

BAND 14

1984

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilman Reuther

REDAKTION

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

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, Wien

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slawistik der Universität Wien,
A-1010 Wien, Liebiggasse 5, Tel. (0222) 4300-2934

ERSCHEINUNGSWEISE

zweimal jährlich

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

I N H A L T

FESTSCHRIFTBEITRÄGE

J. FRANĚK (Praha), Würdigung	8
Ju. M. LOTMAN (Tartu), Dorogoj drug! - Pis'mo	13
G. WYTRZENS (Wien), Marina Cvetaeva als Übersetzerin Ňndra Lysohorskys	17
M. ČERVENKA (Praha), Rhythmical Impulse: Notes and Commentaries	23
V. STRADA (Venezia), Sjužet <i>Idiota</i>	55
J. PECHAR (Praha), Le crime de Raskolnikov	65
M. JOVANOVIĆ (Beograd), Brat'ja Karamazovy - roman-mif (Predvaritel'nye zametki)	77
R. GREBENIČKOVÁ (Praha), Zu zwei Čechov-Stücken	87
F. MIERAU (Berlin), Isaak Babel': Alter Leib geschüttelt von den Stürmen der Phantasie	105
W. SCHMID (Hamburg), Das nicht erzählte Ereignis in Isaak Babel's "Übergang über den Zbruč"	117
J. FARYNO (Warszawa), Jazyk v jazyke (Neskol'ko nabljudenij nad poliglotizmom v <i>Mastere i Margarite</i>)	139
A. MEŠTAN (Freiburg i. Br.), Elsa Triolet in der russischen Literatur	153
A. FLAKER (Zagreb), Putešestvie v stranu živopisi (Mandel'stam o francuzskoj živopisi)	167

AUFSÄTZE

S. SENDEROVIČ (Ithaca, N.Y.), Potaennyj chram raboty Vasilija Žukovskogo	179
W. KOSCHMAL (München), Gogol's <i>Portret</i> als Legende von der Teufelskone	207
E. POYNTNER (Wien), Die Zyklisierung bei A. Blok	219
Ju. G. CIV'JAN (Riga), K genezisu russkogo stilja v kinematografe	255
P. V. CUBBERLEY (Melbourne), The Formation of Cyrillic and Problems of the Early Slav Alphabets	283
M. LONČARIĆ (Zagreb), Sjeveroistočna kajkavština	303
M. J. ELSON (Charlottesville, Virginia), The Evolution of the Perfect in Polish	331



Miroslav Drozda

MIROSLAVU DROZDOVI A JIŘÍMU HONZÍKOVI K ŠEDESÁTINÁM. SBORNÍK
Praha 1984

Jiří FRANĚK, Dva osudy, lidské i vědecké
František BRÁBLÍK, Puškinova Kapitánská dcerka
Dagmar ČAPKOVÁ, Některé aspekty Komenského cultura universalis
Miroslav ČERVENKA, Rytmičský impuls: poznámky a komentáře
Milada DIVIŠOVÁ, Bezručovy dopisy Mathesiovi
Vladimír FORST, Několik poznámek o dějinách literatury
Růžena GREBENÍČKOVÁ, K dvěma Čechovovým hrám
Jiří HRONEK a Petr SGALL, Kodifikace spisovného jazyka a adekvá-
nost jazykového projevu
Miroslav JEHLIČKA, Záhadné povídky I.S.Turgeněva
Milan JUNGMANN, Ladislav Fuks redivivus
Robert KALIVODA, Cesta estetického myšlení Jana Mukašovského
Vladimír KARFÍK, Deník jako román
Jurij KOPANIČÁK, F.M.Dostojevskij a naturalná škola
Jan KOPECKÝ, Šaldova výzva
Jurij LOTMAN, Dorogoj drugi - dopis
Stanislav MÁŠLO, Román Kjučlja J.N.Tyňanova jako "fakt umění"
Vladimír NOVOTNÝ, Hledání ztraceného místa
Radeğast PAROLEK, Co číst z literatur národů SSSR
Jiří PECHAR, Raskolníkovův zločin
Zdeněk PEŠAT, Jedna inspirace - dva básnické světy
Janina SALAJČIKOVÁ, Motiv dorogá i jeho idejno-chudožestvennye
funkcii v Konarmii Isaaka Babelja
Vladimír SMETÁČEK, K otázce následnosti informací o úsecích
děje v různých prozaických žánrech
Miloš VACÍK, Bohemista (malé ohlédnutí)
Ladislav ZADRAŽIL, Z nevydaných kolektivních českých dějin
ruské klasické literatury, tzv. akademických
Václav ŽIDLICKÝ, Válečný román Kuzmy Čorného
Akrostichon jubilejní
Druhý akrostich pro JH
Vladimír MIKEŠ, Červen
Radeğast PAROLEK, Dvě básně pro Jiřího Honzíka (Balada o stromu;
Přesahy)
Jan SKÁCEL, Dopis příteli, kterému bude zítra šedesát a zabývá
se ruskou literaturou
Anna Achmatovová: Severní elegie - přeložil Jan Zábrana
Josif Brodskij: Z cyklu Římské elegie, přeložila Maita Arnautová
Czesław Miłosz, Básně, přeložil Luboš Dobrovský
Boris Sluckij, Tři básně, přeložil Jaroslav Kabíček
Michail Zenkevič, Na Titaniku, přeložil Jiří Mulač
Valerij Brjusov, Fialky v Tyglíku, přeložila Irena Camutaliová
Natan Ejdelman, Romantický car, přeložil Miluše Zadražilová
Andrej Platonov, Stavební jáma, přeložila Anna Nováková

Die in diesem Band zu Ehren des sechzigsten Geburtstages von Professor Miroslav D r o z d a abgedruckten Beiträge stammen zum Teil aus einem zu diesem Anlaß in Prag von Professor Jiří Franěk zusammengestellten Sammelband, der über 500 Seiten umfaßt und Freunde wie ehemalige Mitarbeiter Drosdas vereinigt (vgl. die im Anschluß wiedergegebene Inhaltsübersicht). Hinzukamen die Beiträge einer Reihe von ausländischen Kollegen, die unserem Aufruf sowie der Initiative von Jiří Franěk gerne gefolgt sind, sich an einer erweiterten Festschrift für Drosda zu beteiligen. Im Anschluß an diesen Festschriftteil des Bandes werden jene Artikel gebracht, die nicht unmittelbar mit dem Anlaß der Festschrift in Zusammenhang stehen, was nicht ausschließt, daß sie mit den Interessen Drosdas und dem Schwerpunkt der literaturwissenschaftlichen Artikel des ganzen Bandes (nämlich Erzähltheorie und russische Prosa) eine natürliche Einheit bilden.

Die folgende von Jiří Franěk stammende Würdigung kann hier aus Platzgründen nur in einer komprimierten Form erscheinen. Ursprünglich war sie Miroslav Drosda und seinem Freund und Kollegen Jiří Honzík in gleichem Umfang gewidmet. Die hier ins Deutsche übertragene Fassung räumt allerdings der Darstellung Miroslav Drosdas größeren Raum ein.

Insgesamt war die Redaktion des Almanach bemüht, eine auf erfreuliche Weise ausufernde Festschrift mit den nicht weniger reich fließenden Quellen unserer Almanach-Autoren zu vereinen. Da Miroslav Drosda selbst zu diesen Almanach-Beträgern zählt, konnte das Ergebnis dieser Mischung nicht allzu inhomogen ausfallen.

Wir wünschen dem Jubilar von Herzen Glück und Erfolg!

Die Redaktion

Jiří FRANĚK

WÜRDIGUNG

In den achtziger Jahren erreicht bei uns in Böhmen eine Generation von Wissenschaftlern ihr sechzigstes Lebensjahr, deren akademische Laufbahn am Beginn der siebziger Jahre jäh unterbrochen worden war. 1984 waren es zwei der bedeutendsten Vertreter des früheren Lehrstuhls für Russistik an der Karlsuniversität, die dieses Jubiläum feierten: Miroslav Drozda und Jiří Honzík.

Ihr Lebenslauf weist gewisse Gemeinsamkeiten auf: Beide verlebten ihre Kindheit in der von der Begeisterung über die erlangte Unabhängigkeit geprägten Zeit nach dem 1. Weltkrieg, ihre Jugendjahre im Schatten von Hitlers Machtantritt im benachbarten Deutschland und in der Protektoratszeit, in der die Teilnahme am Widerstand - eine persönliche oder die eines Familienmitgliedes -, Konzentrationslager und Tod das Leben bestimmten. Nach dem Krieg kam der Eintritt in die Partei, verbunden mit politischem Engagement parallel zu unermüdlicher wissenschaftlicher Arbeit. Eine allmähliche Ernüchterung brachte die Suche nach neuen psychischen und philosophischen Wurzeln mit sich und gipfelte in einem neuerlichen Engagement beim Versuch, die Gesellschaft zu reformieren. Die Entlassung von der Fakultät und der Ausschluß aus dem wissenschaftlichen Leben der Tschechoslowakei führten zu einem zweigleisigen Leben: Auf der einen Seite eine berufliche Tätigkeit, die primär der Sicherung des Lebensunterhaltes dient, auf der anderen der Kampf um die Realisierung der eigenen wissenschaftlichen Interessen, die Weiterführung des begonnenen wissenschaftlichen Werkes jenseits der Institutionen.

Der in der Fachwelt international bekanntere der beiden Jubilare ist Miroslav Drozda. Er wurde am 1. Oktober 1924 in Suchbál nad Lužnicí in der Familie eines Försters geboren. Sein Vater, der im 1. Weltkrieg der Tschechischen Legion angehört hatte, wurde als Mitglied der Widerstandsbewegung im 2. Weltkrieg von der Gestapo verhaftet und starb am Tag der Befreiung in einem Konzentrationslager. Drozda selbst erlebte das Kriegsende als Arbeiter, da sein Jahrgang von den Deutschen nicht zur Matura zugelassen wurde. Nach dem Krieg begann er Bohemistik und Russistik zu studieren und promovierte 1950.

Der Beginn von Miroslav Drozdas wissenschaftlicher Laufbahn stand unter dem Einfluß seiner Lehrer Bohumil Mathesius (der ihn 1948 als Assistenten beschäftigte), Bohuslav Havránek, Vladimír Šmilauer und Jan Mukařovský. Die Stationen seiner weiteren Karriere waren: Leitender Assistent am "Slavischen Seminar" und Sekretär des neu gegründeten Lehrstuhls für Russistik; 1951 Aspirant der Wissenschaften (CSc), 1954 Oberassistent und ein Jahr später Kandidat der Wissenschaften (DrSc), 1956 Dozent, 1962 Doktor der Wissenschaften (DrSc). Am 1. August 1964 wurde Drozda zum Ordentlichen Professor der russischen und sowjetischen Literatur ernannt, war jedoch bereits seit dem 1. Juli 1960 Vorstand des entsprechenden Instituts. In dieser Funktion verblieb er bis zum 31. 8. 1970, also jenem Jahr, als er auch von der Partei ausgeschlossen wurde. Nachdem er am 1. Februar 1972 nach einer Zeit voller Ungewißheit an der Fakultät gekündigt worden war, trat er kurz darauf die Stelle eines Disptechers in einem Bauprojektbetrieb an, in dem er bis heute, da er kurz vor seiner Pensionierung steht, beschäftigt ist.

Bis zu der erwähnten Zäsur Anfang der siebziger Jahre war Drozdas Berufsweg von Erfolgen und Anerkennung gekennzeichnet: Er bekleidete verschiedenste Funktionen (als Leiter des Lehrstuhls, Pro-

dekan, Berater in drei Verlagen, vier Zeitschriften, diversen Redaktionskomitees, wissenschaftlichen Institutionen, etwa am sog. kunstwissenschaftlichen Kollegium der Akademie der Wissenschaften), er war Mitglied des Zentralausschusses und verschiedener Kommissionen im Schriftstellerverband etc. Noch in den sechziger Jahren erfuh er mehrere Auszeichnungen für seine schriftstellerische Tätigkeit.

Miroslav Drozda schreibt seit seiner Jugend Bücher und konnte sich damit zu einer Zeit durchsetzen, als die Möglichkeit zu publizieren nur gewissen "Auserwählten" vorbehalten war. Die Zahl seiner Publikationen ist beeindruckend, die Fülle seines Schaffens geradezu unübersehbar. Immer wieder überrascht es, mit welcher wissenschaftlichen Akribie es ihm immer wieder gelungen ist, größte Materialmengen in seinen Arbeiten zu verwerten.

Drozdas Arbeiten zu Beginn der fünfziger Jahre waren naturgemäß dem ideologischen Kurs der damaligen Zeit verpflichtet - ein Faktum, das er selbst auch gar nicht in Abrede stellt (man denke an sein 1955 in Prag erschienenes Werk "Boj KSR(b) o sovětskou literaturu a jeho ohlas u nás (1917-1925)"). Mit kulturpolitischen Fragen beschäftigte er sich auch später immer wieder, rückte aber, wie seine Gemeinschaftsarbeit mit Radegast Parolek "Umění v kulturní revoluci" (Prag 1961) erkennen läßt, von extremen Standpunkten ab.

Seinen Aufsätzen über kulturpolitische Themen verwandt sind seine literaturtheoretischen Arbeiten, deren Älteste aus dem Jahr 1948 stammt und den Titel "K diskusi o socialistickém realismu" trägt, also eine Frage behandelt, zu der er immer wieder zurückkehrte, wobei sich seine Ansichten zunehmend differenzierten. Eine seiner bedeutendsten Arbeiten zu diesem Problemkreis entstand in Zusammenarbeit mit Jiří Franěk und Zdeněk Mathauser am Beginn der sechziger Jahre: "Socialistický realismus jako umělecká metoda sovětské literatury" (in: "Československé přednášky pro V.sjezd slavistů, Sofia, Prag 1963, S.253-260). In dieser Gemeinschaftsstudie geht es darum, den sehr vagen Begriff des sozialistischen Realismus methodologisch zu präzisieren und in einem toleranten Geist zu interpretieren - ein Vorhaben, das den Autoren scharfe Kritik eintrug.

Gleichzeitig beschäftigte Drozda die Frage, wie einzelne Autoren der Sowjetliteratur (Gorkij, Pasternak, Leonov, Šolochov u.a.) literaturtheoretisch einzuordnen sind. Die Auseinandersetzung mit diesen Autoren führte ihn zu einer spezifischen Auffassung der Avantgarde in der Sowjetliteratur. Am Beginn dieser Entwicklung steht der Aufsatz aus dem Jahre 1962 "O realismu, avantgardě a přijetí revoluce" (in: Česká literatura, X, 1962, 4, S.471-474), in der es Drozda schon um eine Annäherung von Avantgarde und Realismus geht. Zur grundlegenden Umkehr in seiner Bewertung der Avantgarde kam es im Jahr 1967, was sich in seiner - gemeinsam mit Miroslav Hrala herausgegebenen Arbeit "Dvacátá léta sovětské literární kritiky (LEF-RAPP-PEREVAL)", Prag 1968, manifestiert. Obwohl sich Drozda hier ausdrücklich mit der Lef-Gruppe beschäftigt, wird auch aus seinen übrigen Aktivitäten deutlich, daß er auf eine Neubewertung der gesamten Avantgarde abzielte.

Nicht weniger interessant sind Miroslav Drozdas Versuche einer neuen Sicht solcher Autoren wie Leonov oder Gorkij, dessen Bild in seiner Darstellung weitaus widerspruchsvoller gezeichnet wird, als es in den offiziellen Deutungen zutage tritt, und wie sie Drozda selbst noch in seinen früheren Arbeiten vermittelt hatte. Auch Leonov war in dieser neuen Konzeption ein Antitraditionalist, ein latenter Polemiker mit seiner Zeit und mit den engen Grenzen des Realismus.

In der Buchausgabe dieser Studie ("Babel. Leonov. Solženicyn", Prag 1968) steht Babel' zwar vor Leonov, dennoch hatte Drozda sich erst später mit ihm auseinanderzusetzen begonnen, sodaß er zu folgendem Schluß kommen konnte: "Babel' repräsentiert in der Prosa die bedeutendste Erscheinung der sowjetischen literarischen Avantgarde" (ibid.S.42). Wenn Drozda in der Auseinandersetzung mit Leonov einen eigenen Weg zur russischen Avantgarde suchte, dann bietet er ihr in seiner Babel'-Studie die Stirn, mit Solženicyn scheint das Problem der Avantgarde keinen Sinn mehr zu haben.

Miroslav Drozda verband immer die Vielfältigkeit seiner wissenschaftlichen Interessen mit einem ausgeprägten Organisationstalent. Bereits in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre sammelte er zum ersten Mal eine siebenköpfige Gruppe von Wissenschaftlern, mit der er 1958 das kleine Bändchen "Malý slovník sovětských spisovatelů, část I, Ruští spisovatelé" herausgab. Eine Neuauflage erschien 1964 im Verlag "Svět sovětů", wobei sich der Seitenumfang fast verdoppelt hatte, und die siebenköpfige Autorengruppe auf eine fünfzehnköpfige angewachsen war. An der Spitze der Autoren stand Drozda zusammen mit seinem Schüler, Freund und Mitarbeiter Milan Hrala. Da das Lexikon zu einem ungünstigen Zeitpunkt abgeschlossen, und die Namen Zamjatin, Pil'njak, Pasternak oder Solženicyn u.a. als "störend" empfunden wurden, gelangte es nicht auf den Buchmarkt und existiert nur mit dem Vermerk "als Manuskript gedruckt".

Trotzdem gelang 1966 im gleichen Verlag die Ausgabe des "Slovník spisovatelů národů SSSR, ein durchaus offizielles Unternehmen, das von den entsprechenden Organen mit Lob und mit Preisen überhäuft wurde. Wieder hatte Drozda das ganze Unternehmen geleitet, selbst die "heikelsten" Stichwörter behandelt. Das Lexikon erschien in einem einzigen Band von 522 Seiten. An der Publikation hatten sich rund 30 Mitarbeiter beteiligt, und es wurde zu einem Aushängeschild der Prager Russistik - gleichzeitig aber auch zum Anlaß späterer Kritik an einer ganzen Reihe seiner Autoren.

Noch durchdachter und größer dimensioniert war eine vielbändig konzipierte Geschichte der russischen und sowjetischen Literatur, die Drozda vorbereitete und zu der er ein umfangreiches Autorenkollektiv engagierte. Obwohl die Arbeiten vieler Mitarbeiter weit vorangekommen waren, viele der Beiträge bereits abgeschlossen waren, wurde die für 1970 vorgesehene Fertigstellung dieses großen Unternehmens leider vereitelt. Am ausgereiftesten waren Drozdas eigene Beiträge. Schließlich hatte er schon in der 1957 erschienenen, heute vergriffenen Publikation "40 let ruské sovětské literatury", als Mitautor eines Überblicks über die europäische Literatur von 1945 bis 1958 (erschienen 1959) und vor allem als Autor seiner "Ruská sovětská literatura" (Prag 1961) die nötigen Erfahrungen gesammelt und einen streng wissenschaftlichen Zugang zum Material gefunden.

An der Wende zu den siebziger Jahren endete erzwungenermaßen die pädagogische, organisatorische und journalistische Tätigkeit Miroslav Drozdas. Seine wissenschaftlichen Aktivitäten sind auf den privaten Bereich beschränkt und verfügen in der Tschechoslowakei über kein öffentliches Forum. Dabei konnte sich die literaturwissenschaftliche Russistik an der Universität Prag jahrelang glücklich reisen, über wissenschaftlich so hervorragende Mitarbeiter und zugleich auch so begnadete Hochschüler wie Miroslav Drozda und auch Jiří Honzík zu verfügen. Es wird wahrscheinlich Jahrzehnte dauern, bis ihre Stellen wieder adäquat ausgefüllt sein werden.

Miroslav Drozda war - nach Bohumil Mathesis und Julius Dolanský - jahrelang Leiter des Lehrstuhls, der zunächst für Russistik, dann für russische und sowjetische Literatur und schließlich in seiner

Ära für ostslawische Literaturen zuständig war. Hier konnte er am besten sein Organisationstalent zur Geltung bringen - ebenso wie seine Fähigkeit, in unaufdringlicher Weise der führende Geist einer Gruppe gleichgesinnter Wissenschaftler zu sein. In gleichem Geist verhielt er sich zu den Studenten und im Rahmen seiner zahlreichen akademischen Funktionen an der Fakultät.

Heute arbeitet Miroslav Drozda in dem erwähnten Bauprojektbetrieb wo er gleichfalls - wenn auch in einem völlig anderen Bereich - seine Aufgaben vorzüglich verrichtet. Seine wissenschaftlichen Studien aber betreibt er in der Nacht, an Sonn- und Feiertagen. Dies erfordert eine besondere Fähigkeit, die Zeit zu organisieren, es bedarf aber auch einer großen moralischen Kraft, unter solchen Bedingungen weiterhin wissenschaftliche Arbeiten, die international Anerkennung finden, zu leisten. Es liegt eine für diese Generation bezeichnende Ironie darin, daß auch Drozda - bei all den erwähnten Schwierigkeiten - seine innere Freiheit aufs neue errang und an seinen Ausgangspunkt zurückkehrte - wie damals, als er als junger Student die Auseinandersetzung mit der Sprachwissenschaft und der morphologischen Literaturanalyse begann, zu einer Zeit also, zu der seine Lehrer Bohumil Mathesius, Mukařovský, Havránek waren, als er Žirumskij und Vinogradov studierte und seine Diplomarbeit über den Akmeismus schrieb.

1968 begann man Drozda heftig zu kritisieren, bezeichnete ihn als "verschämten Strukturalisten" und reihte ihn schließlich unter die "rechtsgerichteten revisionistischen Kräfte" ein. Nach seinem Berufswechsel schrieb er zunächst für die Schublade, wurde jedoch bald schon von wichtigen ausländischen Fachzeitschriften gedruckt. Damit bewies Miroslav Drozda eine ungewöhnliche wissenschaftliche Lebenskraft. Nachdem ihm klar geworden war, daß er gezwungenermaßen mit einem Minimum an Material arbeiten mußte, konzentrierte er sich auf jene Miniaturgattung, die er in seiner bisherigen Tätigkeit schon so meisterhaft beherrscht hatte. In vielem knüpfte er an die Errungenschaften des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus an, besonders an die Tartuer Schule und in letzter Zeit auch an die Theorien M. Bachtins. Besonders markant sind in den letzten Jahren seine Studien zum Problem der "narrativen Maske", die auch international auf großes Interesse stießen.

Es ist bewundernswert, wie es Miroslav Drozda gelingen konnte, trotz der angedeuteten schwierigen Lebens- und Arbeitsumstände zu einem der anerkanntesten Vertreter der tschechischen Russistik aufzusteigen. Drozda - ebenso wie sein Freund und Altersgenosse Jiří Honzík - zählt zu jenen, die sich nicht unterkriegen ließen.

A n m e r k u n g e n

1. Hier nur einige Titel aus Drozdas reicher wissenschaftlicher Arbeit der letzten Jahre: "Peterburgskij grotesk Andreja Belogo", in: *Umjetnost Rijeđi*, XXV (1981), 133-154; "Narrativnye maski v 'Povestjach Belkina'", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 8 (1981), 261-268; "Narativní maska v krásné próze", in: *Miroslavu Jehliěkovi k šedesátinám*, Praha 1981, 34-53; "Narrativnaja maska v chudožestvennoj proze", in: *Russian Li-*

terature, XII (1982), 267-282; "Vodička's 'The Beginnings of modern Czech Prose (Počátky krásné prózy novočeské) in the Light of the Theory of Fiction", in: *The Structure of the Literary Process. Studies dedicated to the Memory of Felx Vodička*, Amsterdam/Philadelphia 1982, 127-135; "Povestvovatel'naja struktura 'Kapitanskoj dočki'", in: *Wiener Slavistischer Almanach*, 10 (1982), 151-136; "Kafka a Belij. Dva typy postrealistického vyprávění" (Festschrift für R.Kalivoda, Ljubljana); "Das Sujet und das Erzählen in den 'Toten Seelen'", in: *Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag* (Sagners Slavistische Sammlung, Bd.6), München 1984.

*Übersetzung und Bearbeitung dieses Beitrags
von Christa Hansen-Löve*

Юрий М. ЛОТМАН (Тарту)

Дорогой друг!

Приближается твое шестидесятилетие. Что подарить тебе к нему? Прими вместо подарка это письмо - небольшой разбор одного стихотворения. Что дарить филологу от филолога, как не изделие своего цеха? Стихотворение Пастернака "Дрозды":

Дрозды

На захолустном полустанке
Обеденная тишина.
Безжизненно поют овсянки
В кустарнике у полотна.
Вескрайний, жаркий, как желанье,
Прямой проселочный простор.
Лиловый лес на заднем плане,
Седого облака вихор.
Лесной дорогом деревья
Заигрывают с пристяжной.
По углубленьям на корчевье
Фиалки, снег и перегной.
Наверное, из этих впадин
И пьют дрозды, когда взамен
Раззванивают слухи за день
Огнем и льдом своих колен.
Вот долгий слог, а вот короткий,
Вот жаркий, вот холодный душ.
Вот, что выделяет глоткой,
Луженной лоском этих луж.
У них на кочках свой поселок,
Подглядыванья из-за штор,
Шушуканье в углах светелок
И целодневный таратор.
По их распахнутым покоям
Загадки в гласности снуют.
У них часы с дремучем боем,
Им ветви четверти поют.
Таков притон дроздов тенистый.
Они в неубранном бору
Живут, как жить должны артисты.
Я тоже с них пример беру.

1941¹

Стихотворение относится к последним, написанным перед войной и завершает собой творчество "мирного" периода. В сборнике *На равнин поездах* включалось в раздел "Переделкино", имевший подзаголовок: "Начало 1941 года".

Смысловая структура стихотворения образуется наложением двух пространственных моделей. *Первая* образуется столкновением начальной строфы со второй и третьей. Противопоставление актуализирует образы:

сжатого пространства	↔	распахнутого пространства (простора)
образ остановки, захолустья:		образ дороги
"захолустный полустанок"		"бескрайный (...) проселочный простор,
"обеденная тишина"		"лиловый лес", "облако".

Окраска "лиловый" лес и "седое" облако, одновременно с упоминанием "заднего плана", создают впечатление зрительной удаленности

неподвижности	↔	движения
сочетание "захолустности" с семантикой "перерыва" (<i>обеденная тишина</i>) передает значение, вечного, <i>непрерывного</i> перерыва, перерыва и жизни, что поддерживается эпитетом "безжизненного". Возникает образ застоя, неподвижности.		"деревья заигрывают с пристяжной" - строки создают образ движения, веток деревьев, цепляющихся на узкой лесной дороге за спину и голову лошади (скрытую семантику движения создает также образ стрелы, возникающий из характеристик дороги как "прямой" и ее узости): пристяжная, чуть сбоку, уже цепляется за деревья!

Далее пространственный образ расширяется, и в понятие "дороги" начинает включаться как бы синонимичный ей "лес". Лес объединен с дорогой причастностью к миру жизни и движения. Он движется: во второй строфе он еле виднелся на заднем плане, в третьей - он "заигрывает" с едущими *сквозь* него лошадьми. Способность "играть" для Пастернака - один из основных признаков жизни (ср. "Вакханалию": "Сколько надо отваги, // Чтоб играть на века, // Как играют овраги, // Как играет река..."; "Мейерхольдам": "Так играл пред землей молодой // Одаренный один режиссер..." и др.).

Дорогу и лес пост объединяет яркой выраженностью температурного признака. Бестемпературность ↔ контрастность температурных характеристик в мире Пастернака звучит как антитеза безэмоциональности и эмоций. Картина полустанка нарисована так, что нельзя определить времени года, погоды, температуры. Противостоящий мир - "жаркий как желанье" и одновременно "по углублениям на корчевье (...) снег". Эта антитеза прямо ведет к другой:

безжизненно поют овсянки ↔ дрозды (...) раззванивают
(...) огнем и льдом своих
колен (...) вот жаркий,
вот холодный душ.

Пространственный контраст преобразуется в контраст безжизненного ления и пения, полного жизни (жизнь = контрастам голосовых колен).

Следующая строфа вводит вторую пространственную модель: неожиданно возникает образ птичьего "поселка", наделенного всеми признаками милой Пастернаку и единственно настоящей, с его точки зрения, простой жизни "без помпы и парада": здесь

Подглядыванье из-за штор,
Шушуканье в углах светелок...

"Светелки", "часы с дремучем боем", отзванивающие четверти, вызывают образы устоявшегося, провинциального и, одновременно, как бы "бабушкиного" быта. Этот образ применительно к птичьему миру совершенно неожидан. Смысл его раскрывается местоимением "свой":

У них на кочках *свой* поселок...

Такое построение фразы подразумевает существование какого-то другого поселка, противопоставленного певчому жилью дроздов. Поселок этот назван в подзаголовке "Переделкино" (булгаковское "Перелыгино"). Это реальный подмосковный писательский поселок, в котором Пастернак жил, начиная с 1936 г. Но то, что во втором пространственном противопоставлении "поселок дроздов - поселок поэтов" второй член подразумевается, как бы уплотняет его с первой пространственной антитезой и переносит на него образную характеристику полустанка овсянок. Писательский поселок охарактеризован умолчанием. Образ его возникает из сопоставления с овсянками и противопоставления дроздам.

Заключительная строфа отождествляет "притон дроздов тенистый" с нормой поэтического быта и с пространством автора.

Одновременно стихотворение строится контрастным соотношением автобиографических деталей (смена зрительных впечатлений и мыслей поэта во время реального движения со станции железной дороги в Переделкино) и известных строк Гете:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt:
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

Стихотворение это породило огромную традицию цитации и неадекватных толкований. Пастернак возвращает нас к подлинному и глубоко понятному смыслу стихов Гете о природе поэтического творчества. Однако хотелось бы отметить, что абстрактный образ гетевской птицы заменен у Пастернака веселым и вольным Дроздом.

Ю. Лотман

PS. Итак, да здравствуют Дрозды
"я тоже с них пример беру!"

П р и м е ч а н и е

1. Борис ПАСТЕРНАК, *Стихотворения и поэма*, Москва-Ленинград 1965, 407-408. Первая публикация: Сб. *На ранних поездах*, Москва 1943, Советский писатель.

Günther WYTRZENS (Wien)

MARINA CVETAeva ALS ÜBERSETZERIN ÓNDRA ŁYSOHORSKYS

Wohl von der Zeitschrift "Internacional'naja literatura" eingeladen, hat Marina Cvetaeva in Jahre 1940 fünf Gedichte des damals in Moskau weilenden Óndra Łysohorsky übersetzt.¹ Diese Ehre, von einem russischen Dichter höchsten Ranges übertragen zu werden, widerfuhr dem lachischen Meister etwas später noch einmal: auch Boris Pasternak schuf Nachdichtungen.²

Alle fünf Übersetzungen der Cvetaeva finden sich in der Sammlung "Prosto serdce".³ Vier von den Originalen Łysohorskys, die diesen Nachdichtungen zugrunde lagen, wurden in dessen einzige Nachkriegs-Sammlung lachischer Gedichte aufgenommen.⁴ Es fehlt darin die aus den dreißiger Jahren stammende Dichtung "Sen wagónów".⁵ Auch die Übertragung wurde seinerzeit in der "Inostrannaja literatura" nicht publiziert, sondern vollständig erst im Jahre 1967 in der erwähnten Sammlung, verstümmelt ein Jahr vorher in dem Łysohorsky gewidmeten Heft der Genfer Reihe "Poésie vivante" (Nr. 20).⁶

Während des Aufenthaltes in der Sowjetunion hatte Łysohorsky, der später, nach der Rückkehr in die Heimat, ins Abseits gedrängt wurde, den Gipfel seiner Anerkennung erreicht. Davon zeugen mehrere Bände in Moskau und Taškent erschienener russischer Übersetzungen seiner Gedichte.⁷ Ebenso bedeutsam war wohl, daß eines seiner Kriegsgedichte, "Proč' okovy", von Lev Peřkovskij übersetzt, im "Novyj mir" Aufnahme fand (20, 1943, 2/3, S. 74). In der gleichen Nummer dieser Zeitschrift würdigte Valerij Kirpotin das Werk und die Intentionen des Dichters (S. 120-121).

In unserem Beitrag soll versucht werden, das uns liebenswürdiger Weise vom Autor zur Verfügung gestellt Original "Sen wagónów" hinsichtlich des Rhythmus und des Reimes mit der Übersetzung durch Marina Cvetaeva zu vergleichen.

Wir bringen zunächst die beiden Texte.

Sén wagónów

I

- 1 Stojimy: truhły wyrabowane.
2 Jedén za druhym. Jedén za druhym.
3 Obrosnute mechém a zafujane.
4 Jedén za druhym. Jedén za druhym.

5 Bjélutke čicho padze do spaño
6 Ciche su koļa, zérzawe koļa.
7 Graniky čihaju bez werzaño,
8 Pysky pozotwjérane đopoļa.

9 Před slóncém poředňa mhy tancuju.
10 Bjéle su haždy, bjéle kóminy.
11 Kajši syrény dotrubuju:
12 wykřyky ze sna hřadnej rowniny.

II

- 13 Jedén za druhym až k horyzóntu.
14 Horko, poředně, noc, fujanice.
15 Někej še zdo, že před dľuhu fróntu
16 še otwjéro brana mértweej hranice.

17 Slyšimy w dřymaňu koļa fedrowe,
18 jak še rozškwérčely z dľuheho spaño,
19 jak še graniky ocelowe
20 puščily nanowo do sypaño.

21 Do werków še walo černe zhóny.
22 Ruky, mašiny, řéměne hrajú.
23 Už řesu smy truhły, zaš smy su wagóny
24 a naše koļa do zďalaw spjěwaju.

III

- 25 My smy su wagóny a chcěmy kolaje

26 a chcěmy paru a chcěmy mařiny.
27 Nas očekuju swětowe kraje
28 a hľadne ruky a hľadne turbiny.

29 Wezěmy, co wuryly mozoły,
30 před našim uhlím hranice padaju.
31 Wezěmy swětlo přes doły
32 z ślónskeho kraja k wašěmu kraju.

33 Už něni panów a černych otroków,
34 w spěw roboty še wšěcko zmjěniło.
35 Wezěmy uhli z lašskych śmoków,
36 aby še we swěće rozswětliło.

5.XII.1934

Сон вагонов

I

Были вагоны, стали - могилы...
Крытые снегом, битые вьюгой.
Встали - вагоны. Цугом уклоны унылым
В ряд друг за другом, в ряд друг за другом.

Нет о нас вести в братственных странах.
Ржавчина кровью кроет колеса...
Пусты и немы угольных кранов
Пасти и глотки... Зов безголосый.

Белые - трубы, белые - груды
Шлака: одел их саваном иней.
Где-то гудки гудят смерти гудом:
Хлеба спросопья просят равнины.

II

В ряд - по край глаза! В ряд - по край света!
Были вагоны, - стали гробницы...

Вдруг (не забудьте: снится нам это!)

Настежь - просторы! Пали границы!

Наши составы движутся ходко,

Наши составы движутся шибко.

И затевают пасти и глотки

Жаркую топку, черпую ссыпку.

Толпы в заводы рвутся с разгону!

- Победоносно! - Многоголосно! -

Уж не гробы мы - снова вагоны!

И торжествуют наши колеса.

III

Нет! не гробы мы! Требуем пара!

Требуем ходу! требуем гуду!

Ждут не дождутся нашего дара

Целые толпы бедного люда!

Уголь, что парень жилистый вырыл,

Станет он жаром, станет он блеском!

Каждому краю, целому миру

Свет поставляет - край наш силезский!

Пало господство! Кончено рабство!

С тысячеруким братским приветом -

Уголь везем мы, чтобы по-братски

Всех обеспечить счастьем и светом!

Bei einer auf die beiden genannten Aspekte orientierten Gegenüberstellung ergibt sich folgendes. Im Bereich des Rhythmus herrscht bei Lyschorsky eine gewisse Freiheit, die Silbenzahl pro Zeile schwankt zwischen 9 und 12, mit deutlichem Übergewicht der zehnsilbigen (21 von 36). Konstant ist eigentlich nur die durchgehend amphibrachische Klausel und das Vermeiden des Aufeinandertreffens betonter Silben. Ein metrisches Schema läßt sich nicht abstrahieren.

Ganz anders verhält sich der Text der Cvetaeva. Wir finden

in ihrer Übersetzung ein streng durchgehaltenes Metrum aus aufeinander folgenden Daktylen und Trochäen (D+T+D+T). Alle Verszeilen sind damit zehnsilbig. Auch im Original kommt diese Art der Zeilenrealisierung übrigens des Öfteren vor (Z. 2,4,6, 10, 13, 14).

Hat nun die russische Dichterin auf der einen Seite die freiere Rhythmik des Originals strenger geregelt, so hat sie diese Abweichung in einem anderen Bereich, nämlich beim Reim kompensiert. Sind nämlich die Reime Łysohorskys konventionell, rein und oft eher anspruchslos, meist suffixal, gelegentlich sogar "grammatisch", so finden wir bei der Cvetaeva den für sie charakteristischer Reichtum: neben einigen reinen in der Mehrzahl annähernde und ungenaue.⁸

Man kann also in unserem Beispiel von einer besonderen Form der in der Theorie der literarischen Übersetzung beobachteten und geforderten "Kompensation" sprechen.

A n m e r k u n g e n

1. *Internacional'naja literatura*, 1940, Nr. 11/12.
2. z.B. "Razvedčik", in: *Poésie vivante*, Nr. 20, 1966, 40.
3. "Prosto serdce", *Stichi zarubežnych poetov v perevode Mariny Cvetaevoj*, Moskva 1967, 51. Mastera poétičeskogo perevoda, Vypusk 7. Die Übersetzungen aus Łysohorsky stehen S. 52-56 ("Mame", "Balada o krivoj chate", "Pesnja o rabotnice", "Na sovetskoy Ukrainie", "Son vagonov").
4. *Aj lašské řěky plynú do mořa*, Praha 1958, 244. ("Mamě" S. 39, "Balada o křýwej budže" S. 8 f, "Balada o robotnicy" S. 11 f., "W Ukrajíně" S. 111).
5. Sie gehört mit einigen anderen "Balladen" zu einem Komplex von Dichtungen, die im Zeichen der Weltwirtschaftskrise und ihrer Folgen stehen. Łysohorskys Sprachgewalt erreichte in diesen einen Höhepunkt. Seine "Balada o křýwej budže" steht den besten Stücken der "Slezské písně" eines Bezruč in nichts nach. Eine deutsche Nachdichtung von Hugo Ruppert findet sich in O.Ł., *Gedichte*, Berlin 1960, 31f.
6. "Vagony", in: *Une traduction inédite de M. Cvetaeva*, 41. Es fehlt die Gliederung in drei Abschnitte, die Reihenfolge der Strophen verglichen mit dem Original ist 1, 3, 7, 9, 5, 8, 6 - die Strophen 2 und 4 fehlen. Dennoch bietet der Text aus *Poésie vivante* an einer Stelle eine wesentlich bessere Lesung. In "Prosto serdce" lautet der erste "Reim" *mogily : uklony*, in "Poésie vivante" *mogily : nylým*, was nicht nur einen für die

Cvetaeva charakteristischen Reim, sondern auch einen eindeutigen Sinn ergibt.

7. *Pesn' o materi*, M. 1942; *Zemlja moja*, T. 1942; *Pesn' o solnce i zemle*, M. 1945; *Stichotvorenija*, M. 1946. Aus dem Nachwort des Redakteurs von "Aj laške ŕeky..." erfährt man, daß auch Aleksej Surkov, Samuil Maršak, Nikolaj Aseev, Vasilij Kazin u.a. an diesen Übersetzungen beteiligt waren.
8. Zyschorsky verwendet folgende Reime: vyrabowane : zafujane, spaño : wërzaño, koła : dopoła, tancuju : dotrubuju usw. Bei der Cvetaeva haben wir: v'jugoj : drugom, stranach : kranov, kolësa : bezgolosyj, bleskom : silezskij usf.

Miroslav ČERVENKA (Praha)

RHYTHMICAL IMPULSE: NOTES AND COMMENTARIES

Whereas the aesthetic and theoretical categories of Russian formalism and Prague structuralism (e.g. poetic language, function, actualization, concretization) have been for years subject to critical study and have given rise to further theories, the less general concepts and hypotheses of Slavic poetics have seldom been considered. Their confrontation with contemporary theory may undoubtedly reveal numerous stimuli for further study.

A prerequisite for such a confrontation is textual and heuristic study devoted to the analysis, mutual comparison and conceptual coordination of various works, as well as to the exploration of genetic relations, internal contradictions and unifying factors of theoretical systems. A tangle of theses and copious terms - especially in Russian formalism - cannot be unraveled without such unrewarding work.¹

The present study attempts to fulfill, at least partially, the obligation the author feels to result from such circumstances. It contains reflections on the category of rhythmical impulse and the phenomena related to it. Rhythmical impulse was chosen as the author considers it to be the pivot point of the formalist and structuralist understanding of verse. This concept refers to a certain action of a student and - mutatis mutandis - a recipient in general, against the rhythmical structure of the text, which - in the approach marked by this category - cannot be conceived of as a mere set of sensual phenomena, but is integrated both into the immaterial structures of general literary consciousness and into the totality of the poem.

The study aims at the confrontation of some opinions of Russian formalist critics with the ideas of Jan Mukařovský, whose conception of rhythmical impulse provides a starting point for our analysis.

1. Rhythmical impulse and the category of "set" ("Einstellung")

In the introduction to the theoretical synthesis of the history of Czech modern verse (1934), having characterized the metre as the norm creating a kind of background for our reception of verse

rhythm, Mukařovský writes:

In this connection, the phenomenon called by the Russian verse theoreticians "metrical impulse" ought to be mentioned. This concept is very close to that of metrical norm and may even be called its energetic conception. The metrical impulse means that the context perceived and evaluated as verse is approached with an expectation that after a specifically organized unit (verse line), another unit of similar structure will follow. This expectation, appearing repeatedly after every line, sustains the whole poem.

For Mukařovský, as we can see, the essence of metrical impulse does not only consist of the presence of organized sensual stimuli in the units (lines), but in the approach of the subject to the context. This, however, does not mean just another formulation of the generally accepted notion that the constitution of rhythm from the outer sense stimuli is possible only on the basis of the integrating participation of subjective consciousness: in such case, the full set of corresponding stimuli still remains a necessary condition of the perception of rhythm. The case, pointed out by Mukařovský, is different: "Only after the metrical impulse starts operating, are we apt to consider an utterance as verse. The regularity of internal organization plays then just a secondary role." (ibid.) Consequently, an artefact is completed by an active perceiving subject; this has been taken into account even at the time of its creation. The expectation may even not be met, without weakening the activity of metrical impulse.

Such a conception is characteristic of formalist and structuralist approaches towards any system participating in artistic creation. Here, the functional determination of a component is more important than its definition on the basis of its substance. The category of rhythmical impulse then appears as a specific form of the general category of "set" ("Einstellung", or Husserl's "Intention") which had a key role in the noetic foundation of phonology (Holenstein 1975).

In Mukařovský's case, the inspiration by the ideas of Russian formalists is evident both from direct quotations and from the comparison with the works (e.g. 1925) he wrote before his encounter with formalism. Apart from the quoted work by Tomaševskij, he was influenced by Juriĵ Tynjanov's views (1924, pp. 53 and 54) about the minimum conditions of rhythm: "factors (of rhythm) may be given not as a system, but as signs of a system", and by similar ideas.

Tynjanov uses the term metrical impulse for a kind of residue to which the metre is reduced in free verse: "a tendency to metre, an equivalent of metre". Mukařovský uses it far more broadly, but he also characteristically directs his attention to the problems of "vers libre" (for further treatment of this topic see chapter 3).

The idea of the subject, who is able to derive a general rhythmical "set" of a text from the signs of a system and can complete (in its direction) a fragmentary ensemble of sensual signals of a rhythmical pattern, contains, however, further problems, which have not been sufficiently formulated by formalists and early structuralists. Such an operation may be performed only by the individuals who are at an historically determinate stage of rhythmical sensitivity; the prerequisite for attaining such a stage is a general development of rhythmical norm in the consciousness of a specific collective (free verse is possible only from a certain stage of literary development). In the course of the ontogeny of rhythmical consciousness, the individual memory stores the results of this development. This enables an adequate understanding even of complex rhythmical patterns. The approach to text via rhythmical impulse does not then depend on a voluntary decision of a single person. It may, for instance, even be influenced by the fact that the text is presented in a special sphere of communication: its rhythmical tendency may even be indicated by its appearance in the volume of a familiar poetry series or estimated from its recitation at a usual place and time by a familiar performer etc. The advertisement text written in free verse is difficult to imagine, for the unspecialized communicative situation demands fuller rendering of rhythm for the sake of its mere identification. The graphic form of the text, i.e. its being written in lines leaving some space on the right-hand side of a page, has its place between the intra- and extratextual signals of rhythm.

Jakobson (1923, p. 17), however, speaks about the category of "set" ("ustanovka") in a different sense: not as a "rhythmical set", but, on the contrary, as a "set impressed" on the utterance and on recipient's experience "by the rhythm": a bearing on speech time, which may be considered a means of relieving the speech of its automatism. Both the realization and the nonrealization of rhythmical impulse in the linguistic material may, according to Jakobson's, cause the deformation of speech and its disautomatization. The for-

mer case (the realization) is characterized as follows:

..if a syllable in strong position is even objectively more stressed in comparison with a syllable in weak position, then - in rhythmical speech - the former syllable will be stronger and the latter weaker, their difference being inevitably augmented.

The latter case, the non-realization of metre in the actual distribution of rhythmproducing elements, includes two alternatives: either the absence of a stressed syllable in the strong position or the presence of stress in metrically weak position. Consequently, here the deformation no longer pertains to speech, but to the expected distribution itself. This conception of the disautomatization of rhythm effects is influenced by the great emphasis the early Russian formalism had put on the category of "ostranenie" ("making strange", i.e. consciously thickening language within the system of individual work to heighten perception). Speaking about disautomatization even in the case of the realization of rhythmical impulse, we should assume a process of continuous direct confrontation of rhythmically organized speech with the absence of rhythm in other types of speech. More correct, however, seems to be such a solution, according to which the application of metrical norm (which, indeed, compared to prose, indicated the markedness of verse utterance as a whole) is accompanied by the growing expectation that the norm will be realized. The fulfillment of this expectation (Jakobson's first instance) leads to speech automatization. Only in this context, may the cases of non-realization be interpreted as disautomatization, here connected merely with the breaking of metre. Moreover, the distinction of rhythmical constants and tendencies, introduced later (e.g. 1930) also by Jakobson, must be considered: the non-realization of metrical constant (the presence of stress in metrically weak position) apparently produces a far more intense disautomatization effect than the lack of fulfillment of a mere tendency (the absence of stress on the ictus, which in Slavic verse is a current phenomenon within the limits of the norm). And it was Jakobson's book on Czech verse that for the Czech theory had opened the way towards the exact delimitation of the above differences.

2. Rhythmical impulse and psychology of time perception

At the time Jakobson produced his book (1923), the term of rhythmical impulse had not yet been defined (Jakobson spoke about

the inertia of rhythm etc.). In this work, however, all the substantial content of this term is already present. It especially stresses the moment of expectation, which, after all, is required in terms of the above view of rhythm as the means of disautomatization. In this respect, Jakobson refers to the book entitled *Psychologie der Zeitauffassung* (1913) by the Austrian psychologist Vittorio Benussi, which had thus achieved a popularity hardly expected by its author: it was quoted even by widely used literary theory manuals (Wellek-Warren 1949) as the source of the idea of the specific time of verse utterance as "the expectation time" ("Erwartungszeit"). The significance of Benussi's study for linguistics was also pointed out by the annotation of Ginneken's bibliography in the *Indogermanisches Jahrbuch* (1916; see Jakobson 1923, p. 17), but it is concerned neither with the verse nor with the general problems of the rhythm. Based on a large number of statistically processed experiment results, it provides an interpretation of psychic processes, which may influence subjective perception and qualitative evaluation of the length of time periods between the sensual stimuli, especially simple sound signals. One of the factors influencing the subjective shortening or lengthening of the space of time between these impulses is, according to Benussi, also the length of expectation time, i.e. the space between the moment when the attention of the experiment subject was drawn - by means of the word "jetzt" - to the beginning of the experiment, and the first limit signal (see also Benussi 1908). The experiment subject then actually, in Jakobson's words, "expects a specific signal after a certain period of time"; this expectation, instead of arising from his experience with the periodicity of forthcoming impulses, is rather due to his previous acquaintance with the course of the experiment. "Erwartungszeit", in Benussi's theory, is purely a technical concept, only in Jakobson's work has it become a means of rhythm specification, though obviously after a substantial revision of its content.

According to Benussi's intention, the perception of rhythm should have been analysed in a special study (see 1913, p. 422). In the work quoted by Jakobson there are only various remarks on this subject, pointing out, for instance, that segmentation is more important for the rhythm than stress (e.g. p. 111; in Jakobson 1923, quoted on p.30). In other cases, Benussi tends to consider rhythm

to be a factor distracting the subject's attention from the time periods between the stimuli and drawing it to the "Gestalt" of higher order and hence to the "present time" ("Gegenwartszeit") closely connected with this phenomenon.² As his investigation was focused on the time intervals, Benussi strove to limit the impact of rhythmical phenomena on his test persons to a minimum. His conception of rhythm as a phenomenon turning the attention from time to "Gestalt" is quoted by Mukařovský (1943, p. 170) more adequately with respect to the content of Benussi's study.

The relation of structuralism and formalism to "Gestaltpsychologie" is a problem relevant for both schools which has lately again become the subject of theoretical considerations (Holenstein 1975) and discussion (Schmid 1977, Jankovič 1982).

It might have been just Benussi's book that, at the outset of the Prague school, happened to mediate some awareness of nascent ideas of the gestalt psychology.³ From its representatives Benussi quotes Koffka (his studies on rhythm) and also the common predecessor, von Ehrenfels. Benussi himself, whose preceding book had dealt with the problems of gestalt qualities ("Gestaltqualitäten") in special fields, did not however belong to the group of Karl Stumpf's students, who later conceived these qualities to be the central problem of psychology (Müller-Frelenfels 1937). He was the disciple of Brentano's follower Meinong. Of course the stimuli of different schools did penetrate, the contacts between analogous trends in different fields could be indirect, and misunderstanding had also played some role.

3. Rhythmical impulse and metrical impulse

In the quotation at the beginning of this article, Mukařovský refers to Tomaševskij. Even though his rendering of Tomaševskij's views is hardly exact (for an explanation of the difference between the metre and die rhythmical impulse see below), he is right when he refers to him. Tomaševskij was the most innovating and profound rhythmical impulse theoretician among Russian formalists.

In his early works on Puškin's iambic verse (1917, 1919) the genesis of the formal category of rhythmical impulse can be followed step by step. According to his own words, the purport of the study on the iambic tetrametre in *Evgenij Onegin* was to char-

acterize "the rhythmical habit" of the poet (p. 131); in the analysis of pentametre he speaks about "rhythmical inertia"; "scheme of expected accentuation". The inertia develops in the recipient as a result of his perceiving a long series of lines. In the poet's case it is defined as "rhythmical task in the creative process" ("zadanie", p. 142). Consequently, Tomaševskij links rhythmical impulse to the individual character of rhythm in a specific text or in a whole work of a poet. He is concerned with an individual (Puškin's) selection from various possibilities of the realization of metrical norm. In Russian, as well as in other Slavic verse, possibilities of such selection may be found, especially in the realization of strong positions; as their accentuation is a mere tendency, different combinations of stressed and unstressed ictuses may arise without breaking the metre. Of course, this phenomenon had not escaped the notice of the predecessors of the formalists, e.g. of Andrej Belyj (1910), but Tomaševskij was the first to find an approach to its objective treatment, having turned from accent configurations and their combinations (hardly recognizable just because of their plentitude) to the statistical investigation of ictus realization. This was a landmark in the rhythm study: a level has been found, on which the rhythmical contour of the verse ceases to be treated as a sequence of segments and may be derived from the whole of the text. The entire process of the constitution of rhythmical impulse may then appear as follows: in the course of perception the reader integrates individual groupings of stressed and unstressed syllables into a unified rhythmical experience, on the background of which (and not on that of an abstract metrical pattern) he realizes and classifies every following elementary rhythmical unit. His rhythmical experience is at the same time being constantly remodelled in the course of his perception of new units up to the last verse-line.

In this sense Tomaševskij interpreted and generalized the results of his analyses in his following, more theoretical works (1922, 1923, 1925). The first of them contrasts the rhythmical impulse both with the "actual sound configurations, which are subordinated to it and generate it within the longer period of perception" of many verse lines (p. 25ff.) and with the metre which is a "canonical law". Compared to the metre, rhythmical impulse a) is less rigorous, as "it does not determine an absolute dominance of

of individual forms", but "only the preference for one kind of form to others" - i.e. the opposition of determinist and statistical types of norm (in this context, the necessity of the study of typical verse variants and derivations from these types is also emphasized); b) "it regulates not only the phenomena in the sphere of clear consciousness..., but also the whole complex of unclearly felt, but unquestionably aesthetically effective elements of poetic speech" (this is a new motive to which we shall return); c) it implies "rather than the preservation of traditional 'rules', the organization of the utterance according to the laws of speech rhythm".

Hence, the rhythmical impulse is constituted in the process of the recipient's abstraction from individual phenomena which had occurred in the syntagmatic axis, in which the phenomena here arising permanently participate. It is a typical intra-textual norm: unlike the metre it cannot exist before the text but arises from it, being permanently applied to it and completed by it.

Not all the features of rhythmical impulse, however, are connected with a single text or an author's individuality. Tomaševskij himself (1920, p. 265) speaks about poetic "manner" ("manera"), i.e. a historically formed poetic school or tradition. At least with respect to the distribution of accents, the extensive study of Tomaševskij's direct successor Taranovski (1953) has, besides the individual features, also shown the rhythmical tendencies common to the authors of several periods of literary history, which cannot be described in terms of the deterministically conceived metrical norm. Contemporary comparative study of Slavic verse (Pszczołowska and Kopczyńska 1978) has revealed even the elementary tendencies operating in verse systems in several literatures, investigating - mainly in Jakobson's line - which verse features may result from the interaction between the metrical norm and systemic qualities of a language as well as statistical characteristics of speech, and which of them are products of individual creativity.

Supraindividual aspects of rhythmical impulse may be held for such rhythm factors that are not generated only a posteriori in (a poet's or recipient's) dealing with an individual text. They may be said to arise already in the ontogeny of rhythmical sensitivity and the recipient (the poet) approaches the text with an a priori expectation of their existence. In spite of this they are

not part of a metrical norm and the departure from them is therefore not felt to be the violation of the norm. (As an example we may mention the generally very low frequency of accents on the last strong position in Czech verse-lines with oxytonic closure, which is due to initial position of the Czech stress in the word as well as to the low frequency of accentuated monosyllables. Even in this situation, a poet's individuality may become manifest, namely to the extent to which the actual rhythm of a poem succumbs to, or rebels against this general determination by means of violating the current speech usage.)

Mukařovský, especially in his synthetic study of the Czech verse (1934), also makes frequent and successful use of Tomaševskij's statistics of stresses⁴, both for the characteristics of an individual and generation style. Thus the picture of Czech verse has become much more vivid. In some cases, Mukařovský's results are disputable, chiefly if such statistics have to aid in determining the metrical principle controlling some text of indistinct rhythmical patterns (as e.g. the poem *Záhořovo lože* by Karel Jaromír Erben). In such events, the statistical description of stresses in individual positions of a verse-line appears to be over-mechanical. The investigation of rhythmical impulse by means of stress statistics may be reliable only after the metrical norm has been identified; only on its basis are we able to determine which features could have been the matter of free choice where the metre had left undetermined spaces, and which are relevant for the realization of an actual rhythmical contour. In verse text different from the classical syllabic-tonic pattern, a statistical approach is to be applied to other phenomena than the number of accents in certain positions.

This mingling of rhythmical impulse research with the attempts to determine hidden metre again recalls the already mentioned shift of the meaning of Tomaševskij's ideas in Mukařovský's definition of the impulse which controls the verse text. Referring to Tomaševskij, Mukařovský speaks - in contrast to Tomaševskij's *rhythmical impulse* - about *metrical impulse*. If we remember Tomaševskij's minute distinction between metre and rhythm, this shift appears rather dubious. Among Mukařovský's precursors, Žirmunskij (1925) used to speak about metrical impulse, or rhythmical impulse reduced to the metre (in his theory, rhythmi-

cal impulse thus becomes a mere synonym of the metre, p. 67). For Žirmunskij, the impulse (without an attribute) is equal to the metre, which is viewed from the perspective of the poet or verse reader (on the part of the recipient, the impulse is paralleled by the "inertia"). The impulse supersedes all linguistic material, so that all the strong positions appear to be "essentially occupied by stress" (p. 71). Obviously, Mukařovský has nothing to do with this virtually academic conception, as he had welcomed - with the idea of the existence of unstressed ictuses revealed to him by Jakobson - the possibility of studying the verse in its variety.⁵

In the passage discussed Mukařovský proceeds in the identification of metre and rhythm to the extent that he describes the metrical impulse as an "energetic conception" of metrical norm. This rather unclear term may express the active nature of the perception in his theory: the expectation is not understood as a passive attitude but as a way of managing, evaluating and transforming the sounds of speech.

In the following text Mukařovský uses the terms "rhythmical impulse" and "metrical impulse" rather promiscuously. The latter, for instance, occurs even in the passages dealing with forms which lack metre altogether, such as the free verse. Here, the influence of Tynjanov's usage (see below) may be traced. For Tynjanov, metrical impulse was a relict, the minimum condition of rhythm functioning in free verse. In Mukařovský's work, both the terms vanish at the moment when he ceases to consider the elementary condition of verse as such (which he defines as a specific, autonomous verse intonation, independent of the syntax) and turns to the investigation of rhythmical pattern given by the stress and ictus distribution (that is the same situation when Tomaševskij works with the term most systematically). This does not mean that Mukařovský would share Tynjanov's view of rhythmical impulse as a phenomenon limited to forms with minimum organization; its explicit definition and its specification prove that, in the rhythmical (metrical) impulse, he sees an essential feature of any verse rhythm. In spite of this we may say that in Mukařovský's analyses of classical regular verse, the category of rhythmical impulse is virtually forgotten. In lieu of this, terms connected with the idea of "materialization" appear: rhythmical motion of a certain text is

being explained as a materialization of an abstract metrical pattern. Nor does this notion, obviously, imply a mechanical nature of the process, which, on the contrary, is characterized by the emphasis on the free creativity which prompts the poet to depart from the norm in individual rhythmical variations. The dynamic process of materialization results, according to Mukařovský, in the "living reality of the verse" (p. 23), which is incomprehensible in terms of academic metre theories superimposing fictitious processes of its absolute realization (Král's theory of subsidiary accents, 1923), but, on the other hand, has been made accessible by the theoretical discovery of whose light the differences between the norm and materialization have become distinctly contrasted (i.e. Jakobson's proof of the irrelevance of subsidiary stresses as non-phonological concepts, 1923).

Such terminological differences may thus reflect a certain nuance in the conception of the thing as such: while Tomaševskij is especially concerned with the summing up of individual rhythmical configurations into a united rhythmical expression, Mukařovský concerns himself with the permanent tension between the metre and rhythm, i.e. the norm and its realization (which, however, is not totally predestined by it) and their mutual penetration.

The same difference in the attitudes of both critics may also be recognized in Tomaševskij's exact distinction between the metre and rhythm and, on the other hand, in Mukařovský's interchangeable use of both terms (which, apart from the compatibility of the attributes "rhythmical" and "metrical", may be noticed in many other contexts). Since the attempts of the symbolists, and more distinctly in connection with the poetic practice of futurism, the problems of metre-rhythm relations in Russian verse had become increasingly acute, the formalist theory of verse striving at their conceptualization. In Czech literature, however, where the revolution against normative metrics had been successfully accomplished before the turn of the century and where, on the contrary, it was necessary to protect the verse theory from vague and irrationalist notions of rhythm (Sedlák 1929), the above problems were not thought to have such importance. The above mentioned study of Mukařovský conceives the metrical norm as "a pattern of various kinds of verse creating a background which reflects the actual movement of rhythm in its multiple departures from the norm". Before his encounter

with formalist theory, in the defence of his early dissertation (1923), Mukařovský however had held rhythm to simply be identical with metre. He believed it to consist of the regular repetition which breaks a chronological sequence into segments, so that in regular verse-lines just the elements standardized by means of metre are repeated (Mukařovský 1924). In accordance with this view, he thought the individual differences between various sound patterns of verse to exist outside the sphere of rhythm.

4. Communication model and the birth of phonological theory of verse

If the rhythmical impulse is conceived of as the expectation that after a segment organized in a certain way another analogously structured segment will follow, and if the theory speaks of the integration of experience from whole sequences of verse-lines as well as of the general notion of the rhythmical character of a poem (Tomaševskij 1923, p. 65), the critic accepts recipient's perspective. The opposite attitude, based on poet's perspective, has found its expression in the idea of "rhythmical task" ("zadanie"): Tomaševskij explains it as a poet's feeling of the rhythmical contour of a yet uncreated text which is more or less faithfully embodied in words in the course of the creation (ibid.).

Since his early works on Puškin's iambic verse (1919, p. 142) Tomaševskij strove to find a balance between both (producer's and receiver's) perspective. The attempt to reflect both attitudes has also been noted in Žirmunskij's theory. For Žirmunskij, the poet's attitude is connected with the "impulse", while the recipient's state is described as the "inertia".

Tomaševskij, however, does not leave anything unsolved in this respect. In his synthetic manual of verse theory (1923) he produces a whole "model" (in nowadays terminology) of rhythmical communication:

Creating the design of a poem, the poet has stored in his mind a metrical scheme, which he feels to be a kind of rhythmical-melodical contour, a framework into which words are 'inserted'. During its realization in words, rhythmical impulse finds an expression in the actual rhythm of individual lines. Before its being embodied in words, the abstract, formal metrical scheme goes through a stage of a sensed 'general' shaping in the rhythmical-intonational 'tune'. The listener perceives the rhythm in the inverted order. First he is confronted with the actual verse-line rhythm. Then (...) due to his perception of a sequence of verse-lines, he grasps the

rhythmical impulse and, having got used to it, he evaluates the individual rhythmical configurations ("chody") in comparison with the general tune of the poem. At still higher degree of abstraction of the rhythmical pattern he grasps the metrical scheme which he had uncovered by scanning. (p. 83)

The last lines of this passage are controversial, for according to experience, we cannot deem the recipient's identification of the metrical scheme to happen solely at the utmost end of the communicative process. Tomaševskij could have been prompted by a tendency - which, by the way, is current even in contemporary communication models - to form an ideal symmetrical scheme. But, as a rule, the metrical scheme in question already appears in recipient's mind upon his first contact with the verse text, at least in case the metre is current in the given culture. The metre, as it had been constituted in the recipient's consciousness as result of his preceding experience with the verse text and - possibly - of some elementary (school) instruction about literary norms, may be said to form - from the very beginning of text perception - a background, on which the recipient's idea about the individual treatment of metre and about the rhythmical impulse of the poem is developed. In the opposite case the recipient would not have got even a foundation for his distinguishing between the metre and rhythmical impulse of the poem. Tomaševskij seems after all to consider also this instance: in an earlier study (1919, p. 142) he described the case of a listener being completely unacquainted with the rhythm of the poem as a "Robinson-like situation", which may occur quite rarely. This comparison to the "natural" condition in the sense of Adam Smith's elementary economic schemes, and the awareness of their expectation nature shows that Tomaševskij did not neglect the supraindividual cultural traditions and norms as the agents of literary communication. And perhaps it need not be emphasized that these traditions may operate even in such cases, when poet and/or reader are not able to label them by means of specialized terms and when they do not consciously analyze the relation between the metre and rhythmical impulse.

