 узна́ем 151г  
 узна́етъ 31в  
 уйдёте́ 159в  
 уйти́ 142в  
 ука́жетъ 141в  
 указа́ли 70в  
 указа́ль 86в  
 указа́но 101в  
 указа́тел(ь)ный 109г,  
 111в  
 указу́етъ 86г(2), 112г  
 укаря́ю 30г  
 уклады́ваютъ 22в  
 укоры́зною 61в  
 украся́ 141в  
 укрáщен 15в  
 укрáщения 139в  
 укре́пя 22в  
 укреплéнию 25г  
 укроти́ 19г  
 укротíть 91г  
 Ули́яне 42в  
 уловля́ет 131в  
 ума́ 32г, 100г  
 умéнь 149г  
 умерéть 13г, 75г, 100в,  
 101в, 160г  
 умерла́ 47в  
 умéрши 111г  
 умéты 6г, 57г  
 умй́л(ь)не 79в  
 уми́раем 51в  
 уми́раемъ 5в, 51в  
 уми́рает 106г  
 уми́рати 77в  
 уми́ратъ 35в  
 умно́жш(ь)ся 160в  
 умно́жить 3г  
 умолíли 87в  
 умб́мъ 108в  
 уморíли 64г  
 ўмреть́ 95г  
 умри́ 40в, 114в  
 умру́ 78в, 90г  
 умучи́ша 100г  
 умча́л 21г  
 умы́ 148г  
 умывáлся 36в  
 умы́ть 43в  
 умы́шля́л 52в  
 ўмъ́ 52в  
 умягч́илися 55в  
 умяхч́ить 156г  
 унимáль 21г  
 упаду́ 104в  
 упáла 106г  
 упáль 69г, 71г  
 упивáются 148г  
 упíв(ь)ся 157г  
 упíвш(ь)агося 148г  
 упова́ние 101г  
 упова́ние 38г  
 упова́я 52в, 102в  
 уподо́бится 55г  
 упоко́бит(ь) 79в  
 упоко́я 54г  
 упор́ствъ́ 71г  
 уразум́ьль 99г  
 уро́ди 73г  
 уро́дивый 69в  
 уроженéць 68в  
 уронíль 57г  
 уро́чных 156г  
 уряжéние 136в  
 услíшала́ 96в  
 усмотри́ 137в  
 усну́ла 95г  
 усну́л 104в  
 успéнии 145г  
 успѣ́ваетъ 42г  
 успѣ́ю 150в  
 уста́ 98в  
 устáвился 55в  
 устáву 110г, 110в(2)  
 уста́ми 71г  
 устраи́а 98г(2)  
 устрéнь 144в(2)  
 устрéны 138г  
 устрéил 138г  
 устрéить 143в  
 устрéишася 138г  
 устрóй 101г  
 уступи́ла 156в  
 утвер́ди 4г  
 утвер́жéй 139в  
 утвер́женно́ 138г  
 утёсы 54г  
 ўтренн́ем 101г  
 утрудíша 99г  
 утѣ́шаюся 36г  
 ухвати́ла 19в  
 ухвати́ль 91г  
 ухищ́ение 98г  
 учала́ 97г  
 учили́ 155г  
 учáше 13г  
 учёнь 83г, 92г  
 учинéнь 59г  
 учинíла 17г  
 учинíл(ь) 22г, 94в  
 учинíли 27г  
 учинíлося 90в  
 учителя́ 71г  
 учíтъ 153г  
 учíшь 60в  
 ушéдь 92г



ушѣбъ 18v  
ушло 32r

Фара 160v(2)  
фарисей 34v  
Фармосово 112r  
Фармосом 112v  
Феодос(ь)е 61r  
Феодорита 71v  
Феодоритъ 109v  
Феодоръ 67r  
Феодосии 131r  
Фетин(ь)ею 91r  
Филѣппа 83v, 91v(2)  
Филѣппом 90r, 90v  
Филѣну 147r  
филосовскими 162v  
фѣники 143v

Халкопивановъ 135r  
Хамовниковъ 25v  
Хананъ и 160v  
хари 18v  
хвала 82v  
хвалѣх 141r  
хвалу 8v, 18r, 103r,  
136v  
хвалу 138r  
хвалѣ 153r  
херувими 9r  
херувиму 150r  
херувимъ 134r  
херувимскаго 132v  
херувимскую 97r  
херувимы 133r  
херувимѣхъ 33r  
хѣжу 99v  
Хильке 38r  
хѣтрость 6r, 154r,  
158v  
хѣщник 83r  
хлѣбнѣшъ 106r  
хлѣба 3r  
хлѣбенко 152r  
хлѣби 140r, 156v  
хмел(ь)нова 13r  
Хованьскова 64r  
Ховаръ 134v

ходи 32v, 40r  
ходила 13v  
ходилъ 57r  
хѣдим 84r  
хѣдити 145v  
хѣдитъ 69v  
хѣдитъ 57r, 114v  
хѣдя 47r, 56v, 154v  
хѣдятъ 37r  
хѣдятъ 143r  
хѣдящу 149r  
хѣромной 40r  
хѣроши 25r  
хѣрошо 46r, 93v,  
145r  
хѣрошо 88r  
хѣтимъ 76v  
хѣтя 81r, 91r  
хѣтя 34v, 75r, 91v,  
115r  
хѣтящимъ 3v  
хѣтъло 151r  
хѣтълъ 43r  
хѣчется 36v, 69v  
хѣчетъ 22v, 51r, 76r,  
87r  
хѣшетъ 15v, 32r, 60r,  
108r, 132r, 134v,  
147v, 153r, 153v,  
155r, 163r(2)  
хѣщете 130v, 160r  
хѣщеть 10v, 11v, 42v,  
108r, 132r, 151r  
хѣщещи 12v, 20r, 48v,  
137r  
хѣщу 4r, 105v  
хѣбрый 68r  
хѣминъ 18r  
хѣпты 38r  
хѣдая 108r  
хѣдѣи 152r  
хѣже 107v  
  
хѣвѣтны 54v  
хѣвѣтныя 143v  
хѣвѣты 143v  
хѣловать 76r, 101v  
хѣлуй 101v

хѣлы 10v

хѣла 150r  
хѣло 3r, 103r  
хѣса 68r, 158r  
хѣсы 141r  
хѣсу 154v  
хѣаю 44v, 72v, 95r,  
100v, 103r  
хѣял 43v, 62v  
хѣво 69v, 79r, 115r,  
138r (2), 157v  
хѣго 133v  
хѣганъ 33v  
хѣло 113v(2)  
хѣл(о)вѣка 2v  
хѣл(о)вѣколѣбико  
97v  
хѣл(о)вѣколѣбче  
102r  
хѣл(о)вѣку 91v  
хѣл(о)вѣческия  
146r  
хѣмоданахъ 38v  
хѣму 102v, 113r(2)  
хѣпи 24v, 25r, 26r,  
62r  
хѣрѣбныя 143v  
хѣрѣвъ 68v  
хѣрѣнька 45v  
хѣрѣничие 143v  
хѣрѣщами 44v  
хѣрѣщѣвъ 73v  
хѣрѣные 32v  
хѣрѣныя 110r  
хѣснѣкъ 54v  
хѣсти 147v  
хѣстнѣишя 138r  
хѣтерѣцу 10r  
хѣтерѣтый 95r, 141r  
хѣтерѣ 4v, 81r, 105r,  
136r (2)  
хѣтерѣнадесяти 137v  
хѣини 2v  
хѣинили 37r  
хѣинѣвъ 9r  
хѣинѣмъ 70r  
хѣины 138r

- чѣсто 82r  
 чистоту` 3v  
 чѣтки 100r  
 чрѣва 19r  
 чтучи` 115v  
 чтущии 162v  
 чтущих 115v  
 чтущихъ 83r  
 чтъи 6r, 77r  
 чѣвъства 97v  
 чѣвъствомъ 2v  
 чѣден 91r  
 чюдеса` 115v  
 чюдно 19v, 26v, 50v,  
 51v, 79r, 79v, 103r,  
 103v, 107r  
 чюдо 45v, 49v  
 Чюдов 60v  
 Чюдове 44v, 60v  
 чюдовскѣй 73r  
 Чюдовъ 70v  
 чюдотворцы 114v  
 чюдотворцы 72r
- Шакшу-озеро 104r  
 шалѣтъ 89r  
 шаманит(ь) 48r  
 шапку 27r(2), 57r  
 ше 153v  
 шелепѣми 27r  
 шелепѣга 20r  
 шепгуну` 46v  
 Шеремѣтев 18v  
 шестѣй 14r  
 шесты` 15v  
 шестѣй 145v  
 шестъдесятой 155v  
 ширина` 156r  
 широко` 54r  
 шпѣгою 33v, 49v, 50v  
 шубѣнко 104v  
 шѣбу 104v  
 шѣбы 38v  
 шулятка 97v  
 шумѣть 98r, 158r  
 шумѣщи 132v
- щѣлъка 36v
- щемѣтъ 35v  
 щѣпы` 35v  
 щѣрбѣтъ 98v  
 щѣуки 102r  
 щѣупай 79r  
 щѣупать 79r
- Ываном 97r  
 ѡзвѣстью 159v
- юдѣли 161r  
 юже 149v  
 юродиваго 77r  
 юродивой 90r  
 юродивым 60r
- явѣ 133r  
 явились 6v  
 явился 132r  
 явилсяя 52r, 93r  
 явѣтъ 55r, 75v  
 являетъ 109r  
 являютъ 10r  
 яде` 3v  
 ѣже 135v  
 язѣй 102r  
 языкъ 79v  
 языка 79r(2), 163r  
 языки 76r, 78v, 79v,  
 81r, 159r  
 языком 159r  
 языку 86r  
 языкъ 79r, 79v, 81r  
 (2), 81v  
 языцех 115v  
 Яковъ 10v  
 ярина 135r  
 яритися 1v
- (Wird fortgesetzt)



*Wiener Slawistischer Almanach 28 (1991) 341 - 345*

**Eduard DITSCHKEK, Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre,** Verlag Narr, Tübingen 1989 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 17).

Die Monographie von E. Ditschek, die im Herbst 1987 an der F.U. Berlin als germanistische Dissertation angenommen wurde, aber gleichzeitig von Ostberliner Slavisten angeregt und gefördert worden ist, scheint auf den ersten Blick noch ganz in den Forschungs- und Diskussionszusammenhang der 70er und frühen 80er Jahre hineinzugehören. Wird doch in ihr der nochmalige Versuch unternommen, die kontinuierliche, wenn auch gelegentlich eher sprunghaft verlaufende Entwicklung der sowjetischen Avantgarde bis in die frühen 30er Jahre zu verfolgen und den spezifischen Beitrag des Films und des Theaters zur Revolutionierung der Kunst und der Alltagswelt zu bestimmen. Gleichwohl geht der Vf. schon dadurch über die bereits vorliegenden Rekonstruktionsversuche hinaus, als er von vornherein die Evolution des sowjetischen Theaters und Films zu der nicht nur chronologisch parallel verlaufenden Entwicklung in der Weimarer Republik in Beziehung setzt, ohne sich, wie die frühere Komparatistik, auf den Nachweis von unmittelbaren Einflüssen oder einzelnen Wechselbeziehungen zu beschränken.

Vielmehr bemüht er sich darum, die unterschiedliche Entwicklung der avantgardistischen Film- und Theaterpraxis und ihr jeweilige kulturtheoretische Begründung in beiden Ländern zunächst jeweils gesondert darzustellen, um erst im Anschluß daran die verschiedenen Konzepte und deren teilweise sehr unterschiedliche Realisierungen miteinander zu vergleichen und voneinander abzusetzen.

Diese konsequente Trennung der beiden Gegenstandsbereiche hat den Vorzug, daß der nachhaltige Einfluß des russischen Proletkul't-Theaters bzw. des Revolutionsfilms auf die Film- und Theaterpraxis in Deutschland zwar durchaus gesehen und beschrieben wird, aber gleichzeitig die sehr unterschiedlichen Entwicklungstendenzen in beiden Ländern erkennbar bleiben, die auf die stark voneinander abweichenden sozialen und politischen Bedingungen zurückgeführt werden.

Allerdings sind die drei vergleichenden "Querschnittsanalysen", mit Hilfe derer der Vf. die jeweiligen medialen Zusammenhänge zwischen Film und Theater aufzudecken versucht, von unterschiedlicher Relevanz und Plausibilität. Am überzeugendsten und originellsten ist zweifellos das erste Kapitel, in dem die "revolutionären Theaterkonzepte um 1920" miteinander verglichen werden. Denn hier gelingt dem Vf. der schlüssige Nachweis, daß selbst E. Piscator nicht die radikale Abschaffung des klassischen Sujettheaters durchsetzen konnte, wie sie in Rußland schon früh von B. Arvatov postuliert und von Mejerchol'd mit dem sog. "Theater-Oktober" in die Praxis umgesetzt werden konnte. Blieb doch in Deutschland die Tradition des expressionistischen Dramas sehr viel länger bestimmend, zumal sowohl das Publikum wie auch die eher konservativen Literaturkritiker des "Bundes proletarischer Schriftsteller" eine so weitgehende Veränderung des klassischen Schauspiels nicht akzeptierten, wie sie in

Sowjetrußland schon 1918 mit der Inszenierung von Majakovskijs "Mysterium-buffo" eingeleitet worden war. Vor allem aber fehlte in Deutschland eine dem Proletkul't vergleichbare Massenorganisation, die es Mejerchol'd und Ėjzenstein schon früh ermöglichte, der anfänglichen "Mystifikation des Kollektivismus" das Programm einer "rationellen Organisation aller Lebensbereiche" zu konfrontieren (S. 43f.), das wenig später zur als "Biomechanik" bezeichneten Methode der Schauspielkunst ausgearbeitet wurde. Demgegenüber blieb das proletarische Theater in Deutschland noch sehr viel nachhaltiger von dem "religiös-ethischen Sendungsbewußtsein des Schriftstellers" bestimmt (S. 73), da gerade auch die Anhänger einer Proletkul't-Bewegung in Deutschland den Experimenten von Piscator oder Max Reinhardt eher skeptisch gegenüberstanden.