The theory describing the function of rhythm in both phases of poetic communication is opposed by the unilateral linking of rhythm with its creative phase - with the speaker's or poet's attitude. Such reasoning was taken to excess by another formalist critic, Osip Brik, who maintained that "rhythmical impulse, rhythmical

tendency of verse movement may exist in consciousness even before its materialization" (1920, p. 170).⁶ Brik's theory is based on the poet's experience, as it was, for instance, described in a later essay by Majakovskij (1926, p. 97)⁷ about the origination of his poem at Sergej Esenin's death. From Brik's familiarity with the creative experience of his futurist friends a number of temporary and programmatic features of his study on rhythm and syntax may be explained. The significance of this study, however, consists in something other than a theoretically consistent interpretation of the general categories of rhythm with which it works. Yet it is interesting that in spite of his insight into the poetic practice, Brik does not postulate the question of the individual character of rhythmical impulse - at least in case of traditional verse - and uses general terms, such as iambic, trochaic impulse etc. Nor is he interested in the process of the origination of rhythmical impulse outside the poet's consciousness. This his theory cannot give a clear answer, from which source some person other than the poet can get hints how to understand the rhythm of a text. In Brik's theory, the reader cannot obtain from the actual distribution of stressed and unstressed syllables the information about rhythm which could be considered decisive, for - according to Brik - "this one as well as the other strength of a syllable cannot be its natural virtue, but are just results of its processing ("obra-botka") by rhythmical impulse" (p. 184). This is a willful generalization of the idea, whose less radical formulation has been accepted also in the first part of his study - namely, that the presence of rhythmical set is more important for the production of rhythm than the regular pattern objectively present in the text. Brik, however, carries his judgement further, for he does not answer the question whether the rhythmical set must find some affirmation in the sound qualities independent of rhythmical impulse, which can be gathered from the text.

The opposition between the poet's and recipient's attitudes is - in the methodology of verse theory - reflected in the conflict between the articulatory and acoustic views of rhythm. Before formalism, the acoustic view, claimed also by Sievers' school, used to prevail. In his polemics with it, Tynjanov (1924, p. 43) argued that a theory oriented only to the reduction of the scope to the sound impression cannot lead to an understanding of all the pheno-

mena essential for verse rhythm, dealing at the same time with other irrelevant data. (This latter objection will be discussed in the account of other formalist controversies with the "Ohrenphilologie"). The investigation limited to the data of hearing a priori excludes the equivalents of rhythmical segments, both the "omitted" passages distinguished graphically (i.e. the sections which, though they cannot be realized in speech, are considered to be abstract structural wholes, having their respective metre, sound patterns etc.) and the texts, imperfectly structured with respect to the traditional norm, yet sufficient as the indices of rhythmical set (free verse). These are the reasons, why Tynjanov (see especially his note 38), unconsciously accepting Brik's idea of the absolute nature of speaker's attitude, puts - in contrast to the acoustic approach - an excessive emphasis on the "motoric-energetic" (i.e. essentially articulatory) principle. Doing so he does not intend to exclude the recipient, rather to establish even him as a kind of creator or a participant in the creation of verse rhythm. Tynjanov's one-sided preference for the motoric-energetic principle might have been caused by the attraction this concept had for him as the supporter of the dynamic, "energetic" view of artistic form whose individual factors are in a state of constant conflict and tension. It should not, however, be necessarily linked with his unparalleled ideas about the semantic modifications of utterance, produced by its rhythmical organization, for Tynjanov's semantics of verse can find a sufficient foundation in the mere fact that the utterance is, in any possible basis, being segmented into rhythmical units. It is certain explicitly stated consequences of Tynjanov's "energetic" conception of rhythm that raise doubts - especially his attempt at reducing the importance of time in his notion of rhythm experience, replacing it by the idea of energy exertion. (As we have seen, Jakobson, in contrast to Tynjanov, took the explanation of the foregrounding produced by the rhythm in a more intense experience of its temporality.) The concept of energy, however, does not denote anything specific in poetry; it may as well be applied for instance to the pictorial (spatial) arts, while poetry, similarly to music, is inconceivable without the idea of time as the most general equivalent of the sound nature of the latter art varieties.

In his impassioned discourse in favour of the motoric conception of rhythm, Tynjanov resorts several times to Tomaševskij's study (1922). His references, however, are not fully justified, which can be seen in their confrontation with Tomaševskij's effort to create a balance between production and reception perspectives (see above). This may also be proved by Tomaševskij's review of Tynjanov's *Problema stichotvornogo jazyka* (Tomaševskij 1924), pointed out aptly by Rudy (1976). Tomaševskij agrees to the criticism of a purely acoustic approach as being incapable of grasping rhythm equivalents, yet adding that the same objection holds for the motoric-energetic (articulatory) interpretation. To suppose the existence of some potential energy in the equivalents may be justified as little as to suppose potential sound in them.

Apparently, we must abandon both the physical and the physiological treatment of verse rhythm and view these acoustic and motoric-energetic moments only as results of some other relations, results which come into effects in certain definite conditions (of traditional verse, for instance)."

What Tomaševskij meant by the phrase "some other relations" had already been explained in his methodological essay (1922, p.30f.)

Communicativity is present in the process of speech itself. The speech is what connects the speaker with the listener. The speaker not only utters words, but also listens to them. The listener is not limited to the passive state of listening: the speech is perceived because the listener masters it; therefore the sounds entering his ear are for him signals, in which he distinguishes the speech he himself could utter. The most passive listening is always accompanied by the active element - an inward speech. The act of speech thus indistinguishably includes both the constituting elements of perception and those of speech creation. And only characteristics of speech are essential, which are present both in its pronunciation and in its perception. ... Therefore the range of the phenomena covering the concept of poetic utterance does not - on the other hand - coincide with isolated uttering or isolated listening, and is - on the other hand - markedly narrower than the set of all constituents of pronunciation, or the total image of subjective perception.

This passage, too, is aimed against the one-sided acoustic approach, but, instead of merely shifting the emphasis to the opposite principle, it proceeds to reveal deeper assumptions of both methods. The consistent application of the communication perspectives leads Tomaševskij to the conclusion that in studying the sound pattern of the poem we must concentrate on the constituents common to both participants. Consequently, he implicitly assumes the presence of a generally accepted system which operates as a criterion for dis-

tinguishing all the relevant components of the sound level of the poem. The decision as to which component is part of the system is made according to its ability to differentiate within its limits. This, by the way, also makes it possible to involve potential (neither acoustically nor articulatorily materialized) speech phenomena in the process of rhythm.

Thus we can see that even Tomaševskij has contributed at the very early stage of the formalist school development to the elucidation of the use of phonology for the theory of verse. In this sense his achievement has, after many years, been evaluated by Jakobson (1959), who even much earlier (1923, p. 22; see also 1936a, p. 148) preferred phonological metrics to the kinetic⁸ and acoustic ones.

The limitation to the exclusive position of the speaker or the receiver is - in terms of phonological metrics - transcended in the consciousness of the system common to both participants of communication. With respect to this it is not quite suitable to define, with Mukařovský, the rhythmical impulse as expectation, for the term pertains rather to the recipient. Nor can even the terminological pair "expectation - task ("zadanie")" express that, which is essential for both the attitudes (speaker's and recipient's) and common to them. To express it, the term "set", used at the beginning of this study, suggests itself again.

Its specification for the area of verse rhythm has been made possible to a considerable extent by Tynjanov's ideas about the function of the metre as a "progressive" factor, assigning the speaker the task to connect another equivalent segment to the sequence of forthcoming segments and evoking the recipient's expectation of such a segment (1924, p. 54). In developing Tomaševskij's conception of rhythmical impulse, Tynjanov describes its function as an anticipative metrical "preparation". This "preparation" imposes a metrical "solution": the ensuing segment is organized so that the expectation (or the task) might be fulfilled; at this moment the attraction turns backwards. This regressive component of the rhythmical impulse is no longer specific for the rhythm, as it always appears with our reverse and additional realization of the relation of equivalence between successive segments of the text (i.e. also in case of repeating euphonic sound patterns).

Another problem is that of the relationship of these ideas of Tynjanov to Husserl's analysis of the constitution of temporal objects and, especially, to the categories of protention and retention.⁹

5. Complex view of rhythmical impulse

Rhythmical impulse conceived as "the principle which unifies the instruments of sound organization" (Tomaševskij 1922, p. 25) became the means of identification of individual characteristics of a sound pattern typical of a text or of a poet's personality. This interest in the individual shows itself in formalist works aiming at the creation of systems and invites us to ask questions which have already seemed to be solved. If the individuality is to be discerned not only in the structure of the whole work as a sum of a large number of components, but already in a single component itself (in rhythm), it is necessary to treat such a unit as a complex structure. Should such a component be determined only by a few exactly defined and even mutually implied factors, the set of possible combinations of such factors would be too small to allow the projection of its individual realizations. The question about the individual character of the rhythmical impulse thus necessarily produces the effort in a theory aimed at the multiplication of factors participating in the creation of verse rhythm.

Such factors are by no means interconnected and harmonized in advance. Only the assumption of a relative autonomy of every factor may open the way to inner contradictions within the sound structure of text and thus reveal its individual dynamics. Tynjanov, who placed major stress on the conflict between work components, in spite of his disagreement with the "Ohrenphilologie" as a whole, quoted with delight Saran's passage about possible counteraction of different rhythm factors, illustrating it with a number of Russian examples (1924, p. 53 and 29n).

But the idea of rhythm as a complex phenomenon was not the actual core of Tynjanov's interest. It was rather the problems of mutual influences of rhythm and semantics that he concentrated on: a dynamic relation which the rhythm enters into as an already constituted unit, after all its factors have been integrated for the performance of their common function - to create the secondary division of the speech. Such function may even be performed by the

rhythm maintained exclusively by the organization of word stresses or even - in free verse - by its mere equivalent. Therefore, too, Tynjanov starts from the "minimum conditions" of rhythm, leaving its "maximum conditions" (that is the rhythm as a sum of different factors) to a specialized research of verse theory. 1

It was namely to this research, that Tomaševskij had made his decisive contribution, when he, in the quoted study, conceived the unified category of rhythm as also including - together with the regular distribution of word stresses - "the rhythm based on sentence intonation" and even "the harmonic rhythm", i.e. the configuration of speech sounds according to their qualitative characteristics (euphony). Thus for him the rhythmical impulse becomes "the principle of the unification of the instruments of sound organization" of various origin, as shown above. This synthesis does not represent a mere harmonization for Tomaševskij either. The intonation itself is a complex phenomenon having numerous links with word meanings, thematic and syntactic structure of text and with the style and genre of the whole of the utterance. Modes of intonation correspond even to diverse types of speech usage (in other functions than aesthetic), as in public speaking or private talk, as well as to individual types of poetic language (melic, declamatory and others). Thus, becoming more complex by inclusion of intonation, the rhythmical impulse may bear stylistic markers (in a broad sense of the word) which become components of a poem's semantic structure. The combination of these markers as well as their different relation to the accentual rhythm and euphony, give rhythmical impulse an individual (acoustic and stylistic) character. Similarly, "the type of author's language thinking" - as it was termed by Tomaševskij - enters this sphere and is projected into the varying relation between the constituents of rhythmical impulse, which thus gains a multiple connection to the poet's linguistic consciousness and, more widely, with his individuality. The selection of these means is further influenced by the means of text communication supposed typical (private reading, recitation, etc.). These influences cause one of the three components of rhythmical impulse (accentual rhythm, intonation, configurations of speech sounds) to become a dominant characteristic of the rhythm of a poem. This also forms a basis for a typology of rhythm.

These reflections of Tomaševskij have the character of a programme, many of whose theses - let us name just the one of dominance¹⁰ - require further elaboration. After a brief period of time (1923, p. 64) Tomaševskij himself revised his opinion that the rhythm components also include euphony: "It is evident that not all pronunciation components may be said to create verse rhythm. [...] Rhythm is given only by basic quantitative relations in verse pronunciation." These quantitative relations are then specified as accent and intonation. In spite of its general relation to rhythm, which forms a basic structure within which the sound configurations operate, euphony is perceived only regressively, it lacks the progressive "set" (in Tynjanov's terms, see above) inseparable from the rhythmical impulse.

6. Rhythmical impulse and "phonic line"

In the quoted passage, Tomaševskij also emphasizes the fact that the sound phenomena creating the rhythm must be generally obligatory. The sphere of rhythm does not include "praticular pronunciation features, which change from one performer to another". It remains unclear, however, what elements of the intonation structure of the text (whose relation to rhythm has been generally confirmed) can fulfil the condition of general obligation and thus be accepted as rhythmical factors. This unanswered question leads to the core of the problem discussed in the last chapter.

Integrating the intonation among the factors of rhythm, Tomaševskij described the problems of its study in the following way:

In the verse of any poet, there is a specific intonation contour ("rasspev") independent of his style, which gets in one way or the other into relation with its metrical segmentation. The question of the position of sentence stresses in the verse line, of the relation of the syntactic and rhythmical boundaries and of speech tempo, if connected with rhythmical motion, determine the main content of this part of rhythms.

This extensive programme, in which the intonation study becomes an essential contribution to the definition of the rhythmical individuality of a text, must necessarily have coped with the problem of the general obligatory nature of the investigated phenomena, of their invariability "from one performer to another". The same question remained unsolved in the attempts of another school of verse theory, whose aims had resembled Tomaševskij's programme

so strongly that it could not have escaped the notice of his contemporaries - in the research of verse melody practised by Eduard Sievers (1912). It is not accidental that Tynjanov mentioned Tomaševskij's aiming at a complex view of rhythm just at the beginning of his polemic debate with Sievers' school (Tynjanov 1924, p. 177). Having mentioned the enlargement of the category of rhythm at its achievement, Tynjanov simultaneously objects to its dealing with phenomena irrelevant to rhythm. (B.Ějchenbaum, the author of the monograph on the melodics of Russian verse, has welcomed Tomàševskij's achievement without any objection; see 1923, p. 164).

In the reception and later criticism of the opinions of Sievers and his school among the Russian formalists (cf. Erlich 1955, p. 187; Stempel 1972, p. XXXIVff.; Hansen-Löve 1978, pp.105 and 312) we can encounter the most important and, even to the present day, stimulating problems of the work of this secluded circle of scholars, who gathered around its founder and often used less than serious methods (Ungeheuer 1964). These were especially the questions of the individual character of verse "melody" and of the methods of their study. With them, Sievers introduced something entirely new in verse theory, so far absorbed in the normative approach of the traditional metrics; this had greatly impressed Russian formalists, at least at the beginning of their development (B.Šklovskij 1917). Sievers, himself exceptionally sensitive to the tinges of human voice, derived his theory from the assumption that all these nuances are in their complexity predetermined by the poet and "inserted" into his work. Every line and every text were thus assumed to have the only correct intonation. The question of the linguistic basis of such intonation, however, was not considered at all. Apart from an inexplicit comment about the choice of words, Sievers did not analyze the supposed causal relations which he believed create a necessary link between the written form of the text and its realization in voice. Instead, he judged *ex eventu*: by means of experiments with performers he supposed to prove the coincidence between the majority of them in reciting the same text, and he dismissed all the varying realizations as mere inventions of the "Selbstleser" - individualists distorting the poem. It appears that the disciplined "Autorenleser" could realize the supposed author's intention to such a detail and in such a unity only because of their similar training or their ability to succumb

willingly to the idea of performance imposed on them by the experimenter. Subjectivity was also characteristic for the other proof of the necessary relation between the text and its performance, based on the assumption that any other realization than the one prescribed by the text may lead to breath insufficiency, articulatory and other troubles.

Under these circumstances Sievers' opponents (Heusler 1912) had not found any difficulties in proving that the phenomena he studied as qualities of a poem were in fact properties of a recitation performance unconditioned by the text. Russian formalists, however, have proceeded further in their criticism¹¹, for they managed to discern, in the basis of the argument about the subjectivity or objectivity of the method, an opposition in the studied object itself, namely the contrast between the phonological sound qualities which represent the general obligatory repertory of linguistic means shared by the poet, the performer, as well as by the recipient and the non-phonological variations produced anew and in the different process of creation, reception and performance of the poem, which do not influence poet's and recipient's "set". Jakobson's achievement, consisting especially in his analysis of the relations between the phonological systems of various languages and the systems of versification (1923), has already been made fairly known (Ruđy 1976). The questions of verse melody have been treated phonologically by Sergej Bernštejn (1921, 1927; see also Kovarskij 1928), whose approach was based on the pioneer works by L.V.Ščerba and Baudouin de Courtenay. Bernštejn also attempted to apply Christiansen's views of the relation between aesthetic object and artefact (Christiansen 1909) to the analysis of the interdependence of the poem and performance. He had eliminated all the non-phonological components of the sound level from the sphere of text data, acknowledging them only as results of the performer's free creativity.

Further research of sound components of language has shown the excessive strictness of such a distinction. It was apprehended by Mukařovský at the beginning of the thirties (1931, see also 1940). According to him even some non-phonological qualities may more or less be predetermined by the text. Apart from such phenomena as timbre and speech tempo, which either to some extent result from the thematic level of the text (e.g. alternation of tim-

bres in a dialogue), or are marked in the properties directly related to its realization (changes of tempo depending on the variable distance between language or rhythm boundaries), there are also some language system elements, which, though lacking their own phonological function, are evidently and obligatorily connected with other elements possessing it (Czech word stress; for a more detailed account see Červenka 1968, 1981b).

Bernštejn's radicalism became evident even in other fields of verse theory. Only the further development of phonology, especially in the work of Jakobson and of Prague school in general, has made the idea of phonological phenomena rather dubious, and mainly of the phoneme (the speech sound considered as a member of system, identical in all instances of its occurrence, irrespective of its pronunciation variants), as mere sets of abstract oppositions which may be realized on any possible substance (typical of Hjemslav's school for instance). It was this notion that became idiosyncratic of Bernštejn's understanding of the phonological nature of a poem's components. Due to this idea he came to consider the work of art as a purely "extramaterial" phenomenon (in comparison to its recitation performance). The way in which not only spoken and written utterances, but also phonological system relations are realized, evidently depends on the sound character of the substance formed by the language. This has momentous consequences even for the status of a literary work as an artefakt (Červenka 1981a).

Eventually, Bernštejn had eliminated - due to the early stage of development of his discipline - some phenomena that are also, totally or partially, parts of the phonology and the whole language system. This became manifest in his criticism of Ejxenbaum's book on the melodics of Russian verse (Ejxenbaum 1922), in which Bernštejn treated even the intonation cadences connected with expressly systemic relations, e.g. the question-exclamation opposition - as non-phonological recitation aspects. (In Bernštejn's opinion, Ejxenbaum did not study the intonation of the "melodious" type of lyric poetry, but a mere syntactic organization of respective texts.) Though these cadences may be realized in various ways, the corresponding intonation patterns (which should not be confused with complex melodic structures in real pronunciation) are indisputably of a systemic character (Jakobson 1963).

Obviously, there can be no doubt that the application of pho-

nology in the study of the sound organization of the poem had an immense importance for its further development. Because of it the discipline could overcome its pre-scientific stage, characterized by the normative approach subjectivistically adapting language conditions to the demands of the utmost realization of the metre and abounding for poetic practice, or by the similarly subjectivistic confusion of the sound level of the poem with individual intuitive notions about its only correct realization.

The systemic nature of sentence intonation was stressed by Tomaševskij, when he - in his last major theoretical study written from the formalist standpoint (1925) - expressed his attitude to the debate on verse theory, which had already continued for some years. In this he had even used the results of Jakobson's application of phonology to solve the problems of prosody. "Semantic system of the sentence intonation, in no less extent than the system of word-differentiating elements, belongs to every single language." (p. 236). When he (possibly under Tynjanov's influence) separates the problem of the constitution of the whole of verse-line, subordinating to it the question of its inner organization, he links this process of constitution with sentence phonology, especially with intonation, while the inner verse-line organization is connected with the word phonology. Thus he approaches the thesis that a specific verse intonation is a basic factor of verse rhythm, though he still regards it as a kind of idealized sentence intonation. In this direction, Mukařovskij had proceeded further (1933). Behind the general problem of verse intonation as such, Tomaševskij loses sight of the question of an individual melodic form, characteristic for a text (or single author's work). Having probably been acquainted with the unpublished works of Bernštejn, he comes to the conclusion that the textual indices of the obligatory realization of intonation qualities, which are more minute than the elementary signals of sentence structure, cannot be unambiguous, and that they may therefore provide greater interpretative freedom than the components of the phonological organization of a word (p. 240). Experimental research may study only the individual recitation performances; from them only the "aesthetically valid" intonation must be "picked out". The contrary procedure proceeding from syntax analysis (here Tomaševskij means Šjxanbaum's analysis of verse melody) also meets

with difficulties. "The reconstruction of the aesthetically relevant verse information may nevertheless be possible, though only due to the fact that the speech in the verse-line is built on it, so that it (the intonation) really exists." In a rather unclear formulation, Tomaševskij seems to have expressed that he was expecting some help from the study of metrical form of verses from the point of view of sentence structure. (p. 242) Consequently, he does not share Bernštejn's scepticism about the possibilities of an objective study of the sound level of the poem in its individual as well as obligatory nature; yet, he is at a loss as far as the methods of such a study are concerned. Today, we have not proceeded much further beyond this point.

Here, as far as we know, the effort of Russian formalists to produce an individual, complex characteristics of verse comes to an end. The first applications of phonology which have made an epoch in the solution of the problems of prosody, were a kind of ground clearance for the analysis of the sound form of verse. An end was put to confusing the obligatory voice of the work with subjective fancies, which, though not lacking the richness of inner discriminations, could not be proved in the text. In the following years, however, obstacles, rather than new stimuli, came to the fore. Only the development of phonology itself, especially in the research of the intonation signals of the suprasegmental structure of utterance and intonation nuances connected with its semantic and stylistic levels could have prepared the way for the solution of such an attractive problem.

This development has not been completed in the field of linguistics either. Theory of verse, however, has made only little use of its results.

The effort of some formalists to grasp the sound contour of verse-line in its fullness and individuality - obviously only if obligatorily imprinted on the text and representing a kind of norm for its performance - has been resumed in highly stimulating and independent studies of the early period of Prague structuralism. For Mukařovský's verse theory, the individuality of sound norm has become a central problem. He strove to solve this from its first published work (1923) through his pre-structuralist study which remains in manuscript, up to his university lectures in the thirties. One of his first structuralist studies (1929) discovers a new way of

determining the category of "the phonic line of verse". It is based on the achievement of the phonological criticism of Sievers' work and, simultaneously, attempts to demonstrate the possibility of the solution to its problems. Mukařovský proceeds far beyond the just mentioned general formulations of Tomařevskij, for he strives - by means of an experiment (whose subject, unlike Sievers' performers, is the text itself) - to discover objectively determinable factors of the text conditioning stress and sentence intonation. His chief methodological thesis is the structuralist idea of the complex interrelationship of the various components of the work. It is interesting that his research is focused on the same intonation components, which Tomařevskij wanted to become the subject of his study, namely sentence stress position, cadences and the relation of sentence and verse division.

Mukařovský returns to these problems in his comments in later stages of his scholarly development up to the forties. Yet he cannot arrive at the answer to one of the most intricate questions of modern verse theory either and is searching for the way. But the analysis of his achievement already appears to be beyond the scope of the present study. It is because Mukařovský did not consider the phonic line to be immediately connected with the rhythmical impulse, our present subject (yet we may distinguish such a connection quite easily). This aspect of Mukařovský's verse theory has been discussed in our separate study (1982); one of the aims of the present one had been to make it possible.

The category of rhythmical impulse is used even now in accordance with Mukařovský's original and less exacting definition. While it has ceased to determine the whole set of the sound qualities of verse, it remains in use as a term for the rhythmical contour resulting from the distribution of stressed and unstressed syllables and especially from the different degree of the relative frequency of accents on individual ictuses in concrete texts (see e.g. Červenka 1973). This dynamic intratextual norm, which sums up stress patterns in long sequences of verse-lines, is characteristic of the whole group of texts (poetic schools, traditions) as well as for particular poets. Its metamorphoses may be considered one of the most important indices of the historic development of verse rhythm. In this context the rhythmical impulse is analyzed in many works of Slavic verse scholars.

Notes

1. Basic - and nowadays already classic - study delineating theoretical problems within the whole body of Russian formalist thought was written by Erlich (1955), W.D.Stempel (1982) treated, in depth, the formalist theory of poetic language in the context of contemporary thought about this topic. A more detailed account on various problems of formalism (including verse theory), in a broad, developmental view revealing even the knowledge of some less accessible texts, was given by Hansen-Löve (1978). Rudy wrote an important monographic chapter (1976) from the history of formalist verse theory.
2. In relation to this view, Jakobson's unclear remark (1923, p. 19) "the possibility of disappointed expectation itself may intensify subjective perception of the phenomena called by German psychologists *Gegenwartsezeit*" can be said to convey the meaning that the possibility of a disappointed expectation created by the rhythmical pattern is connected with the act of setting the attention on the *Gestalt*.
3. Peter Steiner has drawn my attention to the Moscow seminar of Professor G.J.Čelpanov on the modern trends in Western psychology. Jakobson (1936b) recalls its atmosphere of fruitful discussions, for instance between "ardent psychologists and aggressive Husserlians" and stresses Čelpanov's aversion to Sečenov's biologism, Pavlov's reflexology and all the phenomena of mechanistic materialism in psychology. His brief obituary however contains no detailed information about gestalt psychology in Čelpanov's seminar.
4. It was already introduced into Czech theory of verse by Jakobson (1925).
5. On this occasion, the point should be made that Tomaševskij has nothing in common with Žirmunskij's thesis about the essentially stressed nature of ictuses, though some of his terminologically not very felicitous formulations about scanning, which should always be present in perceiving verse-lines (Tomaševskij 1922, p. 12; 1925, p. 254), have led some students (Hansen-Löve 1978, p. 307) to such an interpretation. Tomaševskij however does not have in mind the adaptation of the material to metrical norm, but the permanent presence of metrical principle in the recipient's consciousness, its outcome being the perception of difference between the scheme and the real sound of the line and not their neutralization. It can also be proved by Tomaševskij's reference to Jakobson's work, namely to the emphasis on the potential linguistic phenomena operating in the perception of verse utterance without the necessity of realization.
6. "Materialization" here does not mean reproduction of a poem by means of recitation, as it was interpreted by Hansen-Löve (1978, p. 306), but the realization of the rhythmical impulse given in advance, in the creation of poem's text.
7. See Schiller's similar confession quoted by Sievers (1912, p. 59) and also Mukařovský (1923, p.5) reproducing an analogous opinion of the Czech poet J.S.Machar.
8. Criticizing the kinetic theory of verse Jakobson obviously does

not have Tynjanov's views in mind (*Problema* had not been published at that time), but the more dated "physical" theories of Westphal's school.

9. Husserl's analysis was published after Tynjanov's book (Husserl 1928). Even in this case, Husserl's Russian disciple Gustav Špet might have been the mediator. In other relations, the proximity of Husserl's analysis to the analysis of the dynamics of literary context (i.e. in Mukařovský's model of the accumulation of meaning) was pointed out by P. and W. Steiner (1976).
10. It seems that the dominance of some of the given components in the rhythm pattern may only mean a shift and nuancing on the basis given by the hierarchy, which has once and for all placed in its centre a component inevitable for the sole existence of (verse) rhythm, namely the distribution of word accents on the traditional Russian verse, intonation in free verse etc.
11. The criticism of Sievers by Boris Ejkenbaum (1922, p. 321) had different motivation. For the prominent Russian formalist critic Sievers represents a philologist disinterested in the aesthetic aspect of the problem, i.e. in the artistic use of sound configurations. As it had been aptly shown by Žirmunskij (1922, p. 97f.), this judgement is a variance with the actual meaning of Siever's argument: (Among the Russian formalists, Žirmunskij used to acknowledge Sievers' authority perhaps most persistently.)

R e f e r e n c e s

Works which appeared in print a considerable time since they had been presented to the narrower scholarly public are listed under the date of this first presentation.

- BELYJ, A.
1910 *Simvolizm*, M.
- BENUSSI, V.
1908 "Zur experimentellen Analyse des Zeitvergleiches II. Erwartungszeit und subjektive Zeitgröße", in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 13, 71-139.
1913 *Psychologie der Zeitauffassung*, Heidelberg.
- BERNŠTEJN, S.
1921 "Stix i deklamacija", in: *Russkaja reč' (Nov. serija)*, L., 2, 9-41.
1927 "Estetičeskie predposylki teorii deklamacii", quoted after STEMPEL (ed.) 1972, 338-384.
- BRİK, O.
1920 "Ritm i sintaksis" (first printed 1928), quoted after STEMPEL (ed.) 1972, 162-220.
- CHRISTIANSEN B.
1909 *Philosophie der Kunst*, Berlin.
- ČERVENKA
1968 "Jiří Levý's Comparative Study of Verse", in: *PTL* 4 (1980), 587-599.

- M. ČERVENKA
1973 "Ritmičeskij impul's češskogo stixa", in: JAKOBSON et. al. (eds.), *Slavic poetics. Essays in Honor of K. Taranovskij*, The Hague-Paris, 79-90.
- 1981a "The Literary Artifact", in: W. STEINER (ed.), *The Sign in Music and Literature*, Austin, 86-102.
- 1981b "Der versologische Band von Jakobson's Selected Writings. Bemerkungen eines Bohemisten", in: *Wiener Slavistischer Almanach* 7, 259-275.
- 1982 "'Foničeskaja linija' Mukaržovskogo i intonacionnyj analiz stixa", in: *RL* 12, 227-266.
- ĚJXENBAUM, B.
1922 "Melodika ruskogo liričeskogo stixa", quoted after BAKOŠ (ed.), *Teória literatúry. Vjber z "formálnej metody* vyd. Bratislava 1971, 315-331.
- 1923 "Anna Akmatova", quoted after ĚJXENBAUM, *Sskice o prozie i poezji*, Warszawa 1973, 125-208.
- ERLICH, V.
1955 *Russian Formalism. History - Doctrine*, s'Gravenhague.
- VAN GINNEKEN, J.
1916 "Allgemeine Sprachwissenschaft", in: *Indogermanisches Jahrbuch*, Jahrbuch 4, data No.124.
- HANSEN-LÖVE, A.
1978 *Der russische Formalismus*, Wien.
- HEUSLER, A.
1912 "E. Sievers und die Sprachmelodie", in: *Deutsche Literaturzeitung* 33, 24, 1477.
- HOLENSTEIN, E.
1975 *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt a.M.
- HUSSERL, E.
1893-1917 *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (ed. M. Heidegger), 1928.
- JAKOBSON, R.
1923 *O češskom stixe preimuščestvenno v sopostavlenii s ruskim*, Berlin.
- 1925 "Staročěšskie stixotvorenija složennye odnoryfmennymi četverostišijami", in: *Slavia* 3, 272-315.
- 1930 "O překládání veršů", quoted after JAKOBSON 1979, 131-4.
- 1936a "Metrika", quoted after JAKOBSON 1979, 147-159.
- 1936b "Památce G. J. Čelpanova", in: *Psychologie* 2, 41-43.
- 1959 "Boris Viktorovič Tomaševskij", quoted after: JAKOBSON 1979, 549-556.
- 1979 *Selected Writings, V. On Verse, Its Masters and Explorers*, The Hague.
- JANKOVIČ, M.
1982 "Die Inhaltsfunktion die künstlerischen Form als offenes Problem", in: STEINER et als. (eds.), *The Structure of*

- the Literary Process*, Amsterdam-Philadelphia, 243-284.
- KOVARSKIJ, N.
1928 "Melodika stixa", in: *Poëtika*, 4, 26-44.
- KRÁL, J.
1923 *O prozodii české I*, Praha.
- MAJAKOVSKIJ, V.V.
1926 "Kak delat' stixi", quoted after ŠKLOVSKIJ-MAJAKOVSKIJ, *Jak dělat prózu a verše*, Praha 1940, 81-120.
- MATEJKA, L. (ed.)
1976 *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, Ann Arbor.
- MUKAŘOVSKÝ, J.
1923 *Přispěvek k estetice českého verše*, Praha.
1924 "Odpověď na recenzi dra J.V.Sedláka", in: *Časopis pro moderní filologii* 10, 312.
1925 "O volném verši českém", offprint from the journal: *Časopis Národního muzea*.
1928 "O motorickém dění v poezii" (in MS)
1929 "Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších", quoted after MUKAŘOVSKÝ 1948, 1, 186-207.
1931 "La phonologie et la poétique", in: *TCLP* 4, 278-288.
1933 "Intonace jako činitel básnického rytmu", quoted after: MUKAŘOVSKÝ 1948, 1, 170-185.
1934 "Obecné zásady a vývoj novočeského verše", quoted after MUKAŘOVSKÝ 1948, 2, 9-90.
1940 "O jazyce básnickém", quoted after MUKAŘOVSKÝ 1948, 1, 78-128.
1948 *Kapitoly z české poetiky*, 1-3, Praha.
- MÜLLER-FREIENFELS, R.
1937 *Psychologia přítomnosti*, Praha.
- PSZCZOŁOWSKA, L.-KOPCZYŃSKA, Z. (eds.)
1978 *Słowiańska metryka porównawcza*, Wrocław.
- RUDY, S.
1976 "Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics", in: MATEJKA (ed.) 1976, 477-520.
- SEDLÁK, J.V.
1929 *K problémům rytmu básnického*, Praha.
- SCHMID, W.
1977 *Der ästhetische Inhalt*, Utrecht.
- SIEVERS, E.
1912 *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg.
1924 "Ziele und Wege der Schallanalyse", in: *Festschrift Streitberg*, Heidelberg.
- STEINER, P. a W.
1976 "The Relational Axes of Poetic Language. Postscript", in: MUKAŘOVSKÝ, *On Poetic Language*, The Hague.

- STEMPEL, W.-D.
1972 "Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache",
in: STEMPER (ed.) 1972, IX-LIIII.
ed. 1972 *Texte der russischen Formalisten*, 2, München.
- ŠKLOVSKIJ, Boris
1917 "O ritmikomelodičeskich opytach prof. Siversa", in:
Sbornik po teoriji poetičeskogo jazyka 2.
- TARANOVSKI, K.
1953 *Ruski dvodelni ritmovi*, 1-2, Beograd.
- TOMAŠEVSKIJ, B.
1917 "Ritmika četyrexstopnogo jamba po nabljudenijam nad
stixom Evgenija Onegina", first printed 1923, quoted
after TOMAŠEVSKIJ 1929, 94-137.
1919 "Pjatatistopnyj jamb Puškina", first printed 1923, quo-
ted after TOMAŠEVSKIJ 1929, 138-253.
1920-1921 "Ritm prozy (po 'Pikovoj Dame')", quoted after TOMA-
ŠEVSKIJ 1929, 254-318.
1922 "Problema stixotvornogo ritma", first printed 1923,
quoted after TOMAŠEVSKIJ 1929, 3-36.
1923 *Russkoe stivosloženie. Metrika*, Pg.
1925 "Stix i ritm. Metodologičeskie zamečanja", quoted
after STEMPER (ed.) 1972, 222-270.
1929 *O stiche*, L.
- TYNJANOV, J.
1924 *Problema stixotvornogo jazyka*, quoted after TYNJANOV,
Problema stixotvornogo jazyka. Stat'i, M. 1965.
- UNGEHEUER G.
1964 "Die Schallanalyse von Sievers", in: *Zeitschrift für
Mundartforschung*, 31, 97-124.
- WELLEK, R. - WARREN, A.
1949 *Theory of Literature*, New York.
- ŽIRMUNSKIJ, V.
1922 "Melodika stixa", quoted after ŽIRMUNSKIJ, *Problémy
poetiki*, Bratislava 1969.
1925 *Vvedenie v metriku. Teorija stixa*, L.

Витторио СТРАДА (Venezia)

СЮЖЕТ *ИДИОТА*

Среди всех романов Достоевского только для *Идиота* характерно законченное кольцевое построение, где финал возвращает к началу, но в этом возврате есть и повторение и несходство. Эта кольцеобразность тем более значима, что благодаря приему, уже использованному в *Преступлении и наказании*, финал, возвращающий к начальной точке нарративного кольца, не завершает повествования – за ним следует второй финал, представляющий собой, чтобы продолжить геометрическую аналогию, касательную к окружности. Прежде чем задаться вопросом о значении такого кольцевого построения как с точки зрения всего романа, так и в отношении к другим романам писателя, в частности, к *Преступлению и наказанию* и к *Бесам*, и в отношении к романам других писателей, например, к *Что делать?* Чернышевского и к *Обломову* Гончарова, посмотрим, в чем состоит сходство-несходство начала и первого финала *Идиота*. Здесь я добавляю, что следовало бы говорить о "первом начале" *Идиота*, так как двойному концу соответствует и двойное начало.

С первой главой *Идиота* связан ряд проблем анализа, имеющих решающее значение для понимания всего повествования. В частности, проблема повествующих голосов, принадлежащих в романе к двум регистрам: один категорический, которому соответствует полное видение и знание романной действительности, другой предполагающий, которому соответствует неполное видение и знание. Эти по большей части параллельные голоса иногда пересекаются, что в общей стратегии повествования создает особый колорит, рождающий в читателе нечто большее, чем ощущение бесконечной сложности, присущее всем романам Достоевского, и создает вокруг главного героя и его взаимоотношений с другими персонажами добавочную атмосферу загадочности и проблематичности. В этой загадочности и проблематичности – фокус напряженности повествования и вовлечения читателя в романное действие. Рассмотрим, однако, первое начало в его структурном соответствии с тем, что я называю первым финалом романа.

Место действия – вагон Петербургско-Варшавской железной дороги. Поезд приближается к российской столице. В вагоне третьего

класса сидят друг против друга двое незнакомых молодых людей, явно желающих завязать разговор, который и завязывается. Категорический голос, которому, в отличие от читателя заведомо известна будущая (романная) судьба обоих молодых людей, еще безымянных и безликих, комментирует: "Если б они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда". Конечно, "случай" в жизни и "случай" в романе не одно и то же. И действительно, здесь, в первой главе романа, в вагоне третьего класса положено начало железной и при этом совершенно свободной логике, присущей любому настоящему романному действию, которая найдет разрешение в первом финале.

Итак, в этом вагоне встречаются и знакомятся два молодых человека: князь Мышкин и купец Рогожин. Но их приезд в Петербург носит неодинаковый характер: Рогожин возвращается туда после кратковременного отсутствия, к чему его вынудила необходимость укрыться от отцовского гнева; сейчас, после смерти отца, он не просто едет домой, он возвращается туда наследником, хозяином. Князь же Мышкин едет издалека, из Швейцарии, где он долгое время лечился от тяжелого нервного недуга; в Петербург он приезжает бедным и неприспособленным к жизни, и его безоружное и обезоруживающее простодушие вызывает у Рогожина симпатию.

Помимо Мышкина и Рогожина в вагоне находятся другие персонажи романа, причем один из них присутствует физически, два другие существуют пока заочно, в рассказе или упоминании о них. А именно, Лебедев, генеральша Епанчина, дальняя родственница Мышкина, которую он собирается сразу навестить, и Настасья Филипповна, как главная виновница событий, из-за которых Рогожину пришлось убежать из дому. Как выясняется из четвертой главы первой части, Настасью Филипповну сближает с Мышкиным и рогожиным, правда в неравной степени, "приезд" в Петербург, а следовательно, и определенная чуждость столице: она приехала сюда из деревни с поэтически-ироническим названием "Отрадное", в идиллической обстановке которой развивались ее отнюдь не идиллические отношения с Тоцким. По сравнению с Рогожиным и Мышкиным "приезд" Настасьи Филипповны носит промежуточный характер: в отличие от первого она не возвращается в свою среду, а попадает в город впервые, в то время как в отличие от второго у нее за спиной не полоса аб-

солютной болезненной отрешенности от действительности, а призрачное отрочество, завершившееся превращением ее, когда иллюзии развеялись, в гордую, мятущуюся и несчастную женщину.

В первой главе намечается, в дальнейшем углубляющееся, разделение персонажей: с одной стороны - Мышкин и Рогожин с Настасьей Филипповной, которая их разделяет и связывает, с другой - Лебедевы, Епанчины и все остальные, то есть представители того общества, в которое главные герои входят извне, с разной степенью и с разными формами проявления чуждости. То, что я называю "вторым началом" романа, происходит во второй главе, когда князь Мышкин, "чужой" по преимуществу, сразу же оказывается вовлеченным в центр событий петербургского общества, то есть в "сюжет" романа, который уже как бы заранее дан и представлен и отчасти предварен в первой главе, когда Мышкин впервые узнаёт историю взаимоотношений "чужих" во второй степени - Рогожина и Настасьи Филипповны. Еще до своего знакомства с последней Мышкин увидит ее на портрете и в загадочно-прекрасных чертах ее лица прочтет "необыкновенную судьбу" этой женщины. Уже в самом определении судьбы Настасьи Филипповны как "необыкновенной" предваряется различие, которое в начале четвертой части категорически-предполагающий рассказчик проводит, с точки зрения романного построения, между людьми "ординарными", или типами и натурами нетипическими, то есть "чуждыми" нормальности. Следовательно, в единстве романа следует аналитически различать "сверхсюжет" и "микросюжет", первый с кольцевым построением, а второй с линейным. Здесь я ограничусь рассмотрением первого, оставив второй на заднем плане.

Не стану анализировать потрясающий финал последней главы *Идиота*, одной из ярчайших страниц Достоевского, ту сцену, когда Мышкин и Рогожин сходятся в последний раз у тела мертвой Настасьи Филипповны, связанные иступленным братством. Путешествие, которым открывается роман, пролегающее через социальную действительность Петербурга, внутренний мир героев и метафизическую сферу человека, завершено; в итоге оно приводит к трем разным формам небытия: абсолютное небытие Настасьи Филипповны, духовная смерть Мышкина и частное небытие, с вечным клеймом преступления, приговоренного к каторге Рогожина. Если эти трое "чужих" были отторжены, вернее отторгнули себя из "ординарного" мира, и если финал их судьбы возвращает по кругу к завязке их истории, то был необ-

ходим и второй финал, эпилог, цель которого не в том, чтобы известить читателя о дальнейшей судьбе остальных персонажей, после того как закончен рассказ о главных героях, а в том, чтобы сказать заключительное слово о событиях, участники которых разделены по категориям "чужих", или "нетипических" и "ординарных", или "типических" и переместить повествовательную энергию с высоты трагедии первого финала на уровень банальности и иронии второго. Две повествовательные линии, переплетенные в сюжете, расходятся и после длительного напряжения в читателе остается ощущение пустоты. Пустоты и неразгаданности, так как после развязки остается отзвук катастрофического хода событий, и тишина финала по-своему оглушающая.

В отличие от остальных "чужих", приехавших или вернувшихся в Петербург, князь Мышкин - "абсолютно чужой", он появляется не только из географически или биографически иного пространства, но и из темной непостижимой зоны духа - своего "идиотизма". Настасья Филипповна и Рогожин не "идиоты" в этимологическом значении этого слова, восходящего, как известно, к "идиос", означающее "особый", "обособленный", "самобытный". Именно в силу не абсолютной их чуждости они уже включены в события романа, конечно, в ином, чем Епанчины и все остальные, плане, и тем не менее они принадлежат этому миру, и мы могли бы даже вообразить роман (который в этом случае не мог бы называться *Идиот*), в котором линия Настасьи Филипповны и Рогожина развивалась бы в мире Епанчиных, Тощого и Иволгиных. Такой роман мы можем только мысленно представить, но все элементы его у Достоевского налицо. И вот в этот уже завязавшийся роман входит из совершенно иного мира князь Мышкин, "идиот", "самобытный" человек. Но следует отметить парадокс: вопреки определению, этот "чужой" в своем "самобытии" - не ушедший в себя "эгоист", напротив, он более чем "альтруист": он настолько универсально "открыт" реальности всех окружающих, что рискует быть заподозренным в том, что является "абстракцией", земным образом чисто духовной сущности. Но новый парадокс в том, что эта "абстракция", как я пока его назвал, настолько конкретна, что не только составляет динамическое ядро романа, которому дает название, но и оставляет в читателе, после двух финалов, отпечаток и отзвук, след вопрошающего присутствия, как будто Мышкин не романский образ, а заключает в себе проблематическую значимость, неуловимую и неотвратимую.

Таким образом, перед нами мир романа, к которому можно, на наш взгляд, приложить два ответственных понятия: "до Мышкина" и "после Мышкина", ответственных тем, что явно напоминают выражения "до Христа" и "после Христа". Но такую ответственность возлагаем на себя не только мы, читатели романа Достоевского, возлагает ее на себя сам автор, как известно, задумавший и построивший свой роман по образцу двух книг, одна из которых была для него священной, а другую, хотя и мирского характера, он считал такой, с которой человеку позволительно предстать пред Богом, так как в этой книге как бы заключена квинтэссенция всей его земной истории, - книги эти: Евангелие и *Дон-Кихот*. Конечно Мышкин не Христос и не ламаанский рыцарь, как Рогожин не апостол и не Санчо Панса, а Настасья Филипповна не Магдалина и не Дульцинея. Но суть та же: о Мышкине с большим основанием, чем о Христе или Дон-Кихоте, можно сказать, что он "заброшен" в мир, куда является не для выполнения небесной миссии и не для утверждения рыцарских идеалов. Поэтому и его конец будет более трагическим по сравнению с теми, жизнь которых послужила прообразом его жизни: ему не суждена не высшая мука, ни умиротворенное отрезвление, он будет низвергнут в мрак своего "идиотизма" и навсегда останется на попечении доктора Шнейдера, фигуры гуманной, хотя и немало злобной.

Идиот может быть истолкован как и своего рода анти-*Кандид*: роман Вольтера - ироническое кощунство над оптимистической верой в провидение, *Дон-Кихот* просвещения, пародирующий лейбнизианскую теодицею, между тем как в *Идиоте* через донкихотствующего Христа - князя Мышкина - заново освящается парадоксальное и трагическое христианство, и "эвклидов" рационализм заменяется верой, закаляющейся в горниле сомнения. Утверждение Паскаля против Вольтера. Присутствует здесь и Руссо, в игре обнажающих исповедей в нескольких местах романа, и в самом образе Мышкина. В проблематической этике Достоевского Руссо представляет утверждение возможности добродетели без Христа и любви к ближнему без религиозно-метафизического обоснования. Но Руссо обнаруживается также и в исповеди, одновременно развлекательно-игровой и болезненно-извращенной, несдержанная искренность которой становится признаком и сопричиной морального нигилизма.

"Земная" жизнь Мышкина, евангелие этого "слабоумного" Дон-Кихота, развертывается в России и несет на себе бремя российских проблем, социальных и идейно-политических. Исследователи подвергли тщательному разбору эту сторону романа, настаивая на том, что в *Идиоте* изображается разнузданный капитализм и елейное славянофильство. Не умаляя ценности исследований такого рода, следует подчеркнуть, что сила и интерес романа вовсе не в том, что он отражает злободневные вопросы современности. Знаменательно, что Мышкин произносит свою славянофильствующую патристическую тираду в остро-драматической ситуации, которая значима сюжетно, независимо от специфичности с таким жаром провозглашаемых им идей, и что проповедь этих абстрактно дорогих Достоевскому идей заканчивается комически: неуклюжий жест Мышкина сводит на нет возможность какого-либо результата от его поучения. Мотив жадности наживы, важный в общем строении романа, тоже не следовало бы заострять, используя его в качестве повода для антикапиталистических филиппик или с целью напомнить об общеизвестной антибуржуазности Достоевского. Этому мотиву функционально отведена та же роль, что и сладострастию в *Братьях Карамазовых* или революции в *Бесах*: во всех этих случаях дело идет о необузданно-извращенном, сложном и не знающем границ жизненном инстинкте, составляющем элементарную и неисчерпаемую энергию человеческого существования, которой противостоят порывы другой, не менее могущественной силы: мы назовем ее духом. Мышкин — самый чистый образец этой духовной силы во всем творчестве Достоевского, до того чистый, что кажется прозрачным, бестелесным, он лишен той психофизической конкретности, которую, напротив, наделен Аляша Карамазов, это как бы астральное излучение которое вырывается в животную жизнь, катастрофически оставляя после себя отблески света и следы разрушения, и исчезает, возвышенно потерпев поражение. Но "конкретность" Мышкина просто-напросто иного рода, чем конкретность Алеши, с нею связано и его поражение.

Где причина этого поражения? Почему финал романа катастрофический? Почему такая густая атмосфера смерти царит в этом романе, который, как ни один другой роман Достоевского, насыщен угрюмо-мрачными образами, воспоминаниями и предвестиями крови, убийства и разрушения? Почему поражение "идеала" здесь как будто тотальное, без малейшей надежды, которую другие романы Досто-

евского все-таки оставляют? Что это - художественная неудача, пусть и гениальная, или же повествовательная стратегия *Идиота* требует критериев оценки, адекватных оригинальности его замысла и способа его осуществления?

Вернемся к кольцеобразности романа и к его, в моем определении, "двойному финалу". Как уже говорилось, первое начало повторено в первом финале, и в то же время они не идентичны. Повторение - в объединении трех "нетипичных" судеб, сведенных в сюжете, который завязался в первой главе. Разница не только в том, что нити этих судеб прерываются, теперь ведь они видны в свете их взаимосвязей и друг с другом и с "другими". Именно в последней сцене, когда младенческий лепет Мышкина свидетельствует, что он на грани потери своего "я" и возвращения в кромешную тьму хаоса, он получает большую оплотненность по сравнению с той, которая раньше допускалась прозрачностью и бестелесностью его облика, как будто рафаэлевский свет, исходящий от его фигуры, ступает до предела по контрасту с космическими рембрандтовскими тенями, преобладающими в среде и в жизни Рогожина. Начало и конец соединены не механически, как если бы просто истощился заряд, приводивший в движение совокупность нескольких судеб, наоборот, эти судьбы соотнесены, в том смысле, что между ними установилось поле взаимодействия, своего рода магнитное притяжение, которое частично их изолировало по отношению к миру "ординарности", оставив их в собственном поле напряженности.

Остановимся вкратце на женском аналоге Мышкина - Соне и на такой "нетипической" фигуре, как Раскольников, и на двойном финале *Преступления и наказания*. Композиция этого романа линейная и "открытая", проецируемая в финале не на написанную, а только обещанную в качестве возможной историю. С другой стороны, "ординарный" мир, в котором Раскольников руководствуется своей теорией, не разделен таким четким ценностным барьером, как в *Идиоте*. И христоролюбивая Соня действует в реальной жизни, "спасая" Раскольникова, в отличие от Мышкина, не "спасшего" Настасью Филипповну. Не углубляясь в анализ, можно утверждать, что Раскольников хотя человек и "необыкновенный" (разумеется, не в том смысле, который в это понятие вкладывается в его теории), но это не тотальная необыкновенность Мышкина, и поэтому его "возвращение" в жизнь возможно, правда, Достоевский намеренно обрисовывает лишь первые

шаги в этом направлении и оставляет в неопределенности остальной путь. Раскольников не ангел и не демон, а человек, раздираемый противоречиями разума с совестью, и таким образом может выстрадать христианство.

На первый взгляд парадоксально, на самом же деле логично, но чтобы в романах Достоевского отыскать другую невозможность "возврата" к жизни после радикального с ним разрыва, надо обратиться к тому, что представляется демонической антитезой Мышкина - к Ставрогину. Ставрогин тоже "идиот", тоже "самобитный", но он идиот зла, по-своему, как и Мышкин, преодолевающий самого себя, однако это преодоление происходит совершенно по-иному, то есть в универсальном направлении теоретико-революционного действия, понимаемого как эксперимент и "игра". Финалу *Бесса* присущ собственный катастрофизм, здесь тоже наблюдается своего рода сумасшествие, которое отрицается врачами, производившими вскрытие тела покончившего с собой Ставрогина, но диагноз которого автор всем своим романом подтверждает. Конечно, это сумасшествие высшего порядка, сверхинтеллектуалистического, равно как высшего порядка, но обратный по знаку, то есть антиинтеллектуалистический, и "идиотизм" Мышкина: Мышкин - "душа" в чистом виде, Ставрогин - "рассудок" в чистом виде.

Мышкин и Ставрогин - "абсолютно другие", свет и черная тьма, как будто вышли они из одного и того же нечеловеческого источника (и действительно, с романной точки зрения, их роднит один элемент, как видно из подготовительных материалов к *Идиоту*, свидетельствующих о трудном вынашивании главного героя этого романа, его метания между крайностями добра и зла), амбивалентного источника, испускающего свою до-человеческую (или над-человеческую) энергию в противоположные стороны и способного направить эти два потока единственно на разрушение и саморазрушение.

Для Достоевского, как мы знаем, князь Мышкин, созданный по подобию Христа и Дон-Кихота, должен был быть воплощение "положительно прекрасного" человека, причем это выражение понимается в этико-эстетическом смысле, как бы передавая в терминах христианства греческое *καλὸς καγαθὸς*. Поэтому, из того, что до сих пор было сказано, может показаться, что цель, поставленная Достоевским, не была достигнута, и роман, в силу этой неудачи, по распространенному мнению, следует считаться не состоявшимся.

По-моему же, в действительности все обстоит как раз наоборот. *Идиот* - одно из самых захватывающих и глубоких творений Достоевского и великий роман по двум внешне как будто противоречивым причинам: во-первых, потому, что автор руководствовался идеей "положительно прекрасного" человека и, во-вторых, потому, что реализовал ее в романе известным читателю образом, то есть показал и крушение этой идеи и ее воскресение: ведь если в романе "идеал" терпит поражение, то роман означает триумф "идеала".

В то же время это и триумф романа как такового, ибо если бы Достоевский превратил свою идею в конструктивный принцип высокоучительного или назидательного романа, то он сразу бы разрушил и "идею" и роман. Может быть, он создал бы в благородном смысле слова воспитательно-педагогический роман в духе *Что делать?* Чернышевского, произведение, являющееся объектом скрытой полемической направленности *Идиота*, так как "положительно прекрасный" человек составляет прямую противоположность "особых людей" из *Что делать?*. От Достоевского и от Чернышевского в русском романе начинаются две расходящиеся линии: линия романа проблемно-критического и линия романа назидательно-проповеднического. Достоевский, поставивший себе целью создать образ носителя духовного спасения, как бы новоявленного земного Христа в облики современного русского Дон-Кихота, осознал, - и мы ощущаем это в напряженности каждой страницы *Идиота*, что роман, изнутри своей структуры, не допускает какого-либо спасения, что, так сказать, идеология романа как "жанра" принципиально исключает сотериологию. Идее спасения, будь то идея религиозная или атеистическая, метафизическая или социальная, индивидуальная или коллективная, в жизни мы можем придавать самое высокое значение, однако в романе она равноправна с любой другой идеей и подчиняется диалогу идеального и реального, который лежит в основе структуры романа, начиная с отца современного романа - *Дон-Кихота*.

Чтобы не превратиться в абстрактный принцип, Мышкин, как князь добра, должен был погибнуть. Для него было невозможно и биографически завершиться в успокоенности естественной смерти, как, например, происходит в *Обломове*, где главный герой, тоже "идиот" по своему добродушию и мудрости, отъединяется от мира, в который все-таки может вернуться через посредство женитьбы или семьи, так как его доброта и слабость в общем-то "нормальны" или

обладают слабой степенью "нетипичности". Мышкин же, Христос без чудес, совершающий свой земной путь через сюжет романа, оказывается в соседстве со своим антиподом Ставрогиним, в зоне мрачного небытия, завершив по кругу свое романное существование.

Чудо, которого Мышкин не мог совершить в романе, совершил его автор: Мышкин не мог "спасти" мир, однако Достоевский смог "спасти" Мышкина, спасти, разумеется, в плане поэтики романа, осуществив, таким образом, чудотворный акт повествованием о том, что не поддается повествованию, показом в мире романа "положительно прекрасного" человека, который сам по себе исключает любую нарративизацию. Мышкин - "монстр", антитеза "порядка", того порядка, на котором держится мир, включая и мир романа. И он по отношению к этому миру является "абсолютно другим", и его присутствие в романе равносильно загадке, и не потому, что у Достоевского он психологически не объяснен, - нелепо требовать этого для Мышкина, как ни для одного другого из персонажей Достоевского, заявлявшего, что он не "психолог", - а потому, что его природа не поддается порядку рассудка, и сила его не в том, чтобы поставить "ординарный" вопрос: "Что делать?", а в "необыкновенном" и радикальном вопросе: "Каким быть?".

Создавая евангелие этого возвышенно не удавшегося подражания Христу, которое Ницше возьмет для объяснения фигуры Иисуса и вечного "скандала", вызываемого его словом в мире, Достоевский мог доверить повествование только одному голосу, одновременно категорическому предполагающему, двусмысленному голосу рассказчика *Идиота*, который и знает и не знает, и сам, романный апостол, наравне с читателем, находится во власти "тайнства", о котором повествует, во власти сюжета, завязка которого происходит в вагоне Петербургско-Варшавской железной дороги, а развязка на брачном ложе и смертном одре, с тремя фантазмагорическими персонажами, уже с самого начала обреченными на жизненное крушение. Мирское трагическое евангелие *Идиота* смыкается по кругу с самим собой, обдавая нас сиянием своего мифа.

Jiří PECHAR (Praha)

LE CRIME DE RASKOLNIKOV

Le personnage de F.M. Dostoïevski a attiré l'attention de S. Freud déjà en 1928 où il a essayé d'utiliser les connaissances tirées de sa pratique psychothérapeutique pour expliquer la structure psychique du grand écrivain. Il va de soi que c'est surtout le motif du parricide qui a éveillé l'intérêt du théoricien du complexe d'Oedipe, ce motif qui apparaît dans sa réalité toute crue dans le roman *Les Frères Karamazov*. C'est dans ce roman que Freud voit se dévoiler le plus clairement la problématique intrapsychique de Dostoïevski, et en même temps, la dernière phase d'une évolution où la même problématique, au commencement, trouvait une expression moins immédiate: avant d'avoir ainsi fait, à la fin de sa vie, son "aveu poétique" en décrivant l'histoire d'un parricide, nous dit Freud, Dostoïevski a peint d'abord un criminel ordinaire, poussé par des motifs "égoïstes", puis, des criminels politiques et religieux.

C'est évidemment le héros de *Crime et châtiment*, Raskolnikov, qui est désigné ainsi comme un assassin poussé par des motifs égoïstes. Or, celui qui a suivi dans le roman de Dostoïevski toutes les péripéties de l'évolution psychique de Raskolnikov, peut très bien avoir le sentiment que cette désignation simplifie un peu l'enchevêtrement compliqué des raisons de son acte. Nous ne pensons pas ici tellement au fait que les conditions insupportables dans lesquelles vit Raskolnikov au moment où il conçoit et commet son crime, comprennent assez de facteurs qui aux motifs égoïstes et d'ambition, ajoutent aussi des motifs "altruistes": l'horreur surtout devant la détresse humiliante à laquelle sa mère et sa sœur sont condamnées. Car Raskolnikov lui-même nous avoue, à ce moment de clairvoyance qui est le moment de sa confession à Sonia, que ce n'est qu'un semblant, tous ces motifs altruistes de son acte:

Ce n'est pas pour venir au secours de ma mère que j'ai tué, ni pour consacrer au bonheur de l'humanité la puissance et l'argent que j'aurais conquis; non, non, j'ai simplement tué pour moi, pour moi seul et dans ce moment-là, je m'inquiétais fort peu de savoir si je serais le bienfaiteur de l'humanité ou un vampire social, une sorte d'araignée qui

attire les êtres vivants dans sa toile.. (*Crime et châtiment*, p. 478)

Mais est-ce que cela signifie que le vrai motif de son crime était un désir "égoïste" de s'emparer de l'argent qui devait le libérer de sa situation humiliante et lui ouvrir la voie au succès? Ce qui est étonnant, c'est que Raskolnikov, qui veut ainsi, par le meurtre, acquérir l'argent de la vieille usurière, ne regarde même pas, après le crime, quel est le contenu de cette bourse, et sa première idée, quand il veut effacer les traces, est de jeter simplement tout ce qu'il a volé dans l'eau, c'est-à-dire qu'il est prêt à abandonner sans hésitation tout son butin. Mais on peut expliquer cela par le changement du fait que son acte ne s'est pas accompli de même manière qu'il l'imaginait: en désaccord avec son projet, il a tué non seulement l'usurière qu'il avait à bon escient condamnée à la mort comme une créature inutile et nuisible, mais aussi sa soeur Lisaveta, et ce second crime peut difficilement être justifié par ses réflexions pseudorationnelles sur le droit de tuer. Il ne semble pas quand-même que ce soit ce fait-là qui joue, dans son changement, le rôle principal. C'est déjà avant l'entrée de Lisaveta dans la chambre où le cadavre de sa soeur gît sur le plancher, que Raskolnikov reconnaît que son crime s'effectue autrement qu'il ne l'imaginait. Dans ces réflexions auxquelles il s'adonnait déjà longtemps avant son meurtre, et concernant le fait qu'on réussit, dans la plupart des cas, si facilement à découvrir l'auteur d'un crime, il était arrivé à la conclusion que presque chaque meurtrier "était frappé, au moment du crime, d'une diminution de la volonté et de la raison; ces qualités étaient remplacées, au contraire, par une sorte de légèreté enfantine et vraiment phénoménale, à l'instant où la prudence et la circonspection étaient le plus nécessaires. Il assimilait cette éclipse du jugement et cette perte de la volonté à une maladie qui se développerait lentement, atteindrait son maximum d'intensité peu de temps avant la perpétuation du crime et subsisterait dans cet état stationnaire au moment de celui-ci et quelque temps après (la période dépendant de l'individu) pour se terminer ensuite comme finissent toutes les maladies. (*Crime et châtiment*, p. 114). Raskolnikov s'est persuadé "que lui, personnellement, était à l'abri de ces bouleversements morbides, qu'il conserverait la plénitude de son intelligence et de sa volonté pendant toute la durée de son

entreprise, pour cette seule raison que ce projet 'n'était pas un crime'..." (*Crime et châtiment*, p. 115). Or, tout ce que Raskolnikov éprouve avant son meurtre et après, répond tout-à-fait exactement à ses hypothèses concernant un meurtrier "ordinaire". Au moment où il a déjà abattu Lisaveta, c'est ainsi que son état d'esprit est décrit par le passage:

Cependant, son esprit se laissait peu à peu distraire par d'autres pensées; il tomba même dans une sorte de rêverie; par moments il semblait s'oublier ou plutôt oublier les choses essentielles pour s'attacher à des vétilles. (*Crime et châtiment*, p. 124)

Ainsi sa propre expérience démontre du point de vue psychologique, que son meurtre est en fait aussi un "crime ordinaire", dans ce sens au moins, qu'il s'accompagne d'une crise analogue de la personnalité. Cela ne résout pas encore la question de savoir quels sont les vrais motifs de son meurtre. Pour avancer dans notre réflexion, il faut se rappeler un autre passage de sa confession à Sonia. Ce n'était pas tellement l'argent qu'il voulait gagner; car Raskolnikov s'exprime ainsi:

Une autre question me préoccupait, me poussait à agir. Il me fallait savoir, et au plus tôt, si j'étais une vermine comme les autres ou un homme? Si je pouvais franchir l'obstacle, si j'osais me baisser pour saisir cette puissance. Étais-je une créature tremblante ou avais-je le droit...? (*Crime et châtiment*, p. 478)

Ce passage dénote une caractéristique fondamentale du crime de Raskolnikov, qui le distingue des crimes "ordinaires" à motifs égoïstes. La lutte intérieure que ressent le héros le distingue d'un criminel dont le motif est l'appât du gain. Il semble que ce ne soit pas tellement le besoin d'une satisfaction égoïste ou pulsionnelle qui l'incite au crime, mais plutôt quelque chose qu'on pourrait comparer presque à un absurde sentiment de devoir, à une sorte d'exigence morale. Raskolnikov est torturé par la question de savoir qu'elle aurait été la décision qu'aurait prise Napoléon face à un tel cas de figure: nous retrouvons ici la tendance à s'identifier à un personnage exemplaire, une tendance qui est plus caractéristique de nos attitudes morales, que de nos mouvements pulsionnels. Mais dans ses réflexions, ces personnages qu'il voudrait égaler, sont justement capables de commettre des crimes sans aucun remord, comme il ressort du passage par lesquels il résume, dans son entretien avec Porfiri Petrovitch, le contenu d'un article qu'il a écrit à peu près six mois avant son meurtre:

Cette idée que tout les législateurs et les guides de l'humanité, à commencer par les plus anciens, pour continuer par les Lycurgues, les Solon, les Mahomet, les Napoléon, etc., tous, jusqu'aux derniers, ont été des criminels, car, en promulguant de nouvelles lois, ils violaient, par cela même, les anciennes qui avaient été jusque-là fidèlement observées par la société et transmises de génération en génération, et parce qu'ils n'avaient point reculé devant les effusions de sang (de sang innocent et parfois héroïquement versé pour défendre les anciennes lois) pour peu qu'ils en aient eu besoin. Il est même à remarquer que la plupart de ces bienfaiteurs et de ces guides de l'humanité ont fait couler des torrents du sang.." (*Crime et châtiement*, p. 312)

Il est persuadé que si Napoléon n'avait pas pu commencer sa carrière par un acte d'héroïsme militaire, mais par le "meurtre d'une vieille ridicule", il n'en aurait pas été pour autant rébuté:

L'idée ne lui serait pas venue que cette action pût sembler peu héroïque; il n'aurait même pas compris qu'on pût hésiter. (*Crime et châtiement*, p. 474)

Une des motifs de sa souffrance avant le meurtre est la conscience qu'il n'est pas capable d'agir et surtout de sentir comme ces individus "en dehors du bien et du mal". Ce sentiment est révélé avec précision dans sa confession à Sonia:

Crois-tu que je ne savais pas que la fait même d m'interroger sur mon droit à la puissance prouvait qu'il n'existait pas, puisque je le mettais en question ou que, par exemple, si je me demande: l'homme est-il une vermine? c'est qu'il n'en est pas une pour moi. Il ne l'est que pour celui à l'esprit duquel ne viennent pas de telles questions, celui qui suit son chemin tout droit sans s'interroger... Le fait seul de me demander: Napoléon aurait-il tué la vieille? suffirait à prouver que je n'étais pas un Napoléon.. (*Crime et châtiement*, p. 477)

La description de sa tension intérieure avant le meurtre s'accorde tout-à-fait avec ce passage de sa confession. Ce n'est pas à cause de son désir du gain que le crime doit lui apporter, que ce crime le hante, mais c'est parce qu'il sent qu'il lui faut réaliser cette "expérience" pour se démonter à lui-même qu'il est égal à ces hommes capables d'un crime pour imposer aux autres leur volonté. Sans son incertitude, nous dit Dostoïevski, son crime n'aurait même pas été commis:

...s'il était arrivé un jour que ces questions fussent tranchées, tous les doutes levés, les difficultés aplanies, il aurait probablement renoncé immédiatement à son dessein comme à une chose absurde, monstrueuse et impossible. (*Crime et châtiement*, p. 113)

Examinons maintenant les forces qui s'affrontent en lui son projet criminel. Il est frappant que la peur d'un châtiement n'y

joue pas un grand rôle, et que celle d'une condamnation morale n'en joue aucun; par contre les sentiments plus élémentaires de dégoût et de compassion attisés par l'idée de cet acte sanglant, sont ressentis très intensément. A première vue, on pourrait douter que de tels sentiments, ainsi que la compassion pour la victime, puissent l'empêcher de reculer. Mais un jour avant le meurtre, quand épuisé par son errance sans but et par sa tension intérieure, il s'endort dans les buissons, un rêve apparaît dont le motif principal est justement un mouvement intensif de compassion. Dans ce rêve, qui se déroule dans la contrée où il a passé son enfance, il voit un ivrogne assommer, par un caprice fanfaron, un pauvre cheval maigre, qu'il s'est efforcé en vain de faire tirer un chariot trop lourd, chargé de tout un groupe de gens ivres. Dans son rêve, Raskolnikov lui-même prend les traits d'un enfant se promenant avec son père. Au moment où la rage sadique de l'ivrogne culmine et où le cheval tombe sous les coups, le garçonnet "se fraye un chemin, avec un grand cri, et s'approche de la jument rouanne. Il enlace son museau immobile et sanglant, l'embrasse; il embrasse ses yeux, ses lèvres, puis il bondit soudain et se précipite, les poings en avant, sur Mikolka."

Et la scène de rêve se termine par la question désespérée du garçon: "Petit père, pourquoi ont-ils tué...le pauvre petit cheval? Mais il a la respiration coupée et les mots s'échappent de sa gorge contractée en cris rauques." (p.101)

Justement, ce rêve où la compassion vive et déchirante pour l'animal assommée domine, fait surgir, dans l'âme de Raskolnikov, un sentiment de libération:

Il était pâle, ses yeux brillaient, ses membres étaient douloureux, mais il commençait à respirer avec moins de peine. (...) On eût dit que l'abcès qui, tout ce mois, s'était à peu formé dans son cœur, venait de crever soudain. Libre! Il était libre! Le charme était rompu, les maléfices insidieux avaient cessé d'agir." (p.102)

Et c'est comme si ce mouvement de compassion, refoulée jusqu'ici et tout-à-coup libérée, provoquait un changement qui le délivre de l'idée du crime et lui permet de renoncer à son projet. Il est prêt à ce moment-là à abandonner son "idée". Mais peu de temps après, une conversation entendue par hasard, qui lui apprend que la vieille sera le lendemain à une certaine heure chez elle tout seule, fait que son "idée damnée" s'empare de lui à nouveau.

Après avoir entendu cet entretien, qu'il s'imagine "préparé par le destin", il retourne chez soi "comme condamné à la mort". "Il n'essayait même pas de raisonner, il en était d'ailleurs incapable, mais il sentit soudain de tout son être qu'il n'avait plus de libre arbitre, plus de volonté et que tout venait d'être définitivement décidé." (p.105). Et c'est de la même manière qu'il vit tout ses actes au moment du crime: "comme si quelqu'un l'eût entraîné par la main avec une force aveugle, irrésistible et surhumaine". (p.114)

Si nous résumons maintenant ce que l'analyse des pensées et des émotions de Raskolnikov nous a appris, nous pouvons dire que les deux forces principales qui s'affrontent en lui, sont d'une part, un mouvement intensif - et refoulé - de compassion qui n'arrive à se révéler à sa conscience que confondu avec le sentiment de dégoût soulevé par l'acte sanglant, et d'autre part, un désir encore plus intensif de se trouver égal à l'image d'un personnage doué d'une indifférence morale absolue et d'une capacité de dominer les autres, grâce à cette indifférence même, avec une autorité et une puissance illimitées. Il est difficile de comprendre ce conflit comme opposant les forces pulsionnelles d'une part et les forces de conscience morale d'autre part. Les mouvements de compassion et de dégoût soulevés par des actes brutaux d'agression, sont bien sûr également un des éléments de ce "système psychique" d'une organisation compliquée qui est désigné par Freud sous le nom de sur-moi. Mais ils représentent un élément dont l'origine remonte à une phase d'évolution plus précoce que la genèse de la responsabilité morale; c'est une de ces attitudes relevantes du sur-moi qui se développent plutôt sous l'influence de la mère et grâce à l'identification à elle. Les mouvements, au contraire, qui poussent Raskolnikov au crime, ont des caractères indéniables de tendances engendrées par l'identification au père. Ce sentiment qu'il a, "comme si quelqu'un l'entraînait par la main avec une force aveugle, irrésistible et surhumaine", rappelle bien, par la manière dont il est décrit, la poussée irrésistible découlant de l'identification inconsciente au personnage d'un père autoritaire.

Il ne s'agit pas là de cette identification par laquelle se forme, selon Freud, la personnalité morale dans la réaction aux pulsions du complexe d'Oedipe. Ce n'est pas le père comme représentant de l'ordre moral qui est l'objet de cette identification,

mais l'image bien plus primitive, caractérisée seulement par les signes de la puissance, de la force et de l'agressivité illimitée. On pourrait bien interpréter une telle identification comme une défense contre la rivalité oedipienne; en tout cas, l'antagonisme entre cette identification régressive et les mouvements de compassion qui ont trouvé leur expression dans le rêve de Raskolnikov, pourrait être compris comme l'expression d'un antagonisme entre l'adhésion à l'image, respectivement, du père et de la mère, cette compassion avec la mère préparant la révolte contre le père et le désir de la protéger contre lui. Et cela serait sans doute en accord avec l'interprétation psychoanalytique des rêves, si ce mouvement de révolte était masqué par la confiance du garçonnet envers le père avec qui il se promène dans la scène rêvée, et déplacé contre un autre objet masculin qui est celui du brutal Mikolka. Le sentiment de soulagement et de libération que le rêve apporte au rêveur, serait l'effet d'une percée momentanée des tendances plus saines, vite relayées par l'identification régressive poussant au meurtre.

Mais il est temps d'abandonner des constructions purement spéculatives et de revenir sur le terrain plus sûr de l'analyse du texte littéraire. Il faut jeter un regard sur d'autres romans de Dostoïevski pour voir, si l'on y retrouve quelques éléments d'une constellation psychique semblable. Nous allons concentrer notre attention sur cette étrange liaison des tendances d'identification avec cette attitude "en dehors du bien et du mal" qui mène au crime.

Un autre criminel de Dostoïevski nous aide dans notre réflexion, c'est Piotr Stépanovitch Verkhovensky, dans le roman *Les Démons*, cet instigateur de deux meurtres qui font partie de son projet global visant à déchaîner une anarchie dévastatrice noyant toute la Russie dans le sang. Lui aussi est persuadé qu'il est un être exceptionnel: comme il le déclare, il est le "seul homme en Russie" qui "a trouvé quel était le premier pas à faire et comment il fallait l'accomplir". (*Les Démons*, l'édition de la Pléiade, p.443) Mais celui qui joue, dans ce projet fou, le rôle de premier plan, c'est surtout Nikolaï Vsevolodovitch Stavroguine: l'idée fantastique de Verkhovensky veut qu'au moment où "une brume épaisse descendra sur la Russie", et où "la terre pleurera ses anciens dieux", un

nouveau "tsarévitch Ivan" doit être annoncé au peuple qu'on puisse établir en son nom le despotisme d'un type nouveau. Et c'est justement Stavroguine qui doit représenter ce "tsarévitch Ivan":

Vous êtes unique au monde. Je vous ai inventé dès notre rencontre à l'étranger; je vous ai inventé en vous observant. Si je ne vous avais pas observé à la dérobee, jamais rien de tel ne me serait venu à l'esprit." (p. 447)

Jusqu'ici, on pourrait dire que Stavroguine joue, dans les projets fous de Verkhovensky, le rôle d'un instrument, comme le font tous les membres de son organisation clandestine, même si, en comparaison-avec les autres, son rôle doit être beaucoup plus important. Même la question de savoir quelles sont les raisons qui mènent Verkhovensky à fixer justement sur lui son choix, peut être résolu ainsi: dans tout le roman, Stavroguine exerce une influence remarquable sur les gens qui l'entourent, comme un personnage supérieur à eux, qui semble être doué d'une force morale exceptionnelle: ce fait est confirmé par l'admiration que lui portait Chatov assassiné par les conjurées. Verkhovensky a donc besoin de présenter aux autres une autorité morale:

J'ai besoin de vous, vous m'êtes indispensable, sans vous je suis un zéro. Sans vous je ne suis qu'une mouche, une idée dans une cornue, Colomb sans Amérique! (p. 443)

Les raisons de ce besoin qui rattache Verkhovensky à Stavroguine, se limitent-elles à cela? Il y a des accents dans son entretien avec Stavroguine qui indiquent que le personnage du futur tsarévitch Ivan a pour lui une importance encore plus profonde. En déclarant: "Je suis un bouffon, mais je ne veux pas que vous soyez un bouffon, vous, la principale partie de moi-même. Me comprenez-vous?", il dévoile son besoin le plus irrépressible, et peut-être le motif le plus profond qui le pousse à ses crimes insensées. Et il semble bien que tout cela n'est pas resté caché à Stavroguine:

Stavroguine comprenait, lui seul peut-être pouvait comprendre Piotr Stépanovitch. On se souvient de l'étonnement de Chatov lorsque Stavroguine lui avait dit que Piotr Stépanovitch était capable d'enthousiasme. (p. 560)

Cette attribution de "l'enthousiasme" ne concerne pas que le caractère fantastique et irréel de ses projets, mais surtout son besoin essentiel d'admiration dont Stavroguine est justement l'objet. Stavroguine est son inaccessible "idéal moral". Et c'est

là aussi un "idéal moral" d'une nature très paradoxale, car ce qui fait qu'il surpasse tellement aux yeux de Verkhovensky les autres humains, c'est justement son indifférence envers leurs normes morales et leurs idées du bien et du mal.

Si Raskolnikov, dans *Crime et châtiment*, a assassiné pour savoir s'il est capable du même mépris envers le bien et le mal comme ces "surhommes" qui imposent sa volonté à l'humanité, s'il désire alors vraiment s'égaliser à eux, le bouffon cynique qu'est Verkhovensky, a un désir plus modeste: il ne rêve pas de prendre lui-même le rôle de Stavroguine, mais il souhaite pouvoir s'égaliser à lui au moins dans ce sens qu'il sera l'auteur de son ascension, qu'il le servira et en même temps le dominera pas ses services. Il ne veut pas s'identifier à Stavroguine en réalisant l'image de ce "surhomme" au miroir de son propre moi: l'idéal paradoxal d'une volonté sans égards humains reste ici projeté sur une autre personne - et les rapports à cette personne sont déterminés par le mélange d'une dépendance passive, d'une admiration jalouse et d'un effort pour la dominer par un détour astucieux. Au fond de tout cela, il y a une peur enfantine:

Pourquoi souriez-vous, et si méchamment? Ne me faites pas peur. Je suis comme un enfant maintenant. Il suffirait d'un sourire comme le vôtre pour me tuer de peur. (p. 446)

Il y a encore un autre personnage de cette galerie des criminels chez Dostoïevski, qui réclame notre attention: c'est le meurtrier du vieux Karamazov, Smerdiakov. Chez ce personnage, il n'est pas possible de douter que ce sont surtout des motifs égoïstes qui l'ont poussé au meurtre. Mais même ici, il y a au moins une circonstance grâce à laquelle ce cas peut également prendre place dans l'enchaînement de notre analyse: si Smerdiakov n'assassine pas pour égaler ou pour s'approcher de quelqu'un, son acte n'est quand-même réalisable que sous la condition qu'il trouve l'approbation d'une personne se situant elle aussi "en dehors du bien et du mal": une telle personne est représentée pour lui par Ivan Karamazov. C'est lui-même qui constate, dans sa confession forcée, cette relativité des motifs intéressés de son crime, leur dépendance de l'influence morale de Karamazov: "Je pensais d'abord, avec cet argent, m'établir à Moscou, ou même à l'étranger; c'était mon rêve, puisque 'tout est permis'. C'est vous qui m'avez en effet appris et souvent expliqué cela: si Dieu n'existe pas, il n'y

a pas de vertu, et elle est inutile. Voilà le raisonnement que je me suis fait." (*Les Frères Karamazov*, l'édition de la Pléiade, p. 660). C'est pourquoi il peut aussi, dans ses pensées, imputer à Ivan la responsabilité immédiate de ce meurtre, en faire l'auteur spirituel: "Vous avez tué, c'est vous le principal assassin, je n'ai été que votre auxiliaire, votre fidèle instrument, vous avez suggéré, j'ai accompli." (p. 652). Il est vrai qu'Ivan Karamazov a très tôt perdu la sympathie qu'il avait témoignée d'abord à Smerdiakov et qu'il a cessé de s'entretenir avec lui sur des questions philosophiques, quand il a reconnu que son désir de savoir n'était qu'un faux-semblant, qui cachait en fait un "amour-propre excessif et offensé". Ce qui est remarquable, c'est l'explication que Smerdiakov se donne à lui-même de ce refroidissement. Il est persuadé que la cause en est justement le fait qu'il tolérait sa situation humiliante dans la maison du vieux Karamazov: "Mais il m'a traité de faquin malodorant..." dit-il à Ivan. Et il ajoute: "Si j'avais quelque argent, il y a longtemps que j'aurais filé."

Ce traitement offensant qui a du profondément blesser l'amour-propre de Smerdiakov, prend ainsi dans la pensée de celui-ci un sens révélant une incompréhension absolue de ses vraies raisons. On peut même supposer que c'est justement cette blessure-là qui a exaspéré l'amour-propre du meurtrier et l'a incité ainsi à une "révolte" contre sa situation.

Après son meurtre, Smerdiakov reste d'abord persuadé que son crime a été commis en plein accord avec les idées et la volonté d'Ivan, et quand celui-ci l'interroge en accompagnant ses questions de la menace et en lui disant qu'il ne lui permettra pas de "se jouer" de lui, la réaction de Smerdiakov révèle d'abord la profondeur de sa confiance en son demi-frère et en cette communauté d'idées entre eux:

Pourquoi me jouerais-je de vous, alors que c'est en vous seul que j'espère, comme en Dieu! proféra Smerdiakov sans s'émouvoir." (p. 634)

Et c'est justement la déception de cette confiance, la reconnaissance de son erreur, qui écrase toute son assurance. A la troisième visite d'Ivan, il comprend enfin que son refus de responsabilité du meurtre n'est pas une simulation: "Ne saviez-vous donc rien? dit-il avec méfiance." Et c'est cet ébranlement qui pousse Smerdiakov au suicide, comme Ivan le comprend bien. Cette iden-

tification à la personnalité supposée d'Ivan était plus important pour lui que tout le gain de son crime:

- Alors tu crois en Dieu, maintenant, puisque tu rends l'argent?

- Non, je n'y crois pas, murmura Smerdiakov.

- Pourquoi rends-tu l'argent, alors?

- Laissez donc! trancha Smerdiakov avec un geste de lassitude. Vous-même répétiez sans cesse que tout est permis, pourquoi êtes-vous si inquiet maintenant? Vous voulez même vous dénoncer..

Et c'est là la raison profonde de ses derniers mots quand il est menacé par Ivan d'être tué:

Eh bien, tuez-moi, tuez moi maintenant, dit Smerdiakov d'un air étrange. Vous ne l'osez même pas, ajouta-t-il avec un sourire amer, vous n'osez plus rien, vous si hardi autrefois! (p. 661)

Les analogies trouvées ainsi entre les motifs de ces trois romans de Dostoïevski, nous permettent de tirer une conclusion générale: il semble que dans la psychologie de tous les criminels créés par le romancier, le rôle décisif incombe à certains procès d'identification où le personnage auquel l'auteur du crime s'identifie, représente chaque fois une attitude "en dehors du bien et du mal", une volonté s'affirmant au mépris de tous les égards humains. On peut sans doute voir une certaine connexion entre l'attention portée par Dostoïevski à ces problèmes psychologiques, éclairés dans ses romans sous des aspects variés et avec des possibilités diverses d'aboutissements, et l'histoire personnelle de Dostoïevski dont le père a été, comme on le sait, tué par ses serfs à cause de sa brutalité. On comprend en même temps l'importance, dans la structure psychologique du romancier russe, de ce besoin de l'idéal personnifié d'un père bienfaisant et tout-puissant (en contraste avec cette tout-puissance "en dehors du bien et du mal" qui est l'objet de l'admiration des criminels peuplant ses romans) qui a déterminé son adhésion à l'idéologie du tsarisme russe. Cela permet aussi de mieux mettre en lumière l'origine psychologique de ce jugement erroné qui a fait, d'un besoin psychologique dont les causes sont assez spécifiques, une vérité générale: nous pensons à cette thèse fameuse que la conséquence inévitable de l'athéisme est le meurtre ou le suicide. Comprise dans sa relativité à la structure individuelle de la personnalité, elle fait surgir pour nous en même temps une question assez urgente et concernant les principes mêmes de notre civilisation: c'est-à-dire, quelle est la

puissance d'intégration de ses idéaux et la manière dont ils prennent corps dans l'expérience personnelle de ceux qui en participent?

Мялиное ИВАНОВИЧ (Beograd)

БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ – РОМАН-МИФ
(Предварительные заметки)

1. Разработка вопросов жанровой специфики *Братьев Карамазовых* далеко не закончена. В частности, пока что не существует работы, разбирающей жанровую принадлежность этого произведения к роману-мифу. Как известно, В. Иванов в своем итоговом труде о Достоевском (*Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика* – на немецком языке; *Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском* – на английском языке) отрицал мифологический характер последнего романа писателя, считая его "аллегорическим и дидактическим".¹ Поэтому в трех главах второй части книги, рассматривающей "мифологический аспект" романов Достоевского, он в данной связи разбирает только материал *Преступления и наказания*, *Идиота* и *Бесов*; анализу же социальной утопии в *Братьях Карамазовых* Иванов посвящает вторую главу третьей части, в которой речь идет о "теологическом аспекте" проблемы. Подход Иванова, однако, не нашел последователей; мало того, в последнее время его книга о Достоевском стала объектом серьезной критики (в докладе Р. Веллека *Работы Вячеслава Иванова о Достоевском*, прочитанном на симпозиуме в Мюнхене, о октябре 1981 г.).² В *Поэтике мифа* Е. Мелетинского появление европейского романа-мифа относится лишь к 20-м годам нашего века (начиная с творчества Джойса, Т.Манна, Кафки и Д.Г. Лоренса). В исследовании Э. Минц *О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов* указано, что символизм уже в конце 19 столетия "активно стремится создавать "тексты-мифы" ярко новаторского типа";³ среди самых ранних романов-мифов в русской литературе Минц выделяет *Мелкий бес* Ф. Сологуба и *Христос и Антихрист* Дм. Мережковского. Эта точка зрения стала господствующей, о чем свидетельствует статья *Литература и мифы*, написанная Ю. Лотманом, Э. Минц и Е. Мелетинским для второго тома энциклопедического издания *Мифы народов мира*.⁴ Правда, есть отдельные попытки разобраться в архаических схемах мифологического мышления Достоевского (например, В. Топорова), однако на более узком материале.⁵ Некоторое отношение к указанной проблематике

имеет также доклад Р. Матияшевича *Достоевский и древнегреческая трагическая культура*, прочитанный на симпозиуме в Копенгагене в 1977 году и оставившийся, к сожалению, до сих пор не опубликованным.⁶ Нам представляется, что вышеприведенный взгляд на зарождение романа-мифа нуждается в существенных поправках в сторону приобщения романов Достоевского и к его жанровым особенностям. В данной работе мы попытаемся с этой точки зрения проанализировать лишь роман *Братья Карамазовы*.

2. Согласно формулировке А. Лосева, *Братья Карамазовы* являются "в словах данной чудесной личностной истории",⁷ смысл которой заключается в превращении хаоса в космос и создании новой, "высшей реальности". Подобно любому другому мифу, роман Достоевского одновременно и диахроничен (он повествует о событиях, происшедших в прошлом), и синхроничен (он толкует не только настоящее, но и будущее); вместе с тем его сюжет разворачивается и упорядочивается по синтагматической оси, тогда как "понимание" этого сюжета явно парадигматично. Последнему обстоятельству способствуют два фактора: *цельность сюжета*, достигаемая равнозначностью сплавленных в его рамках повторов, параллелей и оппозиций разного рода, при метонимическом характере соотношений целого и эпизодов и метафорическом характере значимых трансформаций, и его *общечеловеческое содержание*, предлагающее "вечные модели личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса".⁸ Повторяемость и инвариантность сюжетных ситуаций и ролей героев ведет в *Братьях Карамазовых* к утверждению идеи *всецеловечности* и *всеобщности* (все ответственны перед всеми и во всем). Поэтому история семьи Карамазовых воспринимается и как история Скотопригоньевска, России, всего мира, а сам роман Достоевского оборачивается "мифом о мире".

Определение *Братьев Карамазовых* как романа-мифа обязано также наличием в них различных мифов и мифологем, различных реминисценций и цитаций (в том числе автореминисценций и автоцитаций), взаимосвязанных с тематикой повседневности и истории; в структуре романа они, однако, воспринимаются не как *чужой*, а как *свой*, *единый* текст-миф, независимо от их происхождения⁹ и способа преломления в романе (главным образом через романтическую традицию). Данная взаимопроницаемость и взаимосвязанность мифов и других источников, наблюдающаяся на глубинных уровнях структуры, является

своеобразным выражением стремления автора к художественному синтезу. В итоге, несмотря на явную гетерогенность литературно-мифологических источников, *Братья Карамазовы* выявляют "историю единой души", разрешающей "одну и ту же задачу", "сверхзадачу".¹⁰

Парадигматичностью романа-мифа обусловлена и его принципиальная незамкнутость, незаконченность, открытость повествования к эсхатологическим пророчествам. Поэтому *Братья Карамазовы*, при всей незавершенности отдельных сюжетных историй и даже "обещании" автора написать второй том романа, не нуждаются в его продолжении.¹¹ Соответствующие попытки А. Камю в пьесе *Праведники* и В. Тарсиса в романе *Мои Братья Карамазовы*, разумеется, не имеют ничего общего с "неомифологической" структурой произведения Достоевского.

3. В сюжетном плане *Братьев Карамазовых* Достоевским использованы два основных мифа - миф об отцеубийстве как первобытном грехе (и, следовательно, об общей вине сыновей перед отцом - прототипом бога) и миф о "божественном дитяти". Первый из названных мифов воссоздан в романе в синтагматической последовательности сюжета, второй же разворачивается парадигматически, переплетаясь с традиционными моментами "романа воспитания". Развитию первого мифа сопутствуют смежные мифы о вражде отца и сына (Федора и Дмитрия Карамазовых), о враждующих братьях (Дмитрия и Ивана), о братоубийце Каине (Иван), о разорении семейного гнезда; наряду с этим Федор Карамазов в романе выступает не только в роли мифического "первоотца", но и "козла отпущения", чем Достоевским задана для "неомифологического" мышления обязательная ироническая окраска сюжетных историй. Указанный мифологический сюжетный ход обоснован наличием в *Братьях Карамазовых* двух дополнительных мифологем - "проклятого золота" (история отношений Федора и Дмитрия Карамазовых, Карамазовых и Снегиревых; восприятие Великим инквизитором учения Христа; история Ракитина - Иуды и пр.) и "богоборчества" (Федора; Ивана, Смердякова, Великого инквизитора, черта), взаимосвязанного в свою очередь с мифологемами "ложных проповедников и учителей" (Иван, Великий инквизитор, Ракин и ранний Красоткин в роли "фарисеев") и "человека-бога" (идея Ивана из "Геологического переворота"). Наконец, в рамках развития мифа об отцеубийстве и примыкающих к нему мифов Достоевский в *Братьях Карамазовых* использовал и некоторые "второстепенные"

мифологемы различного происхождения - *романтического* (мифы об убежищах и ловушках - в разных эпизодах), *карнавального* (выявление мифологемы вакхического пиршества в сценах в монастыре и в Мокром), *первобытного* ("тайна" рождения Смердякова, отмеченного к тому же связью с умершим драконом - шестипалым сыном Григория Кутузова); в романе также обыгрывается концепция мифического чувства единства жизни в тотемизме (единение Федора, Дмитрия и Ивана с "насекомыми", "клопами", "тараканами", "фалангой", "тигром", "скотом" и т.п.).

Для определения *Братьев Карамазовых* как романа-мифа особое значение имеют вопросы соотносительности героев романа с сюжетом, организации пространства и времени, значимости логических и метафорических оппозиций. Поскольку разворачивание сюжета у Достоевского как правило нуждается в непредсказуемых, даже парадоксальных ходах, то и его герои должны быть подготовлены к этому: они тоже непредсказуемы, динамичны, способны к "сотрудничеству" с новыми трансформациями сюжета; не случайно в их событийных историях и в восприятии отдельных моментов жизни слова *вдруг* и *странно*, так же как и в *Преступлении и наказании*,¹² выполняют подчеркнuto сюжетообразующую функцию. Далее, герои эти - амбивалентны (противоположности уживаются в одном и том же герое) и, вместе с тем, обладают своими "двойниками" (Иван - Смердяков, Великий инквизитор - черт; Федор Карамазов и Снегирев - "шуты"; Иван и Варвара Снегирева - сторонники европоцентричной цивилизации и др.), что также является одной из существенных особенностей системы героев в романе-мифе. К сказанному следует добавить, что Достоевский, согласно "неомифологическим" тенденциям, отдает предпочтение символистической значимости героев перед их образной конкретностью,¹³ в круг ценностных критериев вводит не самих героев, а их поведение, причем акцент переносится с героя на определенную "архетипическую" ситуацию, исходящую из непроцессуального видения и выражения мира. В связи с этим в *Братьях Карамазовых* важную сюжетнообразующую роль играет принцип умножения точек зрения - в изложении биографий героев (Зосимы, Грушеньки, Дмитрия, Ивана, Смердякова, Ракитина и других), артикуляции ситуаций (история эпизода с Снегиревым; подготовка убийства Федора Карамазова; оценка "вины" Дмитрия) и прочем. Одновременно принцип множественности точек зрения получает в романе дополнительное подспорье - в наличии

приема ритуального повторения одних и тех же предположений, намеков, формулировок (относительно взаимосвязанности образов Ивана и Смердякова; девиз ассасинов; мысли о "всеобщей вине" и необходимости "всеединства в Христе" и т.д.), даже жестов.

Мифический характер модели мира в *Братьях Карамазовых*, в пределах которой чудесное и повседневное взаимопроникаемы, выявляется также в организации пространства и времени. Разные пространственные отрезки и временные срезы как бы сосуществуют (мир земных дел, мир мертвых и "миры иные"; эпоха Христа, Каны Галилейской, испанского 16 века и современности Карамазовых и др.), свободно переходят друг в друга, независимые от законов каузальности; по справедливому наблюдению В. Топорова, дискретность пространства и времени в романах Достоевского обуславливается противостоянием *профанного* и *сакрального*, причем решение сверхзадачи всегда происходит в *сакральном* центре пространства и в *сакральной* временной точке, то есть "на пороге" и на рубеже двух разных состояний.¹⁴ Протагонисты профанного пространства и времени (представители позитивизма, рационализма, западной цивилизации, науки, "реалисты", "нигилисты" и прочие, от Самсонова, Лягавого и Трифона Борисыча до Миусова, Ракитина, "доктора из Москвы", Перкотина и поляков), испытывающие на себе влияние "среды" и "мелочей жизни", выпадают из схемы мифологического действия; они исполнены неверия или ждут "ненастоящих чудес", сохраняя в памяти лишь мнимые ценности (*три дня* в жизни революционной Европы 1848 года в сознании Миусова), тогда как герои сакрального пространства и времени в той или иной степени принадлежат к "духовному братству", будучи склонными к интуитивным прозрениям, нуждаются в "настоящих чудесах" и в памяти сохраняют самое сокровенное: для них *три дня* перед убийством Федора Карамазова и *три дня* суда над Дмитрием являются сакральной временной точкой отсчета, недоступной профанному миру.

Общеизвестно, что статусом первоначальных мифологических символов обладают не мотивы, а отношения в виде элементарных семантических оппозиций.¹⁵ Странничество и двойничество героев Достоевского толкуется размытанием границ между членами этих оппозиций - *домом* и *миром*, *жизнью* и *смертью*, *землей* и *небом*, *своим* и *чужим*, *добром* и *злом*, *близким* и *далеким*, *старшим* и *младшим*; с другой же стороны, они, эти оппозиции, также амбивалентны, как и сами *идущие*

и блуждающие герои. Так, например, "дом Карамазовых" явно не дом, однако его не в состоянии заменить другие пространственные точки (монастырь, кабак, Петербург, Европа), несмотря на то, что страдания героев достигают предела именно в доме (ситуации Федора Карамазова и Снегирева). В итоге, однако, раскрывается, что настоящий дом - *божий*, и что им оборачивается человеческое сердце, способное к откровению, к выходу на широкую дорогу вечности (в вещих снах Алеши и Дмитрия); этому космическому символу противопоставлены хаотические образы Европы - "дорогого кладбища" (в восприятии Ивана), скудность монастырской жизни и узость переулков, в котором навеки остался Ракиitin. По этому же образцу получают развитие и оппозиции *жизни и смерти* (явление Христа; судьба матери Алеши и Илюши, "живых" в памяти любивших их, в противовес "мертвому" Ракитину и др.), *земли и неба* (настоящая христианская церковь покоится на идее земного пути Христа; контакт с сакрализованной землей способствует осуществлению связей с "мирами иными" в истории не только Алеши, но и Дмитрия; господство черта и толпы в небесах), *своего и чужого* (*свое* - "русское", однако и доктор Герценштубе, исполненный "мальчишеской" веры; европеизованные Иван и Миусов - *чужие*), *добра и зла* (любящий детей Иван оказывается на поверку олицетворением зля, "элой" же Дмитрий способен к возрождению), *близкого и далекого* (осуществление теории Ивана о любви к "дальному" на практике), *старшего и младшего* (*младший* брат Алеши оказывается "божественным дитятей", мнимый *старший* Иван терпит духовное поражение). В данном контексте особое значение приобретают дополнительные оппозиции *дня и ночи*, (Алеша; черт, Иван), *света и тьмы* (в легенде Ивана), *вещих снов и кошмаров, галлюцинаций* (Алеша, Дмитрий; Иван, Великий инквизитор), *востока и запада* (идея России и Европы), *памяти и забвения* (Алеша и "русские мальчики", Кутузов; Федор Карамазов, Иван, "забывший" о том, что является автором "Геологического переворота", и пр.), устанавливающие грани между миром "посвященных" и "непосвященных", миром, в котором доминирует метафора *вертепа-ясел*, и миром *проклятого золота*. Наконец, указанные оппозиции действуют и под знаком мифологической символики чисел в романе Достоевского, о чем уже писалось;¹⁶ отметим только, что ее стержнем является метафорическое противостояние *трех дней мук и страданий Христа* (и их воспроизведение в судьбах Алеши и Дмитрия) соответствующему

отрезку времени и жизни (и памяти) "непосвященных" героев.

4. Второй центральный миф, использованный Достоевским в *Братьях Карамазовых* - миф о "божественном дитяти" явно парадигматичен, поскольку его развитие имеет целью показать истинный смысл событий, происшедших в рамках сюжета и соотносенных с трактовкой первого мифа. Его применение в романе стало возможным благодаря метафорической трансформации дома Федора Карамазова в место рождения Христа (двойное значение слова "вертеп"). История Алеши Карамазова соответствует универсализированной истории мифического "культурного героя" и "медиатора", представленной в виде единой цепи событий: рождение, уход из дому (в монастырь), ритуал инициации - "перехода из группы детей в группу взрослых мужчин",¹⁷ с обязательными для этого процесса приобретением сверхъестественной, магической силы ("внутреннее зрение"; сакрализованный контакт с землей) и испытательными поединками со злым началом (разговор с Иваном и восприятие смерти Зосимы, помешавшее герою "спасти" отца и братьев); очищенный через ритуал посвящения и возведенный в статус вождя, герой возвращается к земным делам, однако в преображенный дом и в "иную часть социума".¹⁸ Обряд инициации Алеши есть не что иное, как "второе рождение"; на этом пути *странствия*, которое всегда уподобляется *поиску*, герой должен одолеть своего "антагониста" (сцена спасения Ивана от черта) и в итоге восстановить "новое начало", то есть осуществить переход в сакральное пространство и время, в которых снимаются оппозиции *жизни и смерти, земли и неба, дома и мира*.

В истории Алеши Достоевским использован ряд традиционных для мифологического мышления мотивов - оппозиции *внутреннего видения и мнимого видения - знания* (характеристика Ивана), *веры-откровения и неверия слепоты* (ряд героев незапифанического плана во главе с старшей Хохлаковой), *нисхождения в царство мертвых* (сон Алеши в главе "Кана Галилейская"), *символ веры* (в последней главе романа); в результате перед Алешей-вождем раскрывается картина "конца социальных усилий, свободного человеческого общества",¹⁹ венчающая миф поисков, в пределах которой отрицается факт смерти и утверждается идея непрерывности и единства жизни. Таким образом, в концовке романа Алеша предстает в роли "настоящего учителя" наподобие Христа, его речь у камня напоминает "нагорную проповедь", а его "русские мальчишки", воспринявшие идею бессмертия, повторяют

путь апостолов Христа, царствие которого возобновляется в незамкнутой структуре романа-мифа. В плане жанровой специфики *Братья Карамазовы* в данном отношении являются своеобразным мифологическим моделированием "романа воспитания" со всеми отсюда вытекающими последствиями.

5. В *Братьях Карамазовых* главенствует циклическая концепция времени, то есть идея "вечного возвращения" одних и тех же ситуаций, ролей и задач героев, имеющая подспорье не только в пределах сюжета романа (трансформация вечного поединка Христа и дьявола в сходных историях Маркела, Зосимы, таинственного посетителя и Дмитрия), но и в контексте творчества Достоевского в целом. Это повторение событий в круговороте жизни, "двойничество" в пространстве и времени, "рифмы ситуаций" (термин В. Топорова),²⁰ восходят к пониманию "дурной бесконечности" истории (рассказ об "основателях Трои" и, опирающаяся на него трактовка истории Крассоткиным как "изучения ряда глупостей человеческих и только"), ее несостоятельности в процессе разрешения существеннейших коллизий общественной жизни. В сюжете *Братьев Карамазовых* налицо попытка преодолеть "дурную бесконечность" истории, вытеснить господство профанного времени и его необратимости; в роли носителей этой борьбы за обратимость времени и, в его сакральном аспекте, за возрождение истинной церкви Христовой как утраченного "золотого века" человечества выступают Алеша и его "русские мальчишки", обуянные пророческими и эсхатологическими видениями. Отменяя "дурную бесконечность" истории, их действия, однако, не означают отмены циклической концепции времени, а свидетельствуют о необходимости "благополучного" возвращения человечества к исконному состоянию единства жизни и смерти.

6. Мифологизм Достоевского в *Братьях Карамазовых* своеобразен. Во-первых, он отмечен интенсивной связью с психологизмом. В нем, во-вторых, сохранились следы синкретической соотнесенности с фольклорной традицией, причем границы между тем и другим пластом не всегда четко различимы. В-третьих, на мифологизме Достоевского лежит сильный отпечаток романтической иронии, являющейся, впрочем, "необходимым условием модернистского мифологизирования";²¹ ирония распространяется на всю структуру романа, лучшим же ее выражением служит глава, в которой начинается история искушения Алеши Ивановом, довольно парадоксально названная: "Братья знакомятся". В-четвертых,

к мифотворчеству Достоевского вполне применима формулировка, данная Е. Мелетинским мифотворчеству Джойса: "Он как бы моделирует не мифологическую "систему", а ее метод, манеру, стиль мифотворческого мышления".²²

В данной связи особенно любопытна установка Достоевского на создание "авторских мифов", определяющая его восприятие современности и путей человечества. Установка эта весьма близка соловьевскому мифу о становлении мира в интерпретации З. Минц (исходная мировая гармония; "неприятие" мира истории и цивилизации; эсхатологические чаяния и надежды на "новый век").²³ Третий член указанной тирады представлен идеей Зосимы о преобразении христианского общества в "единую вселенскую и владычествующую церковь", а также авторской концепцией "русского социализма" как "всесветного единения во имя Христова". С этой целью Достоевским создан ряд новых мифологем или символов, тяготеющих стать мифологемами ("Бернар подлый", "космический топор", "большой камень" и др.). С другой стороны "миф о мире" в *Вратях Карамазовых* сопряжен с контекстом творчества Достоевского в полном его объеме, включая его биографию; весь этот мифотворческий комплекс выявляет новый миф - миф о Достоевском-родоначальнике новой литературы.²⁴ В этом отношении его творчество парадигматично для последующих поколений русских символистов и европейских модернистов, находясь у их истоков.

П р и м е ч а н и я

1. И. РОДНЯНСКАЯ, "Вяч Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском (Реферат)", в: *Достоевский. Материалы и исследования*, том 4, Ленинград 1980, 219.
2. R. WELLEK, "Vjatscheslav Ivanovs Schriften über Dostoevskij", in: *Dostoevskij und die Literatur*, Köln - Wien 1983, 264-274.
3. З. МИНЦ, "О некоторых мифологических текстах в творчестве русских символистов", в: *Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III*, Тарту 1979, 76.
4. См. *Мифы народов мира. Энциклопедия*, т. 2, Москва 1982, 58-65.

5. В.ТОПОРОВ, "Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления ("Преступление и наказание"), в: *Проблемы поэтики и истории литературы (Сборник статей)*, Саранск 1973, 91-109.
6. Отметим здесь, что в прошлом предпринимались неосознанные попытки причислить творчество Достоевского к образцам мифологического творчества, оставшиеся единичными (ср., например, рецензию А.ПЛАТОНОВА "Но одна душа у человека" на инсценировку *Идиота* в воронежском театре Губвоенкома, опубликованную в *Воронежской коммуне* от 17 июля 1920 г. переопубликовано в: *Литературное обозрение*, 9, 1981, 103-104).
7. А.ЛОСЕВ, *Диалектика мифа*, Москва 1930, 237.
8. Ю.ЛОТМАН, Э.МИНЦ, Е.МЕЛЕТинский, *Указ. соч.*, 62.
9. Указанные мифы в основном подобраны из христианских и народно-мифологических источников, а также из апокрифических и нехристианских текстов (например, девиз ассасинов: "Все позволено").
10. В.ТОПОРОВ, *Указ. соч.*, 93, 91.
11. Более подробно об этом см. в нашей работе "Браха Карамазови - умјетничко завјешта e Фјодора Достојевског", в: *Ф. Достојевски, Браћа Карамазови*, Сарајево, 1982, 7-9.
12. В.ТОПОРОВ, *Указ. соч.*, 95-96.
13. Отметим случай, когда символическая значимость героя и его образная конкретность "совпадают"; имеется в виду сцена узнавания Алексея в Иване сродства с чертом.
14. В.ТОПОРОВ, *Указ. соч.*, 92.
15. Е.МЕЛЕТинский, *Поэтика мифа*, Москва 1976, 230.
16. См. В.ВЕТЛОВСКАЯ, "Символика чисел в 'Братьях Карамазовых'", в: *Древнерусская литература и русская культура XVIII - XX вв.*, *Труды Отдела древнерусской литературы*, том 26, Ленинград 1971, 139-150; М.ЮВАНОВИЋ, *Указ. соч.*, 38-42 и др.
17. Е.МЕЛЕТинский, *Указ. соч.*, 226.
18. Там же. - Напомним, что парадигматическая история данного героя предусматривает также обрисовки сцен его брака и смерти. О браке Алексея с Лизой Хохлаковой есть соответствующие сведения в версии "продолжения" романа, принадлежащей Н.Гофман. О его же смерти существует "свидетельство" в дневнике А.Суворина.
19. Е.МЕЛЕТинский, *Указ. соч.*, 110.
20. В.ТОПОРОВ, *Указ. соч.*, 104.
21. Е.МЕЛЕТинский, *Указ. соч.* 316.
22. Там же, 326.
23. Э.МИНЦ, *Указ. соч.*, 86.
24. Это почувствовал уже К.Случевский, назвавший творческую фигуру Достоевского "богатырской" и таким образом выделивший ее среди всех других русских писателей 19 века (К.СЛУЧЕВСКИЙ, *Достоевский. Очерк жизни и деятельности*, СПб. 1889, 3-4).

Růžena GREBENÍČKOVÁ (Praha)

ZU ZWEI ČECHOV-STÜCKEN

I. DREI SCHWESTERN. DREI TITEL

Jene Titel Čechovs, die normalerweise mit der symbolistischen Mode assoziiert werden - *Die Möwe*, *Drei Schwestern*, *Der Kirschgarten* - haben etwas "Dekoratives" an sich. Es handelt sich um die Benennung visueller Zeichen. Der Sinn des Zeichens, den der Titel ankündigt, wird erst dann zugänglich, wenn die polare Spannung zwischen ihm und dem Text hervortritt. Der dramatische Text wird erst dann recht verständlich, wenn man die Bedeutung des Titels dechiffriert. So strebt auch Čechov danach, "die Tiefe an der Oberfläche zu verbergen."

Schon bei der Erstaufführung des Dramas *Ivanov* übte der Titel eine irritierende Wirkung aus, da "Ivanov" eigentlich keine "dramatis persona" darstellt. Čechov selbst erhob Einwände gegen eine eindeutig positive oder negative Wertung der Titelgestalt. Dennoch steht fest, daß er - lange vor Strindbergs *Drei moderne Erzählungen* und dazu noch in einem Drama - eine Person in den Mittelpunkt stellt, deren Einheit und Integrität anzuzweifeln ist. Ivanov gewinnt Kontur nur in seinen Blicken, Reden und Urteilen der ihn umgebenden anderen Personen: Der Konflikt entsteht nicht aus Handlung oder Charakter, sondern daraus, daß der Held in verschiedenen Gestalten auftritt, die miteinander nicht in Einklang zu bringen sind. Man könnte auch von einer Reihe von Rollen sprechen, die Ivanov von Freunden, seiner Frau, der Geliebten und Vertretern der Öffentlichkeit aufgezwungen werden. Statt daß sich der Charakter aus der dramatischen Handlung entfalten würde, löst er sich allmählich in der dramatischen "durée" auf. Der Titelname bezeichnet nicht einen Handlungsträger, sondern einen wehrlosen Menschen. Was im Drama vor sich geht, gleicht einer bloßen Abfolge von sich wandelnden Lebenslagen und extremen Situationen, einem Pendeln und Ausschlagen inmitten der Anarchie des Lebens, das die Zeit fortreißt. Durch die Problematik der Gestalt Ivanovs und den Grundriß des Stückes, der in der Konfiguration von Personen um einen der Ratlosigkeit preisgegebenen und sich in ihren Augen immer neu spiegelnden Helden, gelangt Čechov zu dem entscheidenden Eingriff

in den Bau des Dramas: Er entzieht ihm einen einheitschaffenden Horizont. Auf den öffentlichen Schauplatz, jene Stätte, auf der eine Handlung eindeutig wird, kommt es in Čechovs Stücken nur negativerweise an. Das Fehlen eines gemeinsamen Raumes, der für Eindeutigkeit bürgt, wirkt auf die dramatische Handlung zerstörerisch. Aus demselben Grunde erwächst die offenkundige Aktionsunfähigkeit aller Bühnengestalten. In *Ivanov* tritt an die Stelle der Aktion des Dramas die bloße vitale Zeit des Helden.

Es ist eben diese Zeitauffassung, auf die sich auch der Titel der dekadenten Komödie aus dem Jahre 1896 bezieht: *Die Mäwe*. Aber auch dieser Titel ist irreführend. Manchmal hält man ihn für eine poetische Metapher Nina Zarečnajas oder des im Drama auftretenden Schriftstellers Trigorins selbst. Im Stück selbst aber findet sich ein aufschlußreicher Hinweis zur metaphorischen Bedeutung der "Mäwe", die mit dem Raben aus Puškins lyrischem Drama *Rusalka* verglichen wird. So könnte der Titel also eine alter Symbolik entstammende Figur enthalten, die Anspielung auf eine Agonie, Andeutung eines Unheils, der Unzulänglichkeit des Lebens, das von den Gebildeten beherrscht wird, der Reduktion des Lebendigen im Zeichen des Artifizialen. Auch die beiden anderen Titel suggerieren eine verwandte Symbolik im Einklang mit der zeitgenössischen Literatur, die in ihren Chiffren das Archaische zu aktualisieren trachtete. Auch Čechov hat in seinen Stücken - was meist unbeachtet bleibt - auf archetypische, grundlegende menschliche Konstellationen zurückgegriffen, wenn auch - wie alles bei ihm - in unauffälliger, raffinierter Weise.

Jene Assoziationen, die Čechovs *Drei Schwestern* auslösen, verweisen auf die uralte Märchentradition des Schwestern-Motivs. Man könnte aber auch an die Moiren denken. Unter einer solchen Fragestellung wird einem dann plötzlich das Befremdende am Verhalten der Schwestern gegenüber Prozorov in der dramatischen Exposition bewußt: das Entscheidende bleibt oft unbeachtet.

Seit jeher gelten die Schwestern, die Geschwister als ein polares Thema; die Blutsverwandten geraten - eben weil sie einander so nahe stehen - ebenso wie jene in einen permanenten Konflikt, die ganz allgemein dieselben Interessen verfolgen. Eben diese Familienbande boten in der alten Kulturtradition die eigentlichen Konfliktmodelle an. Im Märchen weist das Thema der "Drei Schwestern" immer eine gewisse Abstufung auf; die Positionsformel lautet immer "zwei

gegen eine". Um die Jahrhundertwende wird das Beispielhafte an dieser Konfliktsituation nicht nur wegen der Herkunft aus dem Familiendrama so stark empfunden, sondern vor allem dank der Tragweite, die diese Konstellation zu dieser Zeit für verschiedene Disziplinen aufweist: für die Psychologie und die Erforschung jener archetypischen Verwandtschaftsverhältnisse, die sich aus dem Studium der "âme primitive" ergaben; hinzu kamen die Analogien, die man zwischen der modernen Massengesellschaft und den archaischen Gesellschaftsstrukturen erkannte, all das Ergebnis des machtvollen Aufstiegs der Ethnographie und Folkloristik in dieser Epoche. Eben dies ist der Hintergrund, vor dem sich Čechovs *Drei Schwestern* sonderbar abheben, wobei das Antlitz der drei Heldinnen keine Beeinflussung durch diesen tiefreichenden Realismus und die entsprechende Psychologie aufweist. Gepanzert gegen alle Konflikte, die aus dem Dunkel der Zeitalter und des Unbewußten immer noch aufsteigen, zeigen sich die drei Schwestern völlig unbeeindruckt von jenen einst schockierenden Motivationen, welche damals die dramatischen Konflikte auslösten, man denke nur an Ibsens Schwestern in *John Gabriel Borkman* oder an den verdeckten Inzest in *Rosmersholm*. Wenn schon Mutmaßungen um Čebutykins Verhältnis zu Irina entstehen können - fehlt es doch im Dialog des Stückes nicht an Anspielungen auf die Liebe des Arztes zur seligen Mutter der Schwestern - so haben sie doch keine Beziehung zu irgendeinem unter der Oberfläche verborgenen Spannungsfeld. Man muß sich also damit begnügen, daß die drei Schwestern in dem Drama auf seltsam flache Weise exponiert werden.

"Drei Heldinnen, jede muß Persönlichkeit haben und alle drei sind Generalstöchter. Die Handlung spielt in einer Provinzstadt wie Perm, in einem militärischen Artilleriemilieu." Den Artillerieuniformen maß Čechov einige Bedeutung zu; es war sein Wunsch, daß sie wie echt aussehen sollten. Es ist diese mit genau angegebenen Farben und Uniformen fast operettenhaft gestaltete Szenerie, in die Maša, Ol'ga und Irina zu Beginn des Stückes eintreten: Sie tun dies auf vergleichbar dekorative Weise, in genau vorgeschriebenen Kostümfarben - die Schwarze, die Weiße, die Blaue - treten sie von Anfang an im Stücke auf. Wenn die Schwestern auch sehr verschiedene Züge aufweisen - sieht man davon ab, daß allen gemeinsam eine gewisse Neigung zur "Emanzipiertheit" eigen ist - bewegen sie sich doch durch das gesamte Drama in einer einzigen, unveränderlichen

Konfiguration, die sich - einem Jugendstilornament gleich - durch den Zeitfluß des gesamten Schauspiels windet. Die Schwestern stehen am Ende des Stückes in vorgeschriebener Gruppierung wie auf einem Tableau auf der Bühne, die Musik wird - laut Bühnenanweisung - leiser und sie sprechen ihre letzten Aussagen in die Weite von Raum und Zeit. Die Leidenschaften und Katastrophen, der Brand in der Stadt, Andrejs Vernichtung, sein schlechter Ruf in der Stadt, der im Duell erschossene Tuzenbach, die unglückliche Liebe Mašas und Veršinins, alle diese Ereignisse haben keinerlei Auswirkung auf die feste Dreierbeziehung der Schwestern. Vielleicht bezieht sich eben auf diese Trias der pythische Satz, der zu Beginn des Stückes von Solenyj ausgerufen wird: Zwei Menschen sind stärker als einer, drei haben größere Stärke als zwei.

Negative und positive Dramenfiguren

Allerdings ist die Stärke der drei Schwestern auch problematisch. Alle drei sind sie unfähig, die eine zu bewältigen. In diesem Sinne wird für gewöhnlich das Verhältnis zwischen den Schwestern und Nataša verstanden. Nataša erscheint als Vertreter kleinbürgerlicher Nichtigkeit, gleichzeitig aber auch als brutales Element, das in eine sublimen Umgebung eindringt, um hier ihr Vernichtungswerk zu beginnen: Sie beherrscht das Feld, bringt die Schwestern um ihr Haus, entscheidet, wie der Haushalt auf neue und praktische Weise zu führen sei; zur achtzigjährigen Kinderfrau der Schwestern benimmt sie sich durchwegs berechnend, nicht zu vergessen, daß sie Andrej mit Protopopov betrügt. Überall gibt sie den Ton an. Je mehr aber Nataša als negative Heldin gespielt wird, desto mehr ragt sie hervor, als ob damit zutage treten würde, welche Kraft in ihr verborgen liegt. Erstaunlicherweise wird - infolge der konfliktlosen Konstellation des Stückes - die Urteilskraft der Kritiker dieser Gestalt gegenüber so gelähmt, daß es ihnen nicht auffällt, wie sehr sie statt über Nataša Aussagen über die Schwestern machen. Die gewisse Sterilität der Nataša, Kennzeichen einer übersteigerten Kultiviertheit, wird verschwiegen oder gar nicht wahrgenommen. Ihr Wandlung wird zu Beginn des zweiten Aktes deutlich, wo sie - nun schon Andrejs Frau - im Morgengrauen mit der Kerze in der Hand das Haus durchschreitet. Čechov wollte mit diesem Auftritt auf jenen der Lady Macbeth anspielen. Als Eindringling in die Zufluchtsstätte der Tradition, Bildung und höheren Interessen der Schwestern

bemächtigt sich Nataša nicht nur deren materieller Ausstattung, sondern auch dessen, was ihre geistige Überlegenheit ausmacht. Sie dominiert, entscheidet über die Werte, über Manieren und Geschmack, obwohl ihr Wertmaßstab - wie in allen Fällen der Machtergreifung durch Emporkömmlinge - gestohlen ist und seinen früheren Inhaber kopiert: Was den Schwestern gleichsam angeboren und innerer Besitz wurde, entwickelt sich bei Nataša zu einer rein repräsentativen Funktion.

Solche Einschätzungen der Person Natašas haben aber auch eine gewisse Frägwürdigkeit, besonders wenn man den Kreis der negativen Figuren um Čebutykin und Solenyj erweitert, die zwei unbestritten wichtigsten Akteure dieses Dramas von ansonsten unschädlichen und selbst leidenden Sonderlingen. Allgemein wirft die Kritik Čebutykin Zynismus vor - gähnt er doch, obwohl es doch um das Leben Tuzenbachs geht - sowie seine Nichtigkeit, Unbildung und seine völlige Ignoranz in medizinischen Dingen, obwohl er doch den Beruf des Arztes ausübt. Auch Solenyj verdient eine entsprechende Verurteilung; er verübt einen Mord unter dem Deckmantel des Duells. Da es zu keinen offenen verbalen Auseinandersetzungen in diesem Stück kommt, sollen die Schwestern - wie man meint - ihre Abneigung diesen "unsympathischen Personen" gegenüber in überanstrengtem und achtlosem Benehmen äußern. Worum es aber tatsächlich geht, ist folgendes: Čechov wollte überhaupt jeglichen Zusammenstoß zwischen den Figuren seines Stückes vermeiden; niemand agiert in diesem Drama gegen eine andere Figur, alle stehen sie nebeneinander, in einer Linie, es kommt zu keinen Auseinandersetzungen. Daher ist es aber auch nicht möglich, in der Interpretation die einzelnen Gestalten gegeneinander auszuspielen. Es ist ganz sinnlos, in Čebutykin oder Solenyj einen Gegner der Schwestern zu sehen oder zu behaupten, daß sie beide nur mit großem Widerwillen im Haus der Schwestern empfangen werden. Aufrichtig sind die Schwestern, als sie den ihnen widerwärtigen Protopopov aus ihrem Kreis ausschließen. Aber auch Nataša gegenüber wird man bei Čechov vergeblich nach einem Werturteil suchen. Dieses Verhalten der Schwestern ist aber nicht gleichbedeutend mit aristokratischer Diskretion, weshalb sie sich nicht auf die Ebene der Nataša begeben könnten, die Schwestern sind tatsächlich nur gleichgültig, wenn man von Maša absieht, die nicht mehr zuhause wohnt und sich daher ge-

legentlich herablassend über Nataša äußert. Insgesamt jedoch werden die Schwestern von etwas anderem gequält, als im allgemeinen die Kritiker annehmen. Für Positionskämpfe fehlt diesen gebildeten, feinfühligem Damengestalten einfach jeder Sinn. Jene Ziele in Beruf oder Liebe, die gemeinhin als Glück bezeichnet werden, erscheinen ihnen kaum erstrebenswert. Olga bleibt von jeglichem Ehrgeiz unberührt, wie die Angelegenheit der Direktorstelle am Gymnasium zeigt; ebenso liegt Maša jeder Gedanke ferne, in Veršinins Los einzugreifen, nicht deshalb, weil sie dem Vergleich mit dessen morbider Frau nicht standhalten könnte, sondern weil ihr jede Fähigkeit zu weiblichen Aktivitäten dieser Art abgeht.

Worauf sollten die Schwestern verzichten, wenn jeglicher innerer Antrieb fehlt, weshalb sich heroisch verausgaben, wenn es kein Ziel gibt, um das zu kämpfen sich lohnte, wenn man sich in einer Welt befindet, in der alles gleich gilt und gleichgültig wird. Für die Entwicklung unterschiedlicher Werturteile fehlt im Drama jeglicher Spielraum. Die Szenerie beschränkt sich auf die Wände des Hauses Prozorov.

Um Ordnung in die sie umgebende Anarchie zu bringen, retten sich die Schwester in Arbeit, womit sie eben jene Grenzen abstecken, innerhalb derer ihr Lebensraum bemessen war und denen sie vergeblich zu entrinnen trachteten. Die Arbeit fungiert als Ersatzhandlung, die an die Stelle einer eigentlichen "vita activa" tritt, die Arbeit bietet die einzige Möglichkeit, die Tage und Nächte irgendwie auszufüllen. Die pathetischen Anreden, mit denen die Arbeit von den Schwestern apostrophiert wird, beweist, daß ihnen als einzige vitale Zeit die Arbeitszeit geblieben ist. In dieser Zeit bilden sich keinerlei Ereignisse, ja alle Vorkommnisse werden sogleich aus dem Gedächtnis gelöscht. Alles begibt sich abgesondert von der Existenz der Menschen, in einer ganz allgemeinen Sphäre. Das Gelebte, die Serie der aufeinanderfolgenden Momente schlägt nicht in Erfahrung um, sie scheinen vielmehr wie von einer Reproduktionsapparatur aufgenommen. Jene Szene des ersten Aktes, in der Fedotik und Rode zwei Sekunden von Irinas Geburtstagsfeier photographieren, spielt im gesamten Stück eine zentrale Rolle.

Das einzige Gesetz, mit welchem die vitale Zeit dieses Drama regiert, ist jenes des Wachsens und Verwelkens. In einem Augenblick ist immer schon alles vergangen. Ergebnis dieser dramatischen Zeit ist Verbrauchtheit und Erschöpfung. Als Echo auf Iri-

nas alle begeisternden Reden von Arbeit und Zukunftsplänen, erklingt auf der Bühne ein wiederkehrender Refrain der Müdigkeit. Olga und Irina beklagen sich, eben aus der Arbeit heimgekehrt, bei den anderen darüber, wie erschöpft sie seien, wiesehr sie die Arbeit ermüde und wiesehr sie alterten. Dementsprechend hoch ist auch das Vorkommen von Ausdrücken der Müdigkeit, deren Frequenz in der Dramenliteratur einzigartig ist. Das eigentliche Geschehen des Stückes ist das Wachsen, das Anwachsen einer biologischen Zeit. Die Schwestern nahmen an Jahren zu und verwelken; Nataša bringt zwei Kinder zur Welt, Tuzenbrach wird umgebracht.

Der Held dieser dramatischen Zeit ist Čebutykin. Seine Art in das Geschehen einzugreifen, entspricht ganz und gar dem Charakter des Stückes, ebenso seine geradezu dadaistischen Ausrufe, die seiner Zeitungslektüre entspringen; in der zweiten Hälfte des Dramas wird er offensichtlich zum zentralen Gedankenträger und Raisonneur des Stückes. Sein Leitmotiv lautet: Alles ist gleich, ein Spruch, der sich durch den gesamten dramatischen Dialog windet und diesen organisiert. Dazu kommt der immer wiederkehrende Blick auf die Uhr, sowie jene dunkle Szene der Zerschlagung der Uhr, welche ein Erbstück von der seligen Mutter der drei Schwestern darstellt. Gerade diese Szene verbindet das Geschehen des Stückes mit der Vergangenheit vielmehr als alles Gerede über das Gewesene und verweist damit auf das eigentliche Thema des Dramas: die unentwegt vergehende Zeit, in der sich die Gestalten bewegen. In dem einzigen Monolog des Stückes spricht Čebutykin ganz nebenhin das aus, was die dramatische Mitte des gesamten Geschehens ausmacht. Diese entscheidenden Worte trägt er im dritten Akt vor, gleichsam im goldenen Schnitt des Stückes: Er steht alleine auf der Bühne und hält ein Selbstgespräch. Die Wichtigkeit dieser Stelle betont Čechov durch folgende Bühnenanweisung: Čebutykin (tritt ein, er taumelt nicht, wirkt nüchtern..). Dieser scheinbar nüchterne Mann spricht: "Vielleicht bin ich das gar nicht, vielleicht träumt mir nur, daß ich gehe, esse und schlafe." (Er weint) Eine Weile später, wiederum an einer wichtigen Stelle des Stückes, als er eben die Standuhr zerschlagen hat, spricht er: "Vielleicht habe ich sie gar nicht zerschlagen, vielleicht hat mir nur geträumt, daß ich sie zerschlagen habe. Vielleicht ist es nur ein Traum, daß ich bin, daß ich lebe, in Wirklichkeit sind wir aber gar nicht, leben wir nicht." Čebutykin entfaltet sich solchermaßen zu einem monumentalen Repräsentanten

dieses "vorläufigen" Lebens, von dem eine der Figuren des Stückes sagt, man lebe es gewissermaßen "au brouillon", bevor die zweite, definitive Lebensversion anbricht. Die Gestalt Čebutykins vermittelt eine Art Gebrauchsanweisung zur Verwendung jener Prinzipien, auf denen das Drama aufbaut. Nur so wird verständlich, warum alle Ereignisse und Katastrophen vom Geschehen auf der Szene völlig getrennt sind und hinter der Bühne stattfinden. Daher ist auch jegliche Kollision der auf der Bühne Agierenden eliminiert, da die Personen alles vergessen, ihrer Erinnerung beraubt sind; deshalb ist auch alles so flach, deshalb durchziehen die Figuren in einer völlig unveränderten Gruppierung wie ein Ornament unbewegt und spannungslos das gesamte Stück. Sie mimen die permanente, reine Gegenwartigkeit, den Strom der Lebenszeit. Dramatisch eingreifend und organisierend wirken neben Čebutykin nur noch Nataša und Solenyj, letzterer genau im Sinne jener Čechov zugeschriebenen, in Wirklichkeit aber von Nemirovič-Dančenko stammenden Regel, daß ein im ersten Akt gezeigtes Gewehr im letzten abgefeuert werden muß. Nicht zufällig richtet Solenyj im ersten Akt an Tuzenbach die Worte: ".oder ich werde böse sein und ihnen eine Kugel durch den Kopf jagen", wo doch im Dialog der Schwestern nichts ohne Ökonomie und innere Notwendigkeit gesprochen wird. Solenyj wirft in diesem Dialog nicht nur um zu schockieren mit solchen Sprüchen um sich, er ist der einzige, der konsequent und schrittweise dem Ziel des Dramas entgegengeht. Dieses Stück, das lauter Liebe und leidende Menschen vorführt, demonstriert bis in die kleinsten Momente hinein einen totalen Immoralismus.

Das Schlagen der Uhr, die Pausen

Wie schlecht die Schwesterngestalten verstanden werden, kann eine Stelle aus Čechovs Briefen belegen: "Ich kann nicht Alekseev (d.h. Stanislavskij) v i e r verantwortungsvolle Frauenrollen, v i e r junge, i n t e l l i g e n t e Frauen anvertrauen". Čechov spricht also von "vieren", er macht keinen großen Unterschied zwischen den drei Gebildeten und der einen Praktischen, zwischen den Dekadenten und der Aufsteigerin, Lebendigen. Er hat jedoch einiges anderes nicht beabsichtigt, was man am Stück heutzutage zeitgemäß findet. Es ist nämlich problematisch, wenn man in den *Drei Schwestern* ein Drama der menschlichen Einsamkeit suchen wollte, wenn es auch in diesem Stück den Gestalten nicht gegönnt ist, einen gemein-

samen Spielraum zu schaffen, wenn sie sich auch in ein und derselben Lebenssphäre bewegen. Ihre Stimmen vereinigen sich in zauberhaften Dialogpassagen, verflechten sich ineinander, die eine Stimme setzt dort ein, wo die andere abbricht, trägt das nicht zu Ende Gesprochene weiter. Das Lianenhafte in der Dialogführung, das so gut mit den "Lianenschwestern", diesen Ornamentgestalten ohne Psychologie korrespondiert, hat zur Folge, daß sich die einzelnen Dialogpassagen sehr leicht untereinander verschieben, der Nachbargestalt zuschreiben lassen. Man weiß, daß Čechov während der Arbeit über den Manuskripten mehrmals tatsächlich dieselben Repliken von einer Gestalt zur anderen wandern ließ. Dieses Verfahren macht die Behauptung fragwürdig, die Personen in Čechovs Drama würden nicht in der Gegenwart, sondern der Vergangenheit bzw. Zukunft leben. Die Zeitlosigkeit, in der sie sich bewegen, hat 1972 O.Krejča gut herausgearbeitet, als er jede Kausalverknüpfung der Handlung auflöste und die Abfolge der Szenen neu montierte; diese Zeitlosigkeit manifestiert den Vorgang des Sich-Verzehrens des nur präsentischen Lebens: Das Gelebte hinterläßt, einmal konsumiert, keine Spur.