Im zweiten Kapitel ("Vom Theater zum Film. Politische Agitation und Aufklärung im Zeichen der Medienkonkurrenz") kann der Vf. überzeugend zeigen, wie unmittelbar bereits die Inszenierungen von Mejerchol'd und Tret'jakov von den Verfahren des Stummfilms geprägt waren und wie konsequent sich Ėjzenstejn nach den gemeinsamen Theaterinszenierungen zum Filmregisseur entwickelte, wobei seine programmatische Abhandlung "Montage der Attraktionen" bereits den Übergang anzeigt: "Die Schule der Montage ist der Film und vor allem das Variété und der Zirkus, denn eine (vom formalen Standpunkt) gute Aufführung zu machen heißt eigentlich, ein gutes Variété bzw. Zirkusprogramm aufzubauen, ausgehend von den Situationen, die man dem Stück zugrundelegt."<sup>1</sup>

Gleichzeitig weisen aber gerade die ersten abendfüllenden Filme Ėjzenstejns ("Streik", "Panzerkreuzer Potemkin") eine starke Affinität zum Theater auf, die sich durch die Konzentration auf eher singuläre Ereignisse und eine spannungsreiche Handlungsführung grundsätzlich von dem gleichzeitigen Dokumentarfilm unterschieden und eine entsprechend kritische Reaktion von Dziga Vertov provozierten. Interessanterweise hat aber gerade der konsequenteste Vertreter der Faktographie, Sergej Tret'jakov, zwischen diesen beiden Positionen zu vermitteln versucht, da es ihm auch beim Film vornehmlich auf die agitatorische Wirkung ankam und insofern auch nach seiner Überzeugung Ėjzenstejn dem 'gesellschaftlichen Auftrag' des Films eher gerecht wurde als Vertov mit seiner Fixierung auf den möglichst unmittelbaren und unbearbeiteten Dokumentarismus.

Leider wird vom Vf. diese polemische Debatte über den Dokumentarismus nur knapp referiert, während der gleichzeitig erschienene Sammelband *Poëtika kino*<sup>2</sup> unerwähnt bleibt, in dem die semiotischen Grundlagen des Films und die Differenzen zwischen den verschiedenen Filmgattungen von den bedeutendsten Vertretern der sog. "formalen Schule" sehr viel grundsätzlicher und differenzierter diskutiert werden.

Bedenklicher aber noch als die zu verkürzte Darstellung der Eigenart und Funktion des Dokumentar- bzw. Spielfilms scheint mir im Rahmen dieses zweiten Kapitels die Tatsache zu sein, daß sich die Situation des Films und Theaters in Deutschland um die Mitte der 20er Jahre so stark von der in Sowjetrußland unterscheidet, daß der systematische Vergleich hier wenig ergiebig ist. Unter den sehr anderen politischen Bedingungen der Weimarer Republik konnte sich noch kaum eine kontinuierliche Entwicklung eines revolutionären Films herausbilden, die auch nur annähernd an die Leistungen von

Ėjzenštejn, Vertov oder Pudovkin heranreicht. Und auch die hypostasierte "Kinofizierung" des Theaters hat im Zusammenhang mit dem Revue-Theater von E. Piscator eine andere Konsequenz. Denn, anders als bei Mejerchol'd, Tret'jakov oder Ėjzenštejn, werden von Piscator nur Filme in die Theateraufführung miteinbezogen, während die Inszenierungen selbst nicht an einem, dem Programm der "Montage der Attraktionen" vergleichbaren Konzept ausgerichtet waren. Damit führt aber in Deutschland gerade nicht ein so direkter Weg vom antiillusionistischen Agitationstheater zum Film, wie er in Rußland beschritten wurde, um gerade auch unter den Bedingungen der "Neuen Ökonomischen Republik" der Kunst ihre aktivierende, agitatorische Funktion zu erhalten. Ähnlich problematisch scheint mir dann aber auch der Versuch des Vf. zu sein, Brechts "Episches Theater" als direkte Parallele zum Stummfilm zu interpretieren. Wenn das Vorbild des Films so bedeutsam gewesen wäre, wie der Vf. unterstellt, hätten wohl nicht nur Brecht selbst, sondern auch W. Benjamin die Abhängigkeit des Epischen Theaters von der modernen Filmtechnik sehr viel stärker hervorgehoben und nicht den "gestischen Charakter" bzw. die "antiaristotelische Tendenz" des epischen Theaters in den Mittelpunkt ihrer Analyse gerückt. Nicht umsonst hat später auch Ėjzenštejn selbst hervorgehoben, daß in den 20er Jahren "montagegerechtes Denken und Montageprinzipien zum Allgemeingut aller Kunstrichtungen" gehört hätten.<sup>3</sup> Insofern war es nur konsequent, daß Brechts eigener "Kuhle-Wampe"-Film, wie der Vf. selbst feststellt, viel stärker an der Dramaturgie des Lehrstücks als an der Montagetechnik des modernen Films orientiert war. Kam es doch Brecht auch im Film nicht in erster Linie auf die direkte Beeinflussung der Emotionen eines mehr oder weniger anonymen Publikums, sondern auf das rationale Erkennen und Reflektieren des einzelnen Zuschauers an, um die im Film dargestellten Figuren als von außen gesteuerte Produkte des Milieus vorzuführen.

Das dritte, "Zurück zum Theater" überschriebene Kapitel ist demgegenüber wieder sehr viel ergiebiger. In ihm verfolgt der Vf. am Beispiel des "operativen Theaters" von Tret'jakov, wie sich auch das Theater in Rußland nach der "pathetischen" und "utilitär-aktivierenden" Phase in den späten 20er Jahren zu einer spezifischen Form des "Leben-Erkennens" entwickelt (S. 161), womit zwangsläufig auch der Dramentext wieder eine sehr viel größere Bedeutung gewinnt. Mit Tret'jakovs "operativem Theater" und insb. seinem Diskussionsstück "Ich will ein Kind haben" läßt sich nun aber auch A. Döblins dramatisierte Revue "Die Ehe" und erst recht Brechts Lehrtheater wieder sehr viel eher vergleichen, worauf bereits F. Mierau in seiner Tret'jakov-Monographie<sup>4</sup> ausführlich eingegangen ist. Trotz der starken Affinität zwischen Brecht und Tret'jakov, den Brecht in einem Gedicht aus dem Jahre 1939 nicht umsonst seinen "Lehrer" genannt hat, übersieht der Vf. auch hier nicht die starken Unterschiede. Während sich Tret'jakov als konsequenter Verfechter der Faktographie auch in seiner Theaterarbeit auf historisch und geographisch konkretisierbares Material bezog, versuchte Brecht schon in seinen Schauspielen, vor allem aber im Lehrstück sehr viel abstrakter nur bestimmte Einstellungen bzw. soziale Verhaltensweisen zu zeigen und zur Diskussion zu stellen, was Tret'jakov zu der ironischen Bemerkung veranlaßte: "Von den Höhen der intellektuellen Equilibristik gelangt Brecht über die Pfade der Aufsätze Lenins zum Kommunismus dahin, wo lebendige Menschen für ihre lebendige

Arbeitersache kämpfen. (...) Es ist Zeit, daß er die Erde betritt, um endgültig mit dem Wolkenkuckucksheim der Logik zu brechen, von wo er gekommen."<sup>5</sup>

Die ausführliche Darstellung der Theaterexperimente von Tret'jakov und Brecht hat den Vf. allerdings zu einem sehr verkürzten und deshalb zu einseitigem Urteil über die gleichzeitig entstandenen satirischen Komödien Majakovskijs verleitet. Wenn er behauptet, daß Mejerchol'ds Inszenierung des "Schwitzbads" zu "einem Theaterulk führte, der beim Publikum weder befreiendes Lachen noch selbstkritische Nachdenklichkeit auslöste" (S. 182), so kann er sich zwar auf entsprechende Rezeptionsbefugnisse berufen, die sich nicht nur auf die negative Reaktion der dogmatischen, der RAPP nahestehenden Literaturkritik, sondern auch auf die ablehnende Haltung des breiteren Publikums beziehen. Trotzdem wäre wohl heute - nach der erfolgreichen Wiederentdeckung der späten satirischen Komödien Majakovskijs - zu fragen, ob nicht gerade Majakovskij oder Mejerchol'd mit ihren Bemühungen, "dem Theater seine Blickfang-Natur wiederzugeben" (S. 179), bereits über Tret'jakovs operatives Lehrtheater weit hinausgegangen sind, um der Autonomie der Kunst und dem spezifisch ästhetischen Moment der theatralischen Aufführung ein größeres Gewicht zu geben und auf diese Weise die direkte didaktisch-agitatorische Wirkung zurückzunehmen. Auch wenn man nicht die provozierende These von B. Groys<sup>6</sup> akzeptiert, daß die linke Avantgarde mit ihrem Konzept der "lebenbauenden Kunst" de facto den sozialistischen Realismus und die Kultur des Stalinismus vorweggenommen habe, wird man wohl zumindest H. Günther zustimmen, der bereits 1978 im Zusammenhang mit einer Neubewertung der Faktographie und des Produktionstheaters feststellte: "Die Maximierung der praktischen Funktion hat, wie am Beispiel der Operativität gezeigt wurde, ein verengtes Funktions-potential zur Folge, wobei der ursprüngliche avantgardistische Impuls der ästhetischen Umwertung erlischt. Die eindeutige Unterordnung unter praktische (ideologische, ökonomische, operative) Funktionen führt daher zur Selbstaufgabe der Avantgarde."<sup>7</sup>

Zwar ändert diese Einschätzung nichts daran, daß sowohl Tret'jakovs als auch Mejerchol'ds und Majakovskijs avantgardistische Theaterexperimente letztlich an der von der RAPP beherrschten traditionalistischen und dogmatischen Kulturpolitik des frühen Stalinismus scheiterten, die eine so offene Diskussion oder kühne satirische Darstellung aktueller Probleme des sozialistischen Fortschritts nicht länger akzeptierte. Jedoch verweist H. Günther mit dieser Einschätzung auf ein Dilemma der linken Avantgarde, das vom Vf. auch in seiner knappen Nachbemerkung nicht hinreichend reflektiert wird: die sich zunehmend verstärkende Tendenz der linken Avantgarde, mit den Mitteln der Kunst für ihren eigenen Untergang zu kämpfen.

Vermutlich wäre dieser innere Widerspruch, der sich gerade auch an der Evolution des avantgardistischen Films und Theaters so deutlich ablesen läßt, klarer herauszuarbeiten gewesen, wenn sich der Vf. in seinem Einleitungskapitel nicht zu einseitig auf eine knappe Diskussion der "Theorie der Avantgarde" von P. Bürger beschränkt hätte. Die informative Gegenüberstellung der vornehmlich politisch motivierten Medienexperimente in Rußland und Deutschland hätte sicher gewonnen, wenn auch die vielfältigen slavistischen Studien zur Avantgarde-Problematik stärker berücksichtigt worden wäre, die durch die - vom Vf. bedauerlicherweise nicht einmal erwähnten - Forschungen von A. Flaker

angeregt worden sind. Sind doch durch sie inzwischen gerade auch die zentralen Begriffe der avantgardistischen Film- und Theaterpraxis außerordentlich differenziert beschrieben und problematisiert worden, die der Vf. häufig zu unkritisch aus den theoretischen Entwürfen übernommen und der eigenen Analyse zugrundegelegt hat.

J.U. Peters

### Anmerkungen

- 1 S.M. Ėjzenštejn, *Schriften 1*, hrsg. von H.-J. Schlegel, München 1974, S. 220.
- 2 *Poëtika kino*, M.L. 1927. Dt. Übers., hrsg. von W. Beilenhoff, München 1974.
- 3 S.M. Ėjzenštejn, *Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1960, S. 371. Vgl. dazu auch das entsprechende Kapitel: "Theater-Film-Beziehungen bei Brecht" in: W. Gersch, *Film bei Brecht. Bertold Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*, München 1975, S. 143-173.
- 4 F. Mierau, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin 1976.
- 5 S. Tretjakov, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Reinbek bei Hamburg, 1972, S. 156f.
- 6 D. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, Wien 1988, insb. S. 19-38.
- 7 H. Günther, "Die These vom Ende der Kunst in der sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre", in: *Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978*, München 1978. S. 91.





Wiener Slawistischer Almanach 28 (1991) 347 - 350

"Tgolf chole Městró". Gedenkschrift für Reinhold Olesch. Herausgegeben von Renate Lachmann, Angelika Lauhus, Theodor Lewandowski und Bodo Zelinsky. Böhlau Verlag Köln-Wien 1990. 580 S.

1. Wenn man eine Festschrift redigiert, gibt es im allgemeinen zwei Hauptmöglichkeiten. Die erste ist die einfachere: die Publikationen werden in der Reihenfolge der Autoren alphabetisch veröffentlicht. Diese Art der Redaktion wird in den Fällen gebraucht, wo die einzelnen Studien wegen ihrer thematischen und methodologischen Vielfältigkeit kaum zu gruppieren sind. Die zweite Möglichkeit ist eine thematische Aufteilung der einzelnen Arbeiten. So wird die ganze Festschrift übersichtlicher und kann viel leichter als ein nützliches Mittel der wissenschaftlichen Öffentlichkeit dienen. Selten sind aber die oft durch eine bunte Vielfalt geprägten Beiträge verschiedener Wissenschaftler thematisch ohne weiteres einzugruppieren. Es hängt in vielen Fällen bloß vom Zufall, mitunter aber auch von dem wissenschaftlichen Oeuvre des Jubilars ab. So verhält es sich mit dem zu rezensierenden Buch, das als Festschrift für Reinhold Olesch gedacht war, wegen des plötzlichen Todes des Jubilars aber zu einer Gedenkschrift geworden ist.

2. Der unmittelbaren wissenschaftlichen Tätigkeit und den breiten Interessen des Jubilars für die einzelnen slavischen Sprachen entsprechend, wird die Gedenkschrift in fünf Teile unterteilt: 1. Zum Dravänpolabischen (6 Beiträge), 2. Zum West- und Südslavischen (6 Beiträge), 3. Zur slavischen Lexik (20 Beiträge), 4. Zu Werken und Autoren als Quellen der slavischen Philologie und Geistesgeschichte (14 Beiträge), 5. Zur slavischen Literatur- und Kulturgeschichte (8 Beiträge). Nach dem kurzen Vorwort folgt die Tabula in memoriam, eine Ehrenbezeugung von 303 Wissenschaftlern und wissenschaftlichen Institutionen. Das Verzeichnis der Veröffentlichungen und der Herausgebertätigkeit von Reinhold Olesch (S. XXI-XXXIV) wurde von Angelika Lauhus zusammengestellt.

3. Über die Studien des ersten Themenkreises kann im allgemeinen festgestellt werden, daß alle Autoren auf neuen Wegen gehen und neue Lösungen auf die von der Wissenschaft gestellten Fragen suchen. So *Leszek Moszyński* (Staropolański teonim Tjarnaglofi) und *A. de Vincenz* (Auf den Spuren der Mainzer Slavenmission: ein bonifatianisches Wort für "Spiritus (Sanctus)" im Draväno-Polabischen). *Adam E. Suprun* beschäftigt sich mit der polabischen Wortbildung im Spiegel des Suffixes *-ac*. Die anderen Studien sind ebenfalls interessant und lehrreich.