Worum es Čechov in den *Drei Schwestern* geht, ist eben die Thematisierung dieses Ablaufens der Gegenwärtigkeit. Auf der Bühne finden nur belanglose Ereignisse statt, alles, was von Bedeutung ist, trägt sich außerhalb dieses Raumes zu. Deshalb können sich auch die Figuren dazu bekennen, daß sie sich an nichts erinnern können, ihr Wissen entstammt einzig dem Moment, eigentlich ist es den Zeitungen entnommen und leicht hingeworfenen Eintragungen in einem Notizbuch. Die früher als dramaturgisch unhaltbar empfundenen ausschweifenden Dialoge (in denen Skaftymov später die Einbeziehung der Alltagssprache erkennen wollte), etwa der Streit zwischen Solenyj und Čebutykin um Čechartma und Čeremša, die vielen Ausrufe oder völlig zusammenhanglosen Sätze wie "Balzac hat in Berdičevo geheiratet", all das wird gleichwohl mit Bedeutung angereichert und zur Basis des Sinnes der Stücke, wogegen das pathetische Gerede der Helden über ihre gesellschaftlichen Zukunftsvisionen nur die Aufmerksamkeit auf die Außerzeitlichkeit und Gegenwärtigkeit lenken soll.

Bei Čechov entfaltet sich der Dialog unmittelbar aus der objektiven Gegenwartssituation, das Wort - so bedeutend es auch sein mag, steht in steter Korrelation mit dem Sehen und Hören; das Vi-

suelle, der Klang machen sich selbständig und wirken auf die Lage, die körperliche Präsenz der Dialogteilnehmer, auf ihre Sympathien und Antipathien, ihre Blicke, wodurch das Verschwiegene zusätzlich an Gewicht gewinnt. So entsteht eine Dichte des jeweiligen Kontextes, die im Text bzw. Dialog nicht benannt, sondern bloß indiziert, angedeutet wird. Die Position des Wortes im Dialog, das Visuelle, das sich aus den Anweisungen und dem Text erschließen läßt, der Klang des Gesprochenen lassen ein Netz von Korrespondenzen entstehen: eines nach dem anderen wird zum Träger von Bedeutungen. All das dient schließlich der Darstellung der leeren Zeit, der Pause, des bloßen Messens der Stunden.

II. DIE MÖWE

Von Nemirovič-Denčenko stammt eine wenig beachtete Mitteilung über Čechov und das Theater: "Čechov verstand sich nicht auf Ratschläge für Schauspieler (...) ihm schien alles ohnehin verständlich genug zu sein. 'Ich habe doch dort alles hineingeschrieben', antwortete er jedesmal auf Anfragen." Seinerseits äußerte sich Čechov über Dančenko und Stanislavskij auf folgende Weise: "...ich bin geneigt zu glauben, daß keiner von beiden ihn (sc. den *Kirschgarten*) aufmerksam gelesen hat.."

Was bedeutet es aber, den Text eines Stückes aufmerksam zu lesen? Gilt auch für die Dramen der Satz, daß die ganze Kunst der Philologie im langsamen Lesen besteht?

Im Sommer 1971 spielte O.Krejčas schwedisches Theaterensemble in Prag die *Möwe*. Ist es überhaupt möglich, einem Schauspiel zu folgen, wenn man sich mit dem bloßen Zuschauen begnügt, ohne die Bedeutung des gesprochenen Wortes wahrzunehmen? Und doch scheint bei einer solchen Rezeption viel besser die Bedeutungsverschiebung erkennbar, die der Regisseur in seiner Inszenierung gegenüber den früheren vornimmt. Mit einem mal treten Zeichen zutage, die bislang unsichtbar gewesen sind, plötzlich wird deutlich, in welcher Weise Čechov mit den gängigen Chiffren der zeitgenössischen Literatur arbeitete; ganz unverhüllt tritt der dekadente Charakter des Stückes zutage, wozu die Farbkomposition der Bühne und der Kostüme beiträgt. Maša ist dämonisch, böse, Nina Zarečnaja wird nicht mehr als unschuldiges Opfer dargestellt, die Aggressivität aller Frauengestalten tritt in den Vordergrund, wogegen die Ohnmacht der männlichen Figuren deutlich wird, wodurch fast Strindbergsche

Konfigurationen auf der Bühne entstehen. Man wird hier unwillkürlich an Čechovs Reaktion nach seiner Sacher-Masoch-Lektüre erinnert, als er 1883 in diesem Zusammenhang an seinen Bruder von der Autorität des anderen Geschlechts schreibt. Auf der Bühne wird ein Theaterstück von Treplev aufgeführt, man liest laut aus einer Erzählung von Maupassant vor, überhaupt wird viel über die Kunst und ihre neuen Formen geredet. Arkadina spricht zweimal das Wort "dekadent" (in pejorativer Bedeutung) aus. So gewinnen auch Trigorins Eintragungen in sein literarisches Notizbuch an Gewicht, verwandelt er doch inmitten der momentan ablaufenden Ereignisse die Lebensempirie zu literarischen Sujets für seine Geschichten.

In der *Möwe* geht es um die Konkurrenz zwischen Kreatürlichem und Gemachtem, zwischen Leben und Gestalten in jener Ausgeprägtheit, wie sie für die Literatur des fin de siècle typisch ist. Nur sollte man das Thema dieser Gegenüberstellung nicht so einfältig sehen, wie dies Nina Zarečnaja in der *Möwe* tut, da ansonsten ein Mißverständnis entsteht, wenn man die Losung des "Lebens als Kunst(werk)" ernstnimmt, würde man in diesem Falle doch derselben Täuschung erliegen wie die zeitgenössischen Essayisten, die - vom Ästhetizismus ausgehend - sich zu der Ansicht verstiegen, das Werk des Dichters wäre mit seinem Leben gleichzusetzen bzw. umgekehrt dieses mit einem Kunstwerk (man vgl. W.Benjamins Kritik an Gundolfs Goethebild). Es ist typisch für diese Epoche des fin de siècle, daß Begriffe wie "schöpferisch", "Gestaltung", "Schaffen" etc. eine enorme Verbreitung erlangen und mehr und mehr auf Gebiete ausgeweitet werden, für die sie nicht zutreffen oder bloß als mißlungene Metaphern gelten. Man sprach von der "Gestaltung" der gesellschaftlichen Wirklichkeit, ja der Realität selbst, schon so häufig, daß keinerlei Assoziation mit dem Ursprung dieser Begriffe im ästhetischen Credo mehr möglich war, ja daß sie nur dort eine gewisse Berechtigung haben könnten, wo sie auf eine in der Gesellschaft schon lange anhaltende Ästhetisierung bzw. Fiktionalisierung hinweisen sollten. Kunst, Liebe, Literatur und Theater nehmen in der *Möwe* nicht wegen des Schönheitskultes eine so wichtige Stelle ein und auch nicht wegen der Formel des "Lebens als Kunst" - ganz im Gegenteil: sie sind dazu da, um dem Leben ein gewisses "image en creux" zu geben. Sie sollen seine Mangelhaftigkeit, Entleerung, ja die Krankhaftigkeit wiedergeben; denn eines wird ganz deutlich: Was das Leben ausmacht, kann nicht - und eben das ist die Botschaft

Čechovs - durch Kunst und Schöpfung (also durch ein "poiein") verklärt werden; gleichwohl kann man aus der Sicht der Kunst klar machen, daß das Leben bloß aus einer Reihe von Momenten besteht, mag man das Leben als platten Alltag ohne jegliche Transzendenz oder als ein Selbstverzehren betrachten. In gewisser Hinsicht verbinden sich in der *Möwe* die Tradition der vorhergehenden russischen Literatur (etwa Dostoevskijs Formel vom "Leben als Dienst") mit dem Horizont der zeitgenössischen europäischen Literatur. Zu jenem dringen dann die Worte des "Menschen aus dem Kellerloch": "Wir wissen heute nicht einmal, wo das Lebendige noch lebt."

Čechov greift in der *Möwe* ein Thema auf, das Gemeingut der zeitgenössischen Literatur ist, und er tut dies völlig bewußt, wie man seiner Korrespondenz entnehmen kann. Das Sujet des Stückes verfügt - von La Faustin bis zu Wedekinds Einakter *Der Kammerdiener* - über viele analoge, geradezu anekdotische Versionen; beim jungen Hofmannsthal und seinen Dramuletten der 90er Jahre pflegt man dieses Sujet aus der "Kritik am ästhetischen Menschen" abzuleiten. Am weitestgehenden ist dieses Thema in Huysmans *A rebours* (1884) ausgedehnt, von hier ausgehend wird es in eine parabolische Handlungsstruktur verwandelt - etwa in das *Bildnis des Dorian Gray*. Das verkehrte Verhältnis von Natur und (von Menschen) Gemachtem verleiht dem Roman einen märchenhaften Charakter: das Kunstwerk tritt an die Stelle der Natur, es beginnt zu wachsen, das Leben wird zum Gegenstand des Gestaltens, der Mensch bildet seine eigene Gestalt nach dem Vorbild von Kunst und Literatur. Im Gegensatz zur Lebendigkeit des Bildes verwandelt sich seine lebendige Vorlage in ein Artefakt, das von den Einwirkungen der Natur unberührt bleibt. Čechov bedient sich dieses weit verbreiteten Motivs fast unmerklich, mit der ihm eigenen Nüchternheit und Zurückhaltung, ohne dabei das in Frage stehende Problem direkt auszudrücken. Čechov interessiert sich nicht sosehr für das Aufwerfen philosophischer Fragen, es geht ihm nicht um die Darstellung einer Sache, weshalb dieses Thema auch nicht diskursiv, in den Dialogen abgehandelt wird, weshalb es gerade eine so seltsame Aufdringlichkeit erlangt. Es löst sich gleichsam vollständig im Text auf - ebenso wie sich das Leben selbst in der Zeit auflöst - und wird unmerklich von einem Netz dünner Risse und einem progressiven aber kaum sichtbaren Zerfall durchdrungen. So wird bei Čechov das Thema der "Dekadenz" nur splitterhaft in vereinzelten Dialogpartikeln eingefangen.

Erst Krejčás Prager Aufführung aus dem Jahre 1972 zeigte sehr deutlich, daß man die *Möwe* durchaus als eine solche aus Brüchen und Splintern bestehende Komposition darstellen kann, als ob dadurch die untrügliche erste Reaktion der Zeitgenossen auf das Stück bestätigt würde, hatte man damals doch festgestellt, daß die Komödie chaotisch, die Auftritte unzusammenhängend, ja ohne dramatische Notwendigkeit aufeinander folgten; ja man hatte damals durchaus das Krankhafte, Dekadente des Stückes erkannt. Dem scheinbar Chaotischen liegt aber in literarischen Werken immer ein komplizierter Bau zugrunde, die zersplitterte Textstruktur enthält aber auch (ebenso wie die im Text vorhandenen Anweisungen) genügend Hinweise darauf, wie das Stück zu verstehen sei, ist doch in der Dialogführung schon alles enthalten. Deshalb wird auch die Gestaltung der Dialogpartien (wie der Pausen) durch Regieanweisungen vorgeschrieben. So wird die gesamte gegenständliche Situation, aus der das Wort hervorsticht, lesbar, wobei man schon bei der Lektüre allzu oft die Spannung entdeckt, die zwischen dem, was der Sprechende sagt und dem, was seine Rede bedeutet, besteht. Eine solche Gestaltung des künstlerischen Textes macht auch deutlich, daß die Erhebung der Kunst an die Spitze der Werthierarchie einer Theologisierung des Künstlerischen gleichkommt; diese Tendenz reicht in der *Möwe* weiter, als dies in jener historischen Periode der Fall war, aus dem dieses Thema stammt. Bedeutet dies aber, daß - wie das viele zeitgenössische Kritiker behaupten - Čechov und auch die Kritik des ästhetischen Menschen aus den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts, nur aus einer anthropologischen Sicht zugänglich sind?

In dem Augenblick, als Krejča in seiner Inszenierung der *Möwe* das Prinzip eines gelockerten dramatischen Aufbaus realisierte und Čechovs Fragmentierungsverfahren auch theatralisch darstellte - und dies vor allem durch die Aktualisierung der dramatischen Segmente oder ihre Umgruppierung - wurde Gewicht und Tragweite der einzelnen Textpartikel des Stückes erkennbar. Oft schon haben die Philologen auf die befremdende Rolle der Redewendungen in diesem Stück hingewiesen, auf die maskierten Gemeinplätze, Sprüche und Sprichwörter, sowie verballhornten lateinischen Wendungen. Hinzu kommt in der *Möwe* eine Menge direkter oder versteckter Anspielungen auf die zeitgenössische Literatur. In Trigorins Klage über das Midas-Geschick des Schriftstellers, in dessen Händen sich alles in geschriebene Literatur verwandelt, begegnen die Sätze:

"Da sehe ich eine Wolke, die einem Klavier gleicht. Ich denke nach, daß ich irgendwo in einer Erzählung erwähnen muß, daß eine klavierähnliche Wolke dahingeschwommen ist. Ich rieche Heliotrop. Sofort präge ich meinem Gedächtnis ein: übersüßer Duft, die Witwenblume, an diese bei der Beschreibung eines Sommerabends denken." Diese Sätze sind voller Ironie, sie sprechen von Lüge und Selbstbetrug, hervorgerufen durch die Verwechslung des Wahrgenommenen mit seiner Stilisierung als Literatur. Trigorin ist nicht mehr fähig, eine Wolke anders als vermittels der dichterischen Metapher wahrzunehmen, ein Erlebnis unter freiem Himmel kann nur im Vergleich mit einem Interieur empfunden werden; ein Duft kann nicht anders erfahren werden als durch einen Katalog, den das dekadente Raffinement von Sinnesindrücken zusammengestellt hat. Was auch der Schriftsteller Trigorin auf der Bühne in sein Notizbuch einträgt, nie sind es ursprüngliche Empfindungen: Er nimmt nur das wahr, was ihm die zeitgenössische Literatur vorschreibt und was ihm sein schriftstellerisches "Tagebuch" aufzwingt. Allein schon der Ausdruck "Heliotrop" verrät die Zugehörigkeit eines Textes zur dekadenten Literatur, ja "Heliotrop" selbst wird zum Synonym für diese Literatur. In gleicher Weise funktionieren im Stück aber auch andere Passagen und Ausdrücke, etwas die häufige Verwendung des Wortes "nervös" und schließlich auch die Benennung der Stücke "Möwe" selbst, die auf das Interieur von Des Esseintes im ersten Kapitel von *A rebours* hinweist.

Čechov hat in der *Möwe* eine Menge Zitate eingebaut, einige davon sind ganz offensichtlich, jene etwa, mit denen die Figuren selbst spielen. So tauschen etwa Arkadina und ihr Sohn untereinander Repliken aus *Hamlet* aus. Es gibt aber auch Zitate aus Gogol', Puškin, Turgenev, mithilfe derer die Figuren ihre Lage poetisieren, wodurch sich die Figuren in eine von der Literatur vorgezeichnete Rolle einfügen, wenn es sich dabei auch um eine Art "ästhetisches Verhalten" handelt. Daneben bedient sich Čechov einer Reihe von Verweisen, die für den Interpreten kryptisch bleiben. In der Anfangspassage der Komödie wird in den beiden ersten Repliken Mašas Kostüm und der gesamte Ton des Schauspiels angegeben: das schwarze Kleid, in dem sie auftritt, bedeutet, daß sie Trauer um ihr Leben trägt. Mit zwei Sätzen wird der literarhistorische Kontext deutlich, es geht um ein Zitat, das der Erzählung Petrus Borels *Madame Putiphar* entstammt - ein Thema, das dann von Baudelaire bis Oscar Wilde (so

in seinem *The Decay of Lying*)vielfach abgewandelt wird. Im 19. Jahrhundert hat der schwarze Anzug die Farben des Ancien Régime ersetzt, der Mensch dieses Zeitalters "porte ainsi le deuil de sa vie", das Kleid wird zum Zeichen dafür, wie grau, banal und langweilig das Leben geworden ist. Die poetische Suggestion der beiden ersten Repliken wird durch den abrupten Prosaismus der nachfolgenden Rechenerien des Lehrers Medvedenko abgelöst, der seine monatlichen Ausgaben in Rubeln aufzählt. Auch hier bewegen wir uns im selben poetischen Kontext, denn auch Huysmans Held aus seinem Roman *A veau l'eau* - das Werke wurde lange vor *A rebours* ins Russische übersetzt - Herr Folentin beschäftigt sich ausgiebig mit solchen Inventarisierungen. Auch sonst sind solche Kataloge typisch für die Literatur der *décadence*, gleichgültig ob sie das Geschirr, die Speisen, die Ausstattung einer Junggesellenwohnung eines unbedeutenden Ministerialbeamten oder die erlesene Einrichtung eines Des Esseintes betreffen. Diese Enumerationen von Edelsteinen, lateinischen Autoren, erotischen Perversitäten im Roman *A rebours*, die literarisch so wirksam waren, sollten als Stütze gegen die Agoraphobie dienen, da sie ein Mittel sind, die schreckliche Leere des Alltagslebens zu artikulieren.

Auch Trigorins Umgang mit seinem literarischen Aufzeichnungen auf der Bühne kann man als Zitat betrachten. Čechov übernimmt es von Wildes Komödie, die 1895 in London ihre Premiere hatte; im Herbst desselben Jahres beginnt Čechov die *Möwe* zu schreiben. Cecily Cardew macht in Wildes *Bunbury* die gleichen Bewegungen auf der Szene wie Čechovs Schriftsteller. Auch ihre Tagebuchaufzeichnungen wetteifern mit dem jeweils aktuellen Geschehen. Ähnlich wie Trigorin, der sogleich im Augenblick beginnenden Liebesrausches in sein Notizbuch "Thema zu einer Kurzgeschichte" vermerkt, notiert auch Wildes Heldin Wort für Wort in ihr Tagebuch - so auch die Liebeserklärung, die ihr auf der Bühne gerade gemacht, ja diktiert wird. Als ihr Miss Prism erklärt, daß das Gedächtnis ein Tagebuch sei, das wir alle mit uns herumtragen, antwortet sie: "Aber es verzeichnet meistens die Dinge, die sich nie ereignet haben und sich gar nicht ereignen können." So werden die späteren Klagen über die Expansion der Technik, das Verschwinden der Erfahrung und den Verlust des kollektiven Gedächtnisses schon im Voraus parodiert.

Zu Unrecht will man in der ästhetischen Position des fin de siècle einen reinen Schönheitskult sehen, dem die einsetzende

Dynamik des technischen und funktionalistischen Zeitalters entgegengesetzt wird. Čechovs Komödie ist nur in dem Sinne als eine dekadente aufzufassen, als sie durch die Thematisierung der Kunst - was alles andere als eine Verherrlichung des Künstlerischen zu bedeuten hat - eigentlich das künstlich Geschaffene und damit auch die Technik meint. In diesem Licht wird die Tragweite von Trigorins Annäherung an die Heldin aus Wildes Komödie durchaus erkennbar: Cecily ist nichts anderes als eine theaterhafte, parodistische Darstellung des Phonographen. Die Errungenschaften der 80er Jahre, die Stimme und den Klang aufzunehmen, haben ganz allgemein die Problematik (ja auch die Wahrnehmung) des zeitlichen Kontinuums verstärkt. Es entstehen philosophische Betrachtungen, die sich mit der menschlichen, vitalen Zeit intensiv beschäftigen, Fragen, die in der Kunst von nun an eine zentrale Rolle spielen sollten. Gramophon und Phonograph sollten für die sprachliche Darstellung der "durée" von nun an paradigmatisch sein. Auf diesem Umweg gelangt man zu der Bedeutung von Trigorins Verhalten in einem Stück, in dem die leere Zeit intensiv wie extensiv dargestellt wird. Die hektische Tätigkeit, die Besessenheit von der Schriftstellerei, zu der sich Trigorin bekennt, muß man als eine verkehrte Aussage verstehen: Einmal eingeschaltet, beginnt das mechanische Wirbeln, die unaufhörliche Jagd nach dem Aufnehmen und Reproduzieren des Gelebten in einer entleerten Serie von Alltäglichkeiten. Trigorin sehnt sich in diesem unaufhaltsamen Zirkulieren ein und desselben nach dem Ausschalten dieser Bewegung: "Also fahren wir? Wiederum die Waggon, die Bahnhöfe, die Buffets, die Koteletts und dieses Reden.."

Durch eine neue Aktualisierung der Segmente, die Unterstreichung der Diskontinuität, der Nähte zwischen den Texten, entblößte Krejča in solchen prosaischen, nüchternen Alltagsworten eine zweite Bedeutungsebene, da die einzelnen Wörter in seiner Inszenierung der Čechovschen Dialogführung aus ihrem Zusammenhang gerissen, verselbständigt und vieldeutig waren.

Am Ende des Stückes wird auf dem Gut Sorins Lotto gespielt; Šamrajev nimmt eine ausgestopfte Möwe aus dem Schrein. In dem Augenblick, als der Satz "Ich erinnere mich nicht" nach einigem Nachsinnen vom Sprecher wörtlich (wenn auch mit Rufzeichen) wiederholt wird, ertönt von rechts hinter der Bühne ein Knall. Das Spiel geht weiter.

Die Menschen in der Komödie haben keine Zeit, sich einen Augenblick nur aufzuhalten, sie können sich an nichts erinnern; in der Inszenierung des Jahres 1972 von Krejča durchdringen einander der See, der Park und das Interieur, inmitten des "plein air" steht ein Klavier, die Szenerie wirkt fast wie bei Watteau und aus dem ganzen Spiel steigen Trauer und Heimweh auf.

Fritz MIERAU (Berlin)

ISAAK BABEL': ALTER LEIB GESCHÜTTELT VON DEN STÜRME DER PHANTASIE

Ursprünglich schloß Babel' seine "Reiterarmee" mit der Geschichte "Der Sohn des Rabbi". Es ist die Geschichte vom Tode Elijas, des einzigen Sohnes des Rabbi Motale Brazlawski, eines Jünglings "mit den Zügen Spinozas, mit Spinozas wuchtiger Stirn und dem abgezehrten Gesicht einer Nonne". Es ist die Geschichte vom jüdischen Dichter aus Odessa, der auszog, die Fröhlichkeit zu suchen, und von Rabbi Motale bestärkt, aber auch beschwichtigt wurde in seinem Vorsatz: "Der Schakal heult, wenn er hungrig ist. Zur Mutlosigkeit reicht die Dummheit jedes Dummkopfs. Und nur der Weise zerreißt mit seinem Lachen den Schleier des Seins." Und es ist die Geschichte vom Entzücken an der Welt, das einen durch Jahrtausende empfindsam, empfindlich gewordenen Leib zu sprengen droht.

Elija, der Sohn des Rabbi, starb. "Und ich, der ihn auf einem meiner nächtlichen Gänge kennengelernt hatte, ordnete die Habseligkeiten des Rotarmisten Brazlawski, die verstreut umherlagen. - Alles lag durcheinander: Ausweise des Agitators und Notizen des jüdischen Dichters. Die Bilder von Lenin und Maimonides, Lenins kantiges Eisen und das matte, seidenweiche Antlitz des Maimonides. In den Beschlüssen des VI. Parteitags steckte eine Frauenlocke, schiefе Zeilen hebräischer Verse bedeckten die Ränder kommunistischer Flugblätter. In wehmütigem dünnem Regen trafen sie mich, die Seiten aus dem 'Hohenlied' und die Revolverpatronen. Und der Trauerregen des Erlöschens wusch mir den Staub aus dem Haar [...]. Er starb, noch bevor wir in Rowno eintrafen. Er starb, der letzte Prinz, inmitten von Gedichten, Amuletten und Fußlappen. Wir beerdigten ihn auf einer einsamen Station. Und ich, dessen uralten Leib die Stürme der Phantasie fast sprengten, ich empfang den letzten Hauch meines Bruders."

Der Tod eines Bruders, eines Dichters wie er, Babel', - es könnte sein eigener sein. Mußte auch er, emporgerissen vom Sturm der Phantasie, zerschellen, um das Kostbare herzugeben, die Splitter einer Geistigkeit, die sein Leib nicht mehr zusammenfügt? Die nach dem Leib des Bruders rufen, wieder, daß er den letzten Hauch

empfangen - sein Vermächtnis? War die Welt nicht anders zu gewinnen als durch den halbschmerzlichen Sturz? Was dann die "Reiterarmee" ausmachte - die Fröhlichkeit, die der Jude suchte, das Lachen des Weisen, das Entzücken des Dichters - nur ums Zerspringen?

Wohlweislich hatte Babel' sich gehütet, früher als im letzten Satz an dieses Geheimnis zu rühren; denn schlimmer als alle Fremdheit, schlimmer als die Ohnmacht zu töten, die wirkliche Gefahr und seine tiefste Not war: daß der Leib nicht standhielte und Leib meinte alttestamentarisch Körper und Seele noch in eins.

Was hier den Leib erschütterte, den Leib eines asthmatischen Odessaer Juden, der unter Kosaken reiten lernte, das war die Weltrevolution in ihren so verstörenden wie bedrückenden Ausdehnungen zwischen dem "Hohenlied" auf die Schönheit der himmlischen Braut und ihres Bräutigams und den Revolverpatronen, zwischen den Denkern Maimonides und Lenin, zwischen hebräischem Vers und kommunistischem Flugblatt.

Was den Leib erschütterte, war der Zusammenprall der Welten, aus dem die menschliche Einbildungskraft die wunderbarsten Einfälle zog: Gedalja, Trödler in Shitomir, begründet die IV. Internationale, die unerfüllbare Internationale der guten Menschen. Sidorov, Anarchist, lernt italienisch, um nächstens die Revolution in Italien durch Königsmord einzuleiten. Chlebnikov, Schwadronskommandeur, verläßt die Kommunistische Partei, weil sie ihm seinen weißen Schimmelhengst zurückzugeben nicht imstande ist.

Was da den Leib erschütterte, war von der elementaren Gewalt und erotischen Bezüglichkeit einer Windsbraut, und ich glaube schon, daß Babel's "Pferdeproblem", das er einer Freundin gegenüber als den Sinn seines Lebens bezeichnete, seine Pferdewissen und sein Pferdewissen, Rätsel der Armeezeit, das er dann als Reiter im Kaukasus, im Moskauer Hippodrom und im Gestüt von Molodjonovo riet und in einem "Pferdefilm", später "Pferderoman" zu erraten gedachte, daß dieses "Pferdeproblem" mit der alten Vorstellung von der Pferdegestalt der Windbraut, ihrer Kraft, Eleganz und geheimnisvollen Zärtlichkeit sehr wohl zu tun hat.

War es nicht diese Sehnsuchtsfigur seiner Einbildungskraft - die Pferd-Sturm-Windsbraut - , die Babel' später den verräterischen Schluß der "Reiterarmee" notdürftig zu verbergen gestattete? 1931, fünf Jahre nach der ersten Veröffentlichung des Zyklus, stelle der

Dichter dem "Sohn des Rabbi" die Geschichte "Argamak" nach, die Geschichte eines Pferdes, das zuschanden geritten und wieder geheilt worden war, und die Geschichte eines Reiters, den die Kosaken verfolgt, dann aber in Ruhe gelassen hatten: "Monate vergingen. Mein Traum erfüllte sich. Die Kosaken verfolgten mich und mein Pferd nicht mehr mit den Blicken."

In Wirklichkeit schützte den Leib indessen nicht dieser Nachtrag. Babel' genoß den Schutz eines einzigartigen Erbes, das er am Beginn seiner Versuche mit Sinnen angetreten hatte und das der Ort war, von dem er ausging und an den er zurückkehrte - den Schutz Odessas. Odessa war die Fähigkeit und Lust zur Assimilation, die unbegrenzte Aufnahmebereitschaft einer russisch-jüdischen Hafenstadt mit französischer Kolonie, deutschen Elementen und - ukrainischem Hinterland.

Odessa, das waren die Dampfer aus Newcastle, Cardiffe, Marseille und Port Said im Hafen und die gestikulierenden, leicht entflammaren und leicht verzweifelnden Juden in der Stadt, die "heiraten, um nicht einsam zu sein, lieben, um in den Jahrhunderten zu leben, und liebevolle Väter sind, weil es sehr schön und sehr notwendig ist, daß man seine Kinder liebt."

Odessa: "Eine fromme Stadt", sagt Rabbi Motale bei Babel'. "Der Stern unserer Verbannung, der unfreiwillige Born unserer Leiden." Die Stadt des Gettos, der Pogrome, der jüdischen Selbsthelfer und Gentlemenverbrecher und des Odessaer Comités, das als Gesellschaft zur Unterstützung jüdischer Landarbeiter und Handwerker im Syrien und Palästina der Jahrhundertwende von Bedeutung war für die jüdische Kolonisation.

Odessa war die Stadt des Getreideumschlags, des grünlichen Dunsts von geschüttetem Weizen, die Stadt der Oliven aus Griechenland, des Öls aus Marseille, des Malaga aus Lissabon und der Orangen aus Jerusalem.

Und: Odessa war das Schwadronieren und Mystifizieren, die pure Freude am Erfinden und Phantasieren, die Sehnsucht nach der Musik der Worte. Das sonnige Odessa hatte einen Hauch von Levante, jener kleinasiatischen Mittelmeergegenden, aus denen seit tausend Jahren, seit der mittelalterlichen See- und Handelsherrschaft Italiens die Mittler zwischen Europa und dem Osten kamen, Abkömmlinge von Europäern, vor allem von orientalischen Müttern, die die Sprachen beider Sphären geläufig sprachen, deshalb im Handel und Austausch

unentbehrlich waren, aber im Rufe eines allzu großzügigen Umgangs mit der Wahrheit, oder besser: mit den Tatsachen standen.

Es gibt ein Foto, das Maxim Gorkij im Gespräch mit André Malraux auf der Krim zeigt, Babel' dolmetscht: es ging um Nietzsche, den Malraux schätzte und in die neue Welt gerettet sehen wollte, den Gorkij aber gar nicht mochte. Dies erschien mir immer als der Inbegriff einer sublimen späten levantinischen Szene: Gorkij, der feine Mann des Ostens, keiner anderen Sprache mächtig als des Russischen, Malraux, der feine Mann des Westens, ohne Kenntnis des Russischen. Dazwischen Babel', der Talmudschüler aus Odessa, sicher nicht nur sprachlich der Mittler, mit seinem blendenden Französisch und nicht weniger blendenden Russisch.

Hier tritt er einem leibhaftig entgegen - der Sproß Odessas: Levantinisch anschlussam, ohne die geringsten Schwierigkeiten im Umgang mit den Leuten und so sehr verliebt in die Welt des Organischen, daß er das Geborenwerden nicht nur an den vielen Kindern in seinen Geschichten und Schauspielen bestaunte, sondern noch an seinen eigenen Sätzen. Weltoffen, mit einer unersättlichen Neugier, die ihm erlaubte, den Inhalt einer Damenhandtasche, gar eines fremden Liebesbriefes, den er für einen symbolischen Rubel zu sehen bekam, mit der gleichen - freilich trügerischen - Unbefangenheit auszukundschaften, wie den GPU-Chef Jagoda, dessen Frau er gut kannte und mit dem er nach einem Besuch bei Gorkij plötzlich allein war, zu fragen: "Genrich Grigorevič, sagen Sie bitte, wie soll man sich verhalten, wenn man Ihnen in die Fänge gerät?" Worauf der lebhaft geantwortet habe: "Alles abstreiten, was für Anschuldigungen wir auch vorbringen, immer 'nein' sagen, nur 'nein', alles leugnen - dann sind wir machtlos." Späterer Kommentar Babel's zur Zeit der Massenverhaftungen unter Ješov und Berija: "Bei Jagoda war es im Vergleich zu jetzt sicher noch human."

Trügerisch war diese Unbefangenheit, weil in ihr der Schaik lauerte, immer bereit, sich von einer unerwarteten Wendung der Dinge bezaubern zu lassen, diesem Zauber im Nu eine Geschichte zu geben - aus reiner Lust am Erfinden und Irreführen, aber zugleich um das Verwirrspiel der Ablenkung, des Versteckens zu betreiben. Gut odessisch war Babel' ein Meister der Mystifikation. Er erzählte die ganze Welt um. Gefragt, woher die Moskauer Gasse, in der er viele Jahre wohnte - Nikolovorobinskij pereulok in der Nähe des Porkovskijtors - ihren Namen habe, antwortete er ohne zu zögern: Die klei-

ne Kirche gegenüber heiße Nikola auf den Spatzen, weil man sie aus dem Erlös gebratener Spatzen errichtet habe. Tatsächlich kommt der Name von einem alten russischen Wort für Spindel - nicht "vorob'", sondern "vorby". Einer seiner Mitbewohner in dem Haus auf der Nikola-auf-den-Spatzen-Gasse war der unglaublich korrekte und akkurate Ingenieur Bruno Steiner, Österreicher, unverheiratet, von dessen Jungesellschaft Babel' erzählte: In seiner Jugend habe er ein Mädchen sehr geliebt. Bei der Strenge seiner Eltern seien die jungen Leute nie alleine gewesen. Ein oder zwei Jahre lang. Als sie dann endlich zusammen waren und Steiner das Mädchen auszog, habe er sehen müssen, daß sie eine große und eine kleine Brust hatte. Bei seiner Pedanterie habe er so etwas Unsymmetrisches nicht ertragen können und sei halstberkopf geflohen. Die beiden hätten sich nie wiedergesehen. Da Steiner sie aber liebte, habe er später nicht geheiratet. In der Geschichte "Mein erstes Honorar" läßt Babel' einen jungen Dichter erzählen, wie er die Liebe der Tbilissier Prostituierten Vera gewann durch ein erfundenes Leben, das ihn zum Geliebten der Männer und also zu ihrer Schwester machte. Die zwei goldenen Fünfer, die Vera zurückweist, wurden sein erstes und höchstes Honorar. Er sterbe nicht, bis daß er den Händen der Liebe noch einen Goldenen entrissen habe, seinen letzten.

Entscheidend für die Erfindungen der "Reiterarmee" wurde aus dem Odessaer Erbe die merkwürdige Verknüpfung von Intimität und Distanz. Der fremdeste Mann in der ganzen Reiterarmee erfährt das Verborgenste. Das konnte nur geschehen, weil die kreatürliche Intimität mit Menschlichem, die Babel' Odessa verdankte, nicht die Intimität der Ironie war, sondern die Intimität der Trauer - höchste Sammlung und allernächste Anteilnahme, und weil das reine Entzücken an dieser Intimität nur aus der Distanz zu erzählen war, abermals nicht der Distanz der Ironie, sondern der Distanz der Trauer. So schtzt die Kunst den von den Stürmen der Phantasie geschüttelten Leib.

Trauer worum? In seinem Reiterarmee-Buch von 1920 fragt sich Babel': "Woher kommt meine unablässige Trauer?" Seine Antwort: "Das Leben birst, ich bin auf einer nie endenden Totenfeier." In dem Tagebuch blieb auch ein unvollendeter Brief liegen, ein Brief vom 13. August 1920:

...ber uns ein hinreißender Himmel, eine warme Sonne, rings um uns duftet es nach Tannen, schnauben Hunderte von Steppen-

pferden - hier müßte man *leben*, doch unsere Gedanken beschäftigen sich mit dem Töten. Es mag töricht klingen, aber Krieg ist, obwohl tatsächlich manchmal schön, in jedem Fall schädlich.

Ich habe hier zwei Wochen völliger Verzweiflung hinter mir, das kam von der rasenden Grausamkeit, die hier nicht eine Minute verhält, und davon, daß ich deutlich begriffen habe, wie ungeeignet ich für das Werk der Zerstörung bin, wie schwer es mir wird, mich vom Alten zu lösen, [...] von dem, was vielleicht schlecht ist, für mich aber nach Poesie duftet, wie der Bienenstock nach Honig; jetzt komme ich wieder zu mir, was soll da weiter sein - die einen werden die Revolution machen, und ich werde das singen, was sich abseits findet, was tiefer liegt, ich habe das Gefühl, daß ich das kann und daß dafür Platz und Zeit sein wird [...] ich bin zu mir gekommen, hundert Pfederstärken toben in meiner Brust, ich denke wieder meine Gedanken, und die zwei Teufel, d.h. Bomben, die vor einer halben Stunde hundert Schritt von uns entfernt explodierten, können mich nicht daran hindern.."

Was Babel' dank dieser Verknüpfung von Intimität und Distanz dann in der "Reiterarmee" erzählen konnte, war das Entzücken an den Leidenschaften der Menschen nicht nur angesichts oder eingedenk ihrer Tödllichkeit, sondern aufgrund ihrer Tödllichkeit.

Das mußte freilich mißverstanden werden. Als Voktor Šklovskij Babel' lobt, weil er als einziger neuer Schriftsteller inmitten der Katastrophen "stilistische Kaltblütigkeit" bewahrt und mit der gleichen Stimme von den Sternen und vom Tripper gesprochen habe, urteilt er ebenso einseitig wie der empörte Semen Buđennyj, seinerzeit Babel's militärischer Vorgesetzter, der die "Reiterarmee" als "Weiberklatsch" und erotomane Hinterhofhistörchen beschimpft. Warum ist wohl niemand darauf gekommen, "Kaltblütigkeit" und "Weiberklatsch" als Distanz und Intimität zusammenzusehen? Die Weltrevolution als Weiberklatsch, erzählt mit der genialen Geduld eines Naturforschers, der die wilden Verwandtenmorde unter Gottesanbeterinnen mitteilt - in der Tat, was für ein Ereignis! Lag es vielleicht daran, daß weder Šklovskij noch Buđennyj etwas von der Kraft des Entzückens ahnten, die da am Werke war und den Leib zu zerreißen drohte? Šklovskij, weil sie für ihn als einen Denker, der Leben und Kunst aus einer überschaubaren Zahl von Verfahren gemacht sah, nicht faßbar war, und Buđennyj, weil er nichts außerhalb seines maskulin-soldatischen Heldenbildes akzeptierte.

Wenn Babel' selber Auskunft gab, hat er selbstverständlich nie davon gesprochen, welch ungeheurer Anstrengungen es bedurfte, um dieser Verknüpfung von Intimität und Distanz gewachsen zu sein. Ob er gehaut hat, worauf er sich einließ, als er 1916 einen Ent-

wurf der neuen leichten hellen Kunst machte, deren Messias, ein russischer Maupassant, aus den "sonnigen, meerumspülten Steppen" des Südens kommen werde? Man habe es ja erlebt, schrieb er damals, kaum in Petrograd angekommen, wie das neblige Petersburg im Werke Gogol's das üppige ukrainische Poltava besiegte. Tauige Morgen und Frieden der Nacht dann bei Turgenev, das graue Pflaster und der schwere Nebel bei Dostoevskij. Selbst Gorkij, der als erster von der Sonne sprach, sei ein Ausrufer der Wahrheit geblieben, wo ein Sänger der Sonne erwartet werde.

"Maupassant hingegen", schreibt Babel' 1916 mit Bezug auf dessen "Confession", "weiß vielleicht nichts, vielleicht alles; die Postkutsche rumpelt die glutschwelende Landstraße entlang, in der Postkutsche sitzt der dicke und verschmitzte Bursche Polyte mit der gesunden drallen Bauerndirne Céleste. Was sie da machen und warum, das ist ihre Sache. Dem Himmel ist heiß, der Erde ist heiß. Polyte und das Mädchen sind schweißgebadet, und die Postkutsche rumpelt über die gluthelle Landstraße. Das ist alles."

Erst später, in seinen autobiographischen Erzählungen der dreißiger Jahre, in denen Babel' auch auf Maupassant zurückkam, hat er uns die Fröhlichkeit dieses Entwurfs als frühe Mystifikation lesen gelehrt. Aus dieser Zeit stammt auch sein verstohlenes Selbstbekenntnis. Als nämlich Eduard Bagrickij 1934 starb, beschrieb Babel' am Beispiel seines Odessaer Freundes den Grad an Konzentration, der allein jene ersehnte Intimität und Distanz seiner Dichtung und also den Schutz des Leibes gewährte: "Nicht einer physiologischen Potenz", schrieb Babel', "entsprang Bagrickijs Werk, es kam aus einer über alle Norm gesteigerten Leistung seines Herzens und seines Gehirns, gesteigert im Vergleich zu dem, was wir für die Norm halten und was einst das kärgliche Existenzminimum des Herzens sein wird." Das hat ebensoviel an ehrfürchtigem Schauer vor der Utopie wie an dramatischer Selbsteinrede, denn an nichts litt Babel' so wie an der nachlassenden oder aussetzenden Fähigkeit sich zu sammeln. Die Briefe der Wende von den zwanziger zu den dreißiger Jahren sind voller Klagen über Zerstreung und Zerfahrenheit, die nicht Babel's Sorge allein waren, sondern eine Änderung des geistigen Klimas anzeigten.

Ich habe mir eine Sisyphusarbeit aufgeladen [...] und mein Gehirn läßt mich oft im Stich, bin vollkommen überanstrengt, ich muß all meine Willenskraft aufbieten, um als Sieger hervorzugehen aus dem Kampf, den ich jetzt führe, aus dem Krieg

mit den eigenen Nerven.. (1928)

Meine ukrainische Reise unternehme ich, um Material zu sammeln und mein Gehirn zu lüften. Es funktioniert 'mittel', irgendetwas überreizt, erschöpft, es bleibt hinter dem 'Aufflug der Gedanken und Leidenschaften' zurück. Wenn ich zu Verstand komme, dann verteuft langsam, quälend langsam. Und wenn ich dann bei Verstande bin, krepier ich. (1929)

Ich habe die ganze Zeit nicht geschrieben, weil ich mich körperlich sehr mies fühlte und mir nicht gerade froh zumute war. Die Unbehaustheit wirkt sich auf meine Produktivität aus, ich muß seßhaft werden - und Sie wissen, wie schwer mir das fällt. (1930)

Meine Reise war in jeder Hinsicht erfolglos und sinnlos. In der Arbeitsstimmung, in der ich mich befand, hätte ich mich nicht von der Stelle rühren sollen, so ist alles kaputtgegangen; da ich arbeiten mußte, habe ich, was ich sehen wollte, gar nicht zu Gesicht bekommen, und wegen des (peinigend) ungünstigen Hin und Her der Reise kam ich nicht zum Arbeiten. Ich kann mich an keine Zeit in meinem Leben erinnern, zu der ich so düster war wie jetzt. (1931).

In solchen Zeiten hat er sich am liebsten verkrochen und unsichtbar gemacht - In Molodеноvo bei Moskau, in Odessa, wo er schließlich ein Haus mieten wollte, oder dann in Peredelkino, wo er im Mai 1939 für länger sich zurückzuziehen vorhatte. Jedoch: Babel' muß Geld verdienen, ein wenig für sich, einiges für seine erste Frau und seine Tochter Nataša in Paris, vielleicht auch für Mutter und Schwester in Belgien, für seine zweite Frau nichts, denn die ist Metroingenieurin. Babel' schreibt die Odessaer Erzählungen zu einem Szenarium um, das ursprünglich Ejzenštejn verfilmen soll, dann aber grauenhaft verpfuscht wird zu einem lächerlichen Machwerk. Er schreibt andere Szenarien, gilt gar als Fachmann für guten Dialog. Er übersetzt ein wenig, seine alten Bücher erscheinen. Aber bei der Besessenheit eines "Märtyrers der reinen Kunst", als der er sich scherzhaft versteht, kann er in seiner Hauptarbeit nicht vom Wege abweichen. Er wird der große Schweiger, ein "geiziger Ritter", den ein Karikaturist heimlich in seiner Schatztruhe kramen läßt. Was gegen Ende der dreißiger Jahre fertig werden sollte, ein Band Erzählungen, der Kollektivierungszyklus und der Schelmenroman "Kolja Topus", der die Abenteuer eines Odessaer Edeldrähers vom Schläge Benja Kriks in sowjetischen Schächten und Kolchosen erzählen würde, ist bis auf wenige Stücke bei seiner Verhaftung spurlos verschwunden.

Der Schutz, den die levantinische Weltgewandtheit und Mystifikationsgabe dem Dichter reichlich gewährt hatte, war nun aller-

dings nur so lange wirksam, wie die Übereinkünfte der Kunst galten und nicht durch die der Sicherheit abgelöst wurden, wie sie die Nachfolger Genrich Grigorevič Jagodas verstanden. Dann kehrte sich Schutz in Verhängnis. Ilja Erenburg, der sehr an Babel' hing und nach der Rehabilitierung des Dichters Babel's zweite Frau, Antonina Nikolaevna Piroškova, entschlossen bei der Wiederherausgabe seiner Bücher unterstützte, hat in seinen Erinnerungen "Menschen Jahre Leben" ein Bild entworfen, das die Übereinkünfte und ihren Bruch deutlich zeigt:

Er verkroch sich gern und verriet nie, wohin er ging. Seine Tage waren wie Maulwurfsgänge. 1936 schrieb ich über Babel': 'Sein eigenes Schicksal ist wie eines seiner Bücher: Er kann es selbst nicht entwirren. Einmal war er auf dem Weg zu mir. Seine kleine Tochter fragte: Wohin gehst du? Er mußte mit der Sprache heraus. Da gab er sein Vorhaben auf und ging nicht zu mir. Der Tintenfisch spritzt eine dunkle Flüssigkeit aus, um sich zu retten. Gefangen wird er dennoch - eine Liebesspeise der Spanier ist Tintenfisch in eigener Tinte.' (Das schrieb ich Anfang 1936 in Paris. Grauenvoll, diese Zeilen jetzt abzuschreiben. Konnte ich damals ahnen, wie sie wenige Jahre später klingen würden?)."

Eine Mystifikation wurde dem Mystifikator Babel' zum Verhängnis. Japanischer Spion oder was immer - auf jeden Fall ein Sprachkundiger und Europareisender, ein Mann, dem die Leute bereitwillig alles erzählten und zeigten und der aus ihren Geschichten heraushörte, was sie selbst gar nicht verraten wollten. Da half kein Leugnen. Am 15. Mai 1939 verhaftet, wurde er am 26. Januar 1940 vom Militärkollegium des Obersten Gerichts verurteilt, war aber laut Auskunft des gleichen Kollegiums vom 23. Dezember 1954 unschuldig. Er starb am 17. März 1941. Irgendwann zwischen jenem Mai und diesem März lächelnd die Worte: "Man hat mich nicht fertig werden lassen."

Die süße Revolution - Babel' hat sie nie erwartet. Er war es doch, der in der "Reiterarmee" seinen Divisionschef in einem Brief schreiben läßt: "Tot ist Tardy, tot ist Luchmannikov, tot ist Lykošenko, tot ist Gulevoj, tot ist Trunov und der Schimmelhengst ist nicht mehr unter mir..". Nun klingt es für immer wie: Tot ist Mandel'stam, tot ist Tretjakov, tot ist Veselyj, tot ist Kljuev, tot ist Pilnjak, tot ist Babel'. Aber es kann nicht sein, daß keiner seinen letzten Hauch empfangt, den letzten Hauch seines Bruders. Und wenn auch niemand erfahren wird, welche Geschichten seiner letzten Trauer entspringen und ob er nicht auch dort die Welt um-

erzählt hat, eines ist gewiß: Sein letztes Honorar war kein anderes als jenes erste - Zuneigung, Liebe aus reinem Entzücken.

Was sein Leben ausmachte, kostete ihm das Leben. Sollte er vor sich selber fliehen? Man hat ihn gelegentlich auf dieser Flucht vermutet - aus den kleinen Verhältnissen Odessas in die Hauptstadt, in die Revolution, in die Welt: Paris, Italien - und gemeint, er sei schließlich doch von der Enge eingeholt und zur Strecke gebracht worden. Ich glaube, diese Bewegung, die wie eine vergebliche Flucht aussah, war etwas ganz anderes. Es war die Bewegung seiner Sehnsucht, der Durst seines Herzens, die Erschütterung seines Leibes. Nichts muß in Babel's Munde verzweifelter geklungen haben als der Bescheid, einer habe eine träge und nachlässige Seele. Ich kann, um diese Bewegung vor unser Auge zu stellen, nicht anders schließen als mit einer Geschichte, die dem Rabbi Nachman von Brazlaw zugeschrieben wird, der in der nämlichen Gegend wirkte wie Babel's Rabbi Motale Brazlawski, der Vater des Kavalleristen Elija aus der Geschichte "Der Sohn des Rabbi". Auch Rabbi Nachmans Geschichte heißt: "Die Geschichte von dem Rabbi und seinem Sohn".

Sie erzählt von einem gesetzestreuen Mann und seinem Sohn, der, sich versenkend in die Geheimnisse der Schrift und stark im Erkennen, entgegen den Erwartungen seines Vaters darin kein Genügen findet. Weisheit und Heiligkeit wuchsen in ihm und vermählten sich, ohne daß der Jüngling es ahnte, zu jener unbegreiflichen Wandlung, die die Stufe des kleinen Lichts genannt wird. Ein rätselhafter Mangel legte sich auf ihn und er gab sich den Verzückungen des großen Schweigens hin. Aber auch sie gewährten ihm den Frieden nicht. Da hörte er Freunde von einem weisen Mann sprechen, der eine Tagreise entfernt wohnte, dem sei die Kraft gegeben, die Seelen freizumachen. Er löse den Krampf des Hasses und zeige den Schwermütigen die Schönheit der Welt. Er wirke ins Nahe und Fernste, die Tat sei sein. Er hüte sich nicht, die Sündigen anzurühren und entlasse keinen, ehe er ihm nicht die schwerste Bürde von der Seele nahm. "Ist es aber nicht so", fragte da der Jüngling, "daß Tat und Erlösung sich einen zur höchsten Begnadung, welche die Stufe des großen Lichts genannt wird und von vielen Zeiten zu vielen Zeiten in einer einzigen Seele erscheint, um in Tausende zu strahlen und hinüberzuleben?" Da schwiegen die Jünglinge und waren betroffen über das Ungestüm seiner Worte.

Von Stund an zog es ihn mächtig zu diesem Mann. Sein Vater

widersetzte sich dem Ansinnen des Sohns, weil er als Strenggläubiger ihn vor der Schwärmerei bewahren wollte. Doch der Sohn wurde krank. Nun willigte der Rabbi ein. Dreimal brachen die beiden auf und dreimal ereigneten sich ungewöhnliche Dinge, denen der Vater tiefere Bedeutung beimaß. Das Pferd stürzte, die Achse brach, zweimal kehrten sie um. Das dritte Mal begegneten sie in der Herberge einem Kaufmann, der den frommen und gerechten Mann als einen "schlimmen Weltmenschen" verrief. Nun du es selbst gehört hast, rief da der Vater, wirst du dein Herz von diesem Wahn befreien. Als sie aber heimkamen, legte sich der Sohn und starb. Einige Wochen danach erschien dem Vater der Tote im Traum und forderte ihn auf, zu jenem weisen Mann zu ziehen. Beim dritten Mal wagte der Alte nicht zu widerstehen und machte sich auf den Weg. In der Herberge traf er den Kaufmann wieder, der ihm unter unbändigem Lachen erklärte: Was ich wollte, ist gelungen. Denn wisse, dein Sohn hatte die Stufe des kleinen Lichts, jenem aber ward die Stufe des großen Lichts gegeben, und wären sie auf Erden zusammengekommen, so hätte sich das Wort erfüllt und der Messias wäre erschienen. Der Rabbi kam zu jenem Mann, warf sich ihm zu Füßen und schrie: Wehe, wehe um die, so verloren gehen und können nicht wiedergefunden werden.

Wer sich so bewegt, flieht nicht. Und wer auf diesem Wege stirbt, stirbt nicht auf der Flucht. Als Babel' von seiner Bewegung, von den Stürmen und vom Zerspringen zu erzählen begann, wählte er einen hohen Ton, den nur das Entzücken des Weisen hervorbringt. Sind wir bereit, ihn zu hören?

1981/1983

Quellen: Alle Babel'-Texte nach Isaak BABEL', Werke, Band 1 und 2. Herausgegeben von Fritz Mierau, Berlin 1973. Die Jagoda- und Steiner-Passagen nach Antonina Nikolaevna PIROŽKOVA, Babel' v 1932-1939 godach (iz vospominanij), Isaak-Babel'-Archiv Moskau; gekürzt abgedruckt in Isaak BABEL', Vospominanija sovremennikov, Moskau 1972. Die Šklovskij- und Budennyj -Passagen nach Isaak BABEL', Die Reiterarmee. Mit Dokumenten und Aufsätzen im Anhang, Leipzig 1968, 2. Aufl. 1975. Die Briefe der Jahre 1928-1931 sind an Anna Grigor'eva Slonim gerichtet, stammen vom 7.7.1928, 28.6.1929, 28.3.1930 und 24.3.1931 und liegen im Isaak-Babel'-Archiv Moskau. Ilja Erenburgs Text nach der Ausgabe - Menschen Jahre Leben, Berlin 1978, 2. Aufl. 1982. "Die Geschichte von dem Rabbi und seinem Sohn" nach Martin BUBER, Die Erzählungen der Chassidim, Zürich 1949.

Wolf SCHMID (Hamburg)

DAS NICHT ERZÄHLTE EREIGNIS IN ISAAK BABEL'S
"ÜBERGANG ÜBER DEN ZBRUČ"

Никаких рассуждений. - Тщательный выбор слов. [...] Очень просто, фактическое изложение, без излишних описаний.

Keinerlei Erörterungen. - Sorgfältige Auswahl der Wörter. [...] Sehr einfach, bloße Darbietung von Fakten, ohne überflüssige Beschreibungen.

Aus den Entwürfen zur "Reiterarmee"
(Babel' 1965:490, 493)

[...] не объясняйте! Пожалуйста, не надо никаких объяснений - покажите, а там читатель сам разберется!

[...] erklären Sie nichts! Bitte, keine Erklärungen - zeigen Sie einfach, und der Leser wird sich schon selbst zurechtfinden!

Babel' zu Furmanov¹

1.

Die narrative Kohärenz in den Erzählungen Isaak Babel's steht von jeher in Frage. Und es war immerhin ihr Autor selbst, der, als erster Zweifel am inneren Zusammenhalt seiner kurzen Prosastücke äußerte:

Чем держатся мои вещи? Каким цементом? Они должны рассыпаться при первом толчке.

Wodurch halten meine Sachen zusammen? Durch welchen Zement? Sie müssen doch beim ersten Anstoß in Stücke zerfallen.

Auf die - wie Paustovskij (1970:158) berichtet - mit grimmiger Selbstironie mehrfach gestellte Frage pflegte Babel' zu antworten, daß seine Sachen nur durch den Stil zusammengehalten

würden. Aber, so fügte er über sich selbst lachend hinzu:

Кто поверит, что рассказ может жить одним стилем, без содержания, без сюжета, без интриги? Дикая чепуха. (Ebd.)

Wer wird schon glauben, daß eine Erzählung vom Stil allein leben kann, ohne Inhalt, ohne Sujet, ohne Intrige? Der reinste Unsinn.

Die skeptische Korrektur hebt natürlich die Antwort nicht auf; sie bekräftigt vielmehr ihren provokativen Inhalt. Gegen den gesunden Menschenverstand traditioneller Vorstellungen von epischer Einheit behauptet Babel' allen Ernstes, daß der innere Zusammenhalt seiner Werke allein vom Stilistischen gestiftet werde. Damit aber attestierte er seiner Erzählprosa im Grunde eine Kohärenz, wie sie für die wortkünstlerische Verdichtung konstitutiv ist. Insofern sich das modernistische Erzählen der russischen zwanziger Jahre - wie man weiß - durch eine tiefreichende Poetisierung des narrativen Diskurses auszeichnet - gleichsam eine Kompensation für die Auflösung des für das realistische Erzählen konstitutiven Handlungszusammenhangs der Geschichte -, scheint Babel's Beharren auf dem Stil als dem einzigen Bindemittel tatsächlich den modernistischen Kern seines Erzählens zu treffen.

Die Babel'-Forschung hat diese Selbstcharakteristik des Autors durchaus bestätigt. Immer wieder ist auf Babel's Auflösung der traditionellen Fabel hingewiesen worden, und es gilt als ausgemacht, daß die Einheit seiner Erzählungen nicht mehr vor einer Handlung garantiert wird, nicht mehr auf der schlüssigen Folge kausal verknüpfter Motive beruht, sondern auf anderen Ebenen, den Ebenen der narrativen Darbietung gründet und sich dabei auf die spezifisch verssprachlichen Verfahren der Kontrastierung und Parallelisierung, also der Äquivalenzbildung, stützt.²

Schon Miroslav Drozda (1966:35-48) spricht anlässlich des *Reiterarmee*-Zyklus von Babel's "Anti-Erzählung" (*antipovídká*). Sie zeichne sich durch "Bruchstückhaftigkeit" (*úryvkovitost*) und "Zusammenhanglosigkeit" (*nespojítost*) aus. Indem Babel' aber die disparaten Motive sich kreuzen und einander aufheben lasse, schaffe er eine neue "Ganzheit" (*celkovost*), die mehr sei als eine bloße epische Summe. Der innere Aufbau der einzelnen Erzählung wiederhole somit die Struktur des ganzen

Zyklus. Die "Ganzheitlichkeit" (*celistvost*) weder der einen noch der anderen sei durch "Handlungszusammenhänge" (*souvislosti dějové*) gestiftet, sie stelle sich vielmehr durch "Konfrontationsbeziehungen" (*souvislosti konfrontační*) her. Mit der "Methode der Konfrontation", die an die Stelle der epischen "Sukzession" (*následnost*) trete, ziehe Babel' auf das "Bloßlegen von Aspekten" (*obnažování aspektů*). Diesem Ziel dienten viel eher die "Diskontinuität der Handlung" (*přetržitost děje*) und die "Dispersion der Episoden" (*rozptyl epizod*) als "Kontinuität" (*nepřetržitost*) und "synthetisches Zusammenfügen" (*syntetičnost*). Drodas Ausführungen deuten also darauf hin, daß in Babel's Erzählkunst das poetische Prinzip der Äquivalenz, der ja die "Konfrontationsbeziehungen" und der Kontrast zuzuordnen sind, über das epische Gesetz der zeitlichen und kausalen Sukzessivität dominiert.

Ebenfalls auf eine poetische Organisation der Erzählungen Babel's weisen die Ausführungen Milivoje Jovanovičs (1975:289). In der revolutionären Epoche, in der die Novelle grundsätzlich nicht mehr im Čechovschen Stil "ohne Fabel" (*besfabularna*) habe sein können, sei Babel' als Novator aufgetreten. Obwohl er die Präsenz einer Fabel in der außerliterarischen Realität nicht habe bestreiten können, sei es ihm gelungen zu zeigen, daß die Fabel nicht primär zu sein brauche; ihre Struktur habe er mit den Mitteln des "Stils" und der "Komposition" aufgelöst.

Von besonderer Bedeutung für die Frage nach der Kohärenzbildung in Babel's Erzählungen sind drei Arbeiten Jan van der Eng's. In einem frühen Aufsatz (1963) konstatiert der Autor, daß es bei Babel' fast keine eigentliche Handlung gebe und daß man nur selten auf die traditionellen Fabelteile wie Knoten, Intrige und Auflösung stoße. Die Wirkung der Babel'schen Erzählkunst beruhe im wesentlichen auf der Konfiguration der deskriptiven Teile und der Kontrastierung bzw. Parallelisierung ihrer emotionalen Gehalte. Damit unterstreicht auch van der Eng die künstlerische Dominanz jener Verfahren, die grundsätzlich für die Kohärenz des versprachlichen Wortkunstwerks ausschlaggebend sind.

In einer späteren Arbeit (1984a) zeigt van der Eng, wie die äußerst disparaten Ereignisse und Sachverhalte, die an der "Oberfläche" des Textes ein buntes Mosaik bilden, in der "Tiefenstruktur" zu einer sinnhaften Einheit zusammengeschlossen werden. Dabei wird die "Bildlichkeit" (*imagery*) als jenes Verfahren namhaft gemacht, das sowohl die Diversität in der thematischen Entwicklung der "Oberflächenstruktur" als auch die Verknüpfung der disparaten Motive zu einer kohärenten "Bedeutungskette" in der "Tiefenstruktur" bewirkt. Die Bildlichkeit aber gibt den Erzähler kund. Van der Eng legt dar, wie die miteinander kontrastierenden Bilder ihren Konvergenzpunkt in den Emotionen und in der humanen Position des Erzählers finden. Gleichwohl wird dem Erzählen damit nicht etwa eine Handlungslinie untergeschoben, sondern nur wieder der wortkünstlerische Charakter der statisch-lyrischen Welt hervorgehoben, in der sich alle disparaten Ansichten auf die unveränderliche Befindlichkeit eines zentralen Subjekts zurückbeziehen lassen.

In einem dritten Aufsatz schließlich zeigt van der Eng (1984b), wie in Babel's *Zamost'e*, einer Erzählung, die in mehrere relativ selbständige, handlungsmäßig nur schwach verknüpfte Episoden zerfällt, das "erratische" Thema und die "kapriziöse" Folge der Erzählteile durch Kontrast- und Analogiebeziehungen semantisch vereinheitlicht werden. Auch diese Beobachtungen weisen auf die Dominanz der unzeitlichen Verknüpfungen wie Kontrast und Parallelismus über die zeitliche und kausale Folge. Auch in diesem Befund nähert sich Babel's Erzählung dem räumlichen Bild einer statischen, lyrischen Befindlichkeit.³

Der in der Forschung so einhellige Befund der *bessjužetnost'* ("Sujetlosigkeit") und der assoziativ-poetischen Organisation, der Babel' in die Nähe der "ornamentalen" Prosa rückt, dieser Befund, der sich - wie wir gesehen haben - auf die Äußerung des Autors über die lediglich stilistische Kohärenz seiner Werke berufen kann, bedarf nun freilich der Präzisierung und auch einer gewissen Korrektur. Keineswegs nur in dem Sinne, daß die Auflösung der traditionellen Geschichte lediglich als allgemeine Tendenz auftritt, die sich nicht in allen Einzelwerken mit gleicher Radikalität durchsetzt. (Sogar in der *Reiterarmee*, wo die innere Kohärenz der Erzählungen am wenigsten gesichert erscheint, finden sich - wie Carol Luplow [1982:99-110] differenzierte Übersicht über die Typen der Geschichtenstruktur erweist - durchaus traditionell gebaute Erzählungen, ja läßt sich gar nur eine Minderzahl von Werken tatsächlich einer radikal neuen Erzählpoetik zuordnen.) Korrekturbedürftig erscheint besonders die allenthalben vorgenommene Gleichsetzung von poetisch-ornamentaler Faktur mit "Sujetlosigkeit". Obwohl Babel' ohne Zweifel der "ornamentalen" Richtung angehörte, setzte er zugleich die Tradition der russischen Novelle fort, ja verdichtete die Kurzform auf ein vor ihm nicht gekanntes Miniaturmaß (vgl. Stepanov 1928:13 f.). Die Novelle aber lebt - wenn denn überhaupt eine ihrer Definitionen gültig sein soll - von der Geschichte, vom erzählten Ereignis. Deshalb ist Babel's Novellenkunst nicht allein in der Komprimierung des ornamental-narrativen Worts, in der zunächst paradox anmutenden Verbindung ornamentalen Assoziationsreichtums mit lakonischer Kürze zu suchen, sondern auch und vor allem in der Gestaltung einer Geschichte. Und so lautet

die These, die hier vertreten werden soll, daß Babel' sogar in jenen Erzählungen, die sich am weitesten von der traditionellen, handlungsorientierten Prosa entfernen und einem rein assoziativen Deskriptivismus zu folgen scheinen, durchaus Geschichten erzählt.

Diese These geht davon aus, daß die für den Vers konstitutive und im narrativen Ornamentalismus episch kultivierte Äquivalenz die temporal-kausale Sukzession, die ja allererst eine Geschichte begründet, keineswegs zu unterdrücken oder zu verdrängen braucht, sondern das Ereignis, wo es verschleiert ist, geradezu sichtbar machen und aktualisieren kann. Eine solche Koexistenz poetischer und prosaischer Zusammenhangbildung beobachten wir seit jeher bei den großen Meistern der russischen Novelle. So dient etwa bei Puškin und auch bei Čechov die Äquivalenz - die sowohl auf der Diskursebene, als phonischer und verbaler Parallelismus, als auch auf der Ebene der Geschichte, in der Gestalt thematischer Similarität oder Opposition, auftritt - letztlich der Profilierung und Akzentuierung der wahren Geschichte, der Hervorhebung dessen, was - oft von der erzählten Vordergrundhandlung verdeckt - eigentlich geschieht (vgl. Schmid 1981, 1984a, 1984b).

Das Besondere an Babel's Novellen besteht nun darin, daß sie paradoxerweise das Ereignis, das sie gestalten, nicht eigentlich e r z ä h l e n. Dies eben mag ihnen den Ruf der "Subjetlosigkeit" eingetragen haben. Das Ereignis ist im Text nur in wenigen Strichen, sozusagen als *sobytie-punktir*, als punktierte Linie, angedeutet, die der Leser auszuziehen hat. Für die Geschichte, die zu großen Teilen *in absentia* besteht, sind dann nur wenige Momente aus dem zugrundeliegenden Geschehen ausgewählt worden.⁵ Der Text enthält lediglich statische Situationen, Deskriptionen und Bruchstücke von Handlungen, die der Leser zu einer kohärenten Geschichte zusammenschließen soll. Dies tut er, indem er aus dem Geschehen Nicht-Gewähltes für die Geschichte reaktiviert (vgl. Schmid 1984a:81-83). Diese rekonstruktive Geschichtenbildung kann sich nun freilich an Anzeichen und Wegweisern orientieren, die der Text bereithält. Solche Indikatoren für das nicht erzählte Ereignis enthalten

bei Babel' etwa die Beschreibungen, die, scheinbar unfunktional wuchernd, große Teile der Novellen einnehmen, aber auch die Bilder, Metaphern und Vergleiche, ferner die Träume, jene zu höchst aufschlußreichen Mikroszenen zusammengefalteten Bewußtseinsprozesse, vor allem aber die formale und thematische Äquivalenz.

Wie Babel' mit solchen Mitteln das nicht erzählte Ereignis gestaltet, wollen wir an der Eingangsnovelle des *Reiterarmee*-Zyklus untersuchen, dem seit jeher für "sujetlos" gehaltenen *Übergang über den Zbruč* (Преход через Збруч). Die Erzählung gehört zu einer Gruppe von Werken, die man mit dem auf James Joyce zurückgehenden Begriff der *epiphany* zusammengefaßt hat (Poggioli 1957:236, Trilling 1961, Terras 1966, Lee 1972, Luplow 1982:109 f.). Nach Joyces Definition ist "Epiphanie", wörtlich 'das Zur-Erscheinung-Kommen', "a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself" (zit. nach Lee 1972:249). Es ist nun freilich nicht so sehr das plötzliche Sich-Zeigen des Wesens von Personen und Sachverhalten selbst, das das Ereignis in diesen Novellen bildet, als vielmehr seine Entsprechung im aufnehmenden Bewußtsein, die *cognitio*, der Erkenntnisakt. Das mentale Ereignis des Erkennens von etwas bislang Verkanntem konstituiert die Geschichte bereits in einer Reihe von Erzählungen Čechovs, wo man es als *prozrenie* ("plötzliches Verstehen") bezeichnet (Cilevič 1976), ja es läßt sich als geschichtenkonstitutives Element bis auf Lev Tolstoj zurückführen. Während aber in Tolstoj's *Tod des Ivan Il'ič* und in Čechovs Erzählungen *Die Ehefrau*, *Rothschild's Geige*, *Eine langweilige Geschichte*, *Der Erzpriester*, *Die Dame mit dem Hündchen* und anderen die *cognitio* sich stufenweise entwickelt, ereignet sie sich bei Babel' völlig unvermittelt. Oft beschließt sie eine Erzählung; sie wirft dann ein ganz neues Licht auf vorhergehende Teile und vereinigt die bislang "sujetlos" gereihten Episoden zu einer Geschichte. Ein solches das Ganze retrospektiv organisierendes und integrierendes mentales Ereignis bildet etwa den Schluß der Novelle *Guy de Maupassant*. Der Erzähler hat die Biographie seines Schriftsteller-

idols gelesen. Die "Epiphanie" des furchtbaren Elends, in dem Maupassant sein kurzes Leben endete, führt den Erzähler zur Erkenntnis:

Я дочитал книгу до конца и встал с постели. Туман подошел к окну и вскрыл вселенную. Сердце мое сжалось. Предвестие истины коснулось меня.⁶

Ich las das Buch zu Ende und stand vom Bett auf. Nebel war ans Fenster gekommen und bedeckte das Weltall. Mein Herz krampfte sich zusammen. Eine Vorahnung der Wahrheit hatte mich gestreift.

Nicht immer freilich ist das Umschlagen vom Nicht-Wissen zum Wissen explizit gestaltet. Oft ist die Peripetie verdeckt und muß aus den ausgeführten Teilen der Geschichte, die zunächst noch gar nicht als solche erkennbar sind, erschlossen werden. Das ist auch der Fall im *Übergang über den Zbruč*, dessen nicht erzähltes Ereignis wir im folgenden rekonstruieren wollen.

2.

Bereits der Titel nennt ein Ereignis, das Überschreiten einer Grenze.⁷ Das ist - wie Jurij Lotman (1973a, 1973b) gezeigt hat - der archaische Kern des literarischen Ereignisses überhaupt. In welchem Sinne aber ist hier die Grenze zu verstehen? Zunächst natürlich in einem geographisch-politischen. Der Zbruč ist historischer Grenzfluß.⁸ Sein Name und auch die im Titel ausgedrückte Flußüberquerung wecken überdies Erinnerungen an Ereignisse der russischen Geschichte: Rußlands Expansion im 18. Jahrhundert, die erste polnische Teilung, den Sieg über Napoleon.⁹ Die Sinnlinien dieser Anspielungen laufen in einem Punkt zusammen, in der Rolle, die dem - jetzt revolutionären - Rußland für Europa zukommt. Die patriotisch-ideologische Konnotation des Titels entspricht freilich nur der Sinnposition des erlebenden Ich vor dem Ereignis. Im Sinnhorizont des durch das Ereignis hindurchgegangenen, wissend gewordenen Ich scheinen ganz andere Bedeutungsmöglichkeiten des Titels auf. Auf der symbolischen oder symbolisch-mythologischen Ebene, deren Aktualität im übrigen durch die magisch-ornamentalisierende Klangwiederholung (*perechod čeres Zbruč*)

unterstrichen wird, bedeutet die Flußüberquerung die Initiation des Neulings, den Eintritt des intellektuellen Brillenträgers in die grausame Welt des Krieges, möglicherweise sogar, wie James Falen (1974:137-141) weit ausgreifend interpretiert, die Überquerung des Styx, den Abstieg in den Hades, in die Hölle oder - wie Renate Lachmann (1980:189) deutet - das "Betreten des exzentrischen Karneval-Raums", in dem - Folge der alles karnevalistisch verkehrenden Revolution - "Profanation und Mesalliance" herrschen. Das im Text erwähnte "heilige Gefäß, das von den Juden einmal im Jahr, zum Pessachfest [пассах], verwendet wird", aktiviert eine weitere mythologische Allusion des Titels, die Anspielung auf den Exodus der Juden aus Ägypten und den Durchzug durch das Rote Meer in das Gelobte Land, an den das Pessachfest erinnert (vgl. van Baak 1979:54, Sicher 1982:538). Auf einer dritten Bedeutungsebene schließlich, der symbolisch-psychologischen, die die Bewusstseinsentsprechung der zweiten ist, spielt der Titel auf jenes mentale Ereignis an, das den Kern der Geschichte bildet, den Übergang vom Nicht-Wissen zum Wissen.

Im ersten Absatz präsentiert sich uns der Erzähler, weniger direkt, d.h. durch den Gebrauch der ersten Person, als indirekt, durch seine Darbietungsweise. Der protokollmäßig-nüchterne Bericht scheint ihn als jemand auszuweisen, der mit allen Erscheinungen des Krieges wohlvertraut ist. Aber handelt es sich tatsächlich um ein Stück sachlichen Kriegsberichts, wie man in der Babel'-Literatur immer wieder lesen kann? Und schreibt hier wirklich "Lyutov the war correspondent doing his bit for the papers" (Falchikov 1977:132)? Das einzige militärisch relevante Faktum, das dieser Absatz enthält, nämlich die Einnahme von Novograd-Volynsk "heute im Morgen-grauen", wird in indirekter Rede mitgeteilt, und die sie einleitenden Worte "Нацдив шесть донес о том" ("Kommandeur sechste Division meldete") lassen merkwürdigerweise die Situation der Meldung, ihre räumlichen und zeitlichen Koordinaten und damit auch die Zeit des Ereignisses selbst völlig unbestimmt. Das ist nicht der Stil von Kriegsberichten. Andererseits scheint die Abkürzung "Нацдив шесть", verständlich nur für

den Kenner der neuen, sowjetischen Militärsprache und informationshaltig lediglich für einen Angehörigen eben dieser sechsten Division, wenig geeignet, den Leser in die Ausgangssituation der Erzählung und des Zyklus einzuführen. (Ist doch weder der vom Erzähler entworfene fiktive Leser noch der abstrakte Leser, an den sich der Autor wendet, als Militärperson zu denken.) Die Erwähnung, daß die von Brest nach Warschau führende Chaussee "von Nikolaj I. auf den Knochen der Bauern erbaut" worden sei, paßt nun weder in den Kontext eines Militärberichts noch eigentlich zu Babel's Erzähler, der sich grundsätzlich auf die Wiedergabe von sinnlich Wahrnehmbarem beschränkt. Die Phrase klingt nach fremder Rede (vgl. Nilsson 1977:66), revolutionärer Agitation in der politischen Unterweisung der Soldaten. Sie verrät, daß der Erzähler sich nach Kräften bemüht, als jemand zu erscheinen, der in die Soldatenwelt integriert ist. Und so erweist sich der ganze Absatz als Versuch eines Zivilisten, sich im Stil seiner militärischen Umgebung auszudrücken. Hinter der sprachlichen Überanpassung erkennen wir den Außenseiter, der seine Identität verleugnet und den gefühllosen, routinierten Mann des Krieges vortäuscht.¹⁰

Der lange zweite Absatz gliedert sich in zwei thematisch kontrastierende Teile. Der erste beschreibt in hochprägnanten Bildern das "stille Wolhynien". Der Eindruck reiner Deskription ist freilich nur vorläufig. Die Statik der in idyllischen Ansichten dargebotenen Natur, die räumliche Gleichzeitigkeit wird durch die Nennung der Tageszeiten (Morgendämmerung - Mittag - Sonnenuntergang) in eine zeitliche Folge aufgelöst und erhält somit - obwohl kausale Verbindungen fehlen - narrativen Charakter. Und anthropomorphisierende Metaphern der Bewegung bilden gleichsam einen Ersatz für die ausgesparte Narration von den Menschen. Erst der letzte Satz dieses ersten Teils stellt den narrativen Zusammenhang mit den militärischen Handlungen des ersten Absatzes her. Er deutet die Situation an, die die "lärmende Nachhut" im "stillen Wolhynien" vorfindet: "Der Geruch des gestrigen Blutes und der getöteten Pferde tropft in die abendliche Kühle." (Запах вчерашней крови и

убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу.) Hier endlich kommt der in diesem Absatz bislang verschwiegene Krieg zur Sprache. Aber seine blutigen Spuren finden wir auch schon vorher im Text. Die Idyllik der Ansichten und das rhythmische Fließen der sie darstellenden Sätze hat nur mit Mühe die innere Dynamik, ja Dramatik der metaphorischen Beschreibung kaschieren können. "Die orangefarbene Sonne rollt über den Himmel, wie ein abgeschlagener Kopf" (Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова). Die Ansichten des Schreckens, die das erlebende Ich erblickt, projiziert es auf die friedliche Natur. Zumindest retrospektiv wird man auf mehr oder weniger verschlüsselte Bilder des Sterbens aufmerksam. Der Purpur der Mohnfelder nimmt das Blut der Schlacht, von dem im oben zitierten Satz die Rede ist, farbensymbolisch vorweg. Die zunächst nur metaphorisch scheinenden Handlungen des "stillen Wolhyniens" erweisen sich als ambivalent; sie lassen sich auch als metonymisch verschobene Bilder des menschlichen Leidens deuten: "Wolhynien windet sich" (изгибается) - "entfernt sich von [d.h.: flieht vor] uns" (уходит от нас) - "kriecht [verkriecht sich] in die blühenden Hügel" (вползает в цветистые пригорки) und "verfängt sich mit seinen ermatteten Armen im Gestrüpp des Hopfens" (и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля). Und die "Standarten des Sonnenuntergangs" (штандарты заката) schließlich, die "über den Köpfen [der Soldaten] wehen", werden zu Symbolen des Untergangs auch des Menschen, den die Sonne ja metonymisch-metaphorisch, als "abgeschlagener Kopf", vertreten hat.

In den zweiten Teil des Absatzes führt eine für das Sprachdenken des Ornamentalismus charakteristische Metamorphose: der *tropfende* Geruch (запах каплет) verwandelt sich in den *rauschenden* Zbruch (Збруч шумит). Die Szene wechselt von der visuell dargebotenen Landschaft des Tages zum nächtlichen Fluß, der vorwiegend in akustischen Eindrücken erfaßt ist. Hier gibt es zumindest Ansätze zu einer expliziten Narratio menschlicher Handlungen:

[...] мы переезжаем реку вброд. Величавая луна лежит на волнах. Лошади по спине уходят в воду, звучные потоки

сочатся между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звонко порочит богородицу. (Kursive von mir. - W.Sch.)

[...] wir durchqueren den Fluß an einer Furt. Der majestätische Mond liegt auf den Wellen. Die Pferde gehen bis zum Rücken ins Wasser, tönende Ströme sickern durch Hunderte von Pferdebeinen. Jemand ertrinkt und lästert laut schallend die Gottesmutter.

Aber auch hier wird der Tod kaschiert. Der letzte Satz ist sowohl thematisch als auch rhythmisch und euphonisch so in den ornamental strukturierten Kontext eingegliedert, so der Ästhetik der akustischen Eindrücke der dargestellten Szene (звучные потоки - звонко порочит) und der phonischen Muster des darstellenden Diskurses unterworfen, daß sein Sachverhalt, der Tod eines Menschen, gar nicht in Erscheinung tritt. Die ornamentale Kohärenz des Diskurses und die Integration in die poetischen Bilder verdecken das Schreckliche. Diese Verdeckung aber charakterisiert den verdrängenden Erzähler. Der im Krieg unerfahrene, sensible Ljutov, der so sein möchte wie die anderen, die Soldaten, weigert sich, das Schreckliche des Krieges zur Kenntnis zu nehmen. In den Vergleichen und Metaphern aber drückt sich das Unbewußte aus, verschafft sich das verdrängte Schreckliche Gehör.

Der dritte Absatz führt mit der nächtlichen Ankunft in Novograd in den zweiten Teil der Erzählung ein. Ljutov ist bei Juden eingquartiert, in deren Zimmer er heillose Unordnung vorfindet: durchwühlte Schränke, Fetzen von Damenpelzen auf dem Fußboden, menschlichen Kot und Scherben des heiligen Pesach-Gefäßes. Obwohl er das Gefäß erkennt und weiß, daß ein Jude die Zerstörung des Gefäßes und seine Entweihung durch die Nachbarschaft mit Kot, einen äußersten Frevel, niemals zulassen würde, deutet er die Verkehrung der Ordnung als Unordentlichkeit der Bewohner. Er verleugnet sein Judesein und betrachtet - wie die personal perspektivierte, vom Standpunkt des erlebenden Ich gegebene Beschreibung zeigt - die Juden, "zwei rothaarige Juden mit dünnen Hälsen", aus äußerster, feindselig entblößender Distanz. Mit seinem herrischen Befehl ("Räumt das auf!") und seinem die wahren Verhältnisse grotesk verkehrenden Vorwurf ("Wie schmutzig ihr lebt!") spielt

er - Überangepaßt - wieder eine fremde Rolle. Sein Verhalten beruht auf Verkennen oder - Nicht-Erkennen-Wollen. Weder erkennt er in der vermeintlichen Unordentlichkeit die Spuren des polnischen Pogroms, noch nimmt er wahr, daß der dritte Jude, den er für schlafend hält, in Wirklichkeit tot ist, Opfer des Pogroms. Gleichwohl enthält seine Erzählung geheime Anspielungen auf den Tod, die man als Äußerungen des Unbewussten oder Unterbewussten verstehen kann. Sie sind in der Form lexikalischer und thematischer Äquivalenzen gegeben, die sich auf das Motiv des Kopfes beziehen. So führt die Erwähnung des Kopfes, den der vermeintlich schlafende Jude verdeckt hält (третий спит, укрывшись с головой), einerseits zurück zum Bild der Sonne, die wie ein abgeschlagener Kopf über den Himmel rollt, andererseits aber zu den Abendwolken, den "Standarten des Sonnenuntergangs", die "über den Köpfen" der Soldaten wehen. Ein weiteres, das Motiv des Kopfes aufnehmendes Bild des Todes kann man in den Scherben des heiligen Gefäßes erkennen: черепок 'Scherbe' enthält череп 'Schädel', mit dem es auch etymologisch verwandt ist. Die Scherben des heiligen Gefäßes assoziieren somit die Vorstellung des gebrochenen Schädels.

Der fünfte Absatz enthält die groteske Beschreibung der "stumm, nach Affenart, wie Japaner im Zirkus" (в безмолвии, по-обезьяньи, как японцы в цирке) herumhüpfenden Juden, die, dem barschen Befehl gehorchend, den Fußboden säubern. Hier erreichen die mit Überanpassung und Selbstverleugnung einhergehende Verachtung der Juden und die Verkennung oder das Nicht-Erkennen-Wollen des Todes ein äußerstes Maß. Nicht einmal das "aufgeschlitzte Federbett" (распоротая перина), sowohl reales Anzeichen äußerer Gewaltanwendung als auch metaphorisch konstituiertes Bild des erdolchten Menschen, gibt dem Erzähler zu denken. Er legt sich "zur Wand, neben den dritten Juden, der schon eingeschlafen ist". Die ihn umgebende Atmosphäre bringt er - ohne Gespür für die wahre Situation - auf die falsche Formel der "furchtsamen Armut" (Пугливая нищета смыкается над моим ложем).

Die folgenden Absätze gestalten die Peripetie des menta-

len Ereignisses, das Umschlagen vom Nicht-Erkennen zum Erkennen. Sie ist verbunden mit der Epiphanie des Todes. Der Tod straft seine Verdrängung Lügen, indem er sich auf drei Stufen zunehmend konkreter zeigt. Zunächst erscheint er in den Metaphern, die die Eindrücke des einschlafenden Ljutov wiedergeben:

Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блестящую, беспечную голову, бродяжит под окном.

Alles ist von der Stille getötet, und nur der Mond, der mit bläulichen Armen seinen runden, glänzenden, sorglosen Kopf umfassen hält, wandert unter dem Fenster.

Diese Beschreibung ist durch Äquivalenzen mit Textstellen verbunden, in denen in mehr oder weniger verhüllter Form das Todesmotiv aufschien. Das metaphorisch gebrauchte "getötet" (убито) verweist zurück auf die real "getöteten Pferde" des zweiten Absatzes. Und das Bild des Mondes steht in einer zweifachen Beziehung. Zum einen ist der Mond mit seinem "runden Kopf" das nächtliche Äquivalent der Sonne, die mit einem abgeschlagenen Kopf verglichen worden war, zum anderen nehmen die "bläulichen Arme" des Mondes die "ermatteten Arme" Wolhyniens wieder auf, in denen wir einen auf die Natur projizierten Reflex des vom Tagesbewußtsein verdrängten Todes gesehen haben.

Die zweite Stufe im Erkennen des Todes ist der Traum (7. Absatz). Ljutov liegt auf dem "aufgeschlitzten Federbett" (man beachte die Wiederholung dieses Todessymbols) und träumt, daß Savickij, der Divisionskommandeur, dem Kombrig (Brigadekommandeur) zwei Kugeln in die Augen schießt. Die Kugeln durchschlagen den Kopf, und beide Augen fallen auf die Erde. Zum erstenmal in der Erzählung wird das Töten eines Menschen explizit. Der Träumende hat, die eigene strenge Zensur des Tages lockernd, den verdrängten Tod in sein Bewußtsein aufsteigen lassen.

Eine ähnliche Rolle spielt der Traum auch in anderen Erzählungen Babel's. Die wohl eindeutigste Kompromittierung des Tagesbewußtseins finden wir in *Meine erste Gans* (Моя

первый гусь). Der bebrillte Intellektuelle hat den Kosaken sein Initiationsopfer gebracht. Er hat auf brutalste Weise die "strenge", weißhalsige Gans getötet und damit jene Handlung vorgenommen, die ihm - wie der Quartiermeister ankündigt - die Achtung der Kosaken einbringen wird, nämlich die Vergewaltigung der "allerreinsten Dame" (А испортъ вы даму, самую чистенькую даму, тогда вам от бойцов ласка ...). Der Traum, der die Erzählung beschließt, widerlegt nun allerdings die Ruhe des Tagesbewußtseins:

Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогренное убийством, скрипело и текло.

Ich träumte und sah Frauen im Traum, und nur mein Herz, purpurrot vom Mord, knirschte und floß aus.

Das hier rätselhafte Knirschen und Ausfließen des Herzens ist ein Handlungsecho auf das zuvor geschilderte Knacken und Ausfließen des vom Stiefel zertretenen Kopfes der Gans (голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла).

Auch in unserer Erzählung vom *Übergang über den Zbruch* ist das Traumbild in ein hochkomplexes Beziehungsgefüge eingelassen. Die aus dem Kopf herausfallenden Augen können wir als Traumreflexe der Himmelslichter Sonne und Mond deuten, die - Symbole des verdrängten Todes - den Weg des Erzählers begleitet haben. Und der durchschossene Kopf erweist sich als Transformation des zerbrochenen Pessachgefäßes.

Der Traum fungiert hier freilich nicht nur als phantastisch-narrative Ausfaltung der in den Bildern des Tagesbewußtseins aufscheinenden Todesmotive. Er ist auch ganz realistisch-physisch motiviert. Der Schuß in die Augen setzt eine reale Körperempfindung in eine Mikrogeschichte um: die tastenden Finger der Schwangeren haben das Gesicht des schlafenden Erzählers berührt (беременная женщина шарит пальцами по моему лицу). In dem Traumreflex auf die leichte Berührung drückt sich offensichtlich die Furcht des Erzählers vor dem Tode aus.

Die Finger der Frau und das Gesicht des Mannes, die im Traum zur - nicht explizit genannten - Schußwaffe und zum durchschossenen Kopf transformiert werden, gehen Äquivalenz-

beziehungen zu früheren Motiven ein: wir können sie als metonymische Vertreter der mit der Todessymbolik verbundenen Arme (Wolhyniens, des Mondes) und des Kopfes (der Sonne, des Mondes, des Menschen) deuten.

Auf der dritten Stufe seiner Epiphanie (im 9. Absatz) zeigt sich der Tod in der konkreten, körperlichen Enthüllung:

Она [...] снимает одеяло с заснувшего человека. Мертвый старик лежит там [...]

Sie [...] zieht die Decke von dem schlafenden Menschen. Ein toter Greis liegt da [...]

Der verdrängte Tod, der sich in den Bildern und im Traum aufsässig zur Geltung gebracht hat, hat das Tagesbewußtsein erreicht. Der Erzähler verweigert sich nicht länger seinem Anblick. Er sieht genau hin und beschreibt uns sein Aussehen:

Глотка его вырвана, лицо разрублено пополам, синяя кровь лежит в его бороде, как кусок свинца.

Seine Kehle ist herausgerissen, das Gesicht in zwei Teile gespalten, blaues Blut liegt in seinem Bart wie ein Stück Blei.

Die Epiphanie des Todes macht den Erzähler zum Wissenden. Sie öffnet ihm die Augen auch für sich selbst und führt seine innere Umkehr herbei. (Umkehr aber ist in der Welt des Krieges nicht zugelassen. Nicht zufällig ist die im Traum gesehene Erschießung des Kombrig die Strafe für die von ihm angeordnete Umkehr: "Warum hast du die Brigade umkehren lassen?") Ljutovs Umkehr wird nicht explizit erzählt, sie zeigt sich nur indirekt, nämlich darin, daß er, der seine Erzählung mit der fremden Rede des Militärs begonnen hat, das letzte Wort der Jüdin überläßt. Sich zu "entsetzlicher Stärke" (ужасная сила) steigernd, erzählt sie von der grenzenlosen Liebe und dem heroischen Opfermut des Vaters, der die mordenden Polen um Schonung der Tochter bat. Die Apotheose des Vaters, die Ljutov schweigend anhört, korrigiert sein böses Bild der nach Affenart herumhüpfenden Juden und seine falsche Formel von der "furchtsamen Armut".

Damit sind wir am Ende unserer Rekonstruktion des mentalen Ereignisses angelangt. Wir haben gesehen, wie sich

der Erzähler - genauer: das erlebende, erzählte Ich - im Anblick des Toten, der die schreckliche Wirklichkeit der Gewalt vor Augen führt, die Verleugnung der eigenen Identität, die Anpassung an fremde Sprech- und Verhaltensweisen, die Verken- nung oder das Verkennen-Wollen der Realität und die Verdrän- gung des Todes aufgibt. Diese Entwicklung des erlebenden Ich wird nicht explizit erzählt, sondern zeichnet sich nur sehr indirekt in den Qualitäten und Strukturen des Erzählberichts ab, der, durchweg personal perspektiviert, den jeweiligen inneren Zustand des erlebenden Ich spiegelt. Es bleibt noch zu erwähnen, daß sich die Entwicklung in den folgenden Erzählungen des Zyklus nicht fortsetzt. Wo immer in den Teilen der *Reiterarmee* mentale Prozesse stattfinden, setzen sie wieder mit dem unwissenden Ich ein. Es gibt keine Kontinui- tät von Erzählung zu Erzählung. Nicht nur, daß der Erzähler "nie mehr verstehen wird, als er am Ende der ersten Erzählung versteht" (Carden 1972:50), er wird immer wieder rückfällig, vergißt, was er einmal gewußt hat. Es handelt sich eben nicht um einen Roman, sondern um einen Zyklus. Während der Roman langwierige Entwicklungen mit syntagmatischer Kohärenz dar- stellt, bietet der Zyklus ein und dasselbe Teilereignis in paradigmatischer Auffächerung dar.

Es war zu zeigen, daß die vermeintlich sujetlose Erzäh- lung *Übergang über den Zbruč* ein Ereignis, die Veränderung einer Situation, das Überschreiten einer Grenze, gestaltet, ohne eigentlich eine Geschichte zu erzählen. Dieses Ereignis ist es, das den zunächst zusammenhanglos scheinenden Teilen der Erzählung Kohärenz verleiht. Insofern sind sowohl die Aussage des Autors, die den Stil zum einzigen Zement seiner Werke erklärt, als auch die in der Forschung etablierte These von der nicht-narrativen, poetischen Kohärenz der Prosastücke Babel's zu relativieren.

Wir haben ferner gesehen, wie sich die nicht erzählte, nur in spärlichen Strichen angedeutete Geschichte aus mehr oder weniger verschlüsselten Anweisungen des Textes erschlie- ßen läßt. Wichtige Indikatoren sind die Sprache, die Bilder, Metaphern und Vergleiche. Größte Hilfe bei der Rekonstruktion

des Ereignisses gibt aber die Äquivalenz von sprachlichen Ausdrücken, Gegenständen, Symbolen, Situationen und Handlungen. Damit die Äquivalenz, eine unzeitliche Verklammerung, überhaupt sujetbildend wirksam werden kann, bedarf es ihrer Unterwerfung unter die epischen Gesetze der Psychologie und der Perspektive. Mag Babel's Ornamentalismus auf den ersten Blick auch entpsychologisiert und entperspektiviert scheinen, wie ein poetisches Netz, das über einen narrativen Rohstoff geworfen wurde, ohne Rücksicht auf dessen eigene Strukturen und ohne Beziehung zu seinen Akteuren, so wird bei näherem Zusehen doch deutlich, daß die gesamte poetische Organisation grundsätzlich in der Sphäre des dargestellten Bewußtseins bleibt. Es gibt in dieser konsequent personal perspektivierten Erzählung keinen sprachlichen Ausdruck, kein Bild, kein Symbol, in dem sich nicht das erlebende Ich ausdrückte, keine Äquivalenz, die nicht seine verborgenen psychischen Situationen anzeigte. So bietet uns Babel's ornamentales Erzählen ein Beispiel dafür, wie sich in der gedrängten Novelle die Konstitutionsformen von Poesie und Prosa konstruktiv miteinander verbinden.

A N M E R K U N G E N

¹ Zit. nach FURMANOV 1961:343; vgl. auch die Mitteilung von KUVANOVA 1965:507.

² Zur Äquivalenzbildung in erzählender Prosa vgl. SCHMID 1984a.

³ Daß Babel's Erzählungen eine am Vers geschulte Sensibilität für "lyrische Sparsamkeit des Ausdrucks" erfordern und zu einer - für die lyrische Avantgardedichtung allgemein charakteristischen - räumlich-bildhaften Präsenz aller Teile (im Sinne von Joseph FRANKS [1945, 1981] *spatial form*) tendieren, betont Patricia CARDEN (1972:46 f.). Als "Zement", der die disparaten Fragmente zusammenhält, macht sie den *point of view* aus, *the way things are seen*. Dies und ihre metaphorische Rede von der "Stimme", die zur Geschichte werde ("The voice becomes the story. We attend to its tone more than that it is saying." - 46) hat man wohl auch in dem Sinne zu verstehen, daß die für die Epik konstitutive Handlungsfolge durch die poetischen Verfahren nicht-kausaler, assoziativer Verknüpfung ersetzt wird. - Auf die lyrische Organisation der durch den

subjektiven *point of view* des Erzählers motivierten und vereinheitlichten fragmentarischen Struktur und auf die Nähe eines solchen *associational patterning* zur Verdichtung verweist auch Carol LUPLOW 1982:99-109. Renate LACHMANN (1980: 186 f.) spricht von einer "Überlagerung" der narrativen Linearität des Textes durch die "Kombinatorik semantischer Korrespondenzen". - Zu den poetischen Qualitäten von Babel's Prosa vgl. ferner Ragna GRØNGAARD 1979:29-32 und bereits Nikolaj STEPANOV 1928:28; für die Dramatik G.A. GUKOVSKIJ 1928.

⁴ Für den Begriff der "ornamentalen" Prosa muß man zwei Hauptauffassungen unterscheiden. Eine erste, stilistische meint die gesteigerte Expressivität des Erzählerworts, die Bearbeitung des narrativen Diskurses mit Verfahren entweder des Verses (Rhythmisierung, Klangwiederholung, Paronomasie u. dgl.) oder des *skaz*. Das ist etwa die Konzeption Nikolaj STEPANOV'S (1928:14), aber auch noch Gary L. BROWNINGS 1979. In diesem Sinne "ornamental" sind sowohl Gogol' und Leskov als auch Remizov, Leonov und Pil'njak. Die zweite, strukturelle Auffassung versteht unter "ornamental" die Überformung des gesamten Werks, also auch der Geschichte - die durchaus erhalten bleibt -, nach dem poetischen Ordnungsprinzip der Äquivalenz. Die Formen des *skaz* sind hier ausgeschlossen. Die stilistischen "Ornamente" bilden in dieser Konzeption (die am deutlichsten von N.A. KOŽEVNIKOVA 1971, 1976 vertreten wird) nur ein Teilphänomen einer die gesamte Struktur erfassenden Poetisierung (= Paradigmatisierung). In diesem Sinne "ornamental" sind etwa Zamjatin und Babel', ist aber auch schon Čechov, in dessen Erzählungen formale Äquivalenzen des Diskurses häufig eine Entsprechung in thematischen Äquivalenzen der Geschichte finden, ja wo der Verlauf der Geschichte gelegentlich weniger vom Geschehen als von den phonischen Figuren des Erzähltextes gesteuert scheint (vgl. SCHMID 1984a, 1984b).

⁵ Zur Geschichte als dem Ergebnis einer Auswahl von Momenten aus dem Geschehen vgl. SCHMID 1982, 1984a, 1984c, 1984d.

⁶ Alle Zitate aus Babel's Werken nach BABEL' 1966. Die Übersetzungen stammen von mir.

⁷ Zu den Grenzziehungen im Raum dieser Erzählung vgl. van BAAK 1979, zur strukturellen Rolle topologischer Merkmale in der gesamten *Reiterarmee* van BAAK 1983.

⁸ Keineswegs aber trennte der Zbruch im Jahre des russisch-polnischen Krieges (1920) die kriegführenden Länder, wie die im englischsprachigen Bereich häufig begegnende Paraphrase des Titels als *Crossing into Poland* (so SICHER 1982:545, wohl nach der englischen Übersetzung von Walter Morison [= BABEL' 1955]) unterstellt. Erst im Frieden von Riga (1921) wurde der Zbruch Teil der sowjetisch-[genauer: ukrainisch-]polnischen Grenze (vgl. WILLIAMS 1984:292). Grenzfluß war der Zbruch aber schon wesentlich früher. Durch die erste polnische Teilung (1772) wurde er Teil der österreichischen Ostgrenze. Darauf bezieht sich ausdrücklich ein in der Armeezeitung *Der rote Kavallerist* (Красный кавалерист) - für die in der Fiktion Ljutov, der Erzähler, schreibt - am 12.8.1920 erschienener

Leitartikel *Warum gehen wir 'über die Grenze'?* (Почему мы идём 'за-границу'?) von I. Vardin: die russischen Truppen - so wird hier ausgeführt - überschritten eine Grenze, die die Herrscher Österreichs und Rußlands zwischen den Völkern gezogen hätten (vgl. WILLIAMS 1984:292). Die in der Erzählung festzustellenden eklatanten Verstöße gegen die Geographie - Novograd-Volynsk<ij> liegt nicht am Zbruč, sondern am Sluč', und die Straße von Brest nach Warschau ist an ihrem nächsten Punkt mehr als 300 Kilometer vom wolhynischen Schauplatz entfernt -, diese Verstöße, die nicht als Errata gewertet werden können, aktivieren natürlich die symbolische Bedeutung des historischen Grenzflusses.

⁹ Vgl. NILSSON 1977:64 f. zu den in romantisch-patriotischen Gedichten auf den Sieg der russischen Armee über die Truppen Napoleons besungenen Flußüberquerungen, K.N. Batjuškovs *Übergang über den Neman* (Переход через Неман) und *Übergang über den Rhein* (Переход через Рейн).

¹⁰ Diesen Zwiespalt nicht nur von Sein und Schein, sondern auch von Sein und Sein-Wollen, den das moralische Verhalten des Erzählers im gesamten Zyklus ausdrückt, hat Miroslav DROZDA (1966:12) auf folgende Formel gebracht: "Leute wie Ljutov [...] bemühen sich mit allen Kräften darum, aufzuhören sie selbst zu sein, und darum, jene anderen zu werden, darum, daß sich ihr intellektuelles 'Aber' im Angesicht der Revolution aufhebe".

L I T E R A T U R

- BAAK, J.J. van
1979 The Function of Nature and Space in "Konarmija" by I.E. Babel'. - In: J. Meijer (Hg.), Dutch Contributions to the Eighth International Congress of Slavists, Amsterdam 1979, S. 37-55.
1983 The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the Role of Space in I.E. Babel's "Konarmija". - Amsterdam 1983.
- BABEL', I.E.
1955 The Collected Stories, ed. and transl. by W. Morison. - New York 1955.
1965 <Iz planov i nabroskov k "Konarmii">. - In: Literaturnoe nasledstvo, Bd. 74, Moskva 1965, S. 490-499.
1966 Izbrannoe. - Moskva 1966.
- BROWNING, Gary L.
1979 Russian Ornamental Prose. - In: Slavic and East European Journal, Bd. 23/1979, S. 346-352.

- CARDEN, Patricia
1972 The Art of Isaac Babel. - Ithaca/London 1972.
- CILEVIČ, L.M.
1976 Sjužet čečovskogo rasskaza. - Riga 1976.
- DROZDA, Miroslav
1966 Babel, Leónov, Solženicyn. - Praha 1966.
- ENG, Jan van der
1963 La description poétique chez Babel. - In: Dutch Contributions to the Fifth International Congress of Slavists Sofia 1963, The Hague 1963, S. 79-92.
1984a The Imagery of "Red Cavalry". - In: K. Heltberg et al. (Hgg.), We and They. National Identity as a Theme in Slavic Cultures. Donum Stiefanum, Copenhagen 1984, S. 166-179.
1984b Babel's Short Story "Zamost'e". - In: J.J. van Baak (Hg.), Signs of Friendship. To Honour A.G.F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician, Amsterdam 1984, S. 419-430.
- FALCHIKOV, Michael
1977 Conflict and Contrast in Isaak Babel's "Kon-armiya". - In: Modern Language Review, Bd. 72/1977, S. 125-133.
- FALEN, James
1974 Isaac Babel. Russian Master of the Short Story. - Knoxville 1974.
- FRANK, Joseph
1945 Spatial Form in Modern Literature. - In: The Sewanee Review, Bd. 53/1945, S. 221-240, 433-456, 643-653. Leicht revidierte Version in: J.F., The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature, New Brunswick 1963 (Reprint: Bloomington 1968), S. 2-62.
1981 Spatial Form: Thirty Years After. - In: J.R. Smitten/A. Daghestani (Hgg.), Spatial Form in Narrative, Ithaca/London 1981, S. 202-242.
- FURMANOV, D. A.
1961 Sobranie sočinenij, Bd. 4, Moskva 1961.
- GRØNGAARD, Ragna
1979 An Investigation of Composition and Theme in Isaak Babel's Literary Cycle "Konarmija". - Aarhus 1979.
- GUKOVSKIJ, G.A.
1928 "Zakat". - In: I.F. Babel'. Stat'i i materialy, Leningrad 1928 (Nachdruck: Russian Titles for the Specialist 47, Letchworth 1973), S. 71-99.
- JOVANOVIĆ, Milivoje
1975 Umetnost Isaka Babelja. - Beograd 1975.

ROŽEVNIKOVA, N.A.

- 1971 O tipach povestvovanija v sovetškoj proze. - In: Voprosy jazyka sovremennoj russkoj literatury, Moskva 1971, S. 97-163.
- 1976 Iz nabljudenij nad neklassičeskoj ("ornamental'-noj") prozoj. - In: Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka, Bd. 35/1976, Nr. 1, S. 55-66.

KUVANOVA, L.K.

- 1965 Furmanov i Babel'. - In: Literaturnoe nasledstvo, Bd. 74, Moskva 1965, S. 500-512.

LACHMANN, Renate

- 1980 Notizen zu Isaak Babels "Perechod čerez Zbruč". - In: B.J. Amsenga/J. Pama/W.G. Weststeijn (Hgg.), Voz'mi na radost'. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier, Amsterdam 1980, S. 183-192.

LEE, Alice

- 1972 Epiphany in Babel's "Red Cavalry". - In: Russian Literature Triquarterly, 1972, Nr. 2, S. 249-260.

LOTMAN, Ju. M.

- 1973a Proischoždenie sjužeta v tipologičeskom osveščeenii. - In: Ju.M.L., Stat'i po tipologii kul'tury, Teil II, Tartu 1973, S. 9-42; dt.: Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen, in: J.M.L., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, hg. von K. Rimmermacher, Kronberg/Ts. 1974, S. 30-66; Die Entstehung des Sujets - typologisch gesehen, in: J.M.L., Kunst als Sprache, hg. von K. Städtke, Leipzig 1981, S. 175-204.
- 1973b Sjužet v kino. - In: Ju.M.L., Semiotika kino i voprosy kinočestetiki, Tallin 1973, S. 85-99; dt.: Das Sujet im Film, in: J.M.L., Kunst als Sprache, hg. von K. Städtke, Leipzig 1981, S. 205-218; engl.: Plot in Cinema, in: J.L., Semiotics of Cinema, übers. v. M.E. Suino, Ann Arbor 1976, S. 65-76.

LUPLOW, Carol

- 1982 Isaac Babel's Red Cavalry. - Ann Arbor 1982.

NILSSON, Nils Åke

- 1977 Isaak Babel's "Perechod čerez Zbruč". - In: Scando-Slavica, Bd. 23/1977, S. 63-71.

PAUSTOVSKIJ, K.G.

- 1970 Neskol'ko slov o Babele [1966]. - In: K.G.P., Sobranie sočinenij v 8 tt., Bd. 8, Moskva 1970, S. 153-160.

POGGIOLI, Renato

- 1957 Isaak Babel in Retrospect. - In: R.P., The Phoenix and the Spider, Cambridge (Mass.) 1957, S. 229-238.

- SCHMID, Wolf
1981 Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen "Der Schuß" und "Der Posthalter". - In: *Poetica*, Bd. 13/1981, S. 82-132.
- 1982 Die narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung". - In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 9/1982, S. 83-110.
- 1984a Thematische und narrative Äquivalenz. - In: R. Grübel (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij Rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1984, S. 79-118.
- 1984b Klangwiederholungen in Čechovs Erzählprosa. - In: J.R. Döring-Smirnov/P. Rehder/W. Schmid (Hgg.), *Text, Symbol, Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*, München 1984, S. 489-514.
- 1984c Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution. - In: J.J. van Baak (Hg.), *Signs of Friendship. To Honour A.G.F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician*, Amsterdam 1984, S. 523-552.
- 1984d Der semiotische Status der narrativen Ebenen "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung". - In: K. Oehler (Hg.), *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik Hamburg 1981*, Tübingen 1984, Bd. 2, S. 477-486.
- SICHER, Efraim
1982 *The Road to a Red Cavalry: Myth and Mythology in the Works of Isaak Babel' of the 1920s.* - In: *Slavonic and East European Review*, Bd. 60/1982, S. 528-546.
- STEPANOV, Nikolaj
1928 *Novella Babelja [1926].* - In: I.E. Babel'. *Stat'i i materialy*, Leningrad 1928 (Nachdruck: *Russian Titles for the Specialists 47*, Letchworth 1973), S. 11-41.
- TERRAS, Victor
1966 *Line and Color. The Structure of I. Babel's Short Stories in "Red Cavalry".* - In: *Studies in Short Fiction*, Bd. 3 (1966), Nr. 2, S. 141-156.
- TRILLING, Lionel
1961 *Introduction.* - In: I.B., *The Collected Stories*, Cleveland/New York 1961, S. 9-37.
- WILLIAMS, Gareth
1984 *The Rhetoric of Revolution in Babel's "Konarmija".* - In: *Russian Literature*, Bd. 15 (1984), S. 279-298.

Jerzy FARYNO (Warszawa)

ЯЗЫК В ЯЗЫКЕ

(Несколько наблюдений над полиглотизмом в *Мастере и Маргарите*)

I. РУССКОЯЗЫЧИЕ ВОЛАНДА. Будучи безальтернативной естественной формой существования литературного произведения конкретный этнический язык не становится никакой внутритекстовой структурной категорией. Для этого необходимы некие дополнительные условия - либо особое, ориентированное на многоязычие, состояние культуры (т.е., контекста), либо полиглотизм внутритекстовый.¹ В последнем случае в пределах произведения должен был бы появляться по крайней мере еще один какой-нибудь язык, и если не из этнических, то хотя бы из иных невербальных систем коммуникации. Так, отсутствие этнического иноязычия в *Мастере и Маргарите* нейтрализирует признак русскоязычия романа,² а наличие других форм общения (жестовых или мимических) создает всего лишь оппозицию "словесный- внесловесный" (но никак не "русский - не-русский").

Казалось бы, что иностранность Воланда и несколько раз упоминаемые свойства его русской речи должны бы вводить в мир произведения и категорию этноязычия, и в первую очередь - русскоязычия, тем временем однако эта категория тут же снимается (434: " - О, я вообще полиглот и знаю очень большое количество языков, - ответил профессор".³), что уравнивает русский с любым иным этническим языком (ср. еще на с. 553 замечание о знании пяти или шести языков, "кроме родного", Мастером) и поддерживает всего лишь признак образованности, незаурядности или необычности Воланда.⁴ Аналогичная картина имеет место и в случае акцента - он то приписывается речи Воланда, то снимается с нее, вследствие чего Воланд русскоязычен и одновременно иностранен только тогда, когда говорит с акцентом, в случае же исчезания акцента его русскоязычие и иностранность теряют отмеченность и не способны стать активной структурной категорией.⁵ Но заметим, что это этнолингвистическое безразличие, имея за свой фон этнолингвистическую же отмеченность под видом упоминаний об акценте, - явление в т о - р и ч н о е и потому именно оно получает статус не рядового значимого признака, а признака с фундаментальной - семиотической - нагрузкой.

Наличие акцента в речи, выдавая определенную информацию о говорящем (либо помимо его воли, либо намеренно преподносимую слушателю), имеет и другие, более существенные, свойства. Во-первых, он задерживает внимание слушателя на самой речи, отвлекает от содержания, делает ее менее прозрачной для содержания. Во-вторых, на первый план он выдвигает конкретную этническую языковую систему (благодаря возмущающей ее другой, параллельной, этнической языковой системе) - с акцентом нельзя "говорить вообще", с акцентом можно говорить только на конкретном языке слушателя.⁶

Поэтому исчезновение акцента в речи Воланда на время рассказа истории о Понтии Пилате (435) снимает с рассказа "русско-(этно)язычие" и если эта история Пилата и рассказана, то рассказана она не столько на русском, сколько на языке вообще, с одной стороны, а с другой - делает этот рассказ прозрачным для содержания, т.е. выключает его план выражения. В результате история Пилата не столько рассказана, сколько сообщена при помощи какой-то более универсальной, лишенной плана выражения, коммуникативной системы.

О том, что именно такой коммуникативный статус истории о Пилате предполагался Булгаковым, однозначно свидетельствует различие Иваном-слушателем речи и видения (т.е. , разных систем коммуникации или даже языка и действительности), отправителя и получателя сообщения вплоть до аутокоммуникации под видом сновидения , внутритекстового времени и времени акта коммуникации (459):

"-Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич, - сказал профессор.

Поэт провел рукой по лицу, как человек, только что очнувшийся, и увидел, что на Патриарших вечер.

[...]

'Как же это я не заметил, что он успел сплести целый рассказ?.. - подумал Бездомный в изумлении, - ведь вот уже и вечер! А может, это и не он рассказывал, а просто я заснул и все это мне приснилось?'

Универсальность языка Воланда манифестируется в романе и еще иначе: тождественностью этого языка как плана выражения с действительностью как планом содержания. Когда Воланд начинает

свой рассказ о Понтии Пилате, акцент с его речи уже снят, но еще сохранен его, так сказать, голос или точнее - субъект речи. Композиционно же глава "Понтий Пилат" является самостоятельным текстом, с собственным началом, лишенным субъекта речи, и, что наиболее существенно - Воляндова голоса: "Все просто: в белом плаще..." (435) - так начал Волянд, но сама глава, совпадая со словами Волянда, начинается уже без комментарно-адресующей рамки: "В белом плаще с кровавым подбоем ... " (435) и так вплоть до финальной фразы "Было около десяти часов утра" (458). После нее, но уже в очередной главе, адресованность речи и субъект речи или Воляндов голос снова возобновляются (459): "- Да, было около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич, - сказал профессор", а акцент появится еще позже (459): "- О нет! Это может кто подтвердить! - начиная говорить ломаным языком, чрезвычайно уверенно ответил профессор и неожиданно таинственно по-манил обоих приятелей к себе поближе".⁷

В пределах таких рамок глава "Понтий Пилат" удваивается - она и внеязыковая действительность (история), и рассказ на некоем универсальном языке Волянда. Акцентные же рамки дополнительно удваивают и язык Волянда, расцепляя его на универсальную и частную коммуникативные системы: возобновление акцента уже после сообщения истории о Пилате знаменует собой переход в мир именно частных, дифференцированных, коммуникативных систем.

II. МНОГОЯЗЫЧИЕ ПИЛАТА. В главе "Понтий Пилат" и подследственный Иешуа и Пилат говорят на трех разных языках: арамейском, греческом и латинском. Переходы с языка на язык всякий раз оговариваются здесь почти с излишней тщательностью, но нигде особо не мотивируются.⁸

Явное и подразумеваемое этническое многоязычие характерно также и для всего окружения Пилата: секретарь, понимающий весь трехязычный допрос; Марк Крысобой, знающий латынь и говорящий, хотя и скверно, по-арамейски; и, наконец, разнорациональный Ершалаим. Но тем не менее название и смена языков соотнесены только с Пилатом и, косвенно, с Иешуа: Мена инициируется именно Пилатом и адресуется именно Иешуа,⁹ а наиболее показательно то, что прежде чем перейти на другой язык. Пилат предварительно спрашивает Иешуа о знании данного языка (см. выдержки в примеч. 8). Отсутствие каких-либо указаний на мотивацию этого языкового перебора-

опроса заставляет усматривать в нем попытку определения границ языковой компетенции Иешуа, с одной стороны, а с другой - поиск более адекватного, чем частные этнические разновидности, общего с Иешуа языка.

В самом деле: первое столкновение Пилата с Иешуа показано со стороны сильного языкового конфликта, хотя оба они говорят на одном и том же этническом языке - по-арамейски (436-437). Употребленное Иешуа по отношению к Пилату обращение "Добрый человек" ему нежелательно и стало причиной жестокого наказания Иешуа. Пилата, как выясняется, следует называть "игемон". Поначалу может показаться, что здесь произошло всего лишь нарушение этикета. Несколько позже Пилат проявляет, однако, известную заинтересованность в выражении Иешуа "добрый человек" и даже вводит его, хотя цитатно и иронически, в собственную речь (444). Не этноязык и не один этикет разъединяют, таким образом, Иешуа и Пилата, а нечто более фундаментальное - конятийные системы.¹⁰

Разбираемая сцена допроса многоязычна не только в этническом смысле. По отношению к Иешуа Пилат применяет и другие - внеязыковые - системы коммуникации. Первая (по ходу повествования) - система телесного наказания. Крысобою поручается не и з б и т ь Иешуа, а именно о б ь я с н и т ь ему, как разговаривать с Пилатом.¹¹ Иначе говоря, Крысобою играет здесь роль своеобразного переводчика Пилата на язык побоев и учителя "правильному" языку (по-видимому, он не случайно рафинированно ударил бичом, но "заговорил гнусаво, плохо выговаривая арамейские слова" - 437).¹²

Вторая - наиболее развитая - система паралингвистической коммуникации: темп речи,¹³ жесты и взгляды,¹⁴ намеки и суггестии.¹⁵ Более того: и в данном случае Пилат удостоверяется, знает ли этот "язык" Иешуа (ср. на стр. 442 смежность вопросов: "ты, может быть, знаешь и латинский язык?" и "Как ты узнал, что я хотел позвать собаку?"), и лишь после этого включает свою систему намеков. Иешуа, без сомнения, ее отлично понимает - он безошибочно "читает" произвольные жесты и движение губ Пилата (см. выдержку в примеч. 8), - но он не пользуется ею, она ему чужда.

Во время всего допроса Пилат раздвоен. Сначала даже в физическом смысле: он страдает от гемикрании, "при которой болит полголовы" (436), смотрит одним глазом (см. примеч. 8). Потом, обретая некоторую подвижность и физическую целостность (смотрит,

например, уже обоими глазами - 440), постепенно раздвигается духовно: разговаривает с Иешуа, но сосредоточен в мыслях на себе и на собственной судьбе. Это его состояние отражается и на раздвоенности коммуникативных систем: одни поддерживают разговор с Иешуа (лингвистические), другие же произвольно выражают его внутреннее состояние (экстралингвистические жесты, движение губ). При этом первые чисто формальны, что манифестируется хотя бы немотивированной меной языков, а вторые содержательны, даже физически неотделимы от Пилата, на этом уровне он сам есть некий своеобразный язык. В коммуникативном смысле Пилат, таким образом, неоднороден - он распадается на отчуждаемые и неотчуждаемые системы-языки. При этом хотя последние, неотчуждаемые, иногда и одерживают верх над отчуждаемыми и прорываются в вербализованную сферу,¹⁶ они все-таки находятся в подчинении у отчуждаемых. С точки зрения Пилата отчуждаемые языки важнее.

III. ЯЗЫК ИЕШУА. В противовес Пилату Иешуа целостен как на вербальном, так и на поведенческом уровнях,¹⁷ и полностью тождественен своим языкам (а точнее - языку: навязанная Пилатом мена языков ничего не меняет в понятийном языке Иешуа - меняя языки Иешуа все время говорит на одном и том же; на его ответы никак не влияют также и экстралингвистические суггестии Пилата).

На тождество "Иешуа=язык" есть целый ряд едва ли не прямых указаний:

- готовность Иешуа поклясться (443), где существенно не только подтверждение истинности своих слов, но и полная слитность слова и действия, требуемая перформативным актом;

- замечание Пилата о хорошо подвешенном языке Иешуа тут же после замечания о подвешенной на волоске жизни (443), что недвусмысленно ставит знак равенства между языком Иешуа и его жизнью (дополнительно усиленное речевым перформативным актом 'клясться жизнью');

- ответ "Нет, я своим умом дошел до этого" на вопрос Пилата "В какой-нибудь из греческих книг ты прочел об этом?" (444), который говорит о том, что Иешуа пользуется не чужим и отчужденным словом, а собственным, и что это не столько этническое слово (из греческой книги), сколько ментальное (с более универсальным статусом), тогда как для Пилата это всего лишь частное, этикетарное обращение;¹⁸

- Пилат страдает от солищепака и гемикрании, поэтому Иешуа неоднократно чувствует себя мучителем Пилата (441: "И сейчас я невольно являюсь твоим палачом, что меня огорчает"). И это не метафора: Пилата мучает г о л о с Иешуа.¹⁹ Полная тождественность Иешуа и его языка так или иначе должна обернуться словом-плотью, физической осязаемостью языка. Коллющий голос Иешуа напоминает пару "Пилат - Крысобой", в которой последний играет роль Пилатова 'языка-наказания', но если и на этом уровне 'язык' отчужден от Пилата (см. II), то в случае Иешуа даже в такой роли ('мучителя') он является неделимым целом.

В отличие от смертоносного 'языка-Крысобой' (437) коллющий "Пилату в висок" (441) голос-язык-Иешуа²⁰ соотносен с терапевтическим свойством²¹ - приступ гемикрании проходит как раз во время его звучания (441). Не трудно заметить, что "голос" говорит на неотчуждаемом от Пилата уровне коммуникации и апеллирует к его личностному началу (красноречивее всего свидетельствует об этом переход Иешуа с обращения "игемон" на обращение "ты"), и что данная терапия состоит в эксплицировании (пробуждении) этого личностного начала, упрятанного под формальными системами и функциями.²² Если учесть еще внезапную трансформацию Левия Матвея (439) и предполагаемую резкую перемену Крысобоя (444) при непосредственном к ним обращении Иешуа, то станет ясно, что язык Иешуа действителен в непосредственном контакте с личностью и что он знает только одну - и з у с т н у ю - форму общения. Письменная, и этим самым отчужденная, форма его не только искажает (ср. о записях Матвея: "Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил". - 439; ср. еще 443), но и сообщает ему губительный характер (такова роль "другого куска пергамента" с записями Иуды - 445 и след.).

IV. СИСТЕМАТИКА ЯЗЫКОВ. Теперь напомним, что вся эта история рассказывается на особом языке Воланда,²³ который всем остальным сообщает статус языков внутри языка, т.е. более глубоких его уровней (тем более, что они лишены в данном рассказе собственного плана выражения, хотя Воланд и полиглот). Так, например, арамейский соотносится с биографическим и этикетарным уровнем (анкетность вопросов Пилата: сопровождение удара бичом по поводу нежелательного именованья Пилата), латинский - с бихавиоральным (объяснение жеста и движения губ Пилата), греческий - с понятий-

ным, наиболее абстрактным (рассуждения об истине и о понятии "добрый человек").

Всякий очередной шаг вглубь должен вести в данном случае ко все менее отчуждаемым от говорящего субъекта ментальным уровням вплоть до тождества говорящего с его языком и в итоге - к слиянию с реальностью. В этом свете переходы Пилата на паралингвистические (поведенческие) системы коммуникации, с одной стороны, и выходы в ментальные сферы, передаваемые как прорывы смутной мысли и видений, с другой,²⁴ - закономерность, равно как закономерность является тождество жизни Иешуа с его языком и голосом (даже без учета ассоциаций Иешуа с Христом и отсылок к Прологу Евангелия от Иоанна). С одной только разницей: в случае Пилата такого тождества еще нет - более фундаментальные уровни от него так же, как и более поверхностные, и уравниваются в своих правах, превращаясь в самоценные параллельные системы коммуникации (языки).²⁵

Всякий же шаг вовне влечет за собой отчуждение языка от субъекта, усиливает разрыв между интенцией и ее выражением и удаляет от истины, т.е. чреват искажениями, обретающими самоодолжающую ценность, что ведет в свою очередь к возникновению ложного (призрачного) и потому опасного мира: тут за языком не стоит ни личность, ни референт, и все что угодно может быть подменено чем угодно. На этом явлении покоится как вся система отчуждений в истории Пилата, так и во всем романе в целом. Такова и логика наказаний и глумлений Воландовой свиты и его самого в московской истории - в первую очередь наказанию подвергаются те, кто нарушает исконное единство личности, языка и мира.²⁶

V. БЕЗЪЯЗЫЧИЕ ИВАНА. Особый статус языка Воланда (см. I) и косвенно языка Иешуа (см. примеч. 23) лучше всего выявляется при помощи Ивана Бездомного. Будучи идеальным слушателем (он, слушая, видит - см. I), он не в состоянии воспроизвести услышанное. Составляемое им заявление в милицию (530 и след.) - не столько воспроизведение, сколько перевод на иной язык (хотя внешне как-будто тоже русский); и канцелярский, и письменный. Язык, которым он пользуется, не передает нужного содержания и навязывает свое. Нужное содержание Иван намеревается передать сопровождающими рисунками, "Но и рисунки не помогли" (531). Разрыв между планом выражения и планом содержания пропадает лишь тогда, когда

Иван переходит на у с т н у ю речь и обретает "благодарного слушателя" (550). Но и это не все: необходимо еще тождество говорящего субъекта с его речью. Иван у Булгакова выполняет и это условие - отождествляется со своим рассказом: "взволнованный успехом своего повествования Иван тихо прыгал на корточках, изображая кота с гривенником возле усов". (550). По сравнению с ксеноязычием Левия Матвея (744-745) Иван, некогда безъязычный, стал уже носителем универсального языка - он уже в состоянии увидеть во сне продолжение (ни от кого не услышанное) истории Пилата (глава "Казнь"). Но пока еще носителем пассивным. Воздействовать на мир и преобразовать его (по образцу Иешуа) он еще не может, он еще не владеет артикуляцией, еще не в состоянии перевести его в словесную ипостась. На страницах Булгаковского романа эта очередная роль передается Мастеру.

VI. СЛОВО МАСТЕРА. Если рассматривать Мастера как отдельный персонаж, то овладение им универсальным языком остается загадкой, но если видеть в нем именно продолжение Ивана, то загадки нет. Язык Мастера, как и язык Иешуа, будучи личностным языком, адресуется к другой личности, и эта другая личность есть его цель и содержание. Это язык ради и для д р у г о г о. Не зря Маргарита "говорила, что в этом романе ее жизнь". (558). Точно также цель языка Иешуа - возрождение личности другого. В случае Ивана другого еще нет. В случае Мастера их двое: Маргарита и Пилат. Маргарита уже осуществлена в романе Мастера, но Пилат еще нет. Поэтому его роман считается неоконченным. А кончается он одной фразой:

"Мастер [...] сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам:

- Свободен! Свободен! Он ждет тебя!

Горы превратили голос Мастера в гром, и этот же гром их разрушил. Проклятые скалистые стены упали". (797),

Но другой не может быть освобожден и возрожден как личность, если в нем нет готовности у с л ы ш а т ь. Иван у с л ы ш а л Воланда и поэтому стал на путь возрождения личности, Берлиоз и многие ему подобные не услышали, и поэтому жестоко наказаны.

П р и м е ч а н и я

1. В случае многоязычия культуры отдельные этнические языки не параллельны друг другу, а иерархичны и являются своеобразными уровнями сверхязыка (системы) данной культуры.
2. Языковую однородность романа, противостоящую упоминаемой языковой пестроте его внутреннего мира, Гаспаров связывает с принципом структурирования произведения по типу мифа. См.: Б.М. ГАСПАРОВ, "Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова 'Мастер и Маргарита'", в: *Slavica Hierosolymitana*, vol. III, Jerusalem 1978, 199.
3. Текст романа цитируется по изданию: М. БУЛГАКОВ, *Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита*, Москва 1973. Страницы даются в скобках непосредственно в тексте статьи.
4. То же явление имеет место и в случае его национальности, которая в итоге вообще снимается.
5. С тем, что "иностранность" поддерживается на других уровнях романа - на уровне внешнего вида, атрибутов, манеры держать себя.
6. Попутно заметим, что дефектная речь - речь без акцента и поэтому проще: она задерживает внимание на плане выражения, но не акцентирует системы, а диалектная - выдает информацию опять-таки не о системе, а об одном из уровней системы общей для собеседников.
7. Подобным образом снимается с романа Мастера голос читающей Маргариты (см. 714 и 746).
8. Ср., например:
 - Знаешь ли какой-либо язык, кроме арамейского?
 - Знаю. Греческий.
 - Вспущшее веко приподнялось, подернутый дымкой страдания глаз уставился на арестованного. Другой глаз остался закрытым. Пилат заговорил по-гречески:
 - Так ты собирался разрушить здание храма и призывать к этому народ? (438)
 - [...]
 - Я не спросил тебя, - сказал Пилат, - ты, может быть, знаешь и латинский язык?
 - Да, знаю, - отвечал арестант.
 - Краска выступила на желтоватых щеках Пилата, и он спросил по-латыни:
 - Как ты узнал, что я хотел позвать собаку?
 - Это очень просто, - ответил арестант по-латыни, - ты водил рукой по воздуху, - арестант повторил жест Пилата, - как будто хотел погладить, и губы...
 - Да, - сказал Пилат.
 - Помолчали, потом Пилат задал вопрос по-гречески:
 - Итак, ты врач?
 - Нет, нет, - живо ответил арестант, - поверь мне, я не врач.
 - Ну, хорошо. Если хочешь держать это в тайне, держи. К делу это прямого отношения не имеет. Так ты утверждаешь, что не призывал разрушить... или поджечь, или каким-либо иным способом уничтожить храм?

- Я, игефон, никого не призывал к подобным действиям, пов-
торяю. Разве я похож на слабоумного?

- О да, ты не похож на слабоумного, - тихо ответил проку-
ратор и улыбнулся какой-то страшной улыбкой, - так поклонись,
что этого не было.

- Чем хочешь ты, чтобы я поклонился? - спросил, очень оживив-
шись, развязанный.

- Ну, хотя бы жизнью твоею, - ответил прокуратор, - ея кля-
сться самое время, так как она висит на волоске, знай это!
(442-443).

9. Вне сцены допроса ни многоязычие Пилата ни язык происходящих
разговоров нигде уже не отмечаются на уровне повествования.

10. По Иешуа, "злых людей нет на свете" (444), а причиняемое ими
зло и их черствость и жестокость рассматриваются в категориях
несчастья. Ср., например, о Крысбое (444):

- А вот, например, кентурион Марк, его прозвали Крысбоем,
он - добрый?

- Да, - ответил арестант, - он, правда, несчастливый человек.
С тех пор как добрые люди изуродовали его, он стал жесток и
черств. Интересно бы знать, кто его искалечил?