Die Artikel der zweiten Gruppe erläutern einige Fragen im Zusammenhang mit den west- und südslavischen Sprachen. *Božidar Finka* bietet einen Überblick über die Sprache der Kroaten in ihren Anfängen (Jezik Hrvata u svojim počecima). Er dient mit einer Zusammenfassung über die schon bekannten Tatsachen und Erscheinungen. Seinem Hauptfachgebiet entsprechend beschäftigt sich *Mijo Lončarić* mit der Entwicklung der kajkavischen Akzentuation (Napomene o razvoju kajkavske akcentuacije). *Božidar Vidoeski* schreibt über ein noch immer aktuelles Problem der Kontinuanten von \*z und \*z in den Dialekten des Makedonischen. Seine Arbeit ist ein Beitrag zu einer für die Südslavistik sehr interessanten und kaum perfekt lösbaren Frage. Anlässlich des Namens *Olesch* (*Olesz*) bzw. der

Etymologie dieses Namens macht *Kazimierz Rymut* einen wissenschaftlichen Ausflug in den Bereich der slavischen Phonologie (*Olesz - przyczynek do historycznej fonologii języków słowiańskich*). Mit je einem Problem der polnischen Gegenwartssprache beschäftigen sich *Janusz Siatkowski* und *Wojciech Ryszard Rzepka*.

Unter den Studien des dritten Themenkreises wird zuerst über altrussische, albulgarische und kirchenslavische Fragen verhandelt (*Gerhard Birkfellner: Oтъnja molitva / Poučenie Vladimira Monomacha - Lavrentjevskaja lětopisъ sub anno 1096/*, *Ivan Duridanov: Albulgarisch покои*, altrussisch *покоева*, *Franciszek Sławski: Starocerkiewne gananie*, *Klaus-Dieter Seemann: Altrussisch lodyga: Wort und Sache*). Mit einem Archaismus des Čakavischen beschäftigt sich *Wiesław Boryś* (*Z archaizmów w leksyce czakawskiej: jūšit se 'iritować się, niepokoić się'*). Zu dem sprachhistorischen Teil gehören noch einige Studien dieser Themengruppe. *Bogdan Walczak* schreibt über die deutschen Toponyma in der ältesten polnischen Zeitung (aus dem Jahre 1661) (*Niemieckie nazwy geograficzne w najstarszej polskiej gazecie*). Sehr wichtig ist es, die fremden Einflüsse im Sprachgebrauch der Zeitungen auch historisch zu untersuchen, da sich die Sprache der Journalistik ganz nahe der gesprochenen Sprache befindet, und die Toponyma eben einen Teil der sprachlichen Elemente bilden, die sehr viel über die Kontakte zwischen zwei Völkern sagen können. Die Analyse eines Werkes von einem bestimmten Gesichtspunkt aus ist das Ziel der Studien von *Tadeusz Lewaszkiewicz* (*Osobliwe wyrazy języckie w Słowniku Lindego*). *Gerhard* und *Svetlana Ressel* stellen in ihrem Beitrag "Lexikalische Varianz im 'Smrt Smailage Čengića' von Ivan Mažuranić" im Sinne eines methodischen Ausgangspunktes für eine eingehende analytische Darstellung fest, daß sich "das Wort als grundlegende, lexikalische Einheit...mit anderen Wörtern in zahlreichen strukturellen, paradigmatischen wie syntagmatischen Beziehungen befindet" (S. 262). Von diesem theoretischen Gesichtspunkt aus untersuchen sie die Frage der lexikalischen Varianz vor allem im Bereich der Substantive, Adjektive, Adverbien und Verben anhand des reichen lexikalischen Materials, welches den Forschern das Hauptwerk eines der bekanntesten kroatischen Dichter und Wissenschaftler bietet. Die Studie von *Milan Moguš* (*Marulićeve leksikografske napomene*) führt uns ins Zeitalter der Blütezeit der alten kroatischen Literatur. Der erforschte Bereich sind die fremden Wörter bei Marulić, die in seinem berühmten Epos gebraucht werden. Bei Marulić gibt es selbstverständlich viele italienische Wörter, es treten aber auch einige Germanismen auf. Trotz des Gebrauchs fremder Elemente war Marulić ein Anhänger der zeitgenössischen puristischen Bestrebungen und prägte zahlreiche neue kroatische Wörter, um einige Begriffe, für die keine muttersprachlichen Mittel zur Verfügung standen, auszudrücken und zu erklären (Vgl. *Julije Derossi: O jezičnim specifičnostima novootkrivene Marulićeve prijevodne čakavske proze*. In: *Hrv. dij. Zb. knj. 5. Zagreb 1981, S. 23-32.*). *Stjepan Babić* faßt alles zusammen, was man über den Ursprung der kroatischen Benennungen der Monate wissen sollte (*Etimologija hrvatskih naziva za mjesece*). *László Hadrovics* lenkt die Aufmerksamkeit auf eine bisher nicht untersuchte Erscheinung, die die eigengesetzliche Entwicklung der Sprache zeigt, nämlich auf die sog. Pseudopartizipien im Serbokroatischen, d.h. die Partizipien, die in vielen Fällen kein muttersprachliches (und manchmal auch kein vermittlersprachliches) Verb haben. Diese Partizipien können unter dem unmittelbaren Einfluß des Deutschen entstehen. Im

Hintergrund der deutschen Partizipien findet man in vielen Fällen ein frz. Muster, z.B. frz. *blasé* > dt. *blasiert* > skr. *blaziran*. Im Frz. ist *blasé* ein echtes Partizip für *blaser*, im Dt. und im Skr. gibt es aber kein zugehöriges Verb. Im Falle des skr. Partizips *talentiran (-tovan)* < dt. *talentiert* ist kein entsprechendes Verb in einer der betreffenden Sprachen zu finden. Die dt. Form wird nach frz. Vorbild *talenteux* nachgebildet. Auch hier spielt die Analogie bzw. der sog. Systemzwang eine wichtige Rolle. László Hadrovics hat sein Material zwei Wörterbüchern (Klaić und Vujaklija) entnommen. Hier folgen vier Beispiele, die den Gebrauch der Partizipien illustrieren. Alle vier stammen von A. G. Matoš (einem berühmten Repräsentanten der Hrvatska moderna): *Koliko velikih, vječitih pouka u toj savremenoj istoriji, što se pred blaziranim svijetom javlja...* (1: 126), *i intelektualni epikurejac i blazirani čovjek...* (2: 28), *Naš slijepac ima više poezije pod krpama, no svi ti snobovi pod svojim kariranim prslucima* (1: 111), *Ima ... livriranog lakeja, daje prvim novinama interwieve* (1: 117). *Livriran* kommt in der Abhandlung von Hadrovics nicht vor. Norbert Reiter schreibt über einige "Slavismen im Gefüge der albanischen Lexik". Sehr beachtenswert ist seine Feststellung, nach der die Ursache bzw. das Motiv der Entlehnungen nicht nur in den sog. Defizit-Motiven, d.h. in Unkenntnis eines Begriffes, zu suchen sein sollen. Um auch diese Feststellung zu illustrieren, bringt er Beispiele aus dem Begriffskreis "Ordnung und Recht". Seine Beispiele und seine Interpretationsmethode scheinen überzeugend zu sein, nachdem sie einen neuen Ansatz für die etymologischen Untersuchungen empfehlen; aber der Leser hat das Gefühl, daß diese Methode, dieses Gelände auch sumpfig sein könnte, da ein bestimmter Anreiz für Spekulationen nicht auszuschließen ist. In seiner Studie "Bemerkungen zu Neuerungen der russischen Formen- und Wortbildung untersucht †Herbert Bräuer die Aspektbildung der Verben auf *-ovat'* und stellt fest, daß sich - in erster Linie - in der Sprache einiger Fächer (Chemie, Physik) zahlreiche Neubildungen finden, die den Regeln und Prinzipien der russischen Wortbildung widersprechen. So gibt es einige Verben auf *-ovat'* mit Stammbetonung, die aber trotz der Regeln mit *-yva-* weitergebildet werden können, z.B. *ispól'zovat' - ispol'zóvyat'*. Die Verben fremder (internationaler) Herkunft sollen sich nicht nur dem System der Annehmersprache anpassen, sondern sollen die Unterschiede des Aspekts obligatorisch auch formell ausdrücken, z.B. *blokírovat' (anfangs zur Bezeichnung einer imperfektiven wie perfektiven Handlung) später zablokiróvyvat', otblokírovat'*. Das ist kein Zufall, da diese Neuerungen eben von den Fachsprachen erzwungen werden. H. Bräuers Beitrag weist auch darauf hin, daß im Hintergrund aller sprachlichen Änderungen die Funktion der Sprache, d.h. der Zwang der in allen Relationen vollständigen Mitteilung zu finden ist.

Von den interessanten Studien der vierten Gruppe sollen hier nur einige erwähnt werden. Werner Lehfeldt stellt die serbischen Übersetzer des Sultans durch eine Analyse der Übersetzungsunterschiede zwischen zwei Gesprächslehrbüchern der Aya-Sofya-Bibliothek in Istanbul vor. Unter den in diesem Themenkreis vorgestellten Sprachdenkmälern finden wir das Wörterbuch von Peter Loderecker im Verhältnis zum Wörterbuch von Faust Vrančić (eine Studie von Antonin Měšt'an) sowie die "Manducatio in grammaticam in Sclavonico Rosseanam" von E. Kopijewitz (Helmut Keipert). Man erfährt auch interessante Details über die Korrespondenz Max Vasmers mit Fran Ramovš. Darüber schreibt Horst Röhling.

Die Studien des fünften Themenkreises sind der slavischen Literatur- und Kulturgeschichte gewidmet. Besonders lesenswert ist hier der Artikel von *Carl Stief* "Die Wenden in der dänischen Belletristik".

4. Von den Studien liegen 27 i dt., 15 in poln., 6 in skr. sowie je 3 in russ. bzw. engl. Sprache vor. Der Artikel von Božidar Vidoeski wurde von Roland Schmieder aus dem Mak. ins Dt. übersetzt. Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß die Gedenkschrift sorgfältig redigiert wurde und auch der Korrekturarbeit Anerkennung zukommt. Die Freunde, Kollegen und Schüler von Reinhold Olesch bezeugen dem Jubilar mit neuen und gründlich ausgearbeiteten Themen ihre Wertschätzung. Schade ist jedoch, daß in manchen Artikeln eine von wissenschaftlichen Arbeiten gemeinhin zu erwartenden Gliederung, die auch von praktischen Gesichtspunkten aus wünschenswert wäre, fehlt. Die aus einer Festschrift plötzlich zu einer Gedenkschrift gewordene umfangreiche Publikation erstreckt sich auf fast alle Gebiete der Slavistik und zeigt trotz der auf den ersten Blick eher heterogen wirkenden thematisch-methodischen Vielfalt eine bestimmte Einheit. So kann man diese Monographie allen slavistischen Philologen wie auch den sich der Slavistik widmenden Studenten mit bestem Gewissen zur fachlich bereichernden Lektüre empfehlen.

István Nyomárkay (Budapest)

## **Texte und Materialien**



George Cheron

LETTERS OF K. BAL'MONT AND V. BRJUSOV TO  
A. ELIASBERG

The Russian-Jewish translator Aleksandr Samojlovič Eliasberg (1878-1924), although born in Minsk, lived and worked in Munich, having moved there in 1906.<sup>1</sup> In 1907 Eliasberg issued an anthology of modern Russian poetry in German translation done by himself: *Russische Lyrik der Gegenwart*. It was while working on these translations that Eliasberg came into contact with the two primary representatives of Russian Symbolism, Konstantin Bal'mont (1867-1942) and Valerij Brjusov (1873-1924). Eliasberg's anthology provided the basis upon which a correspondence with Bal'mont and Brjusov was initiated. The eight letters from Bal'mont cover the years 1907-1908 with two from 1921. In his letters Bal'mont speaks about his position in Russian literature, his work in progress, his new books, and his personal life. While Brjusov's letters are only two in number, they are none the less informative concerning his activities.<sup>2</sup>

Eliasberg in time became one of the most talented and prolific translators of classical and modern Russian literature into German.<sup>3</sup> He was instrumental in introducing much of modern Russian literature to the German writer Thomas Mann (1875-1955).<sup>4</sup> Upon his death in 1924 the Russian writer Aleksej Remizov provided the following high accolade of Eliasberg's linguistic skills:

И вот слышу, Элиасберга уже нет на белом свете: больше сердце не выдержало грешной земли. А хорошо он знал русский язык, любил русскую речь, берег, как редко кто.<sup>5</sup>

Bal'mont's and Brjusov's letters to Eliasberg are published with the permission of Columbia University. These letters are located in the papers of the Russian painter and collector N.B.Zaretskii (1876-1959) at the Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, Rare Book and Manuscript Library, Butler Library, Columbia University.

I would like to thank Professor Vladimir Markov for proofreading Bal'mont's letters.

N o t e s

<sup>1</sup> *The Universal Jewish Encyclopedia*, Vol.4, New York 1948, 68.



- <sup>2</sup> Twenty-nine letters from V.Brjusov to Eliasberg have been published: V.A.Lazarev, "Iz istorii literaturnych otnošenij pervoj četverti dvadcatogo stoletija", *Učenyje zapiski Moskovskogo oblastnogo pedagogičeskogo instituta im. N.Krupskoj*, Vol.46, sbornik 3, Moscow 1962, 91-134 (I would like to thank Ju.Davydov of Moscow for obtaining this difficult item for me). The first letter of the two published here predates any that were published by Lazarev.
- <sup>3</sup> Among the classics of Russian literature that Eliasberg translated were Puškin, Lermontov, Gogol', Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij, Čechov and Leskov. Of contemporary writers, he translated Merežkovskij, Bunin, Majakovskij, Esenin; for more information see Lazarev, *ibid.*, 92-93. Poems of Bal'mont and Brjusov figured in two more anthologies put out by Eliasberg: *Neue russische Erzähler*, Berlin 1920; *Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts*, München 1922. An anthology in Russian edited by Eliasberg also featured verse of both poets: *Russkij Parnass*, Leipzig 1921.
- <sup>4</sup> Thomas Mann's letters to Eliasberg (29 in number) were published in Prague, where they are housed in the National Archives: A.Hofman, *Thomas Mann a Rusko*, Prague 1959, 113-159.
- <sup>5</sup> A.Remizov, "Esprit", *Sovremennye Zapiski* (Paris), No.23, 1925, 93. After his death part of Eliasberg's rich Russian library was acquired by the Benedictine Monastery at Salzburg: Biblioteka Al.Éliasberga, *Vozroždenie*, 24 March 1927 (No.660).