И это отнюдь не декларация, а сущность Иешуа. Она, кстати,
проявляется здесь постоянной озабоченностью Иешуа другими:
допрашивающим Пилатом (441: "И сейчас я невольно являюсь тво-
им палачом, что меня огорчает"), палачем Крысбоем (444),
предавшим Иудой (447: "-Я вижу, что совершилась какая-то беда
из-за того что я говорил с этим юншей из Кириафа. У меня,
игефон, есть предчувствие, что с ним случится несчастье, и мне
его очень жаль".). Тем временем Пилат "окончательно потерял
веру в людей" (442), все для него "палачи", "разбойники",
"грязные предатели", "преступники" (448), им руководит ненав-
исть ("Прокуратор с ненавистью почему-то глядел на секретаря
и конвой" - 447; "Ненавистный город, - вдруг почему-то про-
бормотал прокуратор" - 448) и его эгоистическая озабоченность
о себе (440, 441 и особенно 446: "Мысли понеслись короткие,
бессвязные и необыкновенные: 'Погиб!' потом: 'Погибли!..')).

Заметим при этом, что в случае выражения Иешуа "добрый че-
ловек" определение "добрый" являет собой безальтернативный,
так называемый постоянный эпитет, что ставит знак равенства
между "добрый" и "человек". В случае же Пилата имеет место не-
престанный взаимоперевод, выражающийся серией переименований.
И здесь, таким образом, Пилат многоязычен (на уровне плана вы-
ражения), тогда как Иешуа все время одноязычен (на уровне и
плана выражения, и плана содержания, и плана референта, что
сообщает его языку нерасторжимость с действительностью и этим
самым гарантирует его истинность).

11. См. 436-438 (разрядка моя - Е.Ф.):

Человек со связанными руками несколько подался вперед и на-
чал говорить:

- Добрый человек! Поверь мне...

Но прокуратор, по-прежнему не шевелясь и ничуть не повышая
голоса, тут же перебил его:

- Это меня ты называешь добрым человеком? Ты ошибаешься. В
Ериалаиме все шепчут про меня, что я свирепое чудовище, и это
совершенно верно, - и так же монотонно прибавил: - кентуриона
Крысбоя ко мне.

[...]

Прокуратор обратился к кентуриону по-латыни:

- Преступник называет меня "добрый человек". Выведите его отсюда на минуту, объясните ему, как надо разговаривать со мной. Но не калечить.

[...]

[...] Движение кентуриона было небрежно и легко, но связанный мгновенно рухнул наземь, как будто ему подрубил ноги, залябнулся воздухом, краска сбегала с его лица и глаза обесмыслились. Марк одною левою рукой, легко, как пустой мешок, вздернул на воздух упавшего, поставил его на ноги и заговорил гнусаво, плохо выговаривая арамейские слова:

- Римского прокуратора называть - игемон. Других слов не говорить. Смирно стоять. Ты понял меня или ударить тебя?

[...]

- Я понял тебя. Не бей меня.

12. Возможно, что Крысобой как своеобразный 'переводчик-обучитель' - еще один вариант переводчика-Коровьева и помощника Афракия Толмая (=толмача, т.е. объяснителя-переводчика). Об эквиваленции последней пары см. в ук. статье М.ГАСПАРОВА.

13. См. 446 (разрядка моя - Е.Ф.):

[...] Отвечай! Говорил?.. Или... не... говорил? - Пилат протянул слово "не" несколько больше, чем это полагается на суде, и послал Иешуа в своем взгляде какую-то мысль, которую как бы хотел внушить арестанту.

Заметим, что языку у Пилата имеется альтернатива, но что мена языка предполагает и мену содержания. С другой, языку свойственно выражать иное содержание, чем в нем заложенное, т.е. при помощи языка можно лгать, или говорить нечто не имеющее соответствия в личности говорящего.

14. См. 446 (разрядка моя - Е.Ф.):

Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи, но он позволил себе поднять руку, как бы заслоняясь от солнечного луча, и за этой рукой, как за щитом, послать арестанту какой-то намекающий взор.

Здесь опять налицо коммуникация, стремящаяся миновать язык. Кроме того и "язык поведения" Пилата оказывается не его собственным, а регламентированным внешним ("Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи, но он позволил себе").

15. См. 444: "- В какой-нибудь из греческих книг ты прочел об этом?", где просматривается механизм оправдания путем ссылки на чужое слово, переброса вины на иного, и отказа от собственного слова.

16. См. 441:

- Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про истину, о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?

И тут прокуратор подумал: "О, боги мои! Я спрашиваю его о чем-то ненужном на суде... Мой ум не служит мне больше...".

17. См. 446:

- Правду говорить легко и приятно, - заметил арестант.

[...]

- Дело было так, - охотно начал рассказывать арестант [...]

18. См. примечания 10 и 15. См. еще 444:
- А теперь скажи мне, что это ты все время употребляешь слова "добрые люди"? Ты всех, что ли, так называешь?
 - Всех, - ответил арестант, - злых людей нет на свете.
 - Впервые слышу об этом, - сказал Пилат, усмехнувшись, - но, может быть, я мало знаю жизнь! [...] - В какой-нибудь из греческих книг ты прочел об этом?
 - Нет, я своим умом дошел до этого.
- В данном случае важно еще отметить эквиваленцию понятия 'добрый человек' - 'жизнь' - 'ум' и то, что "жизнь" локализуется Пилатом во внешней сфере, тогда как у Иешуа она локализована в нем самом ("своим умом дошел до этого.") и в человеке, что следует из эквиваленции синтаксической позиции слова "жизнь" во фразе Пилата и слова "своим умом" в ответе Иешуа (где еще дополнительно "ум" противопоставляется "книге", из-за наличия отрицания "Нет").
19. См. 440-441 (разрядка моя - Е.Ф.):
- Да, Левий Матвей - донесся до него в ы с ó к и й , м у ч а ю щ и й е г о г о л о с .
 - А вот что ты все-таки говорил про храм толпе на базаре? Г о л о с отвечающего, казалось, к о л о л Пилату в висок, был невыразимо м у ч и т е л е н , и этот г о л о с говорил:
 - Я, игемон, говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся храм истины. Сказал так, чтобы было понятнее.
20. См. 441: "И вновь он услышал г о л о с" (разр. моя - Е.Ф.), где голос - переименование Иешуа и где сняты указания на язык, на котором идет этот разговор.
21. Ср. мотив укола вообще в романе (и особенно в финале) - от "тупой иглы, засавшей" в сердце Верлиова в момент появления Воланда (424) по "исколотую память" Ивана (812).
22. Здесь уместно обратить внимание на постепенное вхождение в текст романа слова "человек", противостоящее "гражданину" и названиям функций, псевдонимов и т.п. О роли этой оппозиции в романе частично уже говорилось в моем *Введении в литературоведение*, часть II, Katowice 1980 и часть III, Katowice 1980.
23. Воландов рассказ о Понтии Пилате совпадает с соответствующей главой романа Мастера. Роман Мастера был потом прочитан Иешуа, и важно, что он не опротестовывает сочинения Мастера (как он опротестовывал записи Левия Матвея) и этим самым подтверждает истинность рассказа Воланда, что подкалывает если не тождество, то родственность языка Воланда и языка Иешуа.
24. Ср. хотя бы на стр. 445: "померещилось ему", "Пилату показалось", "И со слухом совершилось что-то странное - как будто вдали проиграли негромко и грозно трубы"; 452: "Но не эта мысль поразила сейчас Пилата. Все та же непонятная тоска, что уже приходила на балконе, пронизала все его существо. Он тотчас постарался ее объяснить, и объяснение было странное: по-казалось смутно прокуратору, что он чего-то не договорил с осужденным, а может быть, чего-то не дослушал". и т.п.
25. Ср. раздвоение систем в разговоре с Каифой (451): "Прокуратор хорошо знал, что именно так ему ответит первосвященник, но задача его заключалась в том, чтобы показать, что такой ответ

вызывает его изумление.

Пилат это и сделал с большим искусством".; 452: "Темные глаза первосвященника блеснули, и, не хуже, чем ранее прокуратор, он выразил на своем лице удивление". См. также разговор с Аффранием по поводу убийства-спасения Иуды.

26. На связь романа *Мастер и Маргарита* с Данте указывается в: И.Ф.БЭЛЗА, "Генеалогия 'Мастера и Маргариты'", в: *Контекст 1978. Литературно-теоретические исследования*, Москва 1978. Но эта связь раскроет свой глубокий смысл, видимо, в том случае, если будет учтена та этическая система дантовских наказаний, которая раскрыта в работе: J.M.LOTMAN, "Wędrowka Ulissea w 'Boskiej Komedii' Dantego", in: *Pamiętnik Literacki* 1980, z. 4, 127-138.

Antonín MĚSTAN (Freiburg i.Br.)

ELSA TRIOLET IN DER RUSSISCHEN LITERATUR

Es ist allgemein bekannt, daß die französische Schriftstellerin Elsa Triolet (1896-1970) russischer Herkunft war und auch aus dem Russischen übersetzte, darunter Werke Majakovskijs. Gerade im Zusammenhang mit Majakovskij beginnen jedoch schon die Legenden. So bezeichnet der *Dictionnaire de la Littérature française contemporaine* (Paris 1968, Larousse) Elsa Triolet als "belle-soeur de Małakowski".¹ Der Lapsus ist allerdings verzeihlich, denn schließlich hat ihn die offizielle sowjetische Prüderie mitverursacht, die nur ungern eingesteht, daß Majakovskij nicht nur lange Jahre in Moskau mit Osip Brik und dessen Frau die Wohnung teilte, sondern auch mit Wissen Briks intime Beziehungen zu Lilja Brik unterhielt. Diese, eine geborene Kagan, war die Schwester Ella Kagans, der späteren Elsa Triolet. Letzere als *Schwägerin* Majakovskijs zu bezeichnen ist somit reichlich gewagt.

Majakovskij war sogar eine zeitlang in Ella Kagan/Elsa Triolet verliebt, nachdem er sie 1913 in Moskau kennengelernt hatte. Ihre Beziehungen lassen sich anhand von Briefen Majakovskijs verfolgen, und zwar ab 1916 bis zum Selbstmord des Dichters im Jahre 1930. Zwar wurden bisher nur wenige veröffentlicht,² doch befinden sich darunter einige auch für die Beurteilung der literarischen Laufbahn Elsa Triolets bedeutsame. Von besonderem Interesse ist dabei eine Stelle in einem von Majakovskij am 5. 2. 1917 in Petrograd geschriebenen Brief. Der Text selbst ist kurz: "Milyj i dorogoj Ėlik! Čto s tobój? Piši. Skučaju bez tebjaja. Celuju mnogo, djadja Volodja".³ Von Belang sind jedoch nicht diese Zeilen, sondern das ihnen beigestellte Motto, das einige Verse aus Puškins "Ruslan i Ljudmila" variiert. Dort heißt es im 1. Gesang:

Tam na nevedomych dorozkach
Sledy nevidannyh zverej;
Izbuška tam na kur'ich nožkach
Stoit bez okon, bez dverej...⁴

Majakovskij behielt das Versmaß sowie mehrere Wörter bei und schrieb im Briefkopf:

Tam dom v proulke ves' v okoškach;
On Pjatnickoj napravo ot.
I gadost' tam na kur'ich nožkach
Živet i pisem mne ne šlet.⁵

Mit "gadost'" ist natürlich Ella Kagan/Elsa Triolet gemeint, die damals in Moskau in der Golikov-Gasse, einer Nebenstraße der Pjatnickaja, wohnte. Der Vierzeiler mit dem scherzhaft ausgedrückten Tadel war wohl kaum zur Veröffentlichung gedacht, doch es kam anders. Elsa Triolet zitierte ihn in leicht geänderter Form in ihrem ersten - russisch verfaßten - Buch *Na Taiti* (1925), und in dieser Gestalt gibt ihn auch Viktor Šklovskij in seinen Erinnerungsskizzen *O Majakovskom* wieder, in denen er schreibt:

"Majakovskij poznamilsja s Ėl'zoi K. i pisal ej stichi:
Stoit tam dom,
on ves' v okoškach,
on Pjatnickoj napravo ot.
I gadost' tam na kur'ich nožkach
Živet
i pisem mne ne šlet".⁶

Das Motto aus Majakovskijs Brief machte also eine "literarische Karriere", wozu allerdings aus der Ella Kagan des Jahres 1917 erst noch die russische Schriftstellerin Elsa Triolet des Jahres 1925 werden mußte.

In ihrem Buch *Na Taiti* veröffentlichte Elsa Triolet noch einen weiteren Vierzeiler, der ihr gleichfalls gewidmet war, ohne zur Veröffentlichung bestimmt zu sein:

Ne mogu togo taiti
čto ljublju tebjja serdešno
kol' uedeš' na Taiti
budu plakat' bezutešno.⁷

R.Ja.

Diesmal sind es nicht die Verse eines Dichters, sondern eines Autors, der später auf einem ganz anderen Gebiet Berühmtheit erlangte: Roman Jakobson.⁸ Wir kennen auch den Anlaß: Im Sommer 1918 traf Ella/Elsa Jakobson in Moskau auf der Straße und teilte ihm mit, sie werde in Kürze den französischen Offizier André Triolet (der damals bei der französischen Militärmission in Rußland Dienst tat) heiraten und mit ihm nach Tahiti fahren.⁹

Jakobson kannte Ella seit ihrer Geburt, da die Familien Kagan und Jakobson befreundet waren, und aus der Jugendfreundschaft erwuchs eine tiefere Beziehung, die beinahe sogar zu einer Heirat zwischen Ella und Roman Jakobson geführt hätte. Entsprechend sind die Zeilen Jakobsons keineswegs scherzhaft, sondern durchaus ernst gemeint. Die Beziehung zwischen Roman und Ella fand im übrigen später Eingang in den autobiographischen Roman *Triolets Zemljanička*, in dem Jakobson unter dem Namen "Alek" auftritt.¹⁰

Jakobsons Vierzeiler hatte, wie bekannt, nicht den gewünschten Erfolg. Im Herbst 1918 fuhr Elsa mit André Triolet über Stockholm nach Paris, wo sie heirateten. 1919 reisten dann beide tatsächlich nach Tahiti, doch schon im folgenden Jahr kehrte Elsa Triolet allein zurück. Nach Aufenthalt in London und Paris gelangte sie 1923 nach Berlin, das damals eine zahlreiche russische Kolonie beherbergte. Zu dieser gehörte Viktor Šklovskij, der Elsa bereits aus Moskau kannte und in sie ebenso unsterblich verliebt war wie Jakobson. Er versuchte, sie von seiner großen Liebe zu überzeugen, doch Elsa verbot ihm, hierüber auch nur ein Wort mit ihr zu sprechen. Da ihm das Sprechen untersagt war, schrieb Šklovskij ein Buch über die Liebe, in dessen Untertitel er ironisch vermerkte, es sei gar kein Werk über die Liebe: *ŽOO ili pis'ma ne o ljubvi* (Berlin 1923)¹¹.

Das Buch ist ein "Roman in Briefen" zwischen einem Mann und einer Frau. Als Šklovskij den Text Gor'kij zeigte, der zu dieser Zeit in Saarow unweit Berlin lebte, fand letzterer die Briefe der Frau eindrucksvoller. Šklovskij erklärte hierauf voll Begeisterung, diese Briefe seien authentisch und stammten von seiner Bekannten, Elsa Triolet.¹² Gor'kij bescheinigte der Autorin ein gewisses Talent für die Belletristik, ließ ihr dies auch ausrichten und riet ihr, die ihn sogar für einige Tage in Saarow besuchte, schließlich, zunächst über die eigenen Erlebnisse in Tahiti zu schreiben.¹³

Tatsächlich begann Elsa Triolet entsprechend den Wünschen Šklovskijs und Gor'kijs mit der Abfassung von *Na Taiti*, wobei Gor'kij gelegentlich Ratschläge erteilte. Leider kennen wir nur den gedruckten Text, nicht aber die ursprüngliche Version. Ein Brief Gor'kijs an Elsa Triolet aus der Zeit der Niederschrift läßt allerdings zumindest ahnen, wie die erste Fassung aussah:

"...sliškom mnogo evropejcev i evropejskich meločej, a dolžny byt' ... tuzemcy i tuzemnye meloči, evropeec že tol'ko avtor, vosprinimajuščij apparat. Budet očen' chorošo i ves'ma interesno, esli Vy otnesetes' k čužomu Vam s takoj že naivnoat'ju i tem že strachom, s kakim otnessja by tuzemec Taiti k žizni evropejca, k evropejskoj - a ešče lučše ruskkoj - derevne. Ili - gorodu".¹⁴

Triolet nahm sich Gor'kij's Rat zu Herzen und bemühte sich, die Exotik in den Vordergrund zu rücken und als Autorin zurückzutreten. Ihr "Gesellenstück" *Na Taiti* bewegt sich im Grenzbe- reich zwischen Reportage, Reiseschilderung und Novelle, doch bereits während der Arbeit an diesem Buch faßte sie den Entschluß, als nächstes ein ausgesprochen belletristisches Werk zu verfas- sen. Der Roman *Zemljaniščka* (Moskau 1926) ist denn auch zwar zu einem großen Teil autobiographisch, ja man könnte ihn als "Schlüs- selroman" bezeichnen, doch ansonsten entspricht er dem Begriff der Belletristik im landläufigen Sinne durchaus, denn ein nicht ein- geweihter Leser wird ihn als reine Fiktion betrachten.

Im Unterschied zu *Na Taiti* übersetzte Elsa Triolet *Zemlja- niščka* nicht selbst ins Französische, ja man darf vermuten, daß sie auch nicht wünschte, daß der Roman in den Gesammelten Werken Aragon's und Triolet's erschien. Erst nach ihrem Tode entschied Aragon anders, uns so konnte das Werk 1973 auch auf Französisch herauskommen.

In diesem Buch zeigt sich bereits ein charakteristischer Zug des folgenden Werkes der Autorin - sie benutzt die Bezeich- nung "zaščitnyj cvet" zur Charakterisierung einer grauen Men- schenmasse oder der Fähigkeit von Menschen, sich zu verstellen: "Na seroj, zaščitnogo cveta, tolpe..." (S. 103). Dies wurde denn auch der Titel des nächsten Romanes: *Zaščitnyj cvet* (Moskau 1928).

Der Roman *Zemljaniščka* wurde von der sowjetischen Kritik nicht gerade mit Begeisterung aufgenommen. Bezeichnend ist die Reaktion Elsa Triolet's, die in einem Brief an Gor'kij vom 8.9. 1926 schreibt: "Do sich por mne ne prichodilos' stalkivat'sja s neobchodimost'ju imet' ubeždenija (političeskie), a v 'Zemlja- niščke' napisano sovsem pro drugoe". Die kühle Aufnahme von *Zem- ljaniščka* hielt die Autorin nicht davon ab, ihren literarischen Weg weiter zu beschreiten, und so kündigte sie in demselben

Brief Gor'kij an: "Pišu novuju povest".¹⁵

Das neue Werk war der Roman *Zaščitnyj cvet*, den Elsa Triolet ungeachtet jener Stimmen der sowjetischen Kritik, die bereits an *Zemljanička* das Fehlen einer politischen Überzeugung bemängelt hatten, wiederum keineswegs als politisches Tendenzwerk konzipierte.¹⁶ Eine der beiden Hauptgestalten des im Paris der 20-er Jahre spielenden Romans ist eine junge russische Emigrantin ohne politische Überzeugungen. Schon der Titel des Werkes ("Tarnfarbe"), der der Militär-Terminologie entnommen ist, hätte dabei den Argwohn politisch engagierter sowjetischer Kritiker erwecken können. Triolet verwendet den Begriff metaphorisch als Ausdruck der Fähigkeit mancher Menschen (und insbesondere der Hauptgestalt, der Emigrantin Varja), sich zum Schutz vor Angriffen eine "Tarnfarbe" zuzulegen. Diese Eigenschaft wird sogar Bäumen zugeschrieben, wenn es z.B. über das menschenleere sommerliche Paris heißt (S. 35): "...židen'kie, zaščitnogo cveta, izmučennye derev'ja bul'varov i skverov slivalis' s domami i trotuarami, i bylo by bezžalostno trebovat' ot nich teni..."

Die Geschichte der Emigrantin Varja endet damit, daß sie von Paris nach Marseille fährt und dort zur Prostituierten wird - ein Thema, das in der sowjetischen Literatur der zweiten Hälfte der 20-er Jahre immerhin gerade noch eben geduldet wurde. Auch der nächste Roman *Busy*, beinhaltet durchaus nicht den Aufbau des Sozialismus oder den Klassenkampf. Er beruht auf eigenen Erfahrungen Triolets - Ende der 20-er und zu Beginn der 30-er Jahre stellte sie in Paris in Heimarbeit Halsketten her, die sie Geschäften der Pariser "Haute couture" als modische Accessoires verkaufte. Von derartigen Tätigkeiten handelt denn auch der Roman, wie bereits der Titel andeutet.

Busy wurde in Moskau zur Veröffentlichung angenommen, und 1933 erschien ein Auszug in der Zeitschrift *Krasnaja nov'* (Nr. 2, S. 166-180). Obwohl man mit dem baldigen Erscheinen des fertig gesetzten Textes rechnen durfte, kam der Roman dennoch nie in der Sowjetunion heraus.¹⁷ Dreißig Jahre später, im Jahre 1964, bemerkte Elsa Triolet hierzu in der Einleitung zu den "Oeuvres romanesques croisées" (Bd. I, S. 30): "J'avais corrigé les épreuves mises en page, les clichés étaient prêts. Mais le livre ne parut jamais. Sans explications. Même la colère de Gorki, que

j'avais revu à Moscou, n'y fit rien. Il aimait ce texte jusqu'à vouloir le reprendre, bien qu'il eut déjà paru en revue, dans la revue qu'il dirigeait. Et soudain, qu'on n'ait plus voulu sortir ce petit livre, je l'ai reçu comme une gifle. Je ne voyais pas que les raisons de sa nonpublication étaient extralittéraires, qu'on nous faisait grise mine, à toi (d.h. Aragon - A.M.) et à moi, dans ce pays que nous aimions". Bereits nach dem Tode Elsa Triolets erschien 1973 in Bd.39 der "Oeuvres..." hierzu eine eigene Anmerkung Aragons, der in der "Préambule" schreibt (S.V.): "En tout cas, c'est l'interdiction de *Colliers* qui devait amener Elsa à franchir le pas d'une langue à l'autre et à écrire pour nous, Français".

Das Verbot des Romans *Busy* trug entscheidend dazu bei, daß sich die russische Schriftstellerin Elsa Triolet zu einer französischen Autorin wandelte. Gleichwohl waren die 1933 erschienenen Auszüge aus dem Werk nicht der letzte, russisch herausgegebene Text Elsa Triolets. 1934 publizierte sie ein Feuilleton über die französische Innenpolitik unter dem Titel "Pariž, 9 fevr. 1934", und 1935 einen ähnlichen Artikel "14 VIII v Pariže", beide von einem kommunistischen Standpunkt aus verfaßt. Es folgte schließlich noch eine Reportage "Desjat' dnej v Ispanii" über die Reise, die sie zusammen mit Aragon in das vom Bürgerkrieg erschütterte Spanien unternommen hatte.¹⁸ Man gewinnt dabei den Eindruck, als habe Elsa Triolet hiermit bis 1937 versucht, der sowjetischen Führung zu beweisen, daß sie auf dem "richtigen Weg" sei und es folglich keinen Grund gebe, ihre russischen Bücher nicht in der Sowjetunion erscheinen zu lassen.¹⁹ Zugleich bemühte sie sich, in der sowjetischen literarischen Szene als Übersetzerin Fuß zu fassen. Hierzu schreibt sie in der erwähnten "Einleitung" (S. 31): "Je me suis mise à la traduction, du français en russe. En 1934 a paru ma traduction du *Voyage au bout de la nuit*, en 1936 celle des *Cloches de Bâle*. Mais on me 'rédigeait' mon texte, comme c'est l'habitude en Union Soviétique, on coupait dedans sans consulter ni l'auteur ni le traducteur. Cela rendait le travail détestable, affolant, impossible. J'abandonnai". Die Übersetzung des bekannten Romans von Céline galt 1934 natürlich in der Sowjetunion als "Fortschrittstat", niemand konnte damals wissen, daß Céline

1945 die Todesstrafe drohen würde wegen seiner Kollaboration mit den Nationalsozialisten.

Als 1937 für Elsa Triolet jegliche Hoffnung schwand, ihre russisch verfaßten Werke in der UdSSR herausgeben zu können - die damalige kulturelle und politische Atmosphäre war auch nicht dazu angetan -, blieben ihr nur zwei Möglichkeiten: die literarische Tätigkeit aufzugeben oder französisch zu schreiben. Denn russisch zu schreiben und diese Werke im Ausland zu publizieren hätte bedeutet, zu einer Emigranten-Autorin zu werden. Dies war aber schon deshalb kaum durchführbar, als sie bereits seit Jahren mit dem kommunistischen Journalisten und Schriftsteller Louis Aragon zusammenlebte, den sie schließlich im Februar 1939 heiratete. Elsa Triolet entschloß sich also, ihre Laufbahn in der französischen Literatur fortzuführen, was ihr - von Aragon tatkräftig unterstützt - auch gelang, und so erschien ihr erstes französisches Buch *Bonsoir Thérèse* 1938 in Paris.²⁰

In ihren Werken behandelte sie in der Folgezeit zunächst weder sowjetische Themen noch Themen des (nach 1945) kommunistischen Osteuropa - sie enthielt sich sowohl jeglicher Kritik als auch lobender Worte.²¹ Erst nach dem berühmten 20. Parteitag der KPdSU im Jahre 1956 und dem plötzlichen "Tauwetter" änderte sie ihre Haltung. Hierzu schreibt sie im Band 14 der "Oeuvres..." (Paris 1965, S. 14): "Enfin, par un soir d'automne, en 1956, j'ai entendu raconter l'histoire de ce sculpteur pragois qui avait mis fin à ses jours parce que son immense monument à Staline, fait sur une commande d'Etat, s'était révélé hideux. Il avait légué l'argent reçu pour ce travail aux aveugles qui, eux ne verraient jamais leur ville déshonorée par cette statue",²²

In ihrem Roman *Le Monument* (1957) schildert Elsa Triolet die zu trauriger Berühmtheit gelangte Geschichte des scheußlichen Stalin-Denkmal, das in den Jahren 1950-1955 in Prag nach Plänen des Bildhauers Otakar Švec errichtet wurde. Dieser beging tatsächlich 1955 nach der Vollendung des Denkmals Selbstmord (und erlebte somit nicht mehr, wie es 1962 mit großem Aufwand wieder beseitigt wurde). Während die Kommunistische Partei Frankreichs auf den Roman *Le Monument* ablehnend reagierte, wurde er in der Sowjetunion und in der Tschechoslowakei totgeschwiegen. Elsa Triolet äußerte hierzu im bereits erwähnten Band 14 der

"Oeuvres..." (S. 17): "Toujours est-il que, jusqu'aujourd'hui, août 1965, *Le Monument* n'a été traduit dans aucune démocratie populaire, sauf Hongrie, pas plus qu'il n'est traduit en URSS".²³

Trotz der "abweichlerischen Linie" des Romans *Le Monument* verhärteten die offiziellen sowjetischen Stellen keineswegs ihre Haltung gegenüber Elsa Triolet, - sie konnte 1957 ungehindert ihren Mann Louis Aragon auf seiner Reise nach Moskau begleiten, wo er den ihm verliehenen Lenin-Preis entgegennahm. Anders hätte es sich wohl verhalten, wären nicht die Verhältnisse in der Tschechoslowakei Gegenstand der Kritik gewesen, sondern die Lage in der Sowjetunion. Doch auch so reichte die Lektion - bis zu ihrem Tode im Jahre 1970 erlaubte sich Elsa Triolet keinerlei Kritik mehr gegenüber kommunistischen Staaten, im Gegensatz etwa zu Aragon, der im Vorwort zur französischen Übersetzung von Milan Kunderas Roman *Zert* ("Plaisanterie", Paris 1968) die sowjetische Okkupation der Tschechoslowakei im August 1968 verurteilte und die dortige Lage mit dem Begriff "Blafra de l'esprit" charakterisierte - ein Ausspruch, der um die Welt ging.²⁴

Elsa Triolet veröffentlichte in einem Zeitraum von vier Jahren (1925-1928) drei russische Bücher sowie in einem späteren Zeitraum von fünf Jahren (1933-1937) nochmals vier russische Texte und zwei Übersetzungen aus dem Französischen ins Russische. Innerhalb ihres Gesamtwerks bildet das russische Schaffen dabei kaum ein Sechstel, ist aber dennoch von nicht geringer Bedeutung, stellt es doch gleichsam die "Lehr- und Wanderjahre" dar. Für den Slavisten ist das russische literarische Werk Elsa Triolets insofern von Interesse, als es nicht nur der sowjetischen literarischen Produktion der 20-er Jahre zuzurechnen ist, sondern in mancher Hinsicht auch deren Charakteristika widerspiegelt. Zudem verfaßte sie mit *Zemljanička* ein Werk, das ähnlich Venjamin Kaverins *Skandalist, ili večera na Vasil'evskom ostrove* (1928) in Gestalt eines "Schlüsselromans"²⁵ die erregende Atmosphäre der russischen Intellektuellenkreise der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts schildert.²⁶

A n m e r k u n g e n

1. Hinweise auf die angebliche Verschwägerung Majakovskijs mit Elsa Triolet finden sich auch in anderen Handbüchern. Das *Lexikon der Weltliteratur*, Hrsg. G. von Wilpert, Stuttgart 1975, verzeichnet unter dem Stichwort "Triolet, Elsa" nicht nur die Autorin als "Schwägerin von Majakovskij", sondern gibt auch in einer humoristisch wirkenden Anmerkung ihren Geburtsnamen mit "Elsa Blick" an (möglicherweise ein Druckfehler für "Bri/c/k").
2. Einige Briefe Majakovskijs an Elsa Triolet wurden abgedruckt in: *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 65, Moskau 1958 ("Novoe o Majakovskom"), 182-185. Die Briefe stellte Elsa Triolet zur Verfügung.
3. *Ebenda*, 185.
4. A.S. PUŠKIN, "Ruslan i Ljudmila", 1. Gesang, Z. 10-13, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 4, Moskau 1937, 5.
5. *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 65, 185.
6. V. ŠKLOVSKIJ, *Žili-byli*, Moskau 1964, 230 f.
7. E. TRIOLET, *Na Taiti*, Leningrad 1925, 1.
8. Der Vierzeiler wurde in *Na Taiti* nur unter der Angabe der Initialen des Autors ("R.Ja.") abgedruckt. Die ehemals kommunistische Publizistin Dominique DESSANTI führt in ihrem "Tatsachenroman" *Les clés d'Elsa. Aragon - Triolet*, Paris 1983, 47 eine französische Übersetzung dieser Zeilen an:

Entre toi et moi soit dit
Que de tout mon cœur je t'aime.
Si tu pars pour Tahiti,
Ma douleur sera extrême.

In einer Anmerkung hierzu schreibt sie: "Ces vers traduit par Vladimir Pozner ont été 'reconnus' par Roman Jakobson. Elsa les a publiés dans *Fraise des bois*." Dies ist natürlich falsch, in Wirklichkeit erschienen die Verse als Motto zum 1. Kapitel des Buches *Na Taiti*. - Es existiert noch eine weitere Übersetzung des Vierzeilers, und zwar aus der Feder Elsa Triolets selbst in ihrer eigenen Übertragung von *Na Taiti* (*Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Bd. 1, Paris 1964, 53):

Je ne pourrais pas te le taire
Que je t'aime et t'aimerai
Si tu t'en vas sur cette terre
Jamais ne m'en consolerais.

R.J.

9. Über André Triolet, der Elsa überlebte, schreibt Pierre DAIX in *Aragon, une vie à changer*, Paris 1975, 234: "En 1917, Elsa avait rencontré André Triolet, qui appartenait, à la mission militaire française en Russie. Elle devient très vite sa femme, le suivit à travers la Sibérie avec les contingents tchécoslovaques, puis à San Francisco". Eine Bestätigung dieser Angaben konnte ich nirgends finden.

10. Der Vater Elsa Triolets, der Rechtsanwalt Jurij Kagan, wurde in Rußland als Verteidiger zahlreicher russischer Künstler bekannt. Er unterhielt zusammen mit seiner Frau, einer Pianistin, ausgedehnte Beziehungen zu Moskauer Künstlerkreisen. Beide Töchter lernten so schon im Schulalter die Moskauer Künstlerwelt kennen und machten zudem die Bekanntschaft zahlreicher Altersgenossen aus den gehobenen (vor allem jüdischen) Moskauer Kreisen. Zu ihren Bekannten gehören bald Boris Pasternak, Osip Brik, Roman Jakobson, Il'ja Erenburg, Viktor Šklovskij und andere, später bedeutende Künstler und Wissenschaftler. Bedauerlicherweise publizierten allerdings weder Elsa Triolet noch Lilja Brik detailliertere Memoiren.
11. In einem weiteren Untertitel bezeichnet Šklovskij das Buch als "Tret'ja Eloiza" - über die literarische Anspielung hinaus ein Beinahe-Anagramm des Namens "Elsa Triolet". Den letzten Zweifel, wer die "Alja" der Briefe ist, beseitigte Šklovskij schließlich mit der Widmung: "Posvjaščaju El'ze Triolet i daju knige imja Tret'ja Eloiza". Der Neuausgabe von 1964 (in: *Zili-byli*) fügte er darüber hinaus in einem Postskript hinzu (S. 123): "P.S. Alja uže neskol'ko desjatiletij francuzskaja pisatel'nica, proslavlennaja svoej prozoy i stichami, ež posvjaščennymi".
12. Der Roman besteht aus dreißig Briefen, von denen sieben (Nr. 1, 3, 7, 15, 19, 21, 29) von "Alja" (Elsa Triolet) stammen. Der erste ist an die Schwester in Moskau (d.h. Lilja Brik) gerichtet, die übrigen an Šklovskij.
13. Die Aufforderung, über Tahiti zu schreiben, ist in einem Brief Gor'kij's an Šklovskij enthalten, in dem es u.a. heißt: "Ja by očën' sovetoval avtoru pis'ma napisat' o Taiti, verojatno, èto očën' udastsja ej ... Mne kažetsja, èto avtor pis'ma mog by dat' očën' jarkoe izobraženie svoich vpečatlenij, kotorye vyzvany Taiti, i èto bylo by svežo i novo, esli b udalos' sochranit' ton, vzjatyj v pis'me". Abdruck in: *Arhiv Gor'kogo*, Bd. VIII, Moskau 1960, 396.
14. *Ebenda*, 394.
15. *Ebenda*, 395.
16. Mit Hilfe Majakovskijs und wohl auch Gor'kij's gelang es Elsa Triolet 1924, alle Hürden der sowjetischen Einreisebehörden zu überwinden und kurz nach Moskau zu reisen, wo sie seit 1918 nicht gewesen war. 1925 kam sie erneut nach Moskau, diesmal für einen Zeitraum von acht Monaten, und kehrte erst im Frühjahr 1926 nach Paris zurück. Elsa Triolet kannte die Reaktion auf ihre literarische Tätigkeit nicht nur aus den publizierten sowjetischen Kritiken, sondern auch aus persönlichen Gesprächen mit Kritikern, Verlagslektoren und Funktionären. Auch das Echo auf ihr Buch *Zemljanižka* konnte sie an Ort und Stelle überprüfen, da sie 1927 wiederum in Moskau weilte. - Interessanterweise kam in der gemeinsamen Ausgabe der Prosa-Werke von Aragon und Triolet (42 Bände, Paris 1964-1974) zu Lebzeiten Triolet als einziges russisches Werk *Na Taiti* in französischer Übersetzung heraus (Bd. 1, 1964, in ihrer eigenen Übertragung). Die beiden anderen Romane wollte sie offensichtlich nicht in den *Oeuvres romanesques croisées* herausgeben, und erst nach ihrem Tod (16.6.1970) entschied

- sich Aragon, sie in die französische Gesamtausgabe aufzunehmen. Sie erschien in der Übersetzung Léon Robels unter den Titeln "Fraise-des-bois" ("Zemljanička") und "Camouflage" ("Zaščitnyj cvet") 1973 als Band 39 der *Oeuvres...* - Den russischen Text von "Zaščitnyj cvet" redigierte I. Babel' für den Druck, er war von dem Buch allerdings nicht begeistert.
17. *Busy* erschien erst 1973 unter dem Titel "Colliers" in der Übersetzung von Léon Robel als Band 40 der *Oeuvres...*
 18. "Pariž, 9 fevr. 1934", in: *Tridecat' dnej*, 1934, Nr. 4, 58-63;
"14 VIII v Pariže", in: *Tridecat' dnej*, 1935, Nr. 8, 80-82;
"Desjat' dnej v Ispanii", in: *Znamja*, 1937, Nr. 1, 163-184.
 19. Ab 1930 begleitete Elsa Triolet ihr Freund (und spätere Ehemann) Louis Aragon bei ihren Reisen in die UdSSR. Beide nahmen auch an dem Ende 1930 in Char'kov veranstalteten Schriftstellerkongreß teil, wobei sie engere Beziehungen zu dem Schriftsteller (und aufsteigenden Verbands-Funktionär) Aleksandr Fadeev knüpfte. Aber auch diese Freundschaft half nicht, *Busy* in der Sowjetunion erscheinen zu lassen. Die Teilnahme Triolets und Aragons am 1. Kongreß des Sowjetischen Schriftstellerverbandes 1934 in Moskau sowie eine weitere gemeinsame Reise 1936 waren in dieser Hinsicht ebenso erfolglos (1936 begleitete sie übrigens André Gide, der nach seiner Rückkehr sein berühmtes anti-sowjetisches Pamphlet "Retour de l'U.R.S.S." herausgab).
 20. In *La mise en mots*, verfaßt 1969, befaßte sich Elsa Triolet auch mit ihrem Bilinguismus (*Oeuvres...*, Bd. 40, Paris 1973, 224): "Ainsi, moi, je suis bilingue. Je peux traduire ma pensée également en deux langues. Comme conséquence, j'ai un bi-destin. Ou un demi-destin. Un destin traduit. La langue est un facteur majeur de la vie et de la création". Über das erwähnte Buch schrieb Roman Jakobson in seinem Artikel "Le métalangage d'Aragon" (in: R. JAKOBSON, *Selected Writings*, Bd. III, Den Haag 1981, 148): "Les années soixante sont particulièrement riche en travaux de linguistique générale mais parmi les livres de cette décennie qui donnent à penser sur les questions fondamentales du langage on devrait nommer en premier lieu le roman d'Aragon *Blanche ou l'Oubli* (Gallimard 1967) et *La mise en mots* d'Elsa Triolet (Albert Skira, 1969)". Mit einigen Aspekten der Zweisprachigkeit Elsa Triolets befaßt sich Elizabeth KLOSTY-BEAUJOUR in ihrem Artikel "The Bilingualism of Elsa Triolet" (in: *Comparative Literature Studies* 20/1983, 317-328). Sie untersucht hierin einen möglichen Einfluß des Russischen auf Elsa Triolets Französisch in den nach 1937 erschienenen Romanen. Allerdings geht die Autorin nicht der Frage nach, ob man nicht auch in den russisch geschriebenen Werken Elsa Triolets, die in Frankreich entstanden, Einflüsse des Französisch finden könnte.
 21. Nach 1936 bereisten Aragon und Triolet die Sowjetunion erstmals wieder im Jahre 1946. Es folgten Aufenthalte in der UdSSR in den Jahren 1952, 1954 und 1957 sowie auch Reisen in andere kommunistische Staaten Osteuropas.
 22. Dominique Dessanti (op. cit. 347) schildert die Anregung zur Abfassung des Romans *Le Monument* folgendermaßen: "Un soir de l'automne 1956, Elsa reçoit des amis tchèques,

Hoffmeister, le dessinateur surréaliste qui fut ambassadeur, son gendre, le poète Ivo Fleischmann qui fut conseiller culturel. Quelqu'un raconte l'histoire du sculpteur de Prague qui avait exécuté un monument à Staline, l'avait trouvé hideux, s'était suicidé et avait légué l'argent du monument à l'Institut des Jeunes Aveugles parce qu'eux, au moins, ne verraient jamais cette horreur... L'histoire est peut-être enjolivée mais Elsa s'en saisit, et bien que son récit se passât avant 1956, il allait baigner dans le bain révélateur du XX^e Congrès". Bei den erwähnten Personen handelt es sich um den bekannten tschechischen Schriftsteller und Zeichner Adolf Hoffmeister (1902-1973) sowie den tschechischen Dichter Ivo Fleischmann (nicht Fleischmann), Jahrgang 1921, der bis 1969 als tschechoslowakischer Diplomat in Paris Dienst tat und seither dort als politischer Emigrant lebt. Hoffmeister war 1948-1951 tschechoslowakischer Botschafter in Frankreich, konnte 1956 also nur ein "ehemaliger Botschafter" sein. - In ihrem Buch dankt Frau Dessanti auf S. 411 verschiedenen Personen, darunter "Annie Kriegel qui a bien connu les Aragon et m'a orientée sur beaucoup de pistes". Annie Kriegel, eine linksgerichtete französische Historikerin und Publizistin polnisch-jüdischer Abstammung, ist die Schwester des bekannten tschechoslowakischen kommunistischen Politikers František Kriegel, dessen Rolle in der Zeit des "Prager Frühlings" im Jahre 1968 und in der Zeit nach der Okkupation der Tschechoslowakei nach dem August 1968 genügend bekannt sein dürfte.

23. Der Roman "Le Monument" erschien in einer Neuausgabe als Band 14 der *Oeuvres*..., mit einem recht interessanten Vorwort. "Préface à la lutte avec l'ange" durch Elsa Triolet versehen. Adolf Hoffmeister, der an der Wiege des Werkes gestanden hatte, illustrierte es mit Collagen.
24. Aragon erinnert sich in der "Préambule" zu Band 39 der *Oeuvres*... an die 50-er und 60-er Jahre wie folgt (S. XIV): "C'était avant... avant quoi? bien des choses. Et ce que j'écris maintenant, ici, ailleurs, seul, (...) mon ami Adolf Hoffmeister là-bas vient de mourir (...) Hoffmeister qui avait illustré, vous en souvenez-vous? *Le Monument*, le livre d'Elsa, plus que tous les autres, aujourd'hui, qui me brise les rêves, me brise le coeur". - Hoffmeister bekam nach 1968 Publikationsverbot, da er die Okkupation der Tschechoslowakei verurteilte. Auch Elsa Triolet war im übrigen gegen die Besetzung der Tschechoslowakei im Jahre 1968, wie Pierre Daix (op. cit. S. 421) bezeugt: "Un jour de l'automne 1969, après que la normalisation se fut installée en Tchécoslovaquie, tous journaux et écrivains baillonnés, les intellectuels du Printemps, les communistes du Printemps persécutés jusque dans leur enfants, Elsa me demanda tout à trac, en présence d'Aragon: 'Pierre, si on vous mettait un jour dans l'obligation de faire le journal (gemeint ist die kommunistische kulturelle Wochenschrift *Les lettres françaises*, herausgegeben von Aragon und Daix - A.M.) comme si ces monstruosité n'existaient pas, que feriez-vous?' Je dis que je demanderais à Louis (Aragon - A.M.) que nous mettions la clé sous la porte. Elsa reprit: 'Tu vois, Louis, Pierre pense aussi qu'il peut se trouver une situation où mieux vaudra supprimer le journal que de le déshonorer'". Bekanntlich stellten die *Lettres*

françaises später ihr Erscheinen ein.

25. Kaverins "Skandalist..." schildert das Milieu der russischen Formalisten, wobei u.a. auch Viktor Šklovskij (unter geändertem Namen) auftritt. - Eine der Hauptgestalten von *Zemljanščka*, Alek (d.h. Roman Jakobson), blieb Elsa Triolet bis zu deren Tode freundschaftlich verbunden. Er erwähnte sie gelegentlich in seinen Arbeiten, so in seiner Studie "K pozdnej lirike Majakovskogo" (in: *Russkij literaturnyj arhiv*, 1956, 180-206; Nachdruck in: R.JAKOBSON, *Selected Writings*, Bd. V, Den Haag 1979, 382-405). Dort schreibt er u.a. (S. 387, Anm. 16): "Napr. 'Oda revoljucii' otnesena v Polnom sobranii sočinenij, II (1939), str. 550, k načalu 1918 g., a ja s Ėl'zoi Triole slyšal, kak avtor čital ee vmeste s 'Našim maršem' s ěstrady Kafe poëtov v dekabre 1917 g.". 1964 verfaßte Jakobson zudem für die Anthologie "La poésie russe", die Elsa Triolet im folgenden Jahr in Paris herausgab, einen Artikel "Notes préliminaires sur les voies de la poésie russe" (Nachdruck in: R.JAKOBSON, *Selected Writings*, Bd. V, 227-236).
26. Elsa Triolet wird in zahlreichen Memoiren sowjetischer Autoren erwähnt. Angeführt sei hier nur "Žizn' s Majakovskim" des bekannten Futuristen Vasilij Kamenskij (Moskau 1931, ²1940, fotomechanischer Nachdruck München 1974 - Hrsg. F.Scholz). Kamenskij, der 1915 das Ehepaar Brik sowie Ella Kagan/Elsa Triolet kennenlernte, schreibt (S. 180): "Ja, priznat'sja, nemedlenno vljubilsja v zlatokudruju, rumjanuju, veseluju Ėl'zu i s étoj minuty stal suščestvom 'legče vozducha', i bespečno paril v zvezdnyh tumannostjach". Auch Kamenskij machte ihr einen Heiratsantrag (S. 184): "Ja sočinil Ėl'ze stich i sdelal predloženie. V otvet polučil nežnyj, delikatnyj otkaz". (Eines der Elsa Triolet gewidmeten Gedichte ist "Kislovodsk" aus dem Jahre 1916 mit der Widmung "Ėl'ze Kagan", in: V.V.KAMENSKIJ, *Stichotvorenija i poëmy*, Moskau-Leningrad 1966, 81 f.).

Александр ФЛАКЕР (Zagreb)

ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАНУ ЖИВОПИСИ
(Мандельштам о французской живописи)

В 1930 г. в *Литературной газете* Шкловский поместил известную статью "Памятник научной ошибке", самокритическую по отношению к собственным теоретическим воззрениям. В 1932 г. в той же газете Шкловский опубликовал менее известную статью "О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко", в которой в сущности рассчитывался с поэтикой авангарда в театре (Мейерхольд), кино (Эйзенштейн) и прозе, приводя к одному знаменателю тексты Олеша, Тынянова, Бабеля и Мандельштама. Этим знаменателем была "барочность", понимаемая как "кусочность" (у Мейерхольда), "анекдотичность" (у Тынянова), "паразительность", "украшательность" (у Мандельштама "гнутся своды под барочными украшениями"), "жароповышаемость", а особое внимание уделял Шкловский ссылкам прозаиков на "стандартную" культурную традицию, т.е. их обнаженной интертекстуальности. Надо тоже отметить категорию "прерывности", характеризующую барокко и часть современного искусства, принадлежащую уже прошлому времени:

"Время барокко прошло.

Наступает непрерывное искусство". (1932)

Наступает, по мнению Шкловского, время искусства "простого", даже время "большого спокойного романа", предлагаемого им "анекдотичному" и идущему в *Восковой персоне* от "кино, музея восковых фигур, немецкого экспрессионизма", Тынянову.

Статья Шкловского появилась в году, в котором он лично участвовал в дискуссии о постановлении ЦК *О перестройке литературно-художественных организаций*, и являлась будто бы предостережением по адресу писателей, близких Шкловскому, воспользовавшихся наступающим промежуточным временем. В 1932 г. кончался период РАППовской монополии, что способствовало появлению ряда произведений противостоящих твердым нормам "диалектико-материалистического творческого метода", но в то же время не соответствующих зарождающимся нормам - следования стиливым традициям русского реализма и его мнимой "простоте" и требованиям создания желаемой модели мира ("люди любят видеть новое таким, каким они себе его

представляют", замечает Шкловский!). Эти зарождающиеся нормы будущего "метода" (термин "социалистический реализм" уже "прозвучал в печати" до появления статьи Шкловского, ср. Шешуков 1970: 336) намечает в своей статье Шкловский, и, исходя из них, критикует промежуточные явления, как несвоевременные.

Тексты, критикуемые Шкловским, - это тексты того же 1932 г.: "Кое-что из секретных записей попутчика Занда" (*30 дней*, I, 1932) Юрия Олеши; "Конец богадельни" (*то же*), "Дорога" (*то же*, 3), "Иван да Марья" (*то же*, 4) Исаака Бабеля; "Восковая персона" (*Звезда*, I, 1932, 2) Юрия Тынянова, однако текст Мандельштама, на который ссылается Шкловский, его "Путешествие в Армению", опубликован несколько позже - в *Звезде* 1933 г. (№ 5), так что надо считать, что автор "Конца барокко" знал этот текст по рукописи (в начале статьи Шкловский вспоминает свою встречу с Мандельштамом летом, т.е. непосредственно до появления статьи).

Шкловский в своей статье чувствует промежуточность момента; он считает Мандельштама "большим писателем" и "огромным поэтом" наперекор привычным РАПП-овским мнениям, но к появлению его "барочной" прозы относится критически. Однако, один из фрагментов "Путешествия" привлекает его особое внимание и вызывает высокую оценку:

Мандельштам описывает картинные галереи.
Я никогда не читал лучшего описания картины Ван Гога,
Сезана, Гогена, Синьяка.
Кукурузное солнце светит в картинах импрессионистов
(пуантеллизм).
Солнце, сделанное из закругленных мазков, похоже на
плотное зерно выпуклой чешуи кукурузного початка.
Так определяет Мандельштам сомкнутую блестящую
разбитость импрессионистической картины.

Далее следует критика:

И вот выходит Мандельштам из картинной галереи
в прекрасный город Сужум. Дома лежат перед ним, как чер-
тежные принадлежности в гнездах готовальни.
Солнце тускло после картин: Мир весь как в вере-
вочной сетке.
Прочтите Золя, Мандельштам! Поймите, как стремились
передать люди солнце. Сколько стоит солнце на картине.
Разве картины делаются для того, чтобы ими compro-
метировать солнце? (В цитатах сохраняем орфографию под-
линника, прим. А.Ф.)

Шкловский критикует Мандельштама за то, что "огромный поэт" не подчиняется созревшим уже нормам и ставит французское искусство выше описываемой советской действительности. "Путешествие

в Армению" ведь якобы согласовано с требованиями "литературы факта" (такие требования выдвигал сам Шкловский), даже с "задачей" выезда писателей на далекие стройки, пропагируемой РАПП-ом и все еще не отмененной ("командировку" в Армению устроил Мандельштаму сам Бухарин), но именно монтаж фрагмента, явно не относящегося к южной республике и передающего впечатление от московского Музея нового западного искусства (ныне коллекцию хранит Музей имени А.С.Пушкина), нарушал, кроме всего остального, нормы "командировочной литературы" начала 30-ых гг., и над описательностью, исходящей из желаемой модели мира, воздвигал в качестве вертикали художественную парадигму несколько не описательного, антинатуралистского искусства. Причем в Армении Мандельштам не видел солнца Сарьяна, а видел в Москве выставленное солнце Синьяка!

Обращение Мандельштама к живописи в промежуточное время между 1932 и 1934 гг. характеристично не только для "огромного поэта", с начала своего творчества обращающегося к моделям других искусств, особенно архитектуры и живописи (ср.: Meijer 1979; Langacker 1980). Почти в то же время в Югославии, сопротивляясь нормам "пролетарской" литературы, обязывающих после 1930 (харьковская конференция МОРП) также "революционных" писателей запада, Мирослав Крлежа в своем предисловии к *Подравским мотивам* хорватского художника Крсто Хегедулича (1933), защищая искусство и литературу от нормативных требований, обратился к традициям европейского искусства, преимущественно эпохи ренессанса и барокко. Требованиям "рациональных резолюций и директив (...) совершенно лишних при эстетическом восприятии" (1933: 14), Крлежа противопоставил свою "прогулку по Лувру", имевшую место летом 1932 (ср.: Flaker 1982), указывая на примеры красоты, создаваемой *есть* конфессиональным предписаниям и требованиям тенденциозности такими художниками, как Фра Анджелико, Боттичелли, Перуджино, Бальдовинетти или Карраваджо. Крлежа обращается в своем эссе и к примерам "французов", замеченных в московском музее Мандельштамом:

"Если Сезанн, в качестве рыцаря легии чести и самого ограниченного рентье, на холстах является смелым авантюристом и революционером *par excellence*, то многие современные социальные художники вместе со своими левыми темами не представляют ничего, кроме жалких дилетантов. Ван Гог в художественном отношении все

еще левее всех, хотя он был сумасшедшим, и не надо забывать, что большая половина европейских гениев была чудаковатой и придурковатой, и наука нас на светлейших примерах учит, что многие европейские художественные умы были обременены сумасшествием и уголовщиной". (1933: 16).

Совпадение "прогулок" - Мандельштама по московскому Музею западного искусства и Крлежи по парижскому Лувру - в том же 1932 году не случайное. Несмотря на несомненную разницу их идейных и стилевых позиций, оба писателя, отвергая "пролетарский" нормативизм в литературе, обращаются к канонам европейской живописи. Для обоих писателей живопись - это метонимия по отношению к искусству вообще (о живописи как *pars pro toto* в "системе искусств" европейского авангарда ср.: Hansen-Löve 1983: 293).

Надо все-таки отметить то, что хорватский писатель-коммунист сопротивляется "харьковской линии" почти что непосредственно, а стоящий вне политики русский поэт, пользуясь тем же промежутком, в своих "путевых заметках" по Армении проявляет только иронию к "чтению напостовской литературы" (1971: 139. Ссылка на этот том дается только с обозначением страницы) или же по отношению к поэту Безыменскому, как "незловивому чернильному кузнецу" и продавцу "воздушных шаров РАПШа" (159).

Неотъемлемый элемент поэтической структуры несколько не "непрерывных" путевых заметок Мандельштама - это его постоянные сопоставления замечаемого с явлениями разных видов искусства: с театром ("Он казался мне бледной тенью ибсеновской проблемы или актером МХАТ-а на даче", 140-141), музыкой ("Какой Ваг, какой Моцарт варьирует тему листа настурции", 154; "Он (Сухум) весь линейный, плоский и всасывает в себя под траурный марш Шопена большую дуговину моря...", 156) или литературой, но особенно выделяются ассоциации с миром живописи. В этих ассоциациях иногда проявляется мандельштамовская аксиология. Так напр. подмосковные "капустные заготовки" напоминают ему "пирамиду черепов на скучной картине Верещагина" (150), а тема французского импрессионизма получает и вне самостоятельного фрагмента о *Французах* самоудовлетворяющее значение едва ли не образцовой модели искусства. Мандельштам вспоминает свое увлечение "книжкой Синьяка в защиту импрессионизма" (т.е. текстом D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme, переведенным в 1913 г. на русский язык, ср.: Langerak 1980: 144),

при чтении которой он "почувствовал дрожь новизны", как будто его "окликнули по имени" (145), и даже игра в шахматы приводит на память именно модель французского искусства, как модель, выводящую даже искусство игры¹ из "непрерывного" мира причинных связей:

Задача разрешается не на бумаге, и не в камере-обскуре причинности, а в живой импрессионистической среде, в храме воздуха, света и славы Эдуарда Мане и Клода Моне. (155)

Картины Клода Моне - это, между прочим, самостоятельная тема записной книжки Мандельштама, не разработанная в "Путешествии в Армению", но развернутая в стихотворении "Импрессионизм", написанном 22 мая 1932 г., в основном передающем впечатление от картины "Сирень на солнце" ("Lilas au Soleil, 1873), виденной в том же Музее западных искусств (ср. примечания Харджиева в: Мандельштам 1973, 292; Langerak 1980, 146).

Так, уже в главе "Замоскворечье", кончающейся мотивом шахматной игры, наблюдаемой "в Эривани" (155), намечается тема французской живописи, противостоящая темному миру "причинности", и она же - развернута в главе "Французы", позволяет автору рассчитаться с болезнью его времени - "безвредной чумой наивного реализма", все еще с намеком на возможность "выздоровления" (161).

Глава "Французы" занимает центральное место в "Путешествии". Уже после этой "прогулки" идут рассуждения автора о "натуралистах", причем знаменитые естествоиспытатели непременно вводятся в общекультурный контекст: биолог XVIII века - Паллас сопоставляется с Гайдном, Глюком и Моцартом, Дарвин, как "юморист", с Диккенсом, создавшим "мистера Пикквика" (163), Ламарк с Лафонтеном и Крыловым, а Линей с живописью:

Раскрашенные портреты зверей из линейевской
"Системы природы" могли висеть рядом с картинками
семилетней войны и олеографией блудного сына. (166)

"Линеев обезьянник" вызывает еще одну ассоциацию, но уже выходящую за пределы его времени - с персидскими миниатюрами, виденными в Армении, привлекающими внимание автора своей аперспективностью, примитивизмом и упорядоченностью "ландшафта и архитектуры" (167).

Следует отрывок о Фирдоуси и возвращение к армянской теме в главах "Ацтарак" и "Алагез".

Воспроизводя свои впечатления от "французов", Мандельштам несколько не описывает картины, не останавливается перед отдель-

ными холстами, а проходит "как по бульвару - насквозь" (161), т.е. применяет видение "фланера",² позволяющее ему передать мгновенные впечатления в метафорических и ассоциативных сгустках.

Мандельштамовская "прогулка" по музею начинается с приветствия Сезанну, очевидно при встрече с его "Автопортретом" (около 1888), но уже определение "великого труженика", как "лучшего человека французских лесов", намекает на цветовую доминанту его ландшафтов, хотя бы "Горы Сан-Виктуар" (около 1905), сочетающей желтый и зеленый цвет, причем эта метафора сразу же утверждается в следующем предложении, отмечающем твердую прочность сезанновского рисунка:

Его живопись заверена у деревенского нотариуса
на дубовом столе. (159 подчеркнуто мною, А.Ф.)

"Незыблемость", как качество живописи Сезанна, отмечал впрочем Крлежа, когда в 1921 г. писал, что его "евклидовские формулы обозначают стремление остаться на земле, не потерять равновесия, ощущать землю под ногами" (1932: 128). Однако, от общего впечатления Мандельштам переходит к личному, остановившись все таки перед натюрмортом Сезанна "Цветы" (ок. 1900), развивая ту же тему сезанновской твердой прочности. Ведь его розы ("плотные и укатанные"), хотя наступающее сравнение с "катышками сливочного мороженого" остраниет непосредственность впечатления и вводит его в ряд сравнений по признакам цвета (натюрморт изображает "молодые чайные" розы, а мороженое (именно *сливочное*) и объема, как существенных признаков сезанновской живописи. Так получается ряд: желудь - роза (плотная, укатанная) - катышка (скатанный круглый ком, ср.: Ушаков, № I, 1935, 1337) мороженого, передающий впечатление от живописи автора известной "формулы": *sphère, cube, cylindre* (ср.: Крлежа, 1932, 126).

Мандельштам в своих "переводах" иконических текстов на язык искусства слова сочетает обозначение темы или мотива с передачей хроматики картины и ее фактуры. Так, напр., общее впечатление от холстов Матисса передается предложением:

"Красная краска его холстов шипит содой". (160), причем синестезийное "шипение" обозначает не только агрессивность матиссовского красного цвета, напр. на картине "Красная комната" (1908, сейчас в Эрмитаже), но и - в сочетании со знаком "краски", а не цвета - фактуру холста, беспокойную, возбужденную. Сода как источник беспокойной плоскости встречается, между прочим, уже на

первой странице "Путешествия", при виде озера, которое "закипело, словно в него была подброшена большая щепотка соды" (137). Не вызвал ли именно такое ощущение холст Матисса "Красные рыбы" (1911), на котором "шипят" не только рыбки в аквариуме, но и красные цветы, и "кипят" зеленые пузырьки листьев декоративных растений? Матисс дальше сопоставляется с Сезанном, в пользу художника обратившего внимание на объем изображаемого предмета. В отличие от Сезанна, Матисс плоскостен и в выборе изображаемых предметов искусственен:

Ему незнакома радость наливающихся плодов. (160)

Холсты Матисса вызывают у Мандельштама сопротивление из-за агрессивности его ярко-красной краски (ср.: "Вход в Касба", 1912), дешевого беспокойства фактуры (сода), плоскостности и ненатуральности изображаемых одалиск и "ковровых шахматов", причем последнее определение сочетает обозначение матиссовского орнаментализма с указанием на "восточную" мотивику автора картины. "Статуйка и вазы на восточном ковре" (1908). Матисс характеризует сразу же своим отношением к "социальному заказу" (не случайно приводим понятие, бытующее в советской критике конца 20-ых гг.) - это "художник богачей" и поэтому - он же "парижский мэтр!"

Обозначение темы сочетается с ощущением фактуры, когда речь идет о Ренуаре и его изображении водяной ряби, напр. на холсте "Купание на Сене" ("La Grenouillère", 1869), который своей шероховатостью приводит к ощущению "волдырей на ладони, как бы на тертых греблей" (ср. более развернутое сравнение в *Записной книжке*, 3, 1969, 159). "Кукурузное солнце" у Синьяка, замеченное Шоловским, - это уже метафора, передающая впечатление и очень точно определяющая не только технику пуантилизма, свойственную картине "Выход судов из порта в Марселе" (1906, сейчас в Эрмитаже), но и яркую красочность ландшафта в солнечном освещении, раздробленность цветовой гаммы, исходящей из желтого и оранжевого цвета, как напр. на холсте "Сосна. Сен-Троpez" (1909). Надо тоже отметить, что синьяковское солнце у Мандельштама - не натуральное, а "придуманное", немиметическое солнце, а глагольное определение характера творчества меняется при переходе от пуантилиста Синьяка к уже авангардному Озенфану и его "Графике на черном фоне" (1928). Если Синьяк "придумал" солнце, то Озенфан уже "сработал нечто удивительное" - "модулируя формы" предметно-лабораторийного мира.

Бросается здесь в глаза сам глагол "модулировать"; в словаре Ушакова (1938: 242) он выступает только как относящийся к музыке и электричеству. Глагол этот у Манделъштама появляется в значении, которое ему придал Сезанн: он, "по собственному выражению", во время своего "конструктивного" периода уже "не моделировал, а *модулировал*", т.е. "организовал более достоверную глубину" (Raynal 1954, 63).³ Этим глаголом связывает в сущности Манделъштам посткубиста с родоначальником целого направления, которого не случайно называет "славным дедушкой" не только потому, что на "Автопортрете" в московском музее Сезанн изобразил себя с бородой, хотя ему не было тогда больше 50-ти лет.

Холст Пикассо "Старый еврей с мальчиком" (1903) обозначен у Манделъштама только его "синим" цветом и жестом головы - "а еще вам кланялся" - но в продолжении предложения разворачивается впечатление от картин Писсаро "Бульвар Монмартр" и "Площадь Французского театра в Париже", находившихся в Москве (ныне - в Эрмитаже, ср. примечания Харджиева в: Манделъштам, 1973, 293), или "Оперного проезда в Париже" (1898), находящегося и сейчас в Пушкинском музее. Сравнение бульваров с "колесами огромной лотереи" - это уже осовремененный вариант взаправду барочного знака "колеса счастья" (Gundulič, 1962, 7) или в русской традиции, "людской фортуны колеса" (Державин, 1963, 113),⁴ причем, этот знак рока сочетается дальше с явным остранением непосредственного впечатления: писсаровские светлые мазки на "серомалиновом" фоне определяются метафорически, как "лоскутья разбрызганного мозга на киосках и каштанах", итак Париж на холстах Писсаро предстает в видении Манделъштама как знак обреченной на катастрофическую гибель цивилизации.

Если катастрофическим и роковым впечатлением кончается прогулка по музею, то смертельно-катастрофическое впечатление уже овладело центральной ее частью, посвященной Ван Гогу. Хроматика его холстов, как напр. "Красных виноградников в Арле" (1888), вызывает уже первое впечатление трагизма: "Ван-Гог харкает кровью, как самоубийца из меблированных комнат". В ван-гоговском интерьере "Ночного кафе" (1888, сейчас в галерее Йельского университета, Нью Хэвен) этот трагизм разворачивается, и "узкое корыто билиярда напоминает колоду гроба", колорит его холстов сравнивается со (зловещим?) лаем собаки, а в заключительном предложении

этот зловещий и смертельный семантический ряд - кровохарканье - самоубийца - гроб - лай собаки - замыкается прямым наименованием: на холстах Ван-Гога "размазана яичница катастрофы". "Яичница" - это, разумеется, доминирующий у голландца желтый, но не радостный цвет его "дешевых овощных красок", черными мазками будто бы загрязненных, точно "с них только что смахнули мокрой тряпкой сажу пригородных поездов", чем объясняется краткое определение "кондукторских пейзажей" на картине "Пейзаж в Овере. После дождя" (1890) или же на тех же "Красных виноградниках" с черными мазками на переднем плане и глубокой перспективой движения по кривой - к "яичнице" солнца. Отрывок, посвященный Ван-Гогу, строится на оппозиции к предыдущему: художник богачей - бедный художник, но ощущение болезненности объединяет все-таки Матисса и Ван-Гога. Ведь кисть "художника богачей" нерадостна и в восприятии зрителя "шпатель" красной краской "не исцеляет зрение, но бычью силу ему придает, так что глаза наливаются кровью".

Мандельштам не делает непосредственных выводов из виденного в музее, но намекает на то, что они возможны:

"В дверях уже скучает обобщение". (161)

Мандельштамовская метафора емка - это любое, особенно назидательное, обобщение может быть скучным, но и обобщение впечатлений при выходе из французских залов музея в конечном счете не радостное. Если Крлежа в своем раннем эссе в французском импрессионизме видел "радость этого (буржуазного) класса, классовый майалис красок" (1932, 127), то в поэтическом тексте Мандельштама, посвященном *Импрессионизму*, художник изображает "глубокий обморок сирени", краски кладет "на холст, как струья", его лето "лиловым мозгом разогрето", и весь холст, атрибуированный литературоведами Моне, но волей автора обобщающий опыт импрессионизма вообще, определяется, как "сумрачный развал", несмотря на то, что в "густоте масла" лиловой краски "тухнут" орудия погони и казни: "свисток иль хлыст"! Кстати, жареные "жирные голуби" и "лиловые мозги" (1973, 164), едва ли в стихотворении Мандельштама относятся к "утонченной французской кухне" или "французским деликатесам" и несколько не ассоциируются с "приятным и домашним миром", как бы хотелось современному аналитику (Langerak, 1980, 144). Нет, мир *Импрессионизма* не уютен и не радостен: в его "сумрачном развале" не "хозяйничают" красочные "золотистые пчелы" хорватского

поэта-импрессиониста (ср. "Dva pejzaža", 1907, Vidrič 1969, 19), а "дмель" - насекомое неприятного и несколько не уютного жужжания!

Над "Путешествием в Армению" Мандельштам воздвигает вертикаль высокого искусства, противостоящего "наивному реализму", "камере обскуре причинности" и миру искусств, в котором писатели-орнаменталисты "приносят публичные покаяния", и таким образом готовят себе место "в седьмом кругу дантовского ада" (154). Однако, за "наружным слоем" французской живописи Матисса, Ван-Гога, Писсаро и импрессионистов, соединяющим ее "с солнечной и сгущенной действительностью" (161), уже чувствуется катастрофа. Глаза воспринимающего холсты Матисса наливаются кровью, Ван-Гог видится со знаком туберкулезного самоубийцы, при виде ренуаровской воды возникают "волдыри на ладони" - "янтарные" в *Записной книжке* (1969, 159), а смертельное "колесо" фортуны лотереи, разбрызгивая мозги, обрамляет этот болезненно-катастрофический ряд. Впрочем, барочный знак колеса фортуны соответствует другому традиционному барочному знаку, отнесенному к музейному времени:

Время в музее обращалось согласно песочным часам.
Набегал кирпичный отсечочек, опорожнялась рюмочка, а там
из верхнего шкапчика в нижнюю скляницу та же струйка
золотого самума. (159)

Эмблематичные песочные часы роковой быстротечности времени, знак европейского барокко, вызывают развертывание тропа, напоминающее о хроматических качествах живописи. Но "золотой самум", несмотря на его декоративный цвет - это все-таки горячий сахарский сухой, и от этих роковых песочных часов веет духотой, воспроизведенной в развернутом виде в тексте *Импрессионистов*.

"Придуманное" солнце Синьяка воздействует на виденье реального московского солнца, но воздействует оно по принципу контраста:

Сразу после французов солнечный свет показался
мне фазой убывающего затмения, а солнце - завернутым
в серебряную бумагу. (162)

Картинам из музея противопоставлен - московский быт:

У дверей кооператива стояла матушка с сыном. Сын был
сухоточный, почтительный. Оба в трауре. Женщина совала
пучок редиски в ридиколь. (162)

Но не следует забывать, что "сухоточный" быт обозначен и на картинах Ван-Гога, харкающих кровью, а сумеречное "затмение", "серебряное солнце" и красный "пучек редиски" на "траурном" черном фоне - это тоже элементы какой-то живописи, - словесной, мандельштамовской, напоминающей отчасти не то Мунка, не то немецкий экспрессионизм.

П р и м е ч а н и я

1. Ср. сопоставление шахматной игры и поэтического чувства в стихотворении В. ПАСТЕРНАКА "Марбург" (1915), или же сопоставление шахматов с искусством, особенно музыкой, в романе В. НАВОКОВА, *Защита Лужина* (1930).
2. О видении "фланера" ср. теоретические рассуждения с примерами в: BENJAMIN, 1982, 526-569.
3. Сезанновские термины *modulation* и *moduler* не вошли даже в словарь Ларусс. В *Petit Larousse*, 1964, 666, эти понятия относятся только к музыке и электричеству.
4. Ср. русский перевод *Османа*, в котором "kolo od srebe" передается как колесо "фортуны":

"А фортуна беспрестанно
Колесо свое вращает:
Свергнет этого нежданно,
А другого возвышает".

(Пер. В.К.Зайцева. ГУНДУЛИЧ, 1969, 27)

Л и т е р а т у р а

- ГУНДУЛИЧ, И., *Осман*, Минск 1969.
- ДЕРЖАВИН, Г.Р., *Стихотворения*, Москва-Ленинград 1963.
- МАНДЕЛЪШТАМ, О., *Собрание сочинений в трех томах*, т. 3, Вашингтон 1969. То же, т. 2, 1971. *Стихотворения*, Ленинград 1973.
- УШАКОВ, Д.Н., *Толковый словарь русского языка*, Т. 1, Москва 1935. То же, т. 2, 1938.
- ШЕНУКОВ, В., *Неизвестные ревнители*, Москва 1970.
- ШКЛОВСКИЙ, В.Б., "О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко", в: *Литературная газета*, 1932, 31, (11.VII.1932).
- BENJAMIN, W., "Das Passagen-Werk", in: *Gesammelte Schriften*, V 1/2, Frankfurt am Main 1982.
- FLAKER, A., "Pisac i galerija", in: *Forum*, XXI, XLIV, 10-12, Zagreb 1982, 784-793.
- GUNDULIĆ, I., *Osman*, Zagreb 1962.
- HANSEN-LÖVE, A.A., "Intermedialität und Intertextualität", in: *Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11*, Wien 1983, 291-360.
- KRLEŽA, M., *Eseji I*, Zagreb 1932. "Predgovor", in: K. HEGEDUŠIĆ, *Podravske motivi*, Zagreb 1933.
- LANGERAK, Th., "Mandel'stams 'Impressionizm'", in: *Vos'mi na radost'*, To honour Jeanne van der Eng-Liedmeier. Amsterdam 1980, 139-148.

MEIJER, J.M., "Pictures in Mandel'shtam's Oeuvre", in: *Dutch Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, Lisse 1979, 330-337.

RAYNAL, M., "Portrait de Cézanne", in: *Cézanne*, Genève-Paris-New York 1954, Skira.

VIDRIĆ, V., *Sabrana pjesma*, Zagreb 1969.

Савелий СЕНДЕРОВИЧ (Ithaca, N.Y.)

ПОТАЕННЫЙ ХРАМ РАБОТЫ ВАСИЛИЯ ЖУКОВСКОГО

Вадиму Всеволодовичу Ляпунову

Каждый значительный поэт живет в своем особом смысловом пространстве. Понятие *пространства* в данном случае замещает отсутствующее понятие для обозначения последовательной смысловой области, в которой можно выделить некоторые основные семантические измерения, с которыми соотносится всякое конкретное значение, возникающее в ее рамках. Заметим, что и в этом объяснении понятия *пространства* нам не удалось обойтись без таких слов, как *область* и *измерения*. В самом деле, чем можно заменить выражения *смысловая область*? И как можно иначе обозначить то свойство, которое мы назвали семантическими *измерениями*? По-видимому, уже первые попытки построить теорию смысла неизбежно выявляют его коренную связь с пространственными категориями сознания.

Известно, что высказывание может иметь смысл, по своей целостности превосходящий сумму значений составляющих высказывание языковых компонентов. С этим смежно и другое свойство: смысл высказывания может обладать свойством континуальности. И здесь мы сталкиваемся с радикальным отличием семантики, или теории смысла: если любой другой план языкового высказывания может быть описан в категориях элементов и их отношений, то для семантической области этого недостаточно. Семантическая теория должна с необходимостью включать описание континуальных свойств смысла. Поэтому пространственная аналогия здесь незаменима и нередуцируема.

А это в свою очередь означает привилегированность собственно пространственного слоя, принадлежащего самой области смысла в качестве первой объективной опоры континуальности и целостности смысла.

Неудивительно поэтому, что пространственные феномены могут играть фундаментальную роль в организации смыслового пространства поэзии, которая вообще имеет тенденцию повышать статус глубинных планов языка. Собственно говоря, роль пространства в художественной

	И обессиленно бесмолвствует искусство?	20
III	Что видимо очам - сей пламень облаков, По небу тихому летящих, Сие дрожанье вод блестящих, Сии картины берегов В пожаре пышного заката -	25
	Сии столь яркие черты - Легко их ловит мысль крылата, И есть слова для их блестящей красоты -	
IV	Но то, что слито с сей блестящей красотой - Сие столь смутное, волнующее нас, Сей внеземный одной душой Обворожающего глас, Сие к далекому стремленье, Сей миновавшего привет (Как прилетевшее незапно дуновенье От луга родины, где был когда-то цвет, Святая молодость, где жило упованье), Сие шепнувшее душе воспоминанье О милом радостном и скорбном старины, Сия сходящая святиня с вышины,	30 35
	Сие присутствие создателя в созданье -	
V	Какой для них язык?... Горе душа летит, Все необъятное в единый вздох теснится, И лишь молчанье понятно говорит.	40 44
	1819 г.	

1.

Стихотворение имеет подзаголовок "Отрывок", что, однако, насколько не ставит под сомнение его законченность, а лишь означает, что этот текст относится к романтическому жанру *фрагмента*. Фрагмент как жанр чаще всего - в данном случае определенно - имеет медитативный характер. В данном отрывке трактуется философия искусства.

По семантико-синтаксическим признакам стихотворение ясно членится на пять частей. Первая состоит из 10 стихов, включающих ряд вопросов и восклицаний; все они ведут к заключительному вопросу этой части:

Невыразимое подвластно ль выраженью?... /10/

Вторая часть состоит также из 10 стихов: 11-20, с 12 по 20 - это одно предложение, но, хотя после 11-го стиха и стоит точка, здесь логичнее было бы двоеточие. Следующее предложение из 8 стихов составляет третью часть. Затем идет предложение в 13 с половиной стихов, заканчивающееся вопросом - это четвертая часть. Пятая часть -

заклЮчительные два с половиной стиха, также составляющие одно предложение.

В первой части происходит формулирование главного вопроса, оно завершается в последнем стихе этой части. Но коллизия определена уже в первом стихе:

Что наш язык земной пред дивной природой? /1/

Здесь есть не только противопоставление: язык ↔ природа, но и его мотивировка: природе противопоставлен земной язык. Земной и природный звучат для современного уха как понятия близкие, почти синонимические, но у Жуковского имеет место оппозиция, означающая, что он мыслит о природе совсем не в духе дуализма природы и духа. У него язык ЗЕМНОЙ противопоставлен ДИВНОЙ природе. Здесь смысл прилагательного дивная - 'не земная'. Благодаря оппозиции в прилагательном дивная пробуждается его внутренняя форма: его корневое тело уходит сквозь ближайшее значение 'вызывающая удивление' в ту темную глубину, откуда до нас дошел и сказочный див, и польское *dziwo* 'чудо', и латинское *divina* 'божественная'. Земной же в этом контексте означает: 'человеческий, ограниченный, бедный'. В самом деле, дальше читаем:

С какой небрежною и легкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разнovidное с единством согласила!
Но где, какая кисть ее изобразила?
Едва-едва одну ее черту
С усилием поймать удастся вдохновенью... /2-7/

Природа создает повсеместно красоту, но суть ее в том, что она разнovidное с единством согласила, тогда как язык земной, кисть художника, его вдохновенье способны уловить едва-едва одну ее черту. Здесь выражение УСИЛИЯ характеризующее образ действия вдохновения, противопоставлено свободе, с которой действует природа. Эти усилия не достигают цели. Коллизия языка земного и дивной природы доведена до предела тем, что язык берется в самой его сильной форме - в форме языка художника, вдохновенного языка.

Завершается первая часть строками:

Но лья ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?... /8-10/

Так исходная коллизия усилена тремя оппозиционными парами:

мертвое ↔ живое; пересоздание ↔ создание;
выражение ↔ невыразимое.

Заметим, что центральное понятие стихотворения - *невыразимое* - появилось как завершение цепи рассуждений с подчеркнутой логической структурой. Важен также метод вывода - не прямой, от противоположного: природа и красота не поддаются *выражению*, следовательно, в них заключено *невыразимое*. Рационализм рассуждения, изложенного в первой части, подчеркнут формой риторических вопросов.

Часть вторая:

Святые таинства, лишь сердце знает вас.
Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья,
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена,-
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим название дать -
И обессиленно безмолвствует искусство? /11-20/

Здесь нарастает напряжение, вызванное исходной коллизией. На смену рационалистической конструкции первой части, построенной на движении и сшибке понятий, приходит пластически развернутая картина усилий земного языка, или процесса поэтического вдохновения перед лицом природы. Природа вдохновляет поэта, но вдохновение оборачивается *смятением* состоянием души, *болезненным чувством* и, наконец, поражением:

И обессиленно безмолвствует искусство. /20/

Обессиленное безмолвие искусства - это ответ на *усилия вдохновения* в первой части.

Третья часть трактует о том, что доступно поэту в природе:

Что видимо очам - сей пламень облаков,
Но небу тихому петящий,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката -
Сии столь яркие черты -
Легко их ловит мысль крылата,
И есть слова для их блестящей красоты.
/21-28, Курсив Жуковского/

Художник способен овладеть самым трепетным, самым мимолетным в явлениях природы: *пламень облаков, дрожанье вод, пожар заката* - это сказано со знанием того, что такое изобразительное мастерство. Однако всему этому отказано в ценности, все это пренебрежительно названо *яркими чертами*. Для них *есть слова, легко их ловит мысль крылата*. Правда это *мысль крылата*, то есть поэтическая, вдохновенная, а не обычная мысль. Яркие черты, уловленные крылатой мыслью находят-ся на грани красоты. Но если в первой части понятие *красоты* указано в его причастности к *невыразимому*, то здесь *блестящая красота* есть противоположность *красоты*. Таким образом, в самой области *красоты* проходит грань между *выразимым* и *невыразимым*.

Часть четвертая посвящена тому, что стоит за гранью *блестящей красоты*, то есть *невыразимому*:

Но то, что слито с сей блестящей красотой -
Сие, столь смутное, волнующее нас,
Сей внеземный одной душой
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновенье
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило улованье),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старины,
Сия сходящая святыни с вышины,
Сие присутствие создателя в созданье -
Какой для них язык?..
/29-42. Курсив Жуковского/

Часть четвертая находится в комплиментарном отношении к части третьей: III ч. - что художнику доступно, IV ч. - что художнику, по-видимому, недоступно. Вместе они составляют единство в отношении к части II, подробно эксплицируя обобщенную пластическую картину вдохновения из II ч. IV ч. заканчивается таким же вопросом-сомнением, как и I ч.

Конец I ч.:

Невыразимое подвластно ль выраженью?.. /10/

Конец IV ч.:

Какой для них язык?.. /42/

Часть V - это компактное резюме всего размышления:

...Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох стремится,
И лишь молчание понятно говорит. /42-44/

Коллизия поэтического творчества и природы завершается. Размышление получает самый радикальный вывод: молчание, только молчание достойно невыразимого.

2.

Однако какая странная формула:

И лишь молчание понятно говорит. /44/

В этом ответе содержится явный параллелизм вопросу:

Невыразимое подвластно ль выраженью?.. /10/

Казалось бы, прямой смысл ответа отрицателен: нет, неподвластно. Но если вслушаться внимательней, то в ответе отношение невыразимого - молчание и выражение - языка - речи - говорения перевернуто: молчание-то говорит. Может быть это только риторическая фигура? Но зададим встречный вопрос: может ли поэт отрицать смысл поэтического слова? Он может отрицать все, но не это. Выражение отрицательного убеждения, если оно последовательно, должно быть разрушительно, оно не способно породить произведение. Если же оно получает убедительное выражение, значит оно опровергает само себя, значит в нем скрыт противороложный смысл. Молчанье у Жуковского не только говорит, но ПО-НЯТНО говорит.

Феноменология молчания обширна. Есть молчание девственное, не знающее, что такое речь. Есть молчание - противник речи, отрицающее

речи, красноречивое молчание. Есть молчание, предшествующее речи, чреватое ею. Есть молчание в самой речи, оно дает ей воздух, простор, перспективу, оно не в ладу с логикой, без него нет речи поэтической. Есть молчание в конце речи, молчание свершения.

Мы не знаем еще, о каком молчании говорит Жуковский. Нам предстоит еще об этом догадаться. Но в одном мы можем быть уверены - мы не совершим ошибки если вслушаемся в молчание свершения, молчание после речи. Уж оно-то во всяком случае имеет здесь место.

О чем же оно говорит? Какое впечатление остается по прочтении "Невыразимого"?

Как бы мы ни были осторожны в своих суждениях и рационалистичны в понимании стихотворения, мы не можем не признать, что оно внушило нам нечто о невыразимом - какие-то идеи, представления, образы, чувства, интуиции, установки, которые сочетаются - пусть не логически соединяются, но, скорее, указывают в направлении того, чему посвящено стихотворение, - в направлении *невыразимого*.

Финальное молчание - тот случай, когда оно вырастает из речи, целенаправленно строится ею. И мы можем увидеть, как оно строится.

Помимо того отрицательного движения мысли, которое было рассмотрено выше и которое состоит в противопоставлении *выразимому* в природе, - помимо этого в стихотворении имеется противоположно направленное движение смысла, состоящее в том, что утверждается факт существования *невыразимого*. Оба плана проходят параллельно. Говоря языком "Психологии искусства" Л.С. Выготского, здесь имеет место *противоществие*, представляющее собой, согласно этому автору, собственно психологический механизм искусства (Выготский 1965). В этом плане может быть понята функция вопросительной интонации, проходящей через 7 предложений из 11, составляющих стихотворение. Функция вопросительного предложения не есть вообще нечто само собой разумеющееся. Не входя в проблему многообразия функций вопроса, заметим, что в данном случае перед нами не вопросы, на которые ожидается ответ собеседника, но это также и не риторические вопросы, ответы на которые известны говорящему и он намерен их дать, пробудив интерес собеседника. В вопросах, проходящих через "Невыразимое" слышится нечто другое. Здесь можно услышать и неуверенность того, кто находится в окрестностях тайны, и выражение модуса высказывания, избегающего как утверждения, так и отрицания, и благоговейно осто-

рожное заклинание, в котором вопрос замещает восклицание, является его косвенной формой.

В первой части стихотворения понятие *невывразимое* вводится строго отрицательным способом - как противоположность понятия *выражение*. Но в то же время оно подготовлено и положительным образом: природа недоступна выражению с том плане, что выражение передает только отдельные черты природы. В природе существенно то, что она *разновидное с единством согласила*. Это положительное утверждение. Эта философская формула дает понятию *невывразимого* статус кантовской идеи чистого разума, то есть понятия, которое не укладывается принципиально в рамки любого дискурсивного определения и в то же время для него не может быть подобрано созерцание или представление воображения (*Критика чистого разума*, Трансцендентальное учение о началах, отд. 2, кн. 1, разд. 2).

Вторая часть, как мы уже видели, представляет собой пластическую картину усилий вдохновения и в этом плане противоположна абстрактным рассуждениям первой части. Часть начинается строкой:

Святые таинства, лишь сердце знает вас. /11/

Строка замечательна во многих отношениях. Она представляет собой положительный тезис: *знает*. Но что значит *святые таинства*? На языке церковном это значит - *действия* имеющие священный смысл. Действия, о которых шла речь, - это усилия вдохновения, или выражения. Да и последующие строки второй части посвящены им же. Почему бесплодные усилия вдруг названы святыми таинствами? По-видимому, здесь имеет место сдвиг авторской позиции и, соответственно, смысловой сдвиг, нарушающий тождество объекта, вопреки требованиям правил строго логического мышления. В самом деле, *святые таинства* - это не просто инструментальные действия, имеющие силу приобщения нездешнему, потустороннему, тайному. В данном случае речь идет о причастности усилий вдохновения тайнам природы, невыразимому. Именно об этом идет речь во II ч.:

Святые таинства, лишь сердце знает вас.
Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья,
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья

И в беспредельное унесена, -
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим названиее дать -
И обессиленно безмолвствует искусство?... /11-20/

Искусство обессиленно безмолвствует, но *сердце* знает тайнства, то есть причастно тайне. В *беспредельное* душа унесена - она не только стремится, но достигает области обитания тайны, предикат выражен причастием совершенного вида. Пророчество великого виденья открыто душе в *величественный час* вечернего земли преображенья. Эти строки звучат скорее символически, чем являются простым описанием. Сердце и душа поэта сливаются с тайной природы и в этом контексте *вечернее земли преображение* звучит равносильно души преображенью. Это преобразование *вечернее* - когда все вокруг предстает в отблесках далекого и величественного закатного света, когда возникают таинственные и мимолетные явления (им посвящена III ч.), вслед за которыми наступает ночь... Этот образ по своему смысловому контуру совпадает с темой поэтической речи, впадающей в молчание. Обе темы в этом сходстве сливаются. Таким образом, проводимое в плане логического синтаксиса противопоставление *величественного часа* и бесплодного усилия искусства сочетается с уподоблением их друг другу в образном плане. Так что вопреки прямому утверждению о бесплодности усилий искусства, поэтическая речь выступает в ореоле *вечернего земли преображенья*, в отблесках таинственного закатного света. В свою очередь образ *вечернего земли преображенья* оказывается отображением темы молчания. Это последнее обстоятельство напоминает известный в живописи прием, когда художник помещает в картину зеркало, в котором отражается вся сцена, изображенная в картине.

Показательно, что понятие *невнятное* не появляется во II ч.. Единственное близкое к нему понятие, возникающее здесь, это - *ненареченное*. Но ведь это совсем другое дело: сердце знает святые таинства и лишь слово не найдено, чтобы дать имя этому тайному знанию. Но дать тайне имя - значит уничтожить тайну. Тайну если и можно выразить, не уничтожая ее, то это возможно только намеком, символическим жестом, недоговоренным словом, срывающимся в молчание...

О II ч. остается сказать, что отсутствие в ней понятия *невнятного*, более того, полная смысловая невозможность его здесь и разрывание пластической картины приобщения сердца и души через святые таинства пророчеству великого виденья и бесконечному, - все

это создает то, что в терминологии Канта называется эстетической идеей, то есть идеей, которая воплощена в представлении воображения, которое дает повод много думать, но для которого нельзя подобрать соответствующего понятия (*Критика способности суждения*, § 49).

III, IV и V части - это как бы взаимодействие рациональных установок первой части с пластическим образом части второй, синтез идеи разума с эстетической идеей. В них дан анализ и экспликация, развертывание картины усилий вдохновения, а также итоговый синтез.

III ч. посвящена тому, что *видимо очам*. Здесь *вечернее земли преображенья* развернуто в виде триптиха, в котором представлены три стихии - небо, вода, суша:

Что видимо очам - сей пламень облаков,
По небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката... /21-25/

И тут же, в предлах того же прерванного мною предложения следует отрицание ценности такого результата:

...Сии столь яркие черты -
Легко их ловит мысль крылата,
И есть слова для их блестящей красоты. /26-28/

Поэт отказывается признать ценность только что начертанной картины, но это жест устремленного вперед - отталкивание. В отличие от бесплотного пространства абстрактной мысли, в плотном поэтическом пространстве тело, от которого происходит отталкивание, не исчезает, его присутствие остается существенным. После того, как отзвучала тройственная картина вечера, отнюдь не остается впечатления ее тщетности, хотя за ней следует именно такого рода утверждение. Эта картина представляет собой новую точку опоры в поэтическом постижении непостижимого. Мысль поэта движется толчками, и значение каждой новой точки опоры измеряется ее расстоянием от предыдущей (ср. Мандельштам 1967). Картина природы в III ч. является развитием образа *вечернего земли преображенья* из II ч. и отличается тем, что она: во-первых, развернута в триптих; во-вторых, в каждой из трех составляющих триптих картин выявлен момент преобразования, это: *пламень облаков* в небе, *дрожанье вод блестящих* и картина суши в *пожаре пышного заката*; в-третьих, все три момента преобразования обнаруживают различ-

ные проявления одного и того же начала - закатного света. Таким образом, здесь имеется пластическое воплощение абстрактной формулы из I ч.:

...И разновидное с единством согласила! - /4/

которая представляет собой первый положительный подход к *невыразимому*. Это в то же время экспликация

...Вечернего земли преображенья... - /13/

компактного образа из II ч. Следовательно это развертка, рассмотрение центрального образа II ч. сквозь призму формулы из I., это синтез обеих.

Разумеется, и это, как и формула из I ч. и пластический символ из II ч., не есть прямое выражение *невыразимого*, но здесь есть жест в его сторону, намах, это еще одно в ряду *святых таинств* приближения *невыразимому*.

Особо следует остановиться на символике вспышки света. Будучи поставлена третьим элементом в смысловой ряд:

святые таинства - преображение - вспышка солнечного света -

Она неизбежно заключает в себе евангельскую аллюзию. Евангелие от Матфея 17, 1-2: "По прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних. И преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет." В иконографии Преображения фаворский свет есть зримый символ Божественной Сущности.

III ч. кончается строкой:

...И есть слова для их блестящей красоты. /28/

Соответственно IV ч. посвящена вопросу:

Но то, что слито с сей блестящей красотой - /29/

...

Какой для них язык?.. /42/

Это начало и конец предложения, выделенного нами в качестве IV ч. Оно относится к плану рационального сомнения. Но в середине его - в качестве вводного предложения - помещена положительная разверну-

тая характеристика того, что слито с сей блестящей красотой. Развернутостью этой характеристики объясняется замена местоимения единственного числа, обозначающего объект мысли в начальной части предложения, - *то* - на множественное - *для них*, чем подчеркнута экспликативная функция части - в нарушение логико-грамматических норм.

Рассмотрим теперь имеющийся в этой части ряд вводных предложений, сообщающих о том, что именно слито с сей блестящей красотой.

...Сие, столь смутное, волнующее нас,
Сей, внеплемей одной душой
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье...

/30-33/

Здесь указаны три важнейшие характеристики, относящиеся к модусу постижения *невывразимого*, все три - динамические. *Невыразимое* дано нам, во-первых, как *смутное и волнующее, обворожающее* (в этом ряду причастий прилагательное *смутное* оказывается захвачено динамической причастной стихией - в нем пробуждается глагольный смысл: *смущать*); во-вторых, указан орган восприятия: *внеплемей одной душой*; в-третьих, назван акт души, который приобщает нас *невывразимому*: *к далекому стремленье*. Собственно говоря, это лишь уточнение, суммирование и развертка того, что уже было так или иначе рассыпано раньше. Но здесь возникает синтез с новым качеством единства благодаря тому, что слово полностью переходит в триединый жест: 1. Определения, относящиеся к *невывразимому*, - *смутное, волнующее, обворожающего глас* - это только квазиопределения, по существу же это называние имен, воспроизводящих обстоятельства явления *невывразимого* нам, то есть здесь имеет место жест наименования. 2. Жест души, безобъектная пространственная интенция: *к далекому стремленье*, что поддержано ранее, во II ч. прозвучавшим: *... душа ... в беспредельное унесена*, и предваряет финальное: *Горе душа летит*. 3. Указательный, а по существу квазиуказательный, жест, выраженный словом *сей*, которым начинается каждое из вводных предложений. В общем переход слова в ряд неоднозначных символических жестов воспроизводит ритуал *святых таинств*.

Затем ряд вводных предложений продолжается:

...Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновенье
От луга родины где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упованье),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старины ...

/34-39/

Здесь *тайнства* вступили в новую фазу. Здесь слышен голос *невывразимого*. Правда, это лишь *прилетевшее незанно дуновенье, шепнувшее душе воспоминанье*, но эти дуновенье и шепот содержательны. Это *привет и воспоминанье* - голос из прошлого. И эти вести из прошлого получают ряд содержательных, хотя и обобщенных характеристик.

Наконец, третья фаза в ряду *святыи тайнств* - это уже ясное присутствие самого существа *невывразимого*:

... Сия сходящая святыня с вышних,
Сие присутствие создателя в создании ... /40-41/

Здесь завершается тайнство приобщения *невывразимому*. *Невывразимое*, не перестав быть *невывразимым*, то есть не утратив своих качеств тайны, оказалось достижимым посредством приобщения тайне в системе символических жестов.

В состав рассмотренной паратактической серии вводных предложений входит одна необычная фраза:

Сие шепнувшее душе воспоминанье и т.д. /38/

Фраза отличается странной неопределенностью: что здесь субъект - *воспоминанье* или *шепнувшее*? Можно считать субъектом *воспоминанье*, тогда *шепнувшее* - атрибут. В пользу такого прочтения говорит и то, что оно легче дается, и параллелизм с предшествующей фразой:

Сей миновавшего привет, /34/

Где субъект *привет* может быть сопоставлен *воспоминанью*, а *миновавшего* может быть прочтено как несогласованный атрибут и сопоставлено *шепнушему*. Причем *привет* и *воспоминанье* - имена существительные, *миновавшего* и *шепнувшее* - причастия, активные, прошедшего времени. Обе фразы к тому же близки по смыслу.

Однако паратактическая конструкция, в которую включена рассматриваемая фраза, начинается предложением:

Сие столь смутное, волнующее нас, /30/

где *смутное* и *волнующее* - подлежащие, выраженные субстантивированными прилагательным и причастием. Оно дает основание для прочтения нашего предложения так, что *шепнувшее* - субъект, а *воспоминанье* - объект. Т.е., недоумение - *воспоминанье* шепнуло *душе* или *сие* шепнуло *воспоминанье* - остается неразрешимым из контекста. Наоборот, кон-

текст усиливает двузначное звучание фразы. И это само по себе значимый факт. Двузначность фразы имеет в синтаксическом плане смысл равенства субъекта и объекта на основе обмена функциями. И эта странная синтаксическая ситуация как нельзя лучше соответствует целому семантическому плану всей паратактической конструкции: вся она посвящена определению неуловимого, обозначенного указательным местоимением *сей, сия, сие*, причем в начальной ее части есть фраза:

Сие к далекому стремленье, /33/

а в конечной:

Сие присутствие создателя в созданье, /41/

между ними находится:

Сия сходящая святыня с высоты; /40/

т.о., вся конструкция в целом включает сообщение о встречном движении создателя, о преодолении расстояния и схождении создателя в созданье, что и закреплено в синтаксическом значении рассмотренной средней фразы:

Сие шепнувшее душе воспоминанье... /38/

В своей двузначности фраза эта выходит за пределы естественного порядка вещей и тем самым непосредственно выражает план сверх-естественного смысла.

Итак, ритуал приобщения тайны в IV части совершается, между тем перечень символических событий заканчивается вопросом:

Какой для них язык?.. /42/

Ответом на этот вопрос является часть V, финал:

Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчанье понятно говорит. /42-44/

В трех тезисах финал резюмирует усилия поэтического вдохновения, направленного на постижение *невыразимого*. И если мы, прочитав стихотворение, находим эти усилия не бесплодными, а имеющими смысл, то перед нами также резюме средств приобщения тайне *невыразимого*.

Суммирующий значения всего этого ряда финальный тезис:

...Все необъятное в единый вздох теснится... - /43/

переводит ту же формулу в план единства объективного и субъективного.

Если поставить вопрос в семиотическом плане, рассмотреть стихотворение как ЗНАК *невывразимого*, то теперь можно увидеть своеобразие этого знака. Мы видели, что он представляет собой систему жестов, направленных к *невывразимому*. Но это символическая, а не реальная направленность, жесты ни на что не указывают, потому что указывают на все. Направленность жестов здесь - это разнонаправленность, стремящаяся к бесконечности и на нее намекающая. Символическая направленность не есть замена некоторой реальной направленности. Символический жест, сопряженный с дейктической функцией, не является остенсивным определением. В нем символическое выступает в своем предельном смысле - сверхреального, на которое можно указывать, но нельзя указать. В самом деле, жесты направлены на далекое и высокое, на небо и землю, на прошлое, на радостное и скорбное, - словом, на все необъятное. Но *невывразимое* не тождественно ни одному из этих объектов и ни всем им вместе взятым. Референта этого понятия нет там, куда направлены эти жесты. Смысл жестов в том, чтобы *ВОВЛЕЧЬ все необъятное* в центростремительное движение к себе, заставить его в *единый вздох тесниться*. *Невывразимое* называется, определяется, описывается, указывается. Но все это квазиназвание, квазиописание и т.д. Зато совокупность всех этих актов дает возможность испытать присутствие *невывразимого*. Стихотворение Жуковского - это знак с суггестивным полем. Особенность суггестивного смысла заключается в том, что он возникает как функция ритуального жеста в момент его исполнения. В свою очередь, суггестивный знак не может быть ничем иным, как ритуальным жестом.

3. ...И лишь молчание понятно говорит. /44/

Теперь, завершив чтение текста, мы можем остановиться на значении в нем понятия *говорящего молчания*. Можно выделить три основных аспекта значения:

а) Молчание свершения. Молчание, наступающее, когда речь окончена. Молчание как пространство, в котором суммируются итоги речи, складывается впечатление. Разумеется, не в чисто внешнем смысле - простого окончания речи (хотя свершенность, достигнутость играет роль), а в смысле активного построения тишины. Это предполагает

дальнейшие значения молчания.

б) Молчание как отказ от того, что было сказано, потому что сказаны были слова, развивающие некоторую рациональную аргументацию, устанавливающие некоторые логические связи и выдвигающие некоторые представления и понятия, в то время как *невывразимое* доступно только сердцу и душе. Поэтому сомнения и отказ от сказанного, завершающие каждый шаг, создают как бы отрицательный контур *невывразимого* - пунктирный контур, прочерченный словом, отказываемся от самого себя, скрывающимся в молчание. Самый жанр *отриек* связан с пониманием всякого слова (высказывания, текста) как находящегося в фрагментарном отношении к Универсуму или Абсолюту.

Молчание как ежеминутный отказ даже от орудий, создаваемых собственно поэтическими ходами мысли - мгновенное бытие которых - их творческий закон. Они всплывают, заставляя ближайшие значения умолкнуть, и тотчас же сами замолкают, уступая движению ближайших значений. В общем поэтическая мысль движется прерывисто, толчками. Как писал О. Мандельштам, "Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу их уничтожает" (Мандельштам 1967, 48). Молчание как отказ от средств во имя непосредственного.

с) Молчание как обстоятельство постижения путем приобщения тайне. *Невыразимое* как предмет выражения должно либо оказаться невыраженным, либо, будучи выраженным, перестает быть *невывразимым*, то есть подставляет нечто иное вместо себя и вновь остается невыраженным. *Невыразимое* может сказаться как таковое, только оставаясь тайной. Задача поэзии в этом отношении совершенно аналогична задаче Литургии в отношении к священной тайне. Аналогичны и средства. Вспомним, что в первой части стихотворения Жуковский создает нечто вроде идеи разума относительно *невывразимого*. Но она негативна и недостаточна. Во второй части он создает нечто вроде эстетической идеи *невывразимого*. Но и это - средство частичное, временное. В III, IV и V частях он производит синтез двух первых. Причем понятие растворяется в символических всплывках, а пластический образ затихает в комплексе жестов, выраженных дейктической анафорой *Сие... (Сей, Сия, Си)*. В результате происходит приобщение тайне при сохранении тайны. Приобщение характеризует поэтическое событие больше со стороны субъекта. Со стороны же объекта поэтического стремления происходит приоткрытие, прикровенное открытие - особое эзотерическое *откровение*. В тексте стихотворения нет этого слова, но оно вполне уместно в смысловом ря-

ду: *преображение - святыя таинства - присутствие создателя в соз-
данье*. Догатка подтверждается еще тем, что у Жуковского есть стихо-
творение "Цвет завета", написанное в том же 1819 году, в нем есть
строфа, посвященная тем же идеям, что "Невыразимое", и в этой как
раз строфе присутствует понятие *откровения*:

Сия окрест волшебные места,
Сей тихий блеск заката за горами,
Сия небес вечерних чистота,
Сей мир души, согласный с небесами,
Со всем была, как таинство, слита
Ее душа, присутствием священным,
Невидимым, но сердцу *откровенным*.

Кстати, в "Невыразимом" в свою очередь есть отзвук "Цвета завета",
главной его темы - в строчках, заключенных в скобки:

... (Как прилетевшее незапно дуновение
От луга родины, где был когда-то *цвет*,
Святая молодость где жило упование)...

/35-37/

Приобщение и откровение достигаются посредством комплекса сим-
волических действий, образующих творческий акт. Этот акт замкнут в
себе, никакого устойчивого продукта он не создает. Он создает лишь
суггестивный символический смысл, который только в его пределах да в
пределах окружающего его молчания и существует.

3.

Раскрытие смыслового и функционального планов стихотворения
позволяет поставить вопрос об его феноменальной архитектонике.

Прежде всего бросается в глаза необычайная всесторонняя строй-
ность его композиции, подсказывающая присутствие в ней некоторого
символического плана. Прделанный смысловой анализ отчетливо говорит
нам, к какой области относится этот символизм. Это область сакраль-
ная, что подчеркнуто многократной троицностью соотносящихся компо-
нентов текста. Займемся содержательным уточнением области символического
смысла, в которую включены архитектурные силы. Сакральная лексика
представлена понятиями *святыя таинства, преобразование и присутствие создателя*.
Этому в функциональном плане соответствует символическая система симпатических
жестов, направленных на приобщение сакральной тайне, или ее откровение.
При этом жестам таинств

наряду с другими свойствами придана отчетливая пространственная модальность:

душа... в <i>беспредельное</i> унесена,	/14-16/
к <i>далекому</i> стремленью	/33/
<i>Горе</i> душа летит.	/42/

Поэтические значения принципиально поливалентны.

Пространственные значения не уходят полностью в жест, они создают пространственное представление и вне жестов, вокруг них. Эта пространственность прежде всего космична, беспредельна:

...в *беспредельное* унесена. /16/

Есть и другой слой пространственного мышления - четкая земная система трехмерного пространства. Она введена выражениями:

Сие к <i>далекому</i> стремленью,	/33/
<i>Горе</i> душа летит.	/42/

Обычной в русском языке является оппозиция: *далеко / высоко*, - относящая *далеко* к горизонтали, как, например, в сказочном зачатке: "Близко ли - далеко ли, низко ли - высоко ли..." *Горе душа летит* - добавляет третье измерение, вертикаль. Наконец, выражение *Сие к далекому стремленью* вводит еще более определенную - человеческую - меру пространства. *Далеков* - это уже не метафизический термин, как *беспредельное*, и *стремленью* - это не чудесное *унесена*, а человеческое движение. Если сегодня за этим словом осталось чисто психологическое значение - значение душевного движения, то в начале XIX века оно означало также физическое перемещение в пространстве. Это же значение физического движения в пространстве есть и в глаголе *летит*.

Итак, высказывания, строящие пространственные представления, имеют двойственный смысл: во-первых, метафизический и сверхнатуральный, во-вторых, соизмеримый с телесными свойствами, физически осязаемый. При этом, как мы видели, пространственные представления четко структурны, архитектурны.

Что же здесь создается в пространственном плане? Что это за

постройка, которая обладает одновременно и земной мерой и имеет метафизический смысл, раздвигающий ее стены до беспредельности? Как только мы вспомним, что здесь происходит ритуал священных таинств, ответ оказывается однозначно необходимым: ХРАМ. Храм есть строение, принадлежащее одновременно двум порядкам реальности: конкретно-материальному и символично-мистическому.

Коль скоро возникает феноменальный план, который строит целостное смысловое пространство произведения, то в контексте этого пространства любые компоненты текста, отмеченные структурными отношениями, получают соответствующую функциональную нагрузку, становятся носителями его значений и в свою очередь строят его. Если смысловое целое текста достигает своего завершения во вторичном, символическом плане, то любое подобие структуры этого символического плана структуре текста превращает последнюю в иконический образ этого целого. Если храм есть культурный феномен строящий все смысловое пространство произведения, то архитектоника стихотворения в пространственном слое мышления является архитектурой.

И действительно, формальная структура стихотворения отвечает храмовой постройке. Первая часть воздвигает комплекс опорных понятий, причем структура мысли такова что это два параллельных ряда понятий общим числом 12:

язык земной	/1/	--	дивная природа	/1/
разновидное	/4/	--	единство	/4/
мертвое	/8/	--	живое	/8/
усилие	/7/	--	свобода	/2/
пересоздание	/9/	--	создание	/9/
выражение	/10/	--	невыразимое	/10/

Это опоры, столпы храма.

Вторая часть возводит арку:

Спирается в груди болезненное чувство. /17/

Спирается - это именно то, что происходит в *своде*, где навстречу друг другу направлены и взаимно сопряжены нагрузки, силы тяжести. Как было показано выше, ряд, к которому относится приведенный стих, состоит из четырех подобных стихов, изоморфных, в структурно-феноменологическом плане, нарочной конструкции:

И разновидное с единством согласила...	/4/
Спирается в груди болезненное чувство...	/17/
Сие присутствие создателя в создании...	/41/
Все необъятное в единый вздох теснится...	/43/

Первый из них находится уже в первой части, но смысл свода обнаруживается во второй. В этой части - под сводом - впервые появляется тема *безмолвия*. Здесь же помещается и образ ПРЕОБРАЖЕНИЯ. По смыслу III и IV части заключают в себе основную массу пространственных характеристик. Они же разворачивают и смысловое пространство вокруг опорных положений первых двух частей.

Краткий - в два с половиной стиха - финал возносится над обширным пространством поэтического храма в ясном горизонтальном движении:

...Горе душа летит... /42/

Над узким *барабаном* этого полустроchia разворачивается небольшое по объему, но космоморфное (*все яеобъятное*) и при всем том чувственно осязаемое (*в едитий вздох*) смысловое тело следующего стиха:

Все необъятное в единый вздох теснится... /43/

Так строится купол. Он становится обиталищем тишины:

И лишь молчание понятно говорит. /44/

Такова архитектура потаенного Храма Преображенья постройки Василия Жуковского.

4.

Круг идей "Невыразимого" может быть лучше понят, будучи помещен в соответствующий ему культурный контекст. Это имеет смысл сделать и для лучшего понимания истории русской поэзии. Рассмотрение отдельных составляющих идеологии "Невыразимого" недостаточно. Так, например, идеи натурмистики можно найти в культуре Романтизма, особенно немецкого, с которым Жуковский был знаком. Интересные параллели могут быть обнаружены у Жуковского с натурфилософией Шеллинга. Однако корни

идеологии Жуковского уходят глубже. Об этом свидетельствует именно полный круг идей, обнаруженных выше в "Невыразимом". Сочетание натурмистики с литургической и храмовой символикой и идеями эзотерического приобщения тайне - это комплекс, характерный для культуры масонства, которая во многом повлияла на Романтизм, пересеклась с ним, но все же должна быть учитываема как таковая.

Масонство представляет собой эзотерическое движение в христианстве, пропитанное натурмистическими идеями, рассматривающее себя как традицию, идущую от строителей храма Соломона, и придающее особое значение ритуальным таинствам. Масонство проникло в Россию из Западной Европы во времена Екатерины II, привлекло лучшие умы России, оказало колоссальное влияние на духовную жизнь интеллектуальной элиты, затем к концу царствования Екатерины подверглось гонениям, но испытало новый расцвет в эпоху Александра I (Пыпин 1916; Пыпин 1900; Вернадский 1917).

В годы своей юности, на грани XVIII и XIX веков, Жуковский, учась в Пансионе Московского Университета был близок с семьей директора Пансиона, Ивана Петровича Тургенева, сыновья которого были соучениками Жуковского и его ближайшими друзьями. Дом Тургеньевых был одним из главных центров масонской жизни в России того времени. Друзьями И.П. Тургенева были лидеры русского масонства: И.Е.Шварц, С.И.Гамалея, И.И.Новиков, А.М.Кутузов, бр. Лопухины и др. Хотя именно в этот период масонство переживало упадок, деятельность тургеньевского кружка не прекращалась и масонские собеседования происходили на глазах у младшего поколения (*Архив братьев Тургеньевых*: II, 33).

В поэзии Жуковского рассыпано множества масонских символов, выражений, идей и намеков. Позднейшие исследователи почему-то об этом забыли, но современники видели это хорошо. Так, например, именно в том самом 1819 году, когда было написано "Невыразимое", П.А. Вяземский писал А.И.Тургеневу: "Жуковский слишком уже мистицизирует, то есть - сдишком часто обманываться не надобно: под этим туманом не гайтся свет мысли... Стихи хороши, много счастливых выражений, но все один склад: везде выглядывает ухо и звезда Лабзина" (письмо от 5 сент. 1819; *Остафьевский архив*: I, 305).

Александр Федорович Лабзин был одним из самых видных деятелей масонского движения в России конца XVIII - начала XIX вв. Мистический писатель, редактор религиозно-мистического "Сионского Вестника" (1806 и 1816), основатель и глава масонской ложи "Умирающего Сфинкса"

(1800-1822), переводчик и издатель многих мистических философов, в том числе Якоба Беме, И.Г.Юнга-Штиллинга и Карла Эккартсгаузена, он был проповедником идей "внутренней церкви" и оказал сильное влияние на круг братьев Тургеневых, с которыми был в дружбе (*Русский биографический словарь* X, 2-12).

Точек соприкосновения у Жуковского с масонами множества. Мы коснемся лишь некоторых. Отмеченная Вяземским мистика и прежде всего мистика природы была одним из главных интересов в масонстве. Они опирались главным образом на немецких мистиков, таких как Майстер Экхард и Якоб Беме. Но среди массы литературы, изданной Новиковым, были и византийские богословы. В масонской идеологии важное место занимали идеи квиетизма и молчания. Один из излюбленных масонских авторов, Ангелус Силезиус, писал:

Когда отвергнув мир, имеешь ты спокойство,
То Божие с тобой соединено свойство.
(Цит. по: Вернадский 1917, 146).

В одной из анонимных русских масонских рукописей говорится: "Мудрый всегда внутри себя скрывается. У него глаза открыты, а рот заперт" (там же: 147).

Таинственные связи между макрокосмом и микрокосмом мыслились как основа тайной культуры познания. Познание великих тайн мыслится как откровение, то есть доступное немногим посвященным. В одной из русских масонских рукописей говорится: "Учение св. О[рде]на, яко единое с учением Христовым всегда было, есть и пребудет таинственным, - для чего также преподается оно под символами и иероглифами, как и Христос свое проповедовал народу в притчах; но сколько Иисус тайны царствия Своего открывал одним избранным своим ученикам, так и св. О[рде]н, яко верная академия Христова, сообщает избранным токмо брр. таинства своя, состоящие в познании света природы и благодати, в познании времени и вечности" (речь З.Я.Карнеева; цит. по: Вернадский 1917: 158-159). Масонский орден есть тайная организация. Он основан на идее Внутренней Церкви. Главным теоретиком Внутренней Церкви был один из крупнейших идеологов русского масонства и ближайший друг И.П.Тургенева - И.В.Лопухин. Привожу выписки из его "Нравоучительного Катехизиса истинных Ф[ран]к М[асоно]в", который вне всякого сомнения должен был знать Жуковский:

"12) Почему таинство Ордена не может быть всякому известно?

По тому же, по чему не всякий может видеть и ощущать присутствие Бога везде сущаго.

13) Чем приобретается оное таинство?

Возрождением.

14) Что открывается сим таинством?

То, чего око не видело и ухо не слышало, и на сердце человеку не всходило: сие-то Бог через таинство оное открывает возлюбленным своим" (Лопухин 1860: 25).

Особую роль в постижении таинств играет литургия. В том же "Катехизисе" Лопухина читаем:

"19) Какая обязанность истинного Ф[ранк] М[асона] в рассуждении внешнего Богослужения?

Почитая его установления и обряды, должен он прилежно ими пользоваться, как средством для внутреннего" (там же: 26).

Кроме специфического осмысления церковной литургии, у франк масонов была тщательно разработанная система собственных ритуалов, каждый из которых означал приобщение тайне.

В масонской литературе мы находим и комментарий к стиху из "Невыразимого":

Спирается в груди болезненное чувство. /17/

В рукописи участника новиковского кружка Д.И.Дмитревского есть запись: "В здоровом человеке не может быть здоровой разум и дух. Он не способен к чувствам, например, соболезнования, сострадания и прочим нежностям" (Вернадский 1917: 144).

Интересно, что и поэзия Эдварда Юнга, оказавшая, как известно, большое влияние на Карамзина и Романтизм, попала в Россию в масонском контексте: в 1785 г. в новиковской типографии были напечатаны две его поэмы - "Страшный суд" и "Торжество веры", переведенные с немецкого (Пыпин 1916: 235). Есть основания полагать, что масонская идеология служила Жуковскому вообще контекстом, в рамках которого он абсорбировал импульсы романтической культуры.

5.

Храм - это одно из фундаментальных представлений в идеологии Жуковского. Идея храма - как пространства конкретного и одновременно обладающего универсальным и сакральным символическим смыслом - позволяет Жуковскому конфигуративно, целостно осмыслить мир. Это ключ его форм и смыслов в их единстве. Это его эпистеме, или феноменологический радикал его поэтического мира, от которого зависит весь порядок мира, его строй и смысл, как и характер поведения в нем.

Храм этот сокровенный, он существует только для посвященных, прежде всего для поэтов:

С тех пор необожатель
Подсолнечных сует -
Стал верный обитатель
Страны духов поэт,
Страны неоткровенной:
Туда непосвященной
Толпе дороги нет.
(*"К Ватюшкову. Послание"*, 1812)

Обратим внимание на этот ряд: *НЕобожатель, НЕоткровенной, НЕпосвященной*. Он напоминает смысловую технику "Невыразимого" и, конечно же, стратегию отрицательного богословия.

Страна неоткровенная предстает далее как храм. Это одновременно и храм искусства:

Друзья стыдливых - музы;
Во храм священный их
Прелестниц записных
Толпа войти страшится... (Ibidem)

Но это также и храм мироздания, или храм природы:

Доколь, мой друг, пленяет
Добро и красота,
Доколь огнем священным
Душа еще полна
И дверь растворена
Пред взором откровенным
В святой Природе храм
...
Да светит нао мной,
Во тьме путеводитель,
Твой, Муза, милый свет! (Ibidem)

В свою очередь, расширение храма искусства, в котором поэт яв-

ляется служителем, до пределов храма природы наделяет поэзию совершенно особыми задачами и свойствами. Как в природе, понимаемой мистически, сутью является сверхъестественное и тайное, так же и в поэзии важным оказывается второй, символический план смысла. И природа, и поэзия - мистически понимаемые - имеют своей парадигмой храм как здание символическое, суть которого не в его рукотворном, материальном теле.

Поэтому Жуковский обращается к другу-поэту:

Летай неробкими перстами
По очарованным струнам.
И музы не страшись. В *нерукотворный храм*
Стезей цветущею, не скрытою от света,
Она ведет поэта.
(*"К кн. Вяземскому"*, 1814)

Если Пушкин "памятник себе воздвиг нерукотворный", то Жуковский воздвиг "нерукотворный храм". Стезя в этот храм скрыта от непосвященных.

Л и т е р а т у р а

Архив братьев Тургеневых. 1921. Петроград.

БАХТИН, М.М. 1975.

Вопросы литературы и эстетики. Москва.

ВЕРНАДСКИЙ, Г.В. 1917.

Русское Масонство в царствование Екатерины II. Петроград.

ЖУКОВСКИЙ, Г.А. 1965.

Пушкин и русские романтики. Москва.

ЛОПУХИН, И.В. 1860.

Записки. Москва.

МАНДЕЛЬШТАМ, О.Э. 1967.

Разговор с Данте. Москва.

Остафьевский архив кн. Вяземских. 1899-1909. С.-Петербург.

ПЫПИН, А.Н. 1900.

Общественное движение в России при Александре I. С.-Петербург.

Русский биографический словарь. 1896-1918. С.-Петербург/Петроград.

Walter KOSCHMAL (München)

GOGOL'S *PORTRET* ALS LEGENDE VON DER TEUFELSIKONE

Nikolaj Gogol's Novelle *Portret* (Das Porträt) wurde schon frühzeitig und wiederholt in einen intertextuellen Zusammenhang mit phantastischen Erzählungen (Zelinsky 1975, 342 ff.) und - von Rodzevič (1917) - mit dem Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815/16) von E.T.A.Hoffmann (Mann 1978, 84) gestellt. Verweise auf die altrussische Literatur, wie auf die Erzählung vom Ikonenmaler Alimpij aus dem *Kievo-Pečerskij paterik* (Väterbuch des Kiever Höhlenklosters) bei Gippius (1924, 57), blieben trotz vorliegender vergleichbarer Untersuchungen, etwa zu *Šinel'* (Der Mantel) (Seemann 1966) spärlich und weitgehend unberücksichtigt. Gogol's *Portret* und die phantastischen Elemente dieses Textes offenbaren aber gerade auf dem Hintergrund russischer Heiligen- und Ikonenlegenden eine erstaunliche Homogenität der interpretatorischen Erläuterung.

1. Geschichte als Varianten und Kontrafakturen eines Kerns

Der Autor unterteilt die Novelle in beiden Fassungen (1835; 1842) in zwei Teile (I, II), die sich ihrerseits in je zwei Abschnitte (1, 2) aufspalten. Den Kern der Geschichte bildet der letzte Abschnitt des zweiten Teils. Der zweite Teil enthält in seiner Gesamtheit die Vorgeschichte zum ersten Teil. Der zweite Abschnitt nun steht dem Urtext der Heiligenlegende über den Ikonenmaler Alimpij - besonders in der ersten oder Arabesken-Fassung - thematisch und stilistisch in seiner traktathaften Erzählung vom weltabgewandten, arbeitsreichen, gottgefälligen Leben des Ikonen- und Kirchenmalers Grigorij besonders nahe. Sein täglicher außergewöhnlicher Arbeitsfleiß und sein nächtliches Gebet lassen ihn als Mönch im Kloster nach langer Abgeschiedenheit in völliger Einsamkeit ein von allen mit ehrfürchtiger Stille betrachtetes Bild von der Geburt Christi (2. Fassung) bzw. von Maria (1. Fassung) schaffen. Heilige (2. Fassung) bzw. die Gottesmutter selbst (1. Fassung), mit denen er in Kontakt tritt, stehen ihm helfend bei. In Harmonie mit der Welt kann er ebenso ruhig sterben wie der gleichfalls von Engeln unterstützte Alimpij. Der Autor stellt die Beziehung zu diesem oder ähnlichen Protex-

explizit her, wenn er den frommen Maler Grigorij nur mit jenen vergleichen läßt, die "im religiösen Mittelalter" (270) gelebt haben, und ihm wiederholt die "Heiligkeit" (125) seines Lebens bescheinigt.

Dieser Kern der Geschichte in *Portret* ist weitgehend durch die Legende von dem wegen seiner Meisterschaft gleichfalls weit hin berühmten Ikonenmaler Alimpij aus dem Kiever Paterikon (*Pamjatniki*, II, 586-599) vorgegeben, der durch sein "reines Leben" (591) nicht nur als "heilig" (593), sondern gar in seiner Ähnlichkeit zu Christus (593) gezeichnet wird. Wie Grigorij nimmt er für seine Ikonen nur wenig, nur das zum Leben und Arbeiten notwendige Geld.

Der Kern von Gogol's Heiligenlegende (II, 2) geht in die Novelle *Portret* in vier Varianten ein, die - außer dem Kern selbst - zwei Transformationen unterliegen können: der *U m - k e h r u n g* (Kontrafaktur) und der *S ä k u l a r i s i e - r u n g*.

Im ersten Abschnitt der Vorgeschichte (II, 1) über das Leben in Kolomna und den mit ganzem Fleiß seiner Malerei lebenden Maler und Vater des Binnenerzählers der Vorgeschichte, der einen sterbenden Wucherer malen soll, wird der Kern der Geschichte in deren Kontrafaktur wieder aufgenommen. Die Erzählung bleibt jedoch innerhalb des kirchlich-religiösen Rahmens. Der angesehene Maler und spätere Mönch Grigorij (II, 2) ist vorwiegend als Kirchenmaler tätig. Auch der Gegenstand seiner Bilder bzw. jenes entscheidenden Porträts des Wucherers, das er nur in der Darstellung der Augen volendet, muß in diesem Rahmen gesehen werden. Er malt die für Ikonen so bedeutungsvollen Augen des Wucherers, obgleich er ihn als "Teufel" erkannt hat. Wenn er dieses Porträt auch unvollendet an seinen Freund weitergibt, stört es doch seine Ruhe, stürzt es ihn und seine Familie ins Unglück, läßt ihn falschen Ruhm erstreben und bringt ihn in Disharmonie mit Kirche und Welt. Der von ihm für eine Kirche gedachte und nach dem Wucherer gemalte "Geist der Finsternis" (*duch. t'my*) wird abgelehnt, da das Werk nicht von Hand gemacht zu sein scheint. Merkmale der Ikone und des Ikonenmalens werden zwar similar gestaltet, doch beziehen sie sich bereits auf die Anti-Ikone, auf das Teufelsbild.

Diesen religiös-kirchlichen Rahmen sprengt der eigentliche Beginn der Novelle (I, 1), eine säkularisierte Variante des Geschichtskerns (II, 2): Der junge Maler Čertkov, in der 2.Fassung Čartkov, dem wiederholt außergewöhnliches Talent bescheinigt wird, lebt auf der Vasil'ev-Insel abseits der großen Welt ganz seiner Kunst. Er meidet die schablonenhafte, doch gefällige, Geld und falschen Ruhm einbringende Kunst. Dafür lebt er aber in solcher Armut, daß er nicht einmal seine Miete bezahlen kann. Geld, das sich im Rahmen des von ihm erworbenen Teufelsporträts findet, läßt ihn jedoch auf dem Nevskij-Prospekt zu einem reichen und von der höheren Gesellschaft verehrten Porträtmaler werden.

Dieser Wandel (*peremena*) - ein Leitmotiv des Textes - leitet aber bereits die zweite Kontrafaktur (I, 2) der Novelle ein, welche den Kern sowohl säkularisiert als auch ideologisch verkehrt, also beiden Transformationen unterliegt. Čertkov wendet sich unter dem Einfluß des Porträts ganz der Welt zu, wird zum *svetskij čelovek* (Weltmann) (100) und vernachlässigt über seinen Modeporträts echte, mühevollen Arbeit. Gegen Geld, das er nun leidenschaftlich anhäuft, läßt er sich in der Zeitung als "göttlicher Maler" anpreisen. Als er jedoch ein Gemälde seines in Rom lebenden Jugendfreundes beurteilen soll, erkennt er verzweifelt, daß er in Wahrheit sein Talent, die "Gabe Gottes" (*dar boga*) (125), zerstört hat. In dem, seinen Tod einleitenden, beginnenden Wahnsinn schafft er nicht mehr Bilder wie Alimpij und Grigorij, sondern er zerstört sie. Die späte Einsicht, daß er, um "heilige" Kunst zu schaffen, wie sein Freund fern von "allem Weltlichen und Leben" (256) sein Dasein als "Einsiedler" (*otšel'nik*) (102) hätte fristen müssen, kann seinen - dem Wucherer ähnlichen - grausamen Tod nicht mehr verhindern.

Die Geschichte der Novelle konstituieren - einschließlich dem Urtext - vier narrative Kerne, von denen zwei (I, 1; II, 2) eine als göttlich charakterisierte (Ikone), die beiden anderen (I, 2; II, 1) eine als teuflisch ausgewiesene Malerei (Teufelsikone) darstellen. Hinsichtlich dieses Merkmals stehen die beiden Abschnitte der jeweiligen Teile der Novelle in Opposition zueinander, was gleichzeitig eine parallele Konstruktion des Gesamttextes begründet. Similarität stellt sich dagegen zwischen den Rahmenabschnitten I, 1 und II, 2 und den benachbarten Ab-

schnitten I, 2 und II, 1 her. Diese paradigmatische Strukturierung der Novelle begünstigt die relative Autonomie der Varianten und Kontrafakturen, die auch für sich existieren könnten. Der Kern der Geschichte, die Ur-Geschichte, ist ja in jedem Abschnitt mit gegeben. Fast alle thematischen Elemente des Textes leiten sich von dieser Ur-Geschichte her.¹

Diese mit der Volksliteratur verbindende Variantenstruktur darf jene Tatsache nicht mehr als bloßen Zufall bewerten lassen, daß gerade von *Portret* zwei vollständige und gleichwertige Fassungen vorliegen. Die Kategorisierung der Fassungen als erste und zweite sollte nur chronologisch, nicht aber wertend verstanden werden. Die zweite Fassung stellt entsprechend der skizzierten varianten Grundstruktur lediglich eine gleichberechtigte Variante des ersten Gesamttextes dar.

2. Intertextuell begründete Phantastik

Ebenso wie die Geschichte von *Portret* gehen auch die wenigen phantastischen Elemente der Novelle auf den genannten Urtext zurück. Sie unterliegen gleichfalls der Variation. Jurij Mann (1978, 80-83) charakterisiert die Phantastik bei Gogol' und insbesondere in *Portret* bereits treffend, wenn er vom "Prinzip des Parallelismus von Phantastischem und Wirklichem" spricht. Der Träger der Phantastik werde vom Autor immer in die Vergangenheit gerückt. Phantastik sei bei Gogol' im wesentlichen jene des Bösen.

In *Portret* erweist sich diese Phantastik nicht als originäre, im Text geschaffene, sondern als eine abgeleitete, intertextuell vermittelte.

Resümiert man die meist wiederkehrenden phantastischen Motive der Novelle, so handelt es sich in erster Linie um die fünf folgenden:

- 1) Der auf dem Porträt verewigte alte Mann tritt aus dem Bild heraus, spricht (im Traum) mit Čertkov und kehrt wieder in das Bild zurück (81; 123; 247; 248; vgl. 119).
- 2) Auf "wunderbare Weise" (106) fällt aus dem Rahmen des Porträts Geld, das den Wandel Čertkovs zum Modemaler einleitet (87; 248 f.).
- 3) Das Porträt erscheint oder verschwindet plötzlich auf unerklärliche Weise, bei Čertkov ebenso wie bei Vater Grigorij oder

bei der Gemäldeauktion (245; 263; 273).

4) Das Bild wird verbrannt, hängt aber dennoch plötzlich wieder an der Wand (274).

5) Als Grigorij am Ende einen in seinem Ursprung himmlischen Ge-
genzauber gegen das Porträt anwendet, zerstören sich die teuflischen Augen und die übrigen Züge des dargestellten alten Mannes von selbst (281).

Alle phantastischen Elemente verbinden sich also mit dem durch den Titel benannten, alle Betrachter erschreckenden Porträt, mit dem Bösen. Die genannten phantastischen Motive russischer Heiligen- und Ikonenlegenden und damit 'heiligen' Ursprungs - entsprechend dem Urtext und Kern der Novelle:

1) Das Motiv der sich belebenden künstlerischen Darstellung wird in der altrussischen Literatur besonders häufig gestaltet (Li-
chačev 1979, 24): Meistens tritt dabei der Dargestellte aus dem Bild und gibt dem Künstler Auweisungen zum Malen.

2) In einer ukrainischen Legende, die Gogol' gekannt haben könnte, und in einem polnischen Märchen bestraft ein Reicher die Ikone dafür mit Schlägen, daß sein Schuldner trotz eines gegenteiligen Schwurs vor dieser Ikone seine Schuld nicht beglichen hat. Im polnischen Text strömt daraufhin aus der Ikone des heiligen Michael Geld (Uspenskiĵ 1982, 93; 116).

3) Das plötzliche Verschwinden und überraschende Erscheinen von Ikonen ist bereits in der altrussischen Erzählung vom Ikonenmaler Alimpiĵ ein wichtiges Motiv (*Pamjatniki* II, 596).