## ПИСЬМА БАЛЬМОНТА ЭЛИАСБЕРГУ

№ 1

1907. 10 августа.  
Сулак. Аве Мария.

Дорогой Александр Самойлович,

Еще и еще пересматриваю Вашу книгу,<sup>1</sup> и чувствую, что какой-то большой путь пройден. Когда я начинал свою литературную деятельность, мне пришлось биться и бороться совершенно одному. В течение четырех или пяти лет ни один журнал не хотел меня печатать, я не мог найти никакой работы, и ни одного человека не было около меня, который бы думал и чувствовал как я. Теперь я думаю, что это было хорошо. Я прошел через горькую школу, но на всю жизнь я спасся от возможности заразиться той скверной болезнью, которая называется пошлостью, и которой заражены теперь почти все молодые поэты, берущие с налету готовые размеры и готовую славу кружковщины. То, что Вы говорите, что в стихах моих не чувствуется никаких усилий, верю, и дважды радуюсь, что Вы это так чувствуете. Но усилия были над жизнью, которая за борьбу и дала мне певучую легкость стиха. Все, что Вы говорите, говоря обо мне, я принимаю, как дружеский привет, как понимание души душой, как связку цветов, которые давно были мне нужны - и еще хочу таких же, и более ласкающих. Я ценю очень то, что Вы говорите о моем отношении к самому себе. Так мог бы говорить только истинный друг, который видел меня, жил со мной, прислушивался к звуку моего голоса - к тому не сказанному, что бывает не в словах, а именно в звуке голоса, когда поздним вечером говоришь с другом. Да, я вижу себя со стороны, и знаю, кто я. Я часто браню Немцев, но я люблю великую Германию, и во мне много именно Германской способности - работать - и тяжело работать - чтобы праздник настал, и чтоб феи пришли во сне, и чтоб легкая вознеслась готическая колокольня.

Мои "сопутствующие" поэты-товарищи, в данное время, вовсе не чувствуют себя моими "трабантами" (какое чудное надменно-красивое звучное слово!). Они стянули у меня столько погремушек и столько драгоценных камней, сколько каждый мог унести - и поносят меня, говоря, что все это, конечно, им принадлежит. И пусть их. Мне только

смешно. Так, чуть-чуть забавно. Мне хорошо одному, вот здесь на берегу Океана. Ведь недаром же, правда, мне приснился Альбатрос.

Ваши пересоздания Русских напевностей превосходны. Вы тонко чувствуете текст, Вы держитесь того же метода в переводах, которого я стараюсь держаться, когда пишу о великих чужеземных поэтах: этот метод единственно верный, - женская ласковая хитрость: отдаться, чтобы овладеть. Вы отдаетесь интонациям подлинников, и они становятся Вашими. Такие Ваши передачи, как "Пожар"<sup>2</sup>, "Береза"<sup>3</sup>, "Раковина" (из моих стихов)<sup>4</sup>, "Терцины" (из Брюсова)<sup>5</sup>, "Иди за мной" Гиппиус<sup>6</sup>, и многие другие, показывают в Вас тонкую впечатлительность, отличное владение Немецким стихом, и не менее превосходное понимание языка Русского. Для меня, помимо Вашего отношения, радостно знать, что у Русской поэзии есть такой Немецкий переводчик, как Вы, и я буду ждать, еще много и много, работ Ваших.

Я был бы Вам признателен, если бы Вы послали мне свой протрет и что-нибудь рассказали о себе, - я ведь ничего не знаю, кто Вы. Я хотел также сказать Вам, что, если Вы хотите воспользоваться моими сведениями и знаниями для чего-нибудь из сфер Ваших занятий Русской литературой, пожалуйста, обращайтесь ко мне, ставьте вопросы, я буду Вам отвечать.

Между прочим, я думаю, Вас рецензенты Русские будут вероятно преследовать за неумеренное увлечение Бальмонтом. Не смущайтесь. Так должно быть. Вы оцениваете меня как "посторонний", с исторической точки зрения. В России же сейчас всё находится в кипении. Не только то, что связано с социальными вопросами, нет, все. В частности, многие поклонники моих "певучестей" не могут мне простить, что я стал на сторону мятежных Рабочих. Но мои "Песни Мстителя" есть лишь буква "А".<sup>7</sup>

Впрочем, я сейчас совсем в ином - я написал, и кончаю, новую книгу стихов "Зеленый Вертоград" (Слова поцелуйные)<sup>8</sup>. Это - на фоне нашего сектантского великого оргийного "Хлыстовства" - мое понимание любовного радения, и любви воистину любовной, не связанной, еще никем не рассказанной, и образ любовницы-сестры, жены-любовницы, любовницы-любви, женщины-девушки, женщины-звезды. Я посылаю Вам одно из этих песнопений. Хотите, - пошлю больше.

Относительно книг. "Горные Вершины" - Вам.<sup>9</sup> "Будем как Солнце"<sup>10</sup>, к сожалению, не мой экземпляр. Нужно вернуть. Постараюсь достать, тогда пошлю Вам. Через месяца полтора пошлю Вам "Три Расцвета"<sup>11</sup> и "Белые Зарницы" (сборник статей, о Гете, Уитмане,

Уайльде, Славянских замыслах, и пр.)<sup>12</sup>. Я послал Вам "Три Расцвета" в рукописи, не думаю однако, чтобы Вы захотели переводить эту драму.

Пишите мне. И не обижайтесь, что я неаккуратен. Если б знали Вы, как я занят - всячески, всячески!

Издана Ваша книга так, как еще ни одна из моих. Вот я сейчас буду ругаться. Проклятые Немцы, умеют издавать книги, а мы, Русские, все будем у иностранцев учиться? Впрочем, Ваша жена Русская.<sup>13</sup> Ее рисунок для обложки поэтичен, изящен. Сколько настроения в этих ветвях, и в двух этих птицах! Я обожаю птиц.

Жму руку.

Искренно Ваш

К.Бальмонт.

№ 2

21 октября 1907. Брюссель.  
83, rue St.Georges (avenue Louise).

Дорогой Александр Самойлович,

Как можете Вы сомневаться во мне? Конечно, я почувствовал Ваше письмо, но не мог ничего ответить Вам. Как только устроюсь в своей квартире, напишу подробно. Кстати: мое пребывание в Брюсселе, по возможности, тайна.<sup>14</sup> - Мне кажется, что вот Вы тут, хотелось бы сжать Вашу руку, и сказать столько слов. Я тону и тонул в волнах напевных. Пред отъездом из Сулака<sup>15</sup> - я в Океане чуть не утонул. Я в гремящей поющей всезвучности. Как жаль, что не с Вами, в Мюнхене!

Ваш

К.Бальмонт.

№ 3

1907. 16 ноября. Брюссель.  
83, ул. св.Георгия, Иксель.

Дорогой Александр Самойлович,

Я в сущности на несколько писем не отвечал Вам. Но - моллю о снисходительности и ныне и впредь. Иной раз очень хочется писать, и часто, но захватит волна настроений, или застучит молот работы - возможность падает. Ваше отношение ко мне я очень ценю. И мне вдвойне радостно видеть Ваше внимание ко мне, и искреннюю Вашу любовь, когда мы ни разу даже не виделись. При свидании - я знаю - я умею иногда очаровать, и даже настолько, что после, когда личное очарование уйдет, - с расстоянием и вещами ежедневности, - люди мстят мне, за то, что слишком любили. Но я не сержусь. Однако - сейчас - я пожалуй неосторожен. Быть может, если б мы увидались, Вы меньше б меня ценили и любили. Кто знает.

Не ведаю, скоро ли мне придется попасть в Мюнхен, куда мне очень хочется попасть. Я здесь - по некоторым обстоятельствам, которые требуют моего пребывания в Брюсселе еще месяца на два. Летом, я буду свободнее. Если бы мог, я сейчас бы уехал в Мюнхен. Не говоря уже о желании встретиться с Вами, я интересуюсь Мюнхеном, как художественным центром, и очень люблю Баварцев (я был в очаровательном Нюрнберге лет пять тому назад)<sup>16</sup>. В Баварцах, как Вы верно говорите, много Южного. В них уже чувствуются чары Италии. И так я был влюблен в течение одного вечера в одну Нюрнбергскую красавицу! Это было в каком-то ресторане, где, один, я ужинал, и она стояла за конторкой. Должно быть, я очень смотрел на нее. Она отозвалась: когда я уходил, она мне подарила свою розу. Это было как-то по-Гамсуновски<sup>17</sup>. Я сейчас помню ее красивое лицо, ее лесные глубокие глаза. Она меня видела таким, каков я.

Вы говорите о "Вертограде" и "Жар-Птице".<sup>18</sup> Александр Самойлович, Вам многое невидно, благодаря тому, что Вы слились с Германским духом, с Германским гением, и не можете чувствовать - невозможно при этих условиях чувствовать - некоторые вещи, которые мне привычны, известны, знакомы, мои, с детства, с полунамека, слышны через горы, через леса, слышны даже через грохот чуждых тяжелых городов. Быть может не нужно было, или не абсолютно нужно было, чтобы Бальмонт написал "Жар-Птицу". Но абсолютно нужно было, чтобы в России была написана "Жар-Птица". Я вошел в великую кузницу. Где кузнец? Нет его. Или он спит, или пьян, или глуп. Прочь,

кузнец. Я свирельник, но я так люблю ходить по цветущему лугу, между красных и синих цветов, под золотым Солнцем, что мне весело побегать в темной кузнице, где вот, я разжег рубиновое пламя, и буду ковать, и кую, и кую. И это только малый уголок. И зажгу великий пожар. Я стяну в одно огромное зеркало все блески Славянского гения. Я не хочу Европы.

"Зеленый Вертоград" - это воистину я и не случайно выбрал эпиграфом стих:

"Не тень моя вам показалась,  
А сам я здесь явился вам."<sup>19</sup>

Если Вам помешала сектантская одежда, это лишь миг. Когда книга будет напечатана - я выпущу ее в начале 1908 года<sup>20</sup> - и Вы побудете с ней в разные часы, я уверен, Вы измените мнение о ней. У Вас изменится впечатление от нее. До этого, как ступень, выйдет в конце ноября моя новая книга "Птицы в Воздухе". Она уже почти вся отпечатана. Я пошлю Вам экземпляр. И беру с Вас теперь же маленькую взятку. Пожалуйста, пошлите экземпляр Вашей книги, с какой-нибудь надписью, моей матери: Вере Николаевне Бальмонт, в г.Шую, Владимирской губ. Старушка будет в восторге, тем более, что я отчасти ее любимец, и она весьма тщеславная.

Посылаю Вам три небольшие вещи: "Минутка", "Джэлалэддин Руми", и "Оахака".<sup>21</sup> В Оахаке я провел очаровательные часы своей жизни,<sup>22</sup> с той девушкой,<sup>23</sup> которая сейчас со мною здесь, и с которой я объехал всю Мексику, Майю,<sup>24</sup> и был в Калифорнии.<sup>25</sup> Она шлет Вам привет. Портрета ее у меня нет, кроме одной карточки, которую я не могу Вам послать. Ей очень понравились Ваши письма ко мне, но она упрекает Вас в том, что в книге своей Вы не выбрали истинно - Бальмонтских вещей: "Гимн Огнию"<sup>26</sup>, солнечные стихи<sup>27</sup>, "Города Молчания", и др.

Крепко жму Вашу руку. Пишите мне. Передайте от меня привет Вашей супруге (вежливое, но неуклюжее слово, лучше - жена). Мне кажется, Вы очень дружны и счастливы с ней.

Пишите мне больше, и все, что хотите. Мне все интересно.

Ваш

К.Бальмонт.

P.S. Расходится-ли Ваша книга в Германии? Если были какие-нибудь рецензии, пошлите на несколько дней.

А как я точно предсказал Вам, что Вам будет от "Весов" за меня?<sup>28</sup>

№ 4

1908. 11 января.

Иксель.

Дорогой Александр Самойлович,

Совсем изнемогаю от чрезмерности работы и жизненных испытаний. Времени и сил не хватает.

Возвращаю перевод Ваш.<sup>29</sup> Я очень радуюсь, что Вы сделали его и напечатаете, но решаюсь указать на неточности. На стр. 3-й я говорю: "Чем своеобразнее талант, тем легче ему переплеснуть через свои берега, и тут все рамки ломаются." Я хочу сказать, что своеобразный талант может сделать большее, чем обычный талант, что, выйдя из своих берегов, он может и в ненадлежащей сфере давать интересное и оригинальное. Пример: Достоевский. Вы же придали своей мысли обратный смысл. Вы говорите: "Gefahr", а я разумею: "Möglichkeit", возможно избежать опасности.

На стр. 4-й я говорю: "На минутку Кузмин, на полминутки Городецкий". Вы говорите: "manchmal-seltener". Я разумею именно минутку и полминутки: это незначительные дарования /пока/, времени жаль на них.<sup>30</sup> Вы смягчаете резкость суждения.

Там же. Я считаю Вяч.Иванова "истинным" Русским поэтом, неподдельным, но не "великим", и даже не "большим".<sup>31</sup>

На стр. 5-й совсем неверно переведено о Блоке. Я отношусь к нему с большим презрением, и считаю его, как журналиста, литературным проститутотом.<sup>32</sup> Я говорю - "разудалый", это значит нагло-смелый, как наглы хулиганы: их смелость в том, что они за все рукой схватятся. Так и делает Андрей Белый, этот лакей Мережковского и Брюсова.<sup>33</sup> "Ловкость" его есть ловкость карманного вора. В современной России это распространенный тип. 10-е издание Макса Нордау.

Осипа Дымова я не люблю.<sup>34</sup> Он тоже из тех, кто пользуется готовыми формулами.

Я думаю, Вы не шокируетесь, что я со всей откровенностью и лаконичностью говорю?

Будьте добры послать мне экземпляр журнала, где Вы напечатаете очерк. И благодарю Вас еще раз, что даете мне возможность возникать в Германской речи.

Посылаю Вам "Чувство расы в творчестве". Это тоже появится в "Золотом Руне".<sup>35</sup> Если не воспользуетесь, не откажитесь вернуть рукопись. Я думаю написать целый ряд таких небольших очерков по

вопросам Искусства, Космогоний, и религиозно-философского сознания.

Лишь теперь высылаю Вам новые свои книги. С нетерпением буду ждать впечатлений. Что Шишбьшевский?<sup>36</sup> Скажите ему, что "Зеленые Святки", "Руны Ночи", и "Наш танец" написаны под толчком от некоторых его слов. Он музыкант Польской речи. Я очень люблю его "Снег", "Андрогину", "Гости", "Над морем", отдельные страницы о Женщине.<sup>37</sup>

Не сетуйте, что мало пишу. Пишите мне. И любите меня.

Привет Вашей жене. Елена кланяется.

Жму руку.

Ваш

К. Бальмонт.

№ 5

Bruxelles, 177, rue Culture,  
Berkendael, Inst. Medic., 13

10 февр. 1908.

Нет, я Вас слишком люблю, и скажу Вам правду. Но - *inter pos.* Официальная легенда: автомобиль. Поистине же, в припадке безумного возбуждения, накануне своего отъезда в Париж, куда я ехал на неделю, влекомый тоской о жене, о Кате,<sup>38</sup> и тоскою ее обо мне, - в моих безумных душевных вихрях, я бросился с балкона на улицу. Я не искал смерти - о, нет! - и всего второй этаж, ступени две - я хотел чего-то сильного, и, быть может, я упал бы счастливо, но рукою захватив край балкона, почувствовал что шипы железные срывают кожу с пальцев, сделал судорожное движение, и уже не спрыгнул, как хотел, а сбросился. Я опять лежал со сломанной ногой, на этот раз правой, а не левой.<sup>39</sup> Опять - но как иначе! Когда через минуту прибежала дрожащая смертельно-бледная Елена,<sup>40</sup> я спокойно сказал ей: "Вот, я сломал себе правую ногу в бедре". Она села на тротуар, и положила мою голову на свои колени. И так мы были долго, пока не прибежали знакомые, и не внесли меня в мою комнату. "Елена", говорил я, "смотри, как ясны звезды! Вот Юпитер, вот Кассиопея, вот ночное солнце египтян, Сириус!" Я был безгранично счастлив. Потом Катя



приезжала на неделю и снова уехала к нашей феечке Нинике.<sup>41</sup> Они были вместе. Целовали меня. Они - не врачихи. В моей душе - Осанна.  
Обнимаю Вас,

К.Бальмонт.

№ 6

Charente Inf.,  
St.Georges de Didonne,  
Villa Lucienne

1909, 30 августа.

Дорогой Александр Самойлович,

Вы не могли не удивиться и не огорчиться, что я не ответил Вам тотчас. Но я был болен. Я получил от Елены телеграмму из Киева, которую понял как известие о смерти моей девочки, которая была очень больна. На самом же деле она говорила о только что скончавшейся моей матери, о чем, по случайному недоразумению, не известил меня не один из моих братьев.

Ваше письмо горько отзывалось в моей душе, и в душе моей жены, которая, хотя не знает Вас лично, относится к Вам с искренним сочувствием, и которая, как я, ценила Вашу любовь к жене Вашей, факт такой любви, которая чувствовалась в каждом письме ко мне. Странны, быть может, будут слова мои к Вам. Я не могу и не умею говорить в такие минуты. И не знаю, нужно ли говорить что-нибудь. Мне хотелось бы быть с Вами, я бы молча сидел с Вами, или говорил бы о чем-то совсем отвлеченном и далеком, а Вы бы почувствовали, что воистину Вы дороги мне.

Слушайте, я всегда на стороне того или той, кто ушел от кого-нибудь. Душа - вольна, хотеть - ее воля и божественное право, душа вольна хотеть чего-то, чего она еще не знала. Но мне казалось, что Зина, эта маленькая красивая Зина, нашла в Вас ту душу, с которой она может говорить всегда и обо всем, и я не понимаю, не ведаю, почему она ушла. Если б та, кого я люблю, полюбила еще и кого-то другого, я все же не могу себе представить, что меня она разлюбила, - а если это так, зачем уходить, зачем разрыв, неужели не настолько деликатны, и сильны, и всеобъемлющи и видящи наши души, чтоб полюбить любовь

любимой. Да, конечно - я говорю - *конечно* - я хочу, чтоб любимая любила только меня. Но, если ее сердце обращается еще и к другому кому-то, я бы сказал: Но меня ты не покидай, я буду любить тебя всегда-всегда. Если же ты хочешь меня покинуть, о, покинь не на много дней, если можно, не на много месяцев, и не отрывайся от меня совсем, потому что ведь я люблю тебя, и ты любишь, потому что любила, а раз ты любила, так ведь разлюбить нельзя.

Быть может, в ней, кто Вам - жизнь, это живет, хоть она этого не сознает еще? И как же она оставила Вам ребенка, если не было у нее ощущения в душе, что все же не порвано с Вами? А если она вернется, неужели радость возврата не искупает десятикратно боль такого потрясения? Если это возможно? Когда мы хотим всей душой, все возможно.

Обнимаю Вас братски.

Ваш

К. Бальмонт.

№ 7

Paris XVI, 48 bis, rue Raynouard.  
1921.II.26

Дорогой Елиасберг,

Спасибо Вам за память, письма, и посылку Вашего сборника. Я не отвечал Вам так долго, ибо и здесь в Париже мне живется так же плохо, как в Москве, и я все время занят разными хлопотами, большей частью бесплодными. Жить трудно. Если поэзия и раньше была нужна лишь немногим, число этих малых дружин стало еще немногочисленнее.<sup>42</sup>

"Русский Парнас",<sup>43</sup> на мой взгляд, составлен совершенно произвольно. Давать Лохвицкой одну страницу (взяв лишь два пустяка, на Мирру непохожие),<sup>44</sup> блистательному Вячеславу Иванову дать 7 страниц, а полу-поэту Валерию Брюсову,<sup>45</sup> компилятивному ритору, 14, - это такое личное пристрастие, которое неизвинительно в поэтической энциклопедии. Брюсов может быть Вам мил по личным соображениям, но Русская Поэзия, не умирающая и ныне, давно сбросила незаслуженный ореол с этого стихотворца, не создавшего никакой школы. Печатать Козьму Пруткова<sup>46</sup> - преступление. Давать поразительному Некрасову<sup>47</sup> 10 страниц, и столько же ничтожному

Алексею Толстому, это значит не видеть лица Русской Поэзии. Я говорю резко, но иначе не могу. Нельзя в энциклопедию вводить личные пристрастия. А именно объективное мерило (индивидуальность, степень самостоятельности, глубина влияния) в этом сборнике отсутствует.

Переводов моих из Ленау<sup>48</sup> сейчас у меня нет под рукой. Но на днях выйдет в Берлине моя книга "Из мировой Поэзии",<sup>49</sup> и я Вам пошлю экземпляр. Там есть отрывки из Гете, Гейне, и Ленау.

В Мюнхене-ли Пшибышевский? Неужели до Мюнхена не долетают бури? Хотел бы тогда приехать в этот особенный город хоть на краткий отдых.

Прошу передать мой привет Зин. Ник.

Жму руку.  
Искренно преданный  
Вам  
К. Бальмонт.

№ 8

Бретань  
1921 X. 20

Дорогой Элиасберг,

Меня искренно огорчила последняя Ваша открытка. Жалею, что Вы хвораете. Хочется сказать: не падаете духом. Бывают пасмурные дни, бывают снова и светлые.

Очень радуюсь, что Вам нравится моя книга сонетов.<sup>50</sup> Я писал ее в последнее светлое лето, в 1916-м году, в той России, которая имела Божий лик, а не Дьявольский, и, несмотря на многие свои недостатки и недочеты, была благословенным царством, великой державой с великим будущим. Я верю и теперь в ее будущее, но как оно отодвинулось! Вся Европа, впрочем, сейчас не больше как СЛОАСА МАХИМА. Возрождение придет неожиданно. Оно придет. И к Вам раньше, чем ко мне.

Привет Зин. Ник. Поправляйтесь.

Преданный Вам

К. Бальмонт.

Bruxelles, 83, rue St.-Georges, Ixelles.

С. Городецкому

К чему таиться? Яркий ты.  
И слухом я люблю тебя,  
Щегленок, певчий Красоты.  
Но для чего же с высоты  
Лететь, так вдруг, на все цветы?  
Ты пожалей себя.

Ты цветик аленький узнал,  
Побудь подольше с ним вдвоем.  
Зачем спешить к обрывам скал?  
Смотри, ведь ты так нежно-мал.  
Про цветник твой пропой: "Ты ал".  
Пропой: "Лишь мы живем".

К. БАЛЬМОНТ

1907-1908  
Зимнее Солнце.

7 января 1908 г.

This inscription, written during the time frame of the Eliasberg correspondence, throws light on Bal'mont's cordial feelings towards the poet Sergej Gorodeckij, in spite of the fact that both poets were critical of one another during various periods of their careers.

Upon his return to Russia from exile Bal'mont was quite praiseworthy of Gorodeckij in several interviews that he gave, e.g.: "... ja ljublju stichi Sergeja Gorodeckogo, ktorogo ŝčitaju naibolee talantlivym ..." ("U korolja Rifmy", in *Rannee utro*, No.104, May 7, 1913);

"Mne mil i dorog Sergej Gorodeckij. Ja ego uvaŝaju i očen' ljublju. Ja s nim perezisyvalsja davno, ibo po sticham my druž'ja eŝče do našej vstreči, a poznakomilsja ja s nim v Peterburge, i my uže na «ty» " (S.Frid, "Pevец solnca",

*Solnca Rossii*, November 1913). I wish to thank Thomas P. Whitney for allowing me to publish this inscription from his collection.

#### Notes to Bal'mont's Letters

- 1 *Russische Lyrik der Gegenwart*, Deutsch von Alexander Eliasberg, München und Leipzig, R. Piper & Co, Verlag, 1907. In the introductory essay to this volume Eliasberg devotes five pages to Bal'mont (16-20).
- 2 Požar = Feuerzauber, *ibid.*, 45.
- 3 Bereza = Die Birke, *ibid.*, 31.
- 4 Rakovina = Bunte Muscheln, *ibid.*, 38.
- 5 Terciny = Terzinen zu den Bücherverzeichnissen, *ibid.*, 72.
- 6 Idi za mnoj = Begleite mich, *ibid.*, 104.
- 7 Bal'mont is referring to his book of revolutionary verse *Pesni Mstitelja* (Paris 1907). Because of the book's anti-czarist stance Bal'mont elected to live abroad, rather than risk prosecution by returning to Russia. Bal'mont did in fact only return to Russia in 1913 when a general amnesty was declared in commemoration of the three hundred years' rule of the Romanov dynasty. Contemporary critics were divided in their evaluation of this collection. S. Vengerov found the collection the weakest of all of Bal'mont's books (S.A. Vengerov, *Russkaja literatura XX veka, 1890-1910*, Moscow 1914). But A. Amfiteatrov applauded Bal'mont's "civic poetry" (*graždanskaja poëzija*): A. Amfiteatrov, *Sovremenniki*, Moscow 1908, 201-207.
- 8 Bal'mont's book of poetry *Zelenyj Vertograd: slova pocelujnye* was issued by the Šipovnik publishing house in 1908. This book is comprised of poetry based upon the religion of two Russian underground sectarian groups: the castrates (*skopcy*) and the flagellates (*chlysty*). V. Markov has recently determined the source materials for much of Bal'mont's early poetry, including *Zelenyj Vertograd*; cf. V. Markov, *Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont: 1890-1909*, Köln/Wien, 1988, 385-427. This preoccupation by Russian poets with these religious groups was surveyed by Ju. Ivask in his article "Russian Modernist Poets and the Mystic Sectarrians" in the collection *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*, Ithaca and London, 1976, 85-106.
- 9 Bal'mont's collection of critical articles *Gornye Veršiny* came out in 1904 in Moscow.
- 10 *Budem kak solnce* (1903), Bal'mont's most famous and popular collection of poetry, went through five editions before 1917.
- 11 *Tri rascveta* (1907) - a play which marks Bal'mont's only venture into drama.

- <sup>12</sup> *Belye Zarnicy* (1908), Bal'mont's second book of critical articles, was banned because it contained Bal'mont's translations of two anti-czarist songs from Mickiewicz's *Dziady*, cf. I.Martynov, "Russkij dekadans pered sudom cenzury, 1906-1916" in *Gumilevskie čtenija*, Vienna 1984, 144-145.
- <sup>13</sup> Eliasberg's wife, Zinaida Nikolaevna Eliasberg-Wassiliew (? - after 1946), was an artist, who designed her husband's anthology.
- <sup>14</sup> Bal'mont went to Brussels to be near Elena Cvetkovskaja (1880-1943), who was about to give birth to their daughter, Mirra. Cvetkovskaja was later to become Bal'mont's third wife, although at this time Bal'mont was still married to Ekaterina Andreeva-Bal'mont (1867-1950).
- <sup>15</sup> During his seven years of exile, Bal'mont spent much of his time in the village of Souillac-sur-mer in Brittany.
- <sup>16</sup> Nuremberg was one of Bal'mont's favorite cities as he himself acknowledged in a letter of 3 December 1924: "Кроме Испании оглядываясь сейчас на свое прошлое, я люблю в Европе только Голландию, Англию, и кусочек Норвегии. Может быть, еще Нюрнберг" (G. Cheron, "Pis'ma K.D.Bal'monta D.Šachovskoj", *Novyj žurnal* [New York], № 176, 1989, 241).
- <sup>17</sup> Bal'mont translated five works of the Norwegian writer Knut Hamsun (1859-1952), as well as devoting an entire article to him; cf. *Gornye veršiny*, 107-111.
- <sup>18</sup> Bal'mont's collection of verse *Žar-Ptica* (1907) is entirely made up of Bal'mont's renderings into verse of various aspects of Russian folk poetry: incantations, the "byliny", and fairy tales. V.Markov has identified most of the sources for Bal'mont's poems in *Žar-Ptica*; see: Markov, op.cit., 293-345. *Žar-Ptica* generated a diverse consensus of opinions concerning its overall worth. The modernist journal *Vesy* devoted two articles to it. Sergej Gorodeckij criticized the numerous deviations that he found in Bal'mont's poems from the original sources that had inspired them (*Vesy*, No.8, 1907, 59-64). Similarly Brijusov found fault with Bal'mont's free handling of traditional folk poetry (*Vesy*, No.10, 1907, 45-53). On the other hand, A.Amfiteatrov found Bal'mont's renderings to be of little interest because of their literalness and closeness to the originals: A.Amfiteatrov, op.cit., 208-220. Aleksandr Blok viewed Bal'mont's versions of incantations as the weakest section of the entire collection; cf. A.Blok, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, Vol.5, Moscow-Leningrad 1962, 136-141. But the anonymous reviewer for *Vestnik Evropy* (Feb.1908) praised Bal'mont's interpretations of the incantations as the strongest feature of *Žar-Ptica*. *Russkaja Mysl*'s critic (Boris Sadovskoj) gave a negative rating to the book (No.9, 1907, 215-217), while the reviewer (E.Ljackij) for *Sovremennyj Mir* saw only positive things in *Žar-Ptica* (No.9, 1907, 112-114).

- 19 A different epigraph appears in *Zelenyj Vertograd*.
- 20 *Zelenyj Vertograd* actually came out in October of 1908.
- 21 All three poems were later incorporated into Bal'mont's collection *Chorovod Vremen*, Moscow 1909, 64; 77; 38.
- 22 Bal'mont spent four months (Feb.-June) in Mexico during 1905. In his "Mexican" book Bal'mont speaks about Oaxaca in glowing terms: "Кто не видел Оахаки, не видел Мексики. Это - отдых, это радость жизни, это - праздник" (K.Bal'mont, *Zmeinye cvety*, Moscow 1910, 27).
- 23 *toj devuškoj* = E.Cvetkovskaja.
- 24 Bal'mont wrote a book based upon his Mexican impressions - *Zmeinye cvety*. It is not only a travelogue, but a serious look at Mexican history and mythology. Bal'mont also travelled to the Yucatan peninsula to see its numerous Mayan pyramids. This visit inspired him to undertake a translation of the Mayan cosmological book - the *Popul Vuh* (it takes up more than half of Bal'mont's book).
- 25 Bal'mont and Cvetkovskaja spent a month travelling throughout the United States after Mexico. Bal'mont published his brief impressions of the United States in the journal *Zolotoe Runo* (No.1, 1906, 72-76).
- 26 "Gimn ognju" appeared in *Budem kak solnce*.
- 27 The sun is an important leitmotif for much of Bal'mont's poetry.
- 28 Viktor Gofman, the reviewer for *Vesy*, singled out for criticism Eliasberg's overly favorable opinion of Bal'mont at the expense of Brjusov in the anthology's introduction; see: *Vesy*, No.9, 1907, 85-88.
- 29 Eliasberg was in the process of translating Bal'mont's survey article on contemporary Russian literature - "Naše literaturnoe segodnja" (*Zolotoe Runo*, No.11-12, 1907, 60-63).
- 30 The "young" poets Mixail Kuzmin (1872-1936) and Sergej Gorodeckij (1884-1967) had made their literary debuts shortly before: Kuzmin with his book *Seti* (1908) and Gorodeckij with his stylized verse collection *Jar'* (1907). Bal'mont's personal copy of *Seti* contains his parodies of Kuzmin's verse; cf. M.Kuzmin, *Gesammelte Gedichte III*, Munich 1977, 620.
- 31 In his article Bal'mont calls Vjačeslav Ivanov (1866-1949) a "knižnik" and a "slovesnik-distilljator". In a private letter to Brjusov Ivanov repeated these appellations, which he had heard personally from Bal'mont, but took no offense, cf. *Valerij Brjusov, Literaturnoe nasledstvo*, vol.85, Moscow 1976, 485-486. Vjačeslav Ivanov wrote two articles on Bal'mont's poetry: *O lirizme Bal'monta* (*Apollon*, No.3-4, 1912, 36-42), which was reprinted in a special issue of the series *Zapiski Neofilologičeskogo Obščestva pri Imperatorskom*

*S.-Peterburgskom Universitete* (No.7, 1914, 45-54); K.D.Bal'mont, *Reč'*, March 11, 1912.

- <sup>32</sup> Bal'mont's very critical opinion concerning Blok's journalistic abilities was prompted by Blok's article "O realistach" (*Zolotoe Runo*, No.5, 1907). This article, which Bal'mont and other Symbolists found reprehensible, is a defense of Maksim Gor'kij, Leonid Andreev and other realist writers of the Znanie circle. For an overview of the artistic relationship between both poets see: A.Parnis, "Rycar' grezy zapovědoj: vospominanija i stichi K.Bal'monta o Bloke", *Literaturnoe obozrenie*, No.11, 1980, 107-111.
- <sup>33</sup> Andrej Belyj (1880-1934) along with Brjusov and Dmitrij Merežkovskij (primarily through his wife Zinaida Gippius) were the chief supporters of the journal *Vesy* in its power struggle with other factions of the Symbolist camp, cf. G.Cheron, "Letters from V.F.Nuvel' to M.A.Kuzmin: Summer 1907", *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 19, 1987, 65-84. Bal'mont, who was one of the founders of *Vesy*, eventually resigned from *Vesy* (in 1909) over his disenchantment with the journal's orientation. E.Andreevna-Bal'mont in her unpublished memoirs speaks of Bal'mont's estrangement from the journal: "Позже, когда *Весы* резко переменили свой характер, и в них стала преобладать полемика, острословие и насмешки над враждебной или старой литературой перешли в издевательства, задевались личности - Бальмонт и другие были против этого нового тона, но высказывал это откровеннее и резче всех Бальмонт. Это не нравилось Брюсову. Бальмонт тогда отошел. Не в его характере было спорить, бороться, настаивать."
- <sup>34</sup> Osip Dymov (1878-1959) - a second-rate writer and journalist.
- <sup>35</sup> "Čuvstvo rasy v tvorčestve" was published in *Zolotoe Runo*, No.11-12, 1907, 58-60.
- <sup>36</sup> The Polish writer Stanislaw Prsybyszewski (1868-1927) lived for a number of years in Munich; Bal'mont in an article of 1925 recounts their meeting in Munich: "В долгие часы, совсем потопаящие в табачном дыме, с Пшибышевским, в Мюнхене, я без конца говорил с ним о демонизме и дивился на способность славянской души истекать в словах и кружиться не столько в хмеле вина, сколько в хмельной водоверти умозрений" (K.Bal'mont, *Izbrannoe*, Moscow 1980, 624-625).
- <sup>37</sup> Markov has traced the appearance of images and motifs from Przybyszewski's works among Bal'mont's early verse; cf. Markov, *op.cit.*, 353, 367.
- <sup>38</sup> о Kate: Bal'mont's second wife.
- <sup>39</sup> In his youth Bal'mont broke his left leg in an unsuccessful suicide attempt.
- <sup>40</sup> Elena = Elena Cvetkovskaja, Bal'mont's third wife.



- 41 Ninika = Nina Bal'mont-Bruni (1901-1989), Bal'mont's daughter to whom he dedicated his book of children's verse, *Fejnye skazki* (1905).
- 42 On June 25, 1920 Bal'mont emigrated from Soviet Russia along with his third wife, their daughter, and the niece of Bal'mont's second wife; they made their way to Paris. Bal'mont left because of his numerous disagreements with the Bolshevik regime and his hard material lot after 1917. Bal'mont in a brochure, issued shortly after the October Revolution, voiced his reservations about the new order: *Revoljucioner ja ili net*, Moscow 1918. In a collection of essays *Gde moj dom?* (Prague 1924) Bal'mont discusses the intolerable post-revolutionary living conditions in Moscow and his struggle to survive under the Bolsheviks.
- 43 Eliasberg and his brother put out an anthology of Russian verse entitled *Russkij Parnass* (Leipzig 1921).
- 44 Mirra Lochvickaja (1871-1905) - the Russian Sappho, with whom Bal'mont had an affair.
- 45 Bal'mont departed from Moscow without having reconciled himself with Brjusov; cf. M.Cvetaeva, *Proza*, New York 1953, 263.
- 46 Koz'ma Prutkov - a literary mystification first concocted by the poet Aleksej Tolstoj (1817-1875) and the Žemčužnikov brothers in 1854.
- 47 Bal'mont's high praise of Nekrasov is also reflected in an early article: "Skoz' stroj: pamjati Nekrasova" (*Gornye Veršiny*, 96-101).
- 48 Nikolaus Lenau (1802-1850). The poetry of this Austrian poet appeared three times in translations by Bal'mont.
- 49 K.Bal'mont, *Iz mirovoj poezii*, Berlin 1921. This volume included Bal'mont's translations of Lenau.
- 50 K.Bal'mont, *Sonety solnca, meda i luny*, Moscow 1917.

## ПИСЬМА БРЮСОВА ЭЛИАСБЕРГУ

№ 1

Москва, 12/25 марта 1907.

Многоуважаемый г. Элиасберг!

Меня очень трогает Ваше внимание к моим стихам, и я сочту для себя большой честью быть представленным в Вашем сборнике.<sup>1</sup> Того отзыва К. Бальмонта, который Вы приводите в своем письме, конечно, совершенно достаточно, чтобы отнестись к Вашей работе со вниманием и с сочувствием.<sup>2</sup> Но несмотря на то, я нравственно не считаю себя в праве признать авторизованными те переводы, которых я никогда не видал. Если Вам довольно авторского разрешения на перевод, я его Вам даю охотно, основываясь на приведенных Вами словах К. Бальмонта. Но если Вы хотите авторизации переводов, Вы должны мне их доставить рукописи или в корректурах. Тем более, что некоторые мои стихи уже появились в немецких переводах (М. Шика<sup>3</sup> и др.), которые были мною признаны как авторизованные.

То же самое должен я сказать и относительно перевода моей драмы "Земля".<sup>4</sup> Одновременно с Вами с аналогическими просьбами об авторизации перевода "Земли" ко мне обратилось несколько других немецких писателей. Вам я отвечаю то же, что ответил им: чтобы решить могу ли я признать авторизованным перевод "Земли", я должен иметь в руках или перевод всей драмы или хотя бы значительную часть его.

Я затрудняюсь сообщить Вам биографические о себе данные, тем более это Вы можете найти их в разных энциклопедических словарях (например: в русском издании словаря Брокгауза, I дополнительный том). Вкратце скажу следующее. Родился я в 1873 г., в Москве. Кончил курс в московском университете. Литературную деятельность начал в 1893 г., когда впервые появились в печати мои стихи. С тех пор издал пять сборников стихов<sup>5</sup> и несколько книг в прозе<sup>6</sup> (они перечислены во всех изданиях моих сочинений). Участвовал в большинстве русских журналов, как "нового" направления ("Новый путь", "Вопросы Жизни", "Весы",<sup>7</sup> "Золотое Руно"), так и "старого" ("Русский Архив",<sup>8</sup> "Журнал для всех",<sup>9</sup> "Современный мир", "Образование", "Русская Мысль"<sup>10</sup>) и во многих газетах.

Фотографии своей у меня к сожалению нет. Я могу только выслать Вам фототипический снимок с моего портрета, писанного М.

Врубелем.<sup>11</sup> С этого снимка шведский журнал "Ord och Bild" сумел сделать прекрасное цинковое клише.

С уважением

Валерий Брюсов.

№ 2

Москва, 9 декабря 1909.

Дорогой Александр Самойлович!

Я очень перед Вами виноват. Вот, если не оправдание, то объяснение этой вины.

В Швейцарии мы расстались с И.М.<sup>12</sup> У нее неожиданно умер брат, она вернулась в Россию. Я поехал в Париж.<sup>13</sup> В Париже моя жизнь устроилась неожиданно. Очень сложно и очень остро. Я получил Ваше письмо и фотографии. Ответ на Ваше письмо я написал тотчас (и не только потому, что спешил поблагодарить Вас за присылку стихов), но - увы! - только в уме. Мне жаль, что я не записал тех строк: они мне нравились. Когда, спустя несколько дней (кажется, более, чем недели), я, действительно, взялся за перо, чтобы писать Вам, я уже не нашел первоначально пришедших ко мне слов. Мне было досадно писать иные, менее выразительные, я упорно искал тех, первых, на находил, - и вовсе не написал Вам из Парижа ...

В Париже я провел семь недель. Потом был в Брюсселе и у Верхарна.<sup>14</sup> На обратном пути в Россию расхворался. Приехал в Москву больным по-настоящему. Лежал несколько дней в постели. Потом долго не мог оправиться и войти в круг привычной жизни. К тому же на меня, по банальному сравнению, словно из-за сломанной плотины, хлынули всякие "дела". Ведь я более четырех месяцев провел в отсутствии. Издатели требовали обещанных, давно и к сроку обещанных, статей. Надо было писать во что бы то ни стало и о французских поэтах,<sup>15</sup> и о Пушкине,<sup>16</sup> и о Тютчеве,<sup>17</sup> и о латинской антологии,<sup>18</sup> и о Сергее Кречетове<sup>19</sup> и Бог весть о чем ... Я и не заметил как в этой наивной работе прошло больше месяца. И вот только теперь начинаю оглядываться и думать о себе самом и о том, что хотел сделать для себя.

Простите, что так много написал я лично о себе: может быть, все эти объяснения смягчат перед Вами мою вину. Я сердечно прошу

извинения и сердечно благодарю Вас за то, что Вы меня за это время не забывали, писали мне, хлопотали для меня и И.М. о книге Бахменя,<sup>20</sup> т.под. Благодарю и за присылку книги Корана. Книга, действительно, прекрасная. Изю всех мне известных попыток подражания Библии это - единственная удачная. (И какая наивность уверение "Весов", будто издание этой книги затруднительно в России!)

В Вашем письме, полученном мною в Париже, был один, очень серьезный вопрос. Я вполне понимаю, что время отвечать на него уже прошло. Мне уже трудно мысленными глазами увидеть Вас и Вашу жизнь. Но, конечно, я с большой радостью исполню Ваше желание и пришлю Вам одну из фотографий, Вами сделанных, с простой, дружеской надписью. У меня остались самые ясные, "светлые", как говорят старые беллетристы, воспоминания о Мюнхене, особенно о нашей беседе в комнате сестры, перед каким-то сквером, высоко, над городом. Впрочем, самый Мюнхен мне очень пришелся не по душе, и жить в нем я не стал бы ни за что. Город без будущего. Даже Москва, в этом отношении, лучше.

Мне очень дорого Ваше мнение о "Французских лириках". Сейчас перевожу латинских поэтов IV-V в.<sup>21</sup> О Немецких лириках мечтаю, но ведь это работа не одного года!

Отчего Вы ничего не пишете для "Русской Мысли"?<sup>22</sup> Она не очень хороша, даже вовсе не хороша, но ее можно улучшить.

Ваш дружески  
Валерий Брюсов.

P.S. В Париже я встретилась с Бальмонтом, после четырехлетней разлуки. Очень жалею, что рассказать свои впечатления в письме трудно. Пишет ли Вам Бальмонт?<sup>23</sup>

Inscription on  
reverse of photograph  
reads:

Александр Самойловичу  
и Зинаиде Николаевне  
Элиасберг  
от преданного им сердечно  
Валерия Брюсова.

В подруге дня признай сестру,  
 Со встречным будь как с милым братом:  
 Играет в темную игру  
 С людьми - слепой и грозный фатум.  
 В.Б.

14/27 июня 1910.

### Notes

- 1 *Russische Lyrik der Gegenwart*, München/Leipzig, 1907.
- 2 In his next letter (30 March/12 April 1907) Brjusov was enthusiastic about Eliasberg's translations of his poetry:  
 "Я внимательно прочел Ваши переводы моих стихов, нахожу эти переводы очень близкими к моему тексту и сердечно благодарю Вас за честь, оказанную мне Вашим трудом. Я очень ценю, что Вы везде сохранили мой размер, мои образы, а часто и мое движение стиха. Мне остается только радоваться, если моя поэзия явится перед немецкими читателями в Вашей интерпретации." (Lazarev, op.cit., 95).
- 3 Maksimilian Jakovlevič Šik (Schick), 1884-1968. Of German origin Šik translated much of Brjusov's verse into German; see H.B.Šik, "Po materialam archiva M.Ja.Šika, *Brjusovskie čtenija 1973 goda*, Erevan 1976, 419-436.
- 4 Brjusov's play "Zemlja: tragedija iz buduščich vremen" was published in the almanac *Severnye svety Assirijskie* in 1905.
- 5 The five verse collections that had come out by this time were: *Chefs d'œuvre* (1895); *Me eum esse* (1897); *Tertija Vigilia* (1900); *Urbi et orbi* (1903); *Stephanos* (1906).
- 6 Brjusov is exaggerating his prose output. In reality he had only issued his first book of short stories, *Zemnaja os'*, in February of 1907.
- 7 Brjusov was one of the founders of the modernist journal *Vesy* (1904-1909).
- 8 In his youth Brjusov had worked for the historical journal *Russkij archiv*. Brjusov has left interesting reminiscences of the journal's founder, P.I.Bartenev: V. Brjusov, *Za moim oknom*, Moscow 1913, 49-62.
- 9 Brjusov's participation in the journal *Žurnal dlja vsech* is reflected in the published correspondence of Brjusov with the journal's editor: V.Ja.Brjusov, "Pis'ma k V.S.Miroljubovu (1894-1908)", *Literaturnyi archiv*, vol.5, Moscow-Leningrad 1960, 172-184.
- 10 After the closure of *Vesy* Brjusov became the fiction editor of the journal *Russkaya mysl'*.

- 11 Brjusov's famous portrait done by the Russian Symbolist painter Michail Vrubel' was known to Eliasberg; he reproduced it in his anthology.
- 12 Ioanna Matveevna Brjusova (1876-1965) - Brjusov's wife.
- 13 Brjusov spent the summer and fall of 1909 travelling in Europe as he cites this fact in his autobiography: "Мы опять совершили довольно большое путешествие по всей южной Германии и Швейцарии. Из Швейцарии я опять ездил в Париж (на полтора месяца) и в Бельгию к Верхарну" (N. Ašukin, *Valerij Brjusov v avtobiografičeskich zapiskach, pis'mach, vospominanijach sovremennikov i otzyvach kritiki*, Moscow 1929, 257.
- 14 Brjusov recalls this meeting with the Belgian symbolist poet Emile Verhaeren (1855-1916) in his book of memories, *Za moim oknom* (23-32).
- 15 *Francuskije liriki XIX veka*. Perevody v stichach i bibliografičeskie primečanija V.Brjusova. St.Petersburg 1909.
- 16 This could be any one of five articles on Puškin that Brjusov published in 1909-1910.
- 17 Brjusov wrote a biographical-critical essay on Tjutčev, which was published in a volume of Tjutčev's complete poetry in 1911 (Izd. A.F.Marksa).
- 18 See note 21.
- 19 V. Brjusov, "A review of S.Krečotov, *Letučij gollandec*," *Russkaja mysl'*, No.2, 1910.
- 20 Georg Bachmann (1852-1907) - a German poet and translator who lived in Moscow. Brjusov's obituary on Bachman appeared in *Vesy*: No.7, 1907, 54-56.
- 21 Brjusov's translations of Latin poets came out a number of years later: *Erotopaegnia*, Moscow 1917.
- 22 Eliasberg did submit several essays on German literature to *Russkaja mysl'*.
- 23 See appendix.

## Appendix.

## A Letter from Bal'mont to Brjusov of 1913.

Наро-Фоминская, Московская губерния,  
им. Плесенское  
1913. VIII.21

Дорогой Валерий,

Я с большой радостью получил сегодня письмо твое, и пожалел, что не успел вчера, - как хотел, - написать. Наши письма совпали бы, как наши заглавия. Я именно хотел написать тебе, что слишком дорожу нашими дружескими отношениями, чтобы допускать, что какие-либо литературные выступления, твои или мои, смогут поколебать их. Я жалею, однако, что ты возразил на мои рецензии (написанные по крайнему разумению), ибо этим самым ты именно воззвал к толпцам, и вызов я принял, спор продолжим. В конце концов, спора никакого здесь быть не может, ибо тут догмат, у меня один, у тебя другой. Догмат можно принять или отвергнуть. Пытаться видоизменять его - напрасный труд.

Я воистину огорчен формой твоих, изданных вновь, прежних книг. Они теряют так всякую власть надо мной, и это мне прискорбно. И такие стихотворения, которые мы пережили вместе, - "Моя любовь палящий полдень Явы",<sup>1</sup> - отнят у меня, как бы лично у меня.

Ты смутил меня сообщением о "Звеньях". Я не знал, что ты готовишь книгу с таким заглавием. Так как это заглавие очень общего свойства, и я пришел к нему совершенно самостоятельно, - прости, - я не могу его изменить. Притом оно возникло довольно таинственно. И вот как.

Когда я составил сборник<sup>2</sup> (весной в Париже), я назвал его "Веги". Одна из светлоликих возразила мне, что так называется препротивный сборник статей,<sup>3</sup> и предложила слово "Грани", - одно из любимых моих слов. Я почти принял, но Елена разубедила меня. Мы условились, что оба будем придумывать новое. Я ушел домой, и ровно в полночь придумал "Звенья". Она же одновременно придумала то же, блуждая по словам, - знак блужданий этих я сохранил и посылаю тебе.

Я рад и даже счастлив, что мы будем наконец видаться и говорить с тобой. Мне хочется этого. И думаю, должно это быть.

Я остаюсь здесь до 31-го, затем уезжаю на сентябрь к Елене (Ст.Сходня, Никол.ж.д., д.Овчинникова). Это близко от Москвы.

Я кончаю новую книгу стихов, написанную за последние два года. И мысленно еще в Тихом океане.<sup>4</sup>

Привет И.М. Напиши мне!  
Жму руку.  
Искренно твой  
К.Бальмонт.

### Notes

- <sup>1</sup> This poem opened Brjusov's first collection of poetry, *Chefs D'Œvre* (1985). Later on Brjusov changed the entire poem to third person singular. A line from this poem was employed by Bal'mont in his verse, cf. Markov, op.cit., 95.
- <sup>2</sup> K.Bal'mont, *Zven'ja: izbrannye stichi*, Moscow 1913.
- <sup>3</sup> *Vechi* (Moscow 1909) - the famous collection of articles put out by the liberal intelligentsia.
- <sup>4</sup> This was to be *Belyi zodčij* (Moscow 1914). Bal'mont had travelled to the Oceania region during his world tour in 1912.



### Commentary.

Konstantin Bal'mont and Valerij Brjusov first met in 1894<sup>1</sup> and maintained their friendship on and off for twenty-six years, till Bal'mont's emigration in 1920.<sup>2</sup> When they first met, Bal'mont was an up-and-coming young poet with some success, while Brjusov was still struggling in his poetry, not having yet found his poetic voice. Nevertheless, both poets were adamant about the establishment of a new movement or feeling in Russian poetry, which only later developed into the school of Russian Symbolism. From the start both poets shared a common love towards poetry, but their different temperaments determined their singular, personal approach to it. Bal'mont's wife in her unpublished memoirs noted their basic differences:

Если Бальмонт и Брюсов были очень разные по характеру, мышлению, восприятиям, то общей у них была их "иступленная любовь" к поэзии. И оба они принадлежали к молодому поколению, людям новым. Оба с ярко-выраженными индивидуальностями влияли друг на друга, но ни один не подчинялся другому. У обоих было неудержимое желание проявлять себя, свою личность. Бальмонт это делал непосредственнее и смелее. У Брюсова его "дерзания" были более надуманы, и выходили в жизни и в творчестве как-то искусственно.

For both Bal'mont and Brjusov much of their friendship was marked by admiration, envy and jealousy. Initially Brjusov was forced to walk in Bal'mont's shadow, playing, if one will allow, Salieri to Bal'mont's Mozart. This battle of poetic wills went unabated for years, as Bal'mont once remarked:

Продолжала также тянуться и усложняться многоцветная нить моей дружбы-вражды с Валерием Брюсовым, с которым мы ходим вдвоем по нашим душам, как ходят в минуты счастья по ночному и утреннему саду, и как ходила андерсеновская Русалочка по осколкам стекла.<sup>3</sup>

Both poets carried on a polemic in their poetry concerning the function and nature of poetry and the poet's relationship to art.<sup>4</sup>

In 1913 the public became aware of the basic differences between both poets, when their opposing viewpoints were published in the popular newspaper *Utro Rossii*. In May of 1913 Bal'mont returned to Russia after seven years of self-imposed exile. That June and August saw two reviews by Bal'mont of works by Brjusov appear in *Utro Rossii*. The first review dealt with Brjusov's collection of short stories *Noči i dni* (1913).<sup>5</sup> In his review Bal'mont, while acknowledging Brjusov's poetic talents, declared that Brjusov lacked any such talent in his prose.

Bal'mont's conclusion about *Noči i dni* is that it has banal themes and predicable, listless characters in its stories. Bal'mont's second review is more severe in tone and content.<sup>6</sup> It is concerned with the first volume of Brjusov's "Complete Works" (Polnoe sobranie sočinenij i perevodov) and a "Bibliography" of Brjusov's works compiled by the author himself. Bal'mont saw these works as the height of Brjusov's arrogance and manifest self-advertisement, and set himself the task of putting Brjusov in his place. Brjusov's reworking of his past verse was singled out for criticism by Bal'mont. He saw these poems many times as being inferior in quality to the originals. Bal'mont claimed that a poet by reworking his own poetry does not remain true to himself nor to his art.

Brjusov's article "Pravo na rabotu" was published as a rebuttal to Bal'mont's reviews, also in *Utro Rossii*.<sup>7</sup> In his article Brjusov interpreted Bal'mont's criticism as an act of revenge for his previous negative reviews of Bal'mont's books.<sup>8</sup> Brjusov brings in Puškin and Goethe as examples of poets who reworked their verse. Brjusov's acid criticism of Bal'mont in his defense of himself shows a man uncertain of himself (and possibly dissatisfied with himself). Perhaps the only conclusion that can be formulated from this polemic is that both poets advocated an approach to poetry that suited their personalities regardless of aesthetics. For Brjusov - the careful and diligent craftsman of verse, a rational, almost scientific view on art dominated. And for Bal'mont - an unbridled, free poetic spirit, an impressionistic, unfettered attitude towards art was paramount.

Bal'mont's letter was written three days after the publication of Brjusov's article and serves as a fitting commentary to the polemics between Brjusov and Bal'mont. The original of this letter is held in the manuscript section of the A.M.Gor'kij Institute of World Literature of the Academy of Sciences of the USSR in Moscow: Fond 13, op.3, No.60. I wish to thank Ljudmila Kirillovna Kuvanova for making available to me a copy of this letter and to the International Research and Exchanges Board for a research grant, which made possible a trip to Moscow in September of 1987.

#### N o t e s

- 1 V.Brjusov, *Dnevnik, 1891-1900*, Moscow 1927, 19. A.Ninov has explored the early period of the friendship between Bal'mont and Brjusov (up to 1903) in his documentary narrative "Tak žili poety" in *Neva*, No.6, 7, 1978; No.10, 1984. Also see: A.A.Ninov, "Brjusov i Bal'mont" (1894-1898), *Brjusovskie čtenija 1980 goda*, Erevan 1983, 93-122.
- 2 A late letter of Brjusov's to Bal'mont dated 24 January 1918 has been published: "Iz perepiski sovetskich pisatelej: pis'ma V.Ja.Brjusova", *Zapiski otdela rukopisej Gosudarstvennoj Biblioteki Lenina*, vypusk 29, Moscow 1976, 219-220.

- 3 K.Bal'mont, *Morskoe svečenie*, Moscow 1910, 197.
- 4 One critic has seen Brjusov and Bal'mont's collaboration in the miscellany *Kniga razdumij* (St.Petersburg 1899) as a poetic dialogue concerning their opposing aesthetics; cf. J.Grossman, *Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence*, Berkeley and Los Angeles 1985, 185-190. Another article deals with the Brjusov-Bal'mont poetic dialogue in one poem: A.A.Ninov, "O stichotvornom poslanii V.Ja.Brjusova K.D.Bal'montu (1902)", *Brjusovskie čtenija 1983 goda*, Erevan 1985, 181-193.
- 5 K.Bal'mont, "Voskovye figurki", *Utro Rossii*, 29 June 1913 (No.149), 5.
- 6 K.Bal'mont, "Zabyvšij sebja", *Utro Rossii*, 3 August 1913 (No.179), 3.
- 7 V.Brjusov, "Pravo na rabotu", *Utro Rossii*, 18 August 1913, reprinted in V.Brjusov, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, vol.6, Moscow 1975, 405-408.
- 8 In his lifetime Brjusov published eight reviews on Bal'mont's works. An analysis of these articles can be found in the following source: T.V.Ančugova, "Brjusov-kritik (Stat'i V.Ja.Brjusova o K.Bal'monte)", *Brjusovskie čtenija 1971 goda*, Erevan 1973, 244-269.

FEDOR STEPUN AND BORIS PASTERNAK: A LETTER<sup>1</sup>

In May of 1958 Boris Pasternak forwarded to the Russian-German philosopher Fedor Stepun (1884-1965) an autographed copy of the recently-published third edition of his translation of Goethe's *Faust*.<sup>2</sup> Later that month and the following June, amidst the growing controversy concerning the publication of his novel *Dr. Zhivago* abroad, Pasternak sent Stepun two postcard letters.<sup>3</sup> By initiating a correspondence with Stepun, who was at this time Professor at the University of Munich, Pasternak revived a friendship of forty years' standing. Both men had known each other since 1910, when Pasternak took part in Stepun's philosophical circle which was affiliated with the "Musaget" literary group.<sup>4</sup> As editor of the 1922 literary almanac *Šipovnik* Stepun published Pasternak's short story "Pis'ma iz Tuly".<sup>5</sup> However, Pasternak's personal contact with Stepun came to an end when in 1922 Stepun, along with many other Russian intellectuals, was expelled from the Soviet Union.

One of Pasternak's last letters, written during the last month of his life, is addressed to Stepun. A note of despondency overshadows this somber letter due to Pasternak's rapidly declining health. It is published here for the first time.

6 мая 1960

Дорогой мой Федор Августович, только на днях, более чем с годичным запозданием прочел Вашу статью в N.Rundschau.<sup>6</sup> Сколько души и понимания Вы мне подарили! Страшно горжусь Вашим признанием и такой одухотворенной, захватывающей поддержкой.

Пишу Вам лежа в постели. Я захворал надолго чем-то если даже и не угрожающе опасным, то крайне болезненным. У меня невыносимые нервно-мышечные боли в левом плече, груди и лопатке, на которые всеми муками и видами своих уклонений отзывается и сердце.<sup>7</sup> Сообщите это, пожалуйста, тем общим знакомым, которые со мною в переписке, - пусть их не обижает мое молчание. Если Бог даст я выздоровею, я вернусь к Вашей статье и напишу Вам полнее.

Болезнь застала меня в разгаре новой работы. Я только что перед этим справился с половиной задуманной пьесы.<sup>8</sup>

Наверное книгой *Wenn es aufklärt*<sup>9</sup> - я так же повредил издательству, как был ему полезен предшествующим романом.<sup>10</sup> Обнаружившаяся благодаря талантливым и точным переводам Keil'я старомодность и

обычность этой поэзии должна была оттолкнуть и расколдовать современного западного читателя.

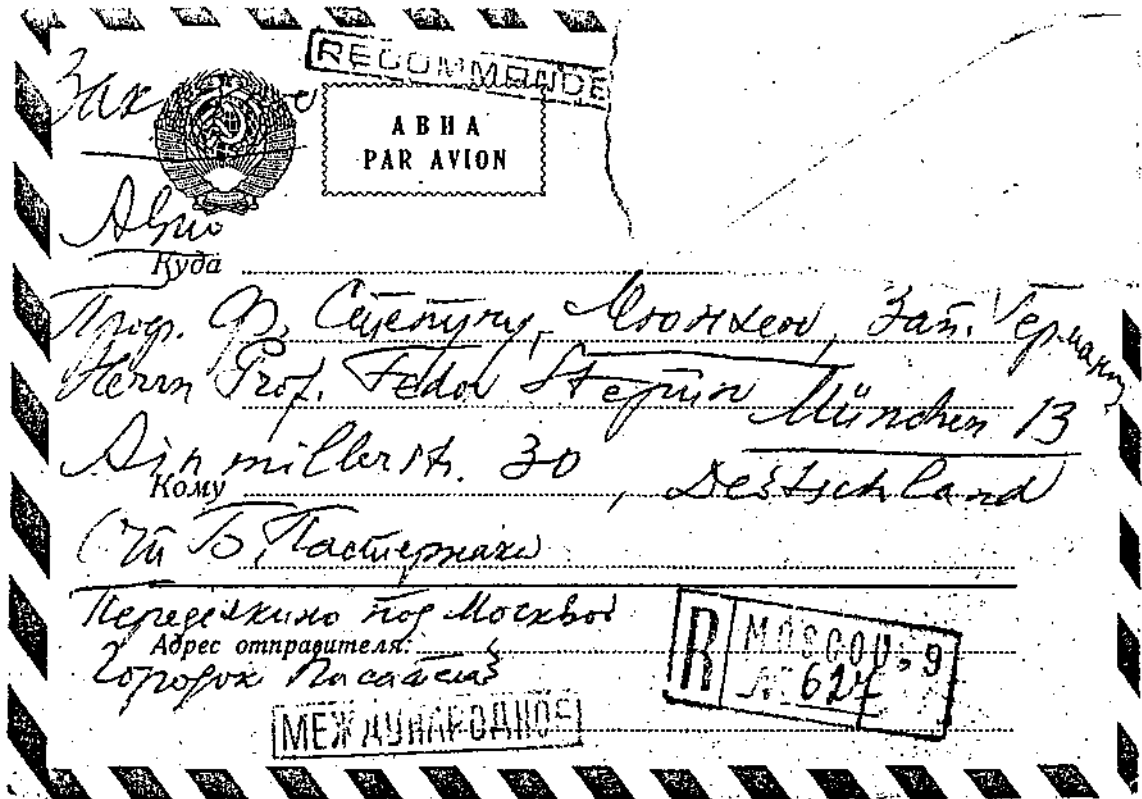
Прерываю это письмо против воли: очень больно писать. Обнимаю Вас, Федор Августович, милый, дорогой. Привет Вашей милой, замечательной супруге. Не очень весело мне.

Ваш Б.Пастернак.

### Notes

- 1 I wish to thank Yale University for allowing me to publish this letter from their Stepun holdings and to Steve Jones of the Beinecke Library staff for locating Pasternak's letter.
- 2 A copy of the autograph is reproduced in *Russkij Al'manach*, Paris 1981, 80-II.
- 3 Both of these postcards have been published by Renè Guerra; *ibid.*, 475-77.
- 4 L.Fleishman, "B.Pasternak i A.Belyj", *Russian Literature Triquarterly*, No.13, 1975, 545.
- 5 F.Stepun, *Byvšee i nesbyvšeesja*, Vol.2, New York 1956, 268-69.
- 6 See *Die neue Rundschau*, No. 70, 145-161. A Russian version of this article also appeared at this same time, cf. F.Stepun, B.L.Pasternak, *Novyj žurnal*, No.56, 1959, 187-206.
- 7 Pasternak's illness was eventually diagnosed as lung cancer, which had greatly weakened his heart. Three weeks after this letter was written, on May 30th, Pasternak died.
- 8 Pasternak is referring to his unfinished play "Slepaja krasavica".
- 9 A German translation of Pasternak's last collection of verse "Kogda razguljaetsja": *Wenn es aufklärt*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. Frankfurt/M.S.Fischer, 1960.
- 10 *Doctor Shiwago*. Übers. von Reinhold von Walter. Frankfurt/M.S.Fischer, 1958.

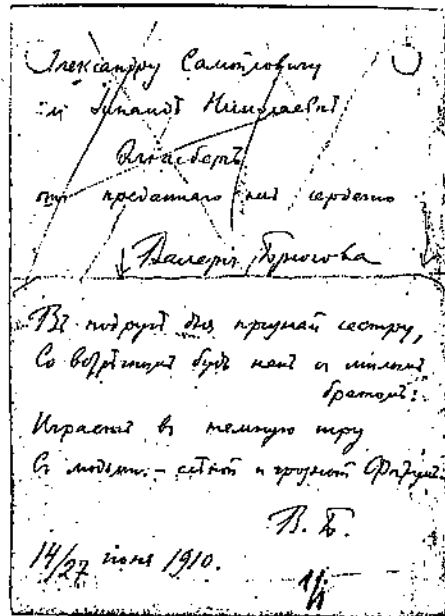
A facsimile of Pasternak's envelope containing his letter to Stepan.





Inscription on  
reverse of photograph  
reads:

14/27 июня 1910.



Александру Самойловичу  
и Зинаиде Николаевне  
Элиасберг  
от предающего им сердечно  
Валерия Брюсова.

В подруге дня признай сестру,  
Со встречным будь как с милым братом:  
Играет в темную игру  
С людьми - слепой и грозный фатум.  
В.Б.

Bruxelles, 83, rue St-Georges, Ixelles.

С. Городецкому.

Къ чему жажется? Яркий свет.  
И слухом и любовью медя,  
Уселись, повний красота.  
Но ты чего же съ вносишь  
деваться, шаль вдуешь, на весь вбросишь?  
Ты не потнаешь себя.

Ты вбросишь алевский узиаль  
Повидь побавишь ея нима вбросишь.  
Забавишь ея нима къ обрывамь сааль?  
Силомъ, вондъ ити жань ибавишь - мааль  
Ити вбросишь шовъ кроной; - "Ты алев"  
Кроной; "Алев ити маваль."

К. Бальмиди ити

1907-1908.

Зимнее время

Городецкому 1908.



**DRUCKFEHLERVERZEICHNIS  
ZUR PUBLIKATION VON LEONID LIPAVSKIJS  
«STRAŠNAJA BESKONEČNOST'» DURCH J.-PH. JACCARD  
AUS WSA 27 (1991) 229 -247**

Durch eine bedauerliche Verwechslung erfolgte im Wiener Slawistischen Almanach 27 die Publikation des Textes "Strašnaja beskonečnost' Leonida Lipavskogo", ohne daß der Autor der Publikation die Vorlage korrekturgelesen hatte. Die Redaktion ist für den Zustand des Textes allein verantwortlich und entschuldigt sich nachträglich beim Autor und den Lesern.

**zum Artikel J.-Ph. Jaccard**

Seite	Zeile	falsch	richtig
229	5	Jean Philippe	Jean-Philippe
229	19	Липа-вским	Липавским
229	31	никогда	никогда
229	33	зарабытывать	зарабатывать
229	38	философом	философом
230	4	Введенского или о	Введенского или О
230	8	30-ч гг., т.е. самый	30-х гг., т.е. в самый
230	20	"существовать"	'существовать'
230	21	'отличаться'	'отличаться''
231	17	самым	самим
232	9	существоание	существование

**zum Artikel Lipavskijs «Исследование ужаса»**

233	8	насквозь	насквозь
233	26	нам	нас
233	33	беседа высоких	беседа о высоких
233	37	далеко:	далеко?
233	38	стекло, все	стекло все
234	8	рость	рост
234	29	своими	своим
235	6	мышца	мышца
235	8	неподвижность	неподвижность,
235	9	схвативала	схватила

235	14	дагадываться	дагадаться
235	31	буз [...] без пор	без [...] без пор,
235	33	Потому что, если	Потому что если
236	21	хлынет	хлынет
236	26	<u>Кровь и сон</u>	Кровь и сон
237	14	самостоятельно	самостоятельной
237	28	кровь	крови,
237	31	открывшийся	открывшись
238	23	прекрасно	прекрасна
238	39	искусственно	искусственно
239	18	т.е. свойство вещи	т.е. свойство порожать в
		живых существах страх, есть объективное свойство вещи	
240	34	бесселетные	бесселетные
241	5	соответствовать	соответствовать
242	17	элементы	элементы
242	18	движения	движение
242	33	11.	12.
243	1	скажем	скажем
243	16	12.	13.
243	24	податливости	податливости
243	30	13.	14.
243	36	бес-порядочно	беспорядочно
244	1	14.	15.
244	12	столковаться,	столковаться
244	15	есть перед	есть страх перед
244	31	почувствовали	почувствовали
245	4	изоляции	изоляции
245	5	человека, и просто	человека, и просто
246	16	16.	17.
247	7	потому стену	потом стену
247	19	фиксации	фиксаций

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
SONDERBÄNDE**

HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND  
TILMANN REUTHER

**Еще в продаже:**

14. **I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY**, *Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian*, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., 6S 630.-, DM 90.-.
16. **I.A. MEL'ČUK**, *Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij*, 1985, 509 S., 6S 350.-, DM 50.-.
19. **G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL**, *Totenklage und Erzählkultur in Stinatz*, 1986, XLVII+315 S., 6S 200.-, DM 28,50.
20. **Mythos in der slawischen Moderne**. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., 6S 300.-, DM 42.-.
21. **Zabytyj avangard**. Rossija - pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očereťjanskij, 1988, 335 S., 6S 300, DM 42.-.
22. **J. FARYNO**, *Poëtika Pasternaka ("Putevye zapiski", "Ochrannaja gramota")*, 1989, 316 S., DM 58.-.
23. **Marina Cvetaeva**. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg. Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-.
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin**. Edited by John E.Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-.
25. **G. NEWEKLOWSKY**, *Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch*, 1989, 220 S., DM 42.-.
- 26.1. **Ju.K. ŠČEGLOV**, *Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja*, 2 toma, 1-yj tom, *Vvedenie, Dvenadcat' stučev*, 1990, 377 S., DM 48.-.
- 26.2. **Ju.K. ŠČEGLOV**, *Romany I.II'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja*, 2 toma, 2-oj tom, *Zolotoj telenok*, 1991, ca 330 S., DM 48.-.
27. **B.M. GASPAROV**, *Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, (Anfang 1992), ca. 420 S., DM 65.-.
28. **I.P. SMIRNOV**, *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikke i logike istorii*, 1991, 296 S., DM 42.-.
29. **V.N. TOPOROV**, *A.S. Puškin i "Goldsmithiana"*, (Mitte) 1992, ca. 250 S., DM 58.-.
30. **S. EL'NICKAJA**, *Poëtičeskij mir Cvetaevoj*, 1991, 396 S., DM 65.-.
31. **Psychopoetik**. Tagungsbeiträge München 1991. Herausgegeben von A. Hansen-Löve, ca 380 S., DM 65.- (März 1992)
32. **Marina Cvetaeva**. *Staťi i teksty*. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, (Mai) 1992, ca 300 S., DM 60.-.

Order from: **A. Neimanis Buchvertrieb, Hans Sachs-Str. 10,  
D-8000 München 5, Germany**

**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, ca. 330 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 писательской средой. Основное внимание сосредоточено на мессианистических и апокалигических 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 1991, ca. 420 S., DM 65.-

**И.П. Смирнов**  
**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, тянувшихся вплоть до современности.

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH**  
**LITERARISCHE REIHE**  
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE  
SONDERBAND 28; WIEN 1991, ca. 220 S., DM 42.-

**Светлана 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.-

**Psychoepoetik.**  
**Tagungsbeiträge München 1991.**

Inhalt: **A. Hansen-Löve**, Psychoepoetische Typologie der russischen Moderne; **I.P. Smirnov**, Sadoavangard; **A. Thomas**, A Russian Oedipus: Lacan and Puškin's *The Queen of Spades*; **E. Greber**, Subjektgenese, Kreativität und Geschlecht in Pasternaks *Detstvo Ljuvers*; **R. Fieguth**, Zur immanenten Psychoepoetik in Vladimir Nabokovs *Zaščita Lužina*; **W. Koschmal**, Die 'befleckte Empfängnis' Solomonijas; **D. Rancour-Laferrière**, Why the Russian Formalists had no Theory of the Literary Person; **T. Seifrid**, Literature for the Masochist: "Childish" Intonation in Platonov's Later Works; **E. Naiman**, "Ne grešno li eto želanie?" Nakanune, Failure and the Psychoepoetics of Literary Evolution; **P.A. Jensen**, Boris Pasternak als Ästhetiker im Sinne Kierkegaards; **J.R. Döring-Smirnov**, Gender shifts in der russischen Postmoderne; **W. Schmid**, Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der russischen Erzählprosa; **A. Flaker**, Psycholožestvo; Texte von **Vladimir Sorokin** und **D. Prigov** und weitere Beiträge von **R. Lachmann**, **A.K. Žolkovskij** u.a.

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH**  
**LITERARISCHE REIHE**  
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,  
SONDERBAND 31; WIEN, 1992, ca. 400 S., DM 65.-