4) In derselben Erzählung verbrennen die "nicht-von-Hand-gemachten" Ikonen auch dann nicht, als die Kirchen, in denen sie hängen, zweimal abbrennen. Eine Ikone kann aufgrund ihres sakralen Charakters ebensowenig verbrennen (Uspenskiĵ 1982, 185) wie das Porträt aufgrund seiner teuflischen Merkmale.

5) Die Selbstzerstörung des Bildes schließlich muß als (diabolische) Umkehrung jenes Motivs zu Beginn der Erzählung von Alimpiĵ verstanden werden, als sich die Ikone Mariens von selbst malt (588).

Die grundlegenden phantastischen Motive in *Portret* sind also in Erzählungen und Legenden von Ikonen vorgegeben. Die in diesen Texten gebotenen 'Erklärungen' des Phantastischen durch das Eingreifen himmlischer Mächte ersetzt Gogol' nicht direkt

durch dämonische Einwirkungen. Das dämonische Phantastische wird von ihm psychologisch motiviert. Die teuflische Ikone ist - im Unterschied zu den Protexen - vor allem ein internalisiertes Bild.²

3. Säkularisierte Ikonen und Teufelsbilder

Die Varianten und Kontrafakturen der Geschichte in *Portret* behandeln vier verschiedene Bildtypen, die dadurch verbunden sind, daß sie - wie die Geschichtskerne als ganze in einem simillaren oder oppositiven Verhältnis zum Porträt stehen. Das Urbild, der erste Bildtypus, ist das vom Vater des Binnenerzählers gemalte Porträt und das Gemälde vom "Geist der Finsternis" (II, 1), das der Autor - anders als im Protex - zum Angelpunkt der Novelle erhebt. Das Porträt stellt bereits das teuflische Gegenbild zu den Ikonen Grigorijs im zweiten Abschnitt des zweiten Teils dar (II,2).

Bereits im ersten Abschnitt des ersten Teils kauft Čertkov das Porträt, ein Vorgang, der in der ersten Fassung durch eine ausführliche Darstellung besonders hervorgehoben wird (242), während für Ikonen das Lexem "kaufen" tabuisiert ist (Uspenskij, 1982, 196). Doch werden gerade die frühen Bilder Čertkovs von seinem Zimmer, seinem Diener und insbesondere das Bild der Psyche als sehr talentiert beschrieben. Čertkovs in Rom lebender Malerfreund der Jugend geht diesen Weg des Talents weiter und malt Bilder, die nicht nur "himmlische Figuren" (103) darstellen, sondern in den Betrachtern auch dieselbe ehrfurchtsvolle Stille wecken wie die Ikonen Vater Grigorijs. Seine Bilder werden - insbesondere vom Erzähler - ebenso als Ikonen ähnlich markiert wie die Meisterwerke Raphaels und Tizians, durch deren Studium der russische Maler in Rom seine eigene Kunst vervollkommenet. Der Autor läßt in seiner Wortwahl keinen Zweifel daran, daß er in der "großen Kunst" (261) die legitime Nachfolgerin der Ikonenmalerei, eine Form der säkularisierten Ikonenmalerei sieht. Raphael erscheint ihm als "göttlicher" (*božestvennyj*) Maler und die von dem verzweifelt-wahnsinnigen Čertkov zerstörten Gemälde gelten dem Erzähler als "heilige Werke" (*svjatye proizvedenija*) (261).

Aus den Gemälden der von Čertkov geschmähten "großen Kunst" (I, 2) gewinnt der russische Maler in Rom den Zauber seines "himmlischen Pinsels" (*nebesnoj kisti*) (103). Im Gegensatz zum fal-

schen "Genie" Čertkov (98; 99) beschreibt ihn der Autor - ebenso wie Grigorij - als wahres "Genie" (103; 259). Wie sich in der Ikone der himmlische Heilige direkt abbildet, so überkommt den russischen Maler in Rom die künstlerische Inspiration "aus dem Himmel" (*s nebes*) (104) und läßt ihn ein "göttliches Werk" (259) "schaffen". Der echte Künstler wird - wie Gott - zum "Schöpfer" (*chudožnik-sozdatel'*) (103; 125), sein Werk zur "Schöpfung" (126). Er läßt den Menschen als Künstler ebenso am "hohen Geheimnis" (*vysokaja tajna*) der Schöpfung teilhaben (125) wie Alimpij einen Reichen an den "heiligen Geheimnissen" (*svjatye tajny*) (*Pamjatniki* II, 592).³

"Sündig" (*grešno*) (77) (und damit ein Tribut an den Teufel sei es - so die Warnung von Čertkovs Lehrer -, als "Modemaler" (77) die "Gottesgabe" des Talents zu vergeuden. Čertkov geht diesen Weg dennoch im zweiten Abschnitt des ersten Teils (257). Verlacht der junge talentierte (77) Čertkov noch zu Beginn (I, 1) die von "Talentlosigkeit" (72) zeugenden Porträts und Familienbilder (241), die auf ihn den Eindruck lebloser "Automaten" (73) machen und die er als "niedriges Handwerk" abqualifiziert, so malt auch er später auf dem Nevskij Prospekt⁴ nur mehr Porträts nach längst veralteten Schablonen (256) und verfällt so einem "Mechanismus" (260), der jede Intuition abtötet.

Der Autor entlarvt Čertkovs zu Reichtum und lautem Ruhm führende Kunst, indem er ihn mit denselben Attributen charakterisiert wie die wahren Künstler und Ikonenmaler. Diese Urteile legt er jedoch in den Mund seiner negativ beschriebenen Kunden, die ihn demgemäß als "großen Künstler" (254) und "Genie" (98) verehren. In Wahrheit ist er ein zweiter Monsieur Nol' (92), ein Modemaler, den eine seiner Kundinnen bezeichnenderweise sogar über Tizian stellt. Für Andrej Belyj (1934, 20) ist Monsieur Nol' der Teufel selbst. Čertkov täuscht sich somit, wenn er meint, er 'sei kein Bruder des Teufels' (*čertu ne brat*) (89). Er porträtiert zwar Götter, doch sind sie - wie Mars (98) - heidnisch und der Journalist preist Čertkovs Leinwand nur deshalb als "wunder-tätig" (*žudotvornyj*) (90) an, weil ihn der Künstler dafür bezahlt. Die modischen Porträts Čertkovs geben analog zum Urbild der Ikone nur säkularisierte Varianten des teuflischen Urbilds ab, des Porträts vom Wucherer Petromichali. Der zweite Abschnitt des ersten

Teils unterstreicht dies, wenn das Porträt dort solange keine Rolle spielt und nicht erwähnt wird, bis Čertkov seine "leblosen modischen Bilder" (105) hinauswerfen läßt und bis zu seinem Tod nur mehr Augen für das teuflische Urbild hat.

4. Die Teufelsikone

Das Urbild, der erste Bildtypus von den genannten vier Varianten, bildet die Teufelsikone. Diese Bezeichnung verdient sie schon aufgrund ihres Darstellungsgegenstands.

Der Wucherer Petromichali⁵ gesteht dem Vater des Binnenerzählers selbst, daß er nach dem Tode zu jenem gehen und Qualen leiden müsse, zu dem er nicht gehen wolle. Der Maler aber habe es in seiner Hand, dies zu verhindern, da die Hälfte seines Lebens in sein von einem Meister gemaltes Porträt eingehen könne (273). Der Maler und spätere Mönch Grigorij sieht im Wucherer von Beginn an den "Teufel" (117; 119) und den "Antichristen" (279; 280; 120), der die Welt nicht verlassen will. Dennoch malt er ihn in Umrissen und vollendet seine Augen. Damit schafft er den "Teufel" (123) und gibt ihm die Möglichkeit des Fortlebens.

Nicht nur das Thema des Porträts, sondern auch seine Entstehung gleicht völlig jener von Ikonen. Diese sind als Erscheinungen des himmlischen Urbilds zu verstehen, als Selbstabbildungen in der Zweidimensionalität, die "nicht-von-Hand-gemacht" (*nerukotvornyj*) sind. Die Vorstellung von der Selbstabbildung wird im siebenten und achten Jahrhundert zur Idee der Inkarnation weiterentwickelt.

Eben diese Aufnahme seines Lebens in das Bild verlangt der Wucherer vom Maler. Ein "Teil" seines Lebens (243) soll in das Bild eingehen und in dieser inkarnierten Form weiterleben. Das Medium dieser Inkarnation bilden die Augen des Wucherers (243):

"Это были не нарисованные, это были живые, это были человеческие глаза".

(Das waren keine gezeichneten, das waren lebendige, das waren menschliche Augen).

So wie der Klostervorsteher nicht glauben kann, daß der Mönch Grigorij die Geburt Christi mit eigener Hand gemalt hat, so bezweifelt auch der Freund Grigorij's beim Porträt des Wucherers

dessen Urheberschaft. Während der Klostervorsteher vermutet, eine "höhere Kraft" (*vysšaja sila*) habe ihm dabei den Pinsel geführt (125), meint der Freund Grigorijs, der Pinsel sei beim Malen des Porträts als "Teufelswerkzeug" (*d'javol'skim orudiem*) (123) mißbraucht worden und ein "unreines Gefühl" habe dem Meister die Hand geführt (120; 122). Das gleichsam "nicht-von-Hand-gemachte" Bild scheint in dem einen Fall ein Heiliger, im anderen der Teufel gefertigt zu haben. Die furchtbare "Lebendigkeit" der - auch in der Ikonographie so bedeutsamen - Augen spiegelt dabei das Leben einer "anderen Welt" (265; 251) wieder, einer Welt des ewigen Todes und des Bösen.

Nach der teuflischen Inkarnation, nach der Übertragung des Lebens auf die Kunst im zweiten Teil der Novelle, wirkt in deren erstem Teil die Kunst auf das Leben verändernd zurück. Die Merkmale des teuflischen Porträts übertragen sich fortschreitend auf dessen Besitzer Čertkov und führen ihn damit dem Wahnsinn und schließlich dem Tod zu.

Die "Röte der Krankheit" auf dem Gesicht des abgebildeten alten Mannes (241) weckt in Čartkov nach dem Kauf des Bildes "krankhafte" (*boleznennye*) Träume (247) und läßt ihn schließlich an der "furchtbarsten Krankheit" (*samaja strašnaja bolezn'*) (262) zugrundegehen. Nach dem Wandel zum Modemaler sammelt er die wachsende Zahl von Geldscheinbündeln in "Koffern" (*sunduki*) (258) und gleicht sich damit nicht nur dem vom Erzähler hinter dem alten Mann vermuteten "Geizhals" (*skrjaga*) an, der wohl sein Leben "auf dem Koffer" (*nađ sundukom*) (241) verbringe, sondern auch Petro-michali selbst, der seinen Reichtum in "Koffern" (*sunduki*) birgt (272). Čartkov wird selbst zu dem vom Erzähler so benannten "Geizhals" (*skrjaga*). (102).

Čartkov war dabei, sich unter dem Einfluß des Geldes in einen jener Menschen zu verwandeln, bei denen in einem "lebendigen Körper" ein "Toter" eingeschlossen zu sein schien (258; 102). Die "so lebendig und gleichzeitig totengleich" (*tak živo i vme-ste mertvenno*) blickenden Augen des Mannes auf dem Porträt (243) kündigen dies bereits an. Das "ungewöhnliche Feuer" der Augen beider dringt überall hindurch (112; 262). Die ungewöhnliche "Lebendigkeit" der gemalten Augen stört die "Harmonie" des Porträts (79), der Kunst, ebenso wie Čartkov als "Geißel" Gottes die "Harmonie" der Welt durch den verzweifelten Ankauf und die Vernichtung

aller "großen Kunst" zunichte macht (262).

Durch eine solche Übertragung von Merkmalen des Porträts auf die Person Čartkovs⁶ wird diese dem Bild des Wucherers immer ähnlicher, so daß Čartkov in seinem Wahnsinn am Ende alle ihn umgebenden Menschen - gleich ihm - als teuflische Porträts erscheinen (262). Čartkov hat die Teufelsikone vollständig internalisiert und geht daran zugrunde.

Anstelle der heilbringenden Weihe, der jede Ikone unterzogen wird, bringt der an der Teufelsikone haftende Fluch allen Menschen Unglück und Tod. Das obligatorische Gold der Ikone, das als Bildgrund jene die Heiligen umgebende Erscheinung der himmlischen Aura selbst darstellt, wird dadurch zur Versuchung für Čartkov, daß es in der Form von Geld aus der Teufelsikone fällt.

Dieser teuflischen Verführung zeigt er sich nicht gewachsen. Gold wird zu dem "Ideal" und "Ziel" seines Lebens (101; 258), das ihn in den Tod führt.

Gogol's Novelle *Portret* basiert auf einem analog strukturierten Paar von Varianten und Kontrafakturen: Einerseits wird als Kern der Geschichte und Urtext eine abgewandelte 'Heiligenlegende' des 18. Jahrhunderts erzählt und in ihr kirchlich-religiöses Gegenteil verkehrt, säkularisiert und in der säkularisierten Form umgekehrt. Andererseits beschreibt der Autor diesen Textkernen zugeordnete Bildtypen: eine Ikone, eine Teufelsikone, große weltliche Malerei mit meist religiöser Thematik und eine als diabolisch beschriebene Modemalerei.

Varianten und Kontrafakturen sind an jener zeitlichen Achse ausgerichtet, die bei der altrussischen Literatur beginnt (außertextuell) und über das 18. Jahrhundert (2. Teil) zur Gegenwart des 19. Jahrhunderts (1. Teil) führt. In diesem Rückgriff auf die Variantentechnik offenbart sich Gogol's besondere Nähe zur Volksliteratur.⁷

A n m e r k u n g e n

1. So könnte man von einer untergeordneten Variante sprechen, wenn ein junger Förderer der Künste unter dem Einfluß des vom Wucherer erhaltenen Geldes ebenso wie Čertkov alle wertvollen Gemälde vernichtet (258).

2. Der Begriff *nečistaja sila* (unreine Kraft), der gewöhnlich für den "Teufel" steht, wird vom Autor als *nečistoe čuvstvo* (unreines Gefühl) (121) psychologisch konkretisiert. Zahlreiche Ausdrücke verdeutlichen, daß sich der Teufel vor allem in Čertkovs Psyche und Gedanken breit macht: *samoje adskoe namerenie* (die teuflischste Absicht) (106; 261), *adskoe želanie* (höllischer Wunsch) (106), *adskaja mysl'* (höllischer Gedanke) (255).
3. Die teuflischen Geheimnisse, die der Wucherer dem Vater des Binnenerzählers anvertraut hat, bewirken dagegen, als dieser sie einem Priester erzählt, nicht - wie bei dem Reichen Alimpis - eine Rückkehr ins Leben, sondern den Tod seiner Frau und eines bzw. zweier Kinder (272; 275).
4. Auch die Modellierung räumlicher Paradigmen spiegelt die Grundstruktur der Novelle wieder. Jedem der vier Geschichtskerne ist ein Raum zugeordnet, den Grigorij bzw. Čertkov in dem Moment verlassen, wo ihr Wandel zum Guten bzw. Bösen einsetzt. Čertkov siedelt von der ärmlichen Wohnung auf der Vasil'ev-Insel in ein reiches Appartement auf dem Nevskij Prospekt über, Grigorij verläßt den düsteren Petersburger Stadtteil Kolonna und findet seine neue Heimat in einem Kloster des "armen Nordens" (276). Nicht zufällig sucht er sich im Norden von der "südlichen Physiognomie" (241) des Wucherers und seines von ihm bereits internalisierten teuflischen Porträts zu befreien.
5. Bei den Südslaven wird der Name *anemikul'* für den Antichristen verwendet (USPENSKIJ 1982, 24); *mikul'* ist nur eine abgewandelte Form von "Michael". Petrus wiederum verrät Christus und eine ukrainische (!) Legende vergleicht ihn auch mit Judas (USPENSKIJ 1982, 118).
6. Die Namen "Čertkov" und "Čartkov" sind vom Autor bewußt gewählt. Sie klingen einerseits an die Lexeme *čert* (Teufel) und *čarki* oder *čary* (Zauber, Verblendung) an. Andererseits wird aber das vom Namen "Čertkov" abzuleitende Substantiv *čerta* (1. Strich 2. Grenze) in mehrfacher Hinsicht markiert. Čertkov ist ein Maler (1.), der am Ende die sich selbst auferlegten "Grenzen" (2.) der Modemalerei (105; 260) nicht mehr überschreiten kann.
Das von ihm erworbene Porträt läßt ihn an "übernatürliche Zauberei" (*volčebstvo*) denken, welche die "Gesetze der Natur" (243) durchbricht. Čertkov fragt sich angesichts der Teufelsikone, ob es für den Menschen eine "Grenze" (*čerta*) gebe (243), zu der ihn die höchste Erkenntnis führe und ob er nicht - analog zum Bild - dem Leben etwas Lebendiges entreiße, wenn er diese Grenze überschreite.
7. Diese Nähe ist durchaus vereinbar mit einer nicht seltenen Distanzierung von oder Umkehrung der thematischen Ebene, wie sie an *Portret* dargelegt wurde. Von einem anderen Ansatz her, nämlich vom Modell Vladimir Propps, kommt Ivo Bock zu dem Ergebnis, daß "Die Nase" (*Nos*) und "Der Mantel" als "Antimärchen" interpretiert werden können (BOCK 1982, 151; 144).

L i t e r a t u r

- BELIJ, Andrej, *Masterstvo Gogol'ja*, Moskva 1934 (Nachdruck München 1969) (=Slavische Popylken 59).
- BOCK, Ivo, *Die Analyse der Handlungsstrukturen von Erzählwerken am Beispiel von N.V. Gogol's "Die Nase" und "Der Mantel"*, München 1982 (= Slavistische Beiträge 156).
- GIPPIUS, Vasilij, *Gogol'*, Leningrad 1924 (= Brown University Slavic Reprints I. Providence, Rhode Island 1966).
- GOGOL', Nikolaj V., *Sobranie sočinenij v šest' tomach*, tom 3, Moskva 1959.
- LICHAČEV, Dmitrij S., *Poëtika drevnerusskoj literatury. Izdanie tret'e dopolnennoe*, Moskva 1979.
- MANN, Juriij V., *Poëtika Gogol'ja*, Moskva 1978.
- Pamjatniki literatury Drevnej Rusi: XII vek*, Moskva 1980.
- SEEMANN, Klaus-Dieter, "Eine Heiligenlegende als Vorbild für Gogol's "Mantel"", in: *Zeitschrift für slavische Philologie* 33, 1966, 7-21.
- USPENSKIJ, Boris A., *Filologičeskie razyskanija v oblasti slavjanskich drevnostej*, Moskva 1982.
- ZELINSKY, Bodo, *Russische Romantik*, Köln, Wien 1975.

Erich POYNTNER (Wien)

DIE ZYKLISIERUNG BEI ALEKSANDR BLOK

I

Der lyrische Zyklus ist in Aleksandr Bloks Werk die zentrale, am öftesten angewandte Ausdrucksform, jenes Genre, das der Dichter vom Anfang bis zum Ende seines Schaffens verwendete und das in seiner Bedeutung für Blok selbst jeweils nur kurz hinter das Theater¹ und das Poem² zurücktrat. Während jedoch in der Forschung den einzelnen Zyklen, auch in ihrer Entwicklung, große Beachtung geschenkt wird³, bleibt das Phänomen des Genres selbst in der Regel außerhalb des Interesses, als ob diese Frage keiner besonderen Behandlung bedürfte.

Es ist nicht geklärt, was über einen Text nun eigentlich ausgesagt wird, wenn man ihn mit *Zyklus* bezeichnet, sodaß mitunter recht unterschiedliche Zusammenstellungen von abgeschlossenen "kleineren" Texten diesem Genre zugeordnet werden⁴; eine solche Klärung kann freilich auch im vorliegenden Aufsatz nicht gegeben werden, wir versuchen jedoch eine Annäherung an das Problem über die Funktion des Rahmens im künstlerischen Zeichensystem, wobei Bloks Zyklen Ausgangspunkt und Untersuchungsmaterial sind. Die dargelegte Untersuchungsmethode müßte aber auch bei der Behandlung etwa der *Carmina burana*, der *Römischen Elegien* Goethes, Baudelaires *Fleurs du mal*, Trakls *Sebastian im Traum* oder Esenins *Персидские мотивы* zu Ergebnissen führen.

Der Zyklus ist ein hybrides Genre zwischen streng narrativen und rein der Wortkunst angehörenden Texten⁵. Syntagmatisches und paradigmatisches Prinzip, Kombination und Wiederholbarkeit⁶ beziehungsweise "Ko-opposition sich wiederholender äquivalenter" und "Ko-opposition benachbarter nicht äquivalenter Elemente"⁷ als Strukturprinzipien nähern sich im Zyklus einem Gleichgewicht. Ähnliches ist auch beim lyrischen Poem (wie *Двенадцать* oder *Соловьиный сад*) oder bei der Gedichtsammlung

festzustellen, und es sind eben diese beiden Genres, von denen der Zyklus abzugrenzen ist.

L.K.Dolgotopow stellt sich die Frage nach der Abgrenzung verwandter Genres voneinander in seinem für das gegebene Thema sehr wichtigen Buch "Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX века"⁸ von der anderen Seite, nämlich ausgehend vom Poem, und kommt schließlich zum Ergebnis, daß es eben Textsorten gebe, die sowohl das eine als auch das andere sein können⁹, also Gedicht, Poem und Zyklus. Seine Kriterien können allerdings nicht befriedigen: Umfang, Sujet, Ereignisse, Charaktere, Einheit usw. Bloks *Стухи о Прекрасной Даме* werden von Dolgotopow sowohl als Zyklus als auch als Poem bezeichnet¹⁰.

Die Besonderheit des Zyklus sucht Dolgotopow einerseits in seiner Entstehung, d.h. Zusammenstellung durch den Autor¹¹, andererseits in der inhaltlichen Struktur, wobei er die wichtige Feststellung macht, daß die Texte des Zyklus nicht an *ein* Thema oder Genre gebunden sind; was sie verbindet, sei vielmehr eine "ideell-künstlerische Einheit" und eine "Einheit der poetischen Gestimmtheit".¹²

Hierin nähern sich nun lyrisches (sujetloses) Poem und Zyklus an; wenn aber die "Gestimmtheit" und die "ideell-künstlerische Einheit" die entscheidenden Kriterien sind, so fällt auch die Abgrenzung von der Gedichtsammlung schwer; in den poetischen Büchern Bal'monts oder Sologubs beispielsweise sind diese Kriterien leicht nachzuweisen, ohne daß deswegen von einem Zyklus zu sprechen wäre. Eine Abgrenzung der Genres nach primär inhaltlichen Kriterien scheint jedenfalls unzureichend.¹³

Die Eigenheit des Zyklus scheint hingegen in einem formalen Kriterium zu liegen, nämlich im Rahmen, dessen entscheidende Funktion in der Semantik des Textes von Ju.M.Lotman hervorgehoben wird.¹⁴ Abgeschlossenheit und Einheit des Textes sind Funktionen des Rahmens. Man kann davon ausgehen, daß Einzelgedicht und Poem jeweils *einen* Rahmen besitzen, der für eine adäquate Rezeption relevant ist. Dieser Rahmen grenzt den künstlerischen Raum (mit Zeit, Figuren, Sujet u.s.f.) ab, während weitere Unterteilungen des Textes (in Kapitel u.ä.) andere Funktionen haben.¹⁵

Der Zyklus besitzt als konstitutives Element mehr als einen semantisch relevanten Rahmen. Die künstlerische Welt des Zyklus

ist zusammengesetzt aus den jeweils abgeschlossenen, d.h. mit einem semantisch wirksamen Rahmen versehenen künstlerischen Welten seiner Gedichte¹⁶.

Dadurch wird eine bestimmte Rezeptionshaltung vorausgesetzt: Gedichtsammlung und Anthologie sind ein Angebot an den Leser, aus vielen Texten auszuwählen, die jeweils eine eigene vollständige Welt beinhalten; eine kontinuierliche oder vollständige Rezeption kann nicht vorausgesetzt und semantisch genutzt werden. Poem und Einzelgedicht sind nur in ihrer Gesamtheit sinnvoll. Der Zyklus hingegen erfordert beide Rezeptionsarten, eine Rezeption des Gesamttextes und der Einzeltexte in ihrer Eigenständigkeit. Es entsteht ein "Oszillieren" der künstlerischen Welten, eine mehrfache Rahmung, die wir im weiteren als *Rahmenhierarchie* oder *Rahmenkonkurrenz* bezeichnen.

Als einfaches Beispiel für diesen Bau kann Bloks späterer Zyklus *Кармен* (1914) dienen, der in der endgültigen Fassung zehn Gedichte enthält,¹⁷ von denen zwei, und zwar die Gedichte 2 und 3, keinen expliziten Verweis auf die Titelheldin beziehungsweise auf die Handlung der zugrundeliegenden Oper geben. In der ersten Redaktion des Zyklus fehlten diese Gedichte.¹⁸ Die sonst homogene Welt des Zyklus mit ihren Ebenen Theater/Liebesgeschichte/ Natur und Kosmos wird durch diese beiden Gedichte, in denen eine Naturerscheinung mit einer unbekanntenen Person "hinter dem Fenster" gleichgesetzt ("На небе - празелень, и месяца осколок") bzw. eine neue mystische Figur eingeführt wird ("Есть демон утра. Дымно-светел он") erweitert, ja beinahe aufgebrochen. Der Rezipient ist gezwungen, den Zusammenhang zwischen der fast apersonalen Welt dieser eigenständigen Gedichte und der Handlung, die sich zwischen den Helden abspielt, zu suchen.

Die Rahmenhierarchie führt zu einer Zwei- und Mehrstufigkeit des künstlerischen Raums, ohne daß jedoch "übergeordnete" Räume einfach eine Summe der Räume der Einzelgedichte darstellten. In *Кармен* gibt es vier Räume, die eine aufsteigende Linie nach ihrer Erstreckung und Bedeutsamkeit bilden¹⁹: den Raum des Opernsujets, das Theater mit Bühne und Zuschauern, den Außenraum mit dem hereinbrechenden Frühling und schließlich den Kosmos. Der Raum des Gedichtes 2, "На небе - празелень, и месяца осколок", also die Straße mit dem Fenster unter dem Dach, ist für den Ge-

samtzyklus nicht relevant, auf ihn wird nicht rekurriert.

Im vorliegenden Zyklus wird dieser Mechanismus von Blok zum Aufbau eines symbolistischen Mythos genützt; die Einzelgedichte stellen einzelne Fabeln, Episoden dar, die nur durch den Mythos zu verstehen sind und ihn gleichzeitig konstituieren.²⁰ Dabei werden immer wieder Inkongruenzen zwischen Mythos und Episode ausgenützt: Die Welt des Maskenballs im zweiten Teil von *Снежная маска* bildet einen grotesken Kontrast zur sonst dominierenden "kosmischen" Außenwelt.²¹

Diese Überlegungen zur Abgrenzung des Zyklus von anderen, formal ähnlichen Genres beinhalten schon einige seiner wesentlichen Merkmale, reichen aber zu seiner Beschreibung nicht aus, wenn man an so unterschiedliche Texte wie *Стихи о Прекрасной Даме* und *Город* auf der einen und *Черная кровь* oder *Жизнь моего приятеля* auf der anderen Seite denkt. Es gibt also Zyklen, die außer der konstitutiven Rahmenhierarchie nichts gemeinsam haben und doch unter eine Genrebezeichnung fallen. Eine Typologie der Zyklen ist aber bislang nur in Ansätzen erfolgt, zumal ja die Aufmerksamkeit in der Forschung überhaupt selten auf das formale Phänomen gerichtet wurde.

Den Versuch einer solchen Typologie unternahm im Jahre 1932 Joachim Müller,²² allerdings in Bezug auf englische Literatur. Er unterscheidet "lose", "strengere" und "ganz strenge" Zyklen; Unterscheidungsmerkmal ist die beim "strengeren" Zyklus "übergreifende", beim "ganz strengen" die "Glieder mit Glied verklammernde Kontinuität".²³ Zusätzlich formuliert Müller drei Elemente, die in jedem echten Zyklus zu finden sein müßten: "das durchlaufende thematische Apriori"²⁴, "die immer wiederhergestellte Schwerpunktsbezogenheit"²⁵ und "das Sichrunden der Erlebnis- und Ausdrucksfolge".²⁶

Müllers Beobachtungen sind zwar für die Beschäftigung mit dem Genre wichtig, doch eignen sie sich kaum als Ausgangspunkt für eine Untersuchung, weil sie zu unscharf und metaphorisch formuliert sind. So ist etwa das "thematische Apriori" im Gedicht über den "Dämon des Morgens", dem dritten Gedicht aus *Кармен*, nur dann vorhanden, wenn man es sehr weit faßt. Der Zusammenhang des Gedichtes mit dem Zyklus entsteht durch die Zyklussyntax²⁷, das "Apriori" wird in das Gedicht erst durch den Zusammenhang hineingelegt.

Die Unterscheidung in "lose", "strengere" und "ganz strenge" Zyklen verweist darauf, daß es Zyklen gibt, die narrativen Texten näherstehen, und solche, die der Gedichtsammlung ähnlicher sind. Zu dieser innertextualen Unterscheidung kommt eine weitere, die sich auf die Textgenese bezieht. Es gibt Zyklen, die von vorneherein als solche konzipiert wurden, und solche, die erst nachträglich durch die Anordnung schon vorhandener Texte formiert wurden. *Karмен* kann als Beispiel für den ersten Typus gelten, *Стихи о Прекрасной Даме* für den zweiten. Helen M. Mustard verwendet in ihrer Arbeit über das zyklische Prinzip in der deutschen Literatur²⁸ für die "konzipierten" Zyklen den Terminus "composed", für die später "formierten" - "arranged".²⁹ Zyklen mit einer "vielleicht nur angedeuteten Folge von Ereignissen" nennt sie "narration cycles"³⁰ und stellt sie den "variation cycles" gegenüber, denen Kontinuität fehlt.³¹ Beiden stehen "nature cycles" gegenüber, die sowohl narrativ als auch variiert sein können.³² Es gibt aber wohl keinen Grund, den Naturzyklen eine Sonderstellung zuzuordnen, zumal es sich hier im Gegensatz zu "variation" und "narration" um ein inhaltliches Kriterium handelt, das ein greifbares Indiz für eine tiefgreifendere Verbindung der Gedichte auf der Subtextebene sein kann, aber nicht sein muß, denn inhaltliche Kriterien gelten auch für Gedichtsammlungen, in denen die Gedichte auf der Subtextebene disparat sind.

Der gleiche Inhalt der Gedichte ist nur eine Möglichkeit, auf der Textebene die subtextuale Einheit zu signalisieren; er ist ein Ordnungsprinzip wie etwa die Entstehungszeit der Einzelgedichte (*Стихи о Прекрасной Даме*), ein Sujet (*Karмен*), eine Motivhierarchie, das Textgenre (*Романси*), die Erzählperspektive, der fiktive oder konkrete Adressat (*Н.Н. Волоховой*), ein Netz von Verweisen³³ und anderes mehr. In der Regel können mehrere dieser Ordnungspläne festgestellt werden; ein Fehlen dieser äußeren Strukturierung läßt den äußeren Rahmen unwirksam werden: man kann nicht mehr von "Zyklus" sprechen. Alle diese Ordnungspläne lassen sich jedoch entweder auf die "Ko-opposition benachbarter (nicht äquivalenter)" oder "sich wiederholender äquivalenter Elemente"³⁴ zurückführen, also entweder auf das syntagmatische oder das paradigmatische Prinzip. In der komplexen Form des Zyklus ist immer mit den Auswirkungen beider Aspekte zu rechnen, doch kann man davon ausgehen, daß jeweils einer von ihnen dominiert. Man kann daher nach dem dominierenden Prinzip

der Anordnung vereinfachend von *paradigmatischen* und *syntagmatischen* Zyklen sprechen. Diese Unterscheidung fällt annähernd zusammen mit der zwischen "losen" und "strengeren" bei Müller und/oder zwischen "narrativen" und "Variationszyklen" bei Mustard, ist aber auf das rein formale Anordnungsprinzip reduziert und nimmt zunächst keine Rücksicht auf Themen.

Es ist in dieser textorientierten Grobsortierung zunächst gleichgültig, ob der Text als Zyklus konzipiert war oder erst nachträglich zu einem solchen geordnet wurde. Zwar sind bei Blok die konzipierten Zyklen in der Mehrzahl syntagmatisch (*Снежная маска, Кармен*), die formlierten dagegen paradigmatisch (*Стихи о Прекрасной Даме, Страшный мир, Город*), sodaß ein Zusammenhang besteht, eine einfache Zuordnung wäre jedoch falsch.

Syntagmatische Zyklen sind solche, die innertextual eine fortschreitende Entwicklung aufweisen, in denen also die Textsemantik auf Veränderungen aufgebaut ist, während sie im paradigmatischen durch Äquivalenzen konstituiert wird. Eine Anordnung der Gedichte nach der Chronologie ihrer Entstehung bedeutet zwar, daß ihre Abfolge im Zyklus nicht veränderbar ist, nicht aber, daß man von einem syntagmatischen Zyklus sprechen muß: Die Datierung der Gedichte ist kein innertextuales Phänomen. Blok ordnet den Zyklus *Стихи о Прекрасной Даме* in der letzten Fassung streng nach der Entstehungszeit der Gedichte; zudem vollzieht sich eindeutig eine Entwicklung von den ersten, die "Schöne Dame" verehrenden Gedichten bis zu denen, in denen groteske Motive vorherrschen; dennoch ist leicht zu zeigen, daß diese Variationen nur die Ausnahme vor dem Hintergrund von sich wiederholenden Elementen sind. Die Variation ist nicht das ordnende Prinzip; die paradigmatische Struktur des Textes läßt sogar eine äußere, chronologische Ordnung zu.

II

Die Beschäftigung mit dem Genre Zyklus muß also über die Feststellung des jeweiligen Ordnungsprinzips hinausgehen. Themen und Motive rücken in den Hintergrund, und es scheint zweckmäßig, das "innere" Ordnungsprinzip des Textes besonders zu untersuchen, nämlich die Perspektivierung. Die Perspektive gibt den Themen und Motiven erst ihren Stellenwert im Text und ist auch für die Rahmung von entscheidender Bedeutung. Die eigenständige Welt der Einzel-

gedichte entsteht weniger durch die ihnen eigenen Motive und Themen, als durch die unabhängige Perspektive, die aber auf irgendeine Weise zusammen mit den Perspektiven der anderen Einzelgedichte eine Gesamtperspektive ergibt. Eine durchlaufende, sich nicht oder nur Schritt für Schritt verändernde Perspektive, die in der Regel für narrative Texte charakteristisch ist, ist beim Zyklus nicht zu erwarten: Seine Struktur mit eigenständigen Einzeltexten, die jeweils eine eigene Welt aufbauen, begünstigt den Perspektivewechsel, der nicht wie beim narrativen Text motiviert werden muß. Gerade der Perspektivewechsel ist eines der hauptsächlichsten Verfahren Bloks zum Aufbau seiner symbolistischen Texte. Die komplizierte Subtextstruktur von Bloks Zyklen ist gekennzeichnet durch nicht markierte Sprecherwechsel und - noch wichtiger - Adressatenwechsel sowie Tempusvariationen, die alle als semantisch merkmalshaft gelten müssen. Es ist also zu fragen:

1. Wie stellt sich der Sprecher (und mit ihm der Leser) zur besprochenen/erzählten Welt?

2. Wie erfolgt die Grobsortierung dieser Welt (dargestellte vs. erzählte/besprochene Welt; ich - du - er/sie usw.)?

Sind diese Fragen für den Gesamtzyklus irrelevant, so handelt es sich nicht um einen echten Zyklus.

Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die Arbeiten von Harald Weinrich über die perspektivebildende Funktion der Tempusformen³⁵, was die erste Frage betrifft, und von Wolf Schmid über den Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs³⁶, wobei diese Modelle, denen ja ganz anderes Material zugrundeliegt, für die Behandlung der Zyklen Bloks modifiziert werden müssen.

Weinrichs Modell ist noch nicht auf russische Texte übertragen worden, wohl auch deshalb, weil die russische Tempusstruktur ganz anders ist als die der von Weinrich untersuchten Sprachen. Seine Unterscheidung in erzählende und besprechende Tempora³⁷ ist aber auch für das Russische adaptierbar. Es ergibt sich folgende Zuordnung³⁸:

Präsens imperfektiv (Pr.impf.):	B ₀
Präsens perfektiv - Futur (Pr.-Ft.):	B ₀ , B ₊
Futur imperfektiv (Ft.):	B ₊ , (E ₊)
Präteritum imperfektiv (Pt.impf.):	E ₀
Präteritum perfektiv (Pt.perf.):	B ₊ , E ₊ , E ₀

"B" und "E" stehen für die Sprechhaltungen "Besprechen" und "Erzählen", wobei die tiefgestellte "0" bedeutet, daß nichts über das

Verhältnis Aktzeit-Textzeit ausgesagt wird⁴⁰. Die Sprechperspektiven Vorausschau und Retrospektive, also der Hinweis darauf, daß die Information vor beziehungsweise nach der Aktzeit gegeben wird, sind durch die Pfeile "→" für Vorausschau und "←" für Rückschau bezeichnet.⁴¹ Der Konjunktiv gehört der erzählten Welt an. Die Auszählung der Tempusformen in Bloks Zyklen nach diesem Modell zeigt ein aussagekräftiges Ergebnis, wenn man sich folgende Beobachtung Weinrichs vor Augen hält⁴²:

Sie (die erzählten Tempora, E.P.) besagen, daß nicht die Umwelt gemeint ist, in der sich Sprecher und Hörer befinden und unmittelbar betroffen sind. Sie besagen, daß die Redesituation (...) nicht auch zugleich Schauplatz des Geschehens ist und daß Sprecher und Hörer für die Dauer der Erzählung mehr Zuschauer als agierende Personen im *teatrum mundi* sind - auch wenn sie sich selber zuschauen."

Zwar ist in der Lyrik eine deutliche Dominanz der besprechenden Tempora zu erwarten, doch lassen sich auch unter diesem Vorbehalt und unter Mitzählung der fehlenden Kopula interessante Oppositionen feststellen. Als Beispiel seien die Auszählungen der Zyklen *Стихи о Прекрасной Даме* (Journalfassung)⁴³ und *Кармен* vorweggenommen: Beim ersten Zyklus stehen etwa 92 (66 B₀, 20 B→, 6 B←) Formen der besprochenen Welt 28 (27/E₀, 1 E→) Formen der erzählten Welt gegenüber, die semantisch relevanten Oppositionen liegen also zwischen Gewesenem-Erzähltem, einer Zustandsbesprechung und einer Besprechung dessen, was sein könnte, also traditionell Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Im zweiten genannten Zyklus stehen etwa 106 (89 B₀, 14 B→, 3 B←) Formen der besprochenen Welt nur 9 (4 E₀, 5 E→) der erzählten Welt gegenüber; von einer echten Opposition im ganzen Zyklus kann man nicht sprechen, denn die Dominanz des merkmallosen Präs. impf. ist zu deutlich. Die anderen Tempora sind daher umso deutlicher markiert, sie erfüllen eine andere Aufgabe als die Tempora in den *Стихи о Прекрасной Даме*.

Bei der Verwendung von Rückschautempora ist der damit verbundene Wahrheitsanspruch zu beachten⁴⁴, der bei Blok sowohl biographisch als auch innertextual wichtig ist.⁴⁵

Neben Weinrichs Unterscheidung von Sprechhaltung und -perspektive sind noch seine Termini Hintergrund- und Vordergrundtempus zu beachten.⁴⁶ "Tempusmetaphern", die beim Übergang sowohl der Haltung als auch der Perspektive auftreten, sind bei Blok recht selten und treten mitunter in der Zyklussyntax auf, so etwa zwischen den Gedichten "Второе кремень" (B₀, B→) und "Настигнутый метелью"

(E+) in *Снежная маска*.⁴⁷

Was die Grobsortierung der Welt betrifft, so stellt sich als zentrale Frage die Beziehung von Autor, erzählender Instanz, dargestellter Welt, zitierter Welt sowie abstraktem und fiktivem Leser. Die Termini sind von W.Schmid übernommen.⁴⁸

Bloks abstrakter Autor ist von Anfang an Variationen unterworfen. Das Ich, das in seinen Gedichten fast immer in dominierender Stellung ist, ist aber weder mit dem abstrakten noch mit dem konkreten Autor gleichzusetzen, obwohl die autobiographischen Grundlagen augenscheinlich sind. Über diese Frage herrscht in der Forschung Uneinigkeit, die sich in der Diskussion zwischen D.E. Maksimov, der vom "lyrischen Ich des Dichters, das so oder anders seiner biographischen Persönlichkeit entspricht", ausgeht, und P. Gromov, der die Poesie Bloks als "System theatralisierter Masken, die (...) eine Vielzahl von poetischen Charakteren ausdrücken" sieht, ausdrückt.⁴⁹

Man muß jedoch keinen Widerspruch in diesen beiden Ansätzen sehen. Sieht man die Gedichte als Realisationen der mit der symbolistischen Weltsicht verbundenen Wahrnehmungsweise an, so wird deutlich, daß das Ich in allen seinen Variationen eine Rolle auf der Bühne spielen kann, die eine Projektion der Wahrnehmungen des Autors ist. Diese Überlegungen sind entscheidend für eine Aufklärung der inneren Struktur des lyrischen Zyklus. Blok äußert sich selbst über seine Weltsicht im Aufsatz "О современном состоянии русского символизма" (1909)⁵⁰: Nach der Zerstörung der "These", in der der Symbolist "Theurg" ist, wird die Welt zur "Schaubude", wo er selbst, der die Verbindung zu den "anderen Welten" verloren hat, neben seinen wundersamen Puppen (Doppelgängern u.ä.) eine Rolle spielt.⁵¹ Das Ich ist einerseits eine Funktion des Autors, der, in der diesseitigen Welt sich befindend, mit den "anderen Welten" Beziehung aufnimmt und diese Beziehung im Text darstellt ("These"), andererseits befindet es sich neben einer Reihe von anderen Konkretisierungen seiner "Seele" in einer vom Autor erschaffenen Welt, in der "Leben, Traum und Tod", aber auch die "anderen Welten" zusammenfallen und von der auch die künstlerische Welt nicht zu trennen ist.

W.Schmid unterscheidet in seinem Modell erzählendes und erlebendes Ich; das Ich des Wortkunsttextes ist in der Regel nicht genau zu lokalisieren. Das Überwiegen der besprechenden Tempora, die ein zur Sprechzeit synchrones Geschehen signalisieren, läßt in der Mehr-

der Texte von einem erlebenden Ich sprechen, doch kann auch im Einzelgedicht eine Inkongruenz des Standpunktes des erlebenden und des erzählenden Ich signalisiert werden. Die Struktur des Zyklus ermöglicht eine Darstellung von Inkongruenzen in wesentlich höherem Maße. Dieselben Überlegungen haben auch für das "Du" im Wortkunsttext Gültigkeit, das sich sowohl innerhalb der besprochenen/erzählten Welt befinden kann, gleichsam als Person dieser Welt, als auch außerhalb stehen und als fiktiver Leser zu sehen sein kann. So heißt es in der ersten Strophe des ersten Gedichtes der *Стихи о Прекрасной Даме* (Journalfassung):

Там жду я Прекрасной Дамы,

in der letzten hingegen:

О, Святая, как ласковы свечи;
Как отрадны Твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи;
Но я верю: Милая - Ты.

Die direkte Anrede an das Du ist nicht als Zitat gekennzeichnet. Man kann diese Inkongruenz auf verschiedene Arten deuten; wichtig ist, daß in den ersten drei Strophen das Du als impliziter Adressat fehlt, es also keinen fiktiven Leser gibt, während er in der vierten Strophe auftritt. Der Beginn bespricht die Welt, in der das Ich sich befindet, und legt den Standpunkt dieses Ich fest; die letzte Strophe bringt, wenn man sie nicht als ungekennzeichnetes Zitat auffaßt, die Stimme der besprechenden Instanz, des besprechenden Ich (im Gegensatz zum vorher sowohl erlebenden als auch besprechenden), das den fiktiven Leser als Du anspricht.

Dieser Perspektivewechsel innerhalb eines Gedichtes ist aber für Blok atypisch, da solche Wechsel in der Regel zwischen den Gedichten des Zyklus lokalisiert sind; die Struktur des Zyklus fordert ja den Perspektivewechsel geradezu heraus. In den einzelnen Gedichten wird die Kongruenz zwischen erlebendem Ich und erzählendem/besprechendem Ich variiert. In der schon mehrfach zitierten Journalfassung der *Стихи о Прекрасной Даме* wird dieses Nebeneinander von verschiedenen Strukturen zur Darstellung des Übergangs von der "These" zur "Anti-these" verwendet: Während in dem oben zitierten ersten Gedicht des Zyklus der Zusammenfall von besprechendem und erlebendem Ich erfolgt, erscheint im Gedicht IV ein Ich, das eindeutig nicht identisch ist mit dem Ich des ersten und der folgenden Gedichte:

Мой голос глух; мой волос сед.
Черты до ужаса недвижны.

Eine solche Inkongruenz kann nur dann rezipiert werden, wenn es eine Grund- oder Ausgangsperspektive gibt oder mit dem Ich eine Entwicklung vor sich geht, die eine Ausnahme als solche erkennbar macht. Im gegebenen Beispiel handelt es sich um eine Grundstruktur, von der abgewichen wird; in *Снежная маска* wird mit den Gedichten über den Maskenball am Beginn des zweiten Teiles eine Entwicklung unterbrochen und ins Groteske verschoben.

Dabei können auch zweite (Du) und dritte Personen (er, der Freund, José u.ä.) als Konfigurationen des erzählenden Ich auftreten.

Ähnliches gilt für das Du, den fiktiven Leser, die in sehr vielen Texten wichtige weibliche Hauptperson. Die Heldin von *Снежная маска* tritt dem Helden als "Du", als irdische Frau, Schneekönigin, Naturerscheinung, Tod und Maske auf dem Ball entgegen.

Der Zyklus als Genre war für Blok offenbar die ideale Möglichkeit, diese widersprüchlichen Texte in einen großen, mehrschichtigen Zusammenhang zu verbinden. Der Autor reagiert auf Wahrnehmungen gleich welcher Art in der ihnen adäquaten Form und verbindet sie im Zyklus, ohne die jeweiligen Einzeltexte verändern zu müssen, zu einem symbolistischen Mythos.

III

Die Zyklisierung ist nicht nur ein innertextuales Problem, sondern ist auch das Resultat der besonderen Bedingungen, unter denen die Edition der Gedichte erfolgte. Nicht nur die äußere Form, sondern auch die innere Struktur der Zyklen Bloks steht in engem Zusammenhang mit der Edition.

Man kann von einer Dreistufigkeit der Edition der Zyklen bei Blok sprechen:

1. Edition in Zeitschriften, Zeitungen und Almanachen;
2. Einzelausgaben bzw. poetische Bücher;
3. Gesamtausgaben; hier ist noch eine Unterscheidung von drei Ausgaben zu treffen:
 - a. die Ausgabe von 1911/12,
 - b. die Ausgabe von 1916 und
 - c. die Ausgabe von 1918ff., die der heute maßgeblichen achtbändigen Werkausgabe von 1960 zugrundeliegt.

Die primären Editionen, also die "Journalfassungen", wie sie in der Folge bezeichnet werden sollen, sind gut, wenn auch nicht vollständig in der von Vl.Orlov besorgten Ausgabe: А.БЛОК, *Лирика. Тридцать лирических циклов и разные стихотворения*. М.1980 zugänglich. Im folgenden Überblick über die wichtigsten Zyklen in ihrer Journal-

fassung ⁵² ist nach dem Titel in der Klammer jeweils die Anzahl der im Zyklus enthaltenen Gedichte verzeichnet, danach die zugrundeliegende Edition und das Erscheinungsjahr:

<i>Из посвящений</i> (10)	Новый путь 1903, № 3
<i>Стихи о Прекрасной Даме</i> (10)	Северные цветы 1903
<i>Город</i> (5)	Гриф /альманах/ 1905
<i>Нечаянная радость</i> (10)	Вопросы жизни 1905, № 6
<i>Тышина цветет</i> (8)	Весы 1906, № 5
<i>Н. Н. Вологовой</i> (3)	Шиповник /альманах/ 2, 1907
<i>Снежная маска</i> (30)	Отдельное изд., 1907
<i>Пред ликом твоим</i> (8)	Цветник оп 1907
<i>Томления весны</i> (16)	Белые ночи 1907
<i>Осенняя любовь</i> (3)	Весы 1907, № 12
<i>Вольные мысли</i> (3)	Факелы 3 /изд-во Д.К.Тухомирова/ 1908
<i>Заключные огнем и мраком и мягкой металей</i> (11)	Весы 1908, № 3
<i>Пьяная весна</i> (4)	Золотое руно 1908, № 11/12
<i>На Куликовом поле</i> (5)	Шиповник /альманах/ 10, 1909
<i>Итальянские стихи</i> (6)	Аполлон 1910, № 4
<i>Страшный мир</i> (4)	Аполлон 1910, № 4
<i>Поэмы</i> (3)	Русская мысль 1910, № 11
<i>Ночные часы</i> (3)	Антология /Muscaget/ 1911
<i>Через двенадцать лет</i> (2)	Всеобщий ежемесячник 1911, № 10
<i>Черная кровь</i> (7)	Голос жизни 1914, № 1
<i>Седое утро</i> (7)	Сирин, сборник третий, 1914
<i>Размышления</i> (2)	Русская мысль 1914, № 8/9
<i>Кармен</i> (8)	Любовь к трем апельсинам 1914, № 4/5
<i>О чем поет ветер</i> (6)	Русская мысль 1915, № 2
<i>Из жизни моего приятеля</i> (3)	Эпоха 1, 1918
<i>Родные картины</i> (4)	Русское слово 1916 /16.4./
<i>Амби</i> (12)	Отдельное изд. 1919

Die Tabelle zeigt, daß die Mehrzahl der Zyklen auf der ersten Editionsstufe neben Texten anderer Autoren in Anthologien und Zeitschriften erschienen sind und so auch rezipiert wurden; in solchem Kontext mußten die Zyklen anders gebaut, anders auf den Rezipienten abgestimmt werden als in Ausgaben, die ausschließlich Texte des Autors selbst enthielten. Blok hat auch alle Journalfassungen für die poetischen Bücher und Gesamtausgaben umgearbeitet.

Es zeigt sich in den Journalfassungen eine von den Gegebenheiten der Editionsart mitbestimmte Länge von etwa zehn Gedichten, die in den 27 hier angeführten Zyklen mit Ausnahme der Einzelausgabe der *Снежная маска*, die aber auch aus zwei Teilen zu 16 bzw. 14 Gedichten besteht, nur einmal (*Томления весны*) wesentlich überschritten wird. Eine Reihe von Zyklen befindet sich, was den Umfang betrifft, an der Untergrenze des Genres: Bei Zusammenstellungen von zwei, drei oder vier Gedichten stellt sich jeweils automatisch die Frage nach dem "Mindestumfang" eines Zyklus, wobei jedoch davon auszugehen ist, daß schon bei der Zusammenstellung von zwei Gedichten zwei semantisch relevante Rah-

mungen vorhanden sein können, aber nicht sein müssen. Die beiden Gedichte des "Zyklus" *Размышления*, "Как тяжело ходить среди людей" und "Кольцо сужествования тесно" erfüllen das Kriterium zweifellos: Sie sind durch das Wiedergänger-Motiv miteinander verbunden, das zusammen mit dem allerdings wenig konkreten Titel den Gesamtrahmen konstituiert; die Gedichte sind allerdings in ihrer künstlerischen Welt, ungeachtet der gleichen Perspektive, so unterschiedlich, daß das Vorhandensein zweier Rahmen deutlich ist. Beim "Zyklus" *Романсы*, der aus den Gedichten "Пришлаца" ("Я не звал тебя - сама ты"), "Голоса скрипок" ("Из длинных трав встает луна") und "Юность" ("В тихий вечер мы встречались") besteht, ist eine solche Struktur schwer zu finden. Zwar läßt die Zusammenstellung auf eine intendierte gemeinsame Rezeption schließen, doch ist bei der Textanalyse die relativ geringe Kohärenz der Gedichte und die Unverbindlichkeit des Titels zu beachten, die wenig zur Konstituierung des äußeren Rahmens beitragen, sodaß die Abfolge der Gedichte als gleichgültig angesehen werden kann. Die fehlende Kohärenz muß deswegen relativ gesehen werden, weil bei verschiedenen Gedichten ein und desselben Autors zwangsläufig Ähnlichkeiten auftreten.

Einen anderen, weniger auf den Rezipienten und den beschränkten Raum in Zeitschriften ausgerichteten Zuschnitt haben die Zyklen der zweiten Editionsstufe, die in ihrer Zusammensetzung in der von V.P.Енищевлов besorgten Ausgabe: Александр БЛОК, *Десять поэтических книг*. М.1980 zugänglich sind. Die Gedichte, die schon in den Journalfassungen erschienen, sind in der Regel auch in diesen Büchern enthalten:

- | | |
|-------------------------------------|-------------------|
| <i>Стихи о Прекрасной Даме</i> (93) | Гриф 1904 |
| "Неподвижность" (49) | |
| "Перекрестки" (25) | |
| "Ущерб" (19) | |
| <i>Нечаянная радость</i> (82) | Скорпион 1906 |
| "Весеннее" (11) | |
| "Детское" (7) | |
| "Магическое" (23) | |
| "Перстень-страдание" (10) | |
| "Покорность" (17) | |
| "Нечаянная радость" (13) | |
| "Ночная фиалка" /поэма/ | |
| <i>Земля в снегу</i> (96) | Золотое руно 1908 |
| "В место предисловия" | |
| "1. Подруга светлая" (13) | |
| /сод. "Мэри" (4)/ | |
| "Мещанское житье" (18) | |
| "Вольные мысли" (4) | |

"4. Песня судьбы" (16)	
"5. Послания" (15)	
/сод. "Незнакомке" (3)	
"Волоховой" (3)	
"6. Снежная маска" (30)	
<i>Ночные часы</i> (78)	Мусагет 1911
"1. На родине" (17)	
/сод. "На поле Куликовом" (5)	
"Мэри" (4)/	
"2. Возмездие" (11)	
"3. Опять на родине" /Из Г.Гейне/ (12)	
"4. Голоса скрипок" (20)	
/сод. "Три послания" (3)/	
"5. Страшный мир" (9)	
"6. Итальянские стихи" (9)	
<i>Соловьиный сад</i>	Алконост 1918
<i>Двенадцать</i>	Алконост 1918
<i>Ямбы</i> (12)	Алконост 1919
<i>За гранью прошлых дней</i> (70)	Изд-во Э.И.Гржебина
<i>Седое утро</i> (60)	Алконост 1920 1920
<i>Возмездие</i>	Алконост 1922
<i>Снежная маска</i> (30)	Оры 1907
<i>Стихи о России</i> (25) ⁵³	Отечество 1915

Auf dieser Publikationsstufe ist eine Dreiteilung zu beobachten: Den einen Teil bilden die durchwegs späten Poeme, die hier vorläufig nicht behandelt werden, den zweiten die größeren, nicht unterteilten Sammlungen, die ebenfalls alle in die späte Schaffenszeit Bloks fallen, auch wenn die Gedichte, die darin enthalten sind, wesentlich früher geschrieben wurden (*За гранью прошлых дней*, *Седое утро*), und den dritten die ersten vier Bücher sowie *Снежная маска* und als einziges in der späten Phase verfaßtes Buch das nur aus einem Zyklus bestehende *Ямбы*. Nur diese Bücher enthalten zyklische Formen.

Es ist in diesen Büchern eine dreifache Rahmung zu bemerken: Einzelgedicht - Abteilung - gesamtes Buch. Die mittlere Schicht entspricht etwa den Zyklen, die in der ersten Editionsphase⁵⁴ auftreten, nur ist die durchschnittliche Länge dieser Zyklen in den Büchern größer. In den ersten vier Büchern gibt es 21 Abteilungen mit Zykluscharakter, von denen 13 zwischen zehn und zwanzig Gedichte beinhalten, genaugenommen sogar 15, wenn man die beiden Teile, aus denen *Снежная маска* zusammengesetzt ist, dazurechnet. Von den Abteilungen, die mehr als zwanzig Gedichte umfassen, überschreitet nur der Umfang des ersten Teiles der *Стихи о Прекрасной Даме* den

durchschnittlichen wesentlich; in einigen Fällen wird die Zahl 10 unterschritten. Es ist dabei interessant, daß auch die Poeme *Соловьиный сад* und *Двенадцать* mit ihren sieben bzw. zwölf Teilen in diese Dimension fallen.

Die späten Lyrikbände, die keine Unterteilungen haben, sind jeweils eine Neuordnung alter Gedichte, während die Herausgabe der hier im Zentrum stehenden Bücher jeweils bald nach der Entstehungszeit der Gedichte erfolgte. Es ist anzunehmen, daß Blok bei der Herausgabe dieser späten Bücher wenig Wert auf eine genaue Durchstrukturierung der Ausgaben legte, weil er mit der Ordnung der Gedichte für die Gesamtausgabe in der dritten Auflage beschäftigt war. Die beiden Bücher sind offenbar eine Reaktion auf eine sehr starke Nachfrage: *За гранью прошлых дней* erschien in 14000 Exemplaren, *Седое утро* in 10000. Zum Vergleich: *Ночные часы* erreichte eine Auflage von 1300, *Земля в снегу* erschien in 2000 Exemplaren, von denen die Hälfte verkauft wurde.⁵⁵

Die Obergrenze des Umfanges bei den Zyklen der Journalfassungen wurde somit Untergrenze für die Zyklen in den poetischen Büchern. Diese Verlängerung ist durchaus bedeutend, doch ist die Dimension der Zyklen nicht entscheidend verändert. Die ursprüngliche Form, wie sie in den Journalzyklen vorliegt, also eine Zusammenstellung von etwa zehn Gedichten, bleibt auch in der Folge Grundmuster - die letzte vergleichbare Ausgabe von Gedichten, *Ямбы*, beinhaltet zwölf Gedichte.⁵⁶

Die dritte Editionsstufe umfaßt die drei Gesamtausgaben, die in der Zeit von 1911 bis zum Tod des Autors von ihm selbst hergestellt wurden. Die beiden im Verlag "Mycarer" erschienenen Ausgaben von 1911/12 und 1916 waren leider bis zur Niederschrift des vorliegenden Aufsatzes nicht vollständig zugänglich; das maßgebliche Prinzip der Dreiteilung in Bücher, die wieder in Kapitel eingeteilt sind, ist bereits in der ersten Gesamtausgabe verwirklicht und wird in den folgenden ausgebaut und variiert.

Als Analysematerial dient hier daher die heute maßgebliche Ausgabe von 1960, die ja der von Blok selbst besorgten Gesamtausgabe von 1918-1922 folgt. Band I erschien in 5. Auflage 1922, Band II in vierter 1918 und Band drei in dritter 1921.⁵⁷

Um den Vergleich zu erleichtern, seien auch die Zyklen der Gesamtausgabe hier angeführt, wieder mit der Angabe des Umfangs, eventueller Unterzyklen und der von Blok jeweils angegebenen Entstehungszeit:

КНИГА ПЕРВАЯ

<i>Ante lucem</i> (70)	1898-1900
<i>Стихи о Прекрасной Даме</i> (164)	1901-1902
"Вступление"	
"I. С.-Петербург. Весна 1901 года." (16)	
"II. С. Шахматово. Лето и осень 1901 года." (34)	
"III. С.-Петербург. Осень и зима 1901 года." (30)	
"IV. С.-Петербург. Зима и весна 1902 года." (43)	
"V. С. Шахматово. Лето 1902 года." (17)	
"VI. С.-Петербург. Осень - 7 ноября 1902 года." (23)	

<i>Распутья</i> (80)	1902-1904
/сод. "Молитвы" (5)/	

КНИГА ВТОРАЯ

<i>Вступление</i>	
<i>Пусыри земли</i> (13)	1904-1905
<i>Ночная фиалка</i>	1906
<i>Разные стихотворения</i> (85)	1904-1908
/сод. "Ее прибытие" (7)/	
<i>Город</i> (45)	1904-1908
<i>Снежная маска</i> (30)	1907
"Снега" (16)	
"Маски" (14)	
<i>Фаина</i> (31)	1906-1908
/сод. "Осенняя любовь" (3)	
"Заключение огнем и мраком" (11)/	
<i>Вольные мысли</i> (4)	1907

КНИГА ТРЕТЬЯ

<i>Страшный мир</i> (48)	1909-1916
/сод. "Пляски смерти" (5)	
"Жизнь моего приятеля" (8)	
"Черная кровь" (9)/	
<i>Возмездие</i> (17)	1908-1913
<i>Ямбы</i> (12)	1907-1914
<i>Итальянские стихи</i> (24)	1909
/сод. "Венеция" (3)	
"Флоренция" (7)/	
<i>Разные стихотворения</i> (25)	1908-1916
/сод. "Послания" (5)/	
<i>Арфа и скрипки</i> (72)	1908-1916
/сод. "Три послания" (3)	
"Мэри" (3)	
"Через двенадцать лет" (8)/	
<i>Кармен</i> (10)	1914
<i>Соловьиный сад</i>	1915
<i>Родина</i> (27)	1907-1916
/сод. "На поле Куликовом" (5)/	

О чем поет ветер (6)

1913

Возмездие, Двенадцать, Скифы (поэмы)

Blok hierarchisiert die Gedichte in dieser Editionsstufe auf vier Ebenen: Auf der untersten steht das Einzelgedicht, darüber, allerdings nicht für alle Gedichte, die Zyklen erster Ordnung, die nach wie vor eine Dimension von etwa zehn Gedichten haben; auf dritter Ebene stehen die Zyklen zweiter Ordnung, die mitunter keine "Unterzyklen" haben, und darüber schließlich das "Buch". Nur drei Zyklen zweiter Ordnung - *Аnte Лицев*, *Распутья* und *Город* - weisen keine Unterzyklen auf; die *Стихи о Прекрасной Даме* fallen aus diesem Schema, weil sie als einzige streng chronologisch geordnet sind und in ihrem Umfang weit über alle anderen Zyklen hinausgehen. Dennoch kann man von einem Zyklus zweiter Ordnung sprechen und die Unterteilungen als Zyklen erster Ordnung bezeichnen, deren Struktur in Bloks Werk einmalig bleibt.

Dieser Aufbau geht auf genaue Vorstellungen des Dichters über die Beziehungen der Teile seines Gesamtwerks zueinander zurück, die Blok schon im Vorwort zur ersten Gesamtausgabe 1911/12 so formulierte:⁵⁸

(...) каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать "романом в стихах": она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течении первых двенадцати лет сознательной жизни.

Hier wird das Ordnungsprinzip festgehalten und eine genaue Anleitung für den Leser gegeben, aber es blieb nicht bei der Ordnung, die Blok seinen Gedichten 1911 gab. Erhalten hat sich nur das Ordnungsprinzip. Bei der Realisierung dieses Prinzips zeigt sich, daß Blok die Phasen seines Lebens vom jeweiligen Standpunkt aus unterschiedlich sah und sich diese unterschiedliche Sicht weniger in der Produktion neuer Texte niederschlug, die thematisch diese Zeit aufarbeiteten (*Через двенадцать лет*), als in der Neuordnung und Veränderung verschiedener Zyklen, und zwar vor allem der paradigmatischen wie etwa der *Стихи о Прекрасной Даме*, die, wie die oben angeführten Tabellen zeigen, in einem dauernden Revisionsprozeß standen. Ähnliches läßt sich auch bei *Город* und *Страшный мир* zeigen.⁵⁹

Andere Zyklen erweisen sich als wesentlich fester und keinen tiefgreifenden Entwicklungen unterworfen. Als erster größerer Text

dieser Art ist *Снежная маска* zu nennen; im dritten Buch sind Zyklen dieses Typs am häufigsten, wobei anzunehmen ist, daß hier sowohl eine geänderte Produktionsweise als auch der geringere zeitliche Abstand zur Zusammenstellung eine Rolle spielen.

Bloks Zyklen sind also zum Teil Entwicklungen unterworfen, verändern sich, dehnen sich aus,⁶⁰ nehmen andere Zyklen in sich auf, entstehen aus anderen Teilen und verschwinden mitunter völlig. Aus dieser Dynamik entspringt eine Reihe von Zyklenformen, je nach dem Ordnungsprinzip und der Entwicklungsstufe. Eine vollständige Erfassung des Materials kann hier nicht gegeben werden; die folgenden Abschnitte geben mehr oder weniger zufällig gewählte Beispiele.

IV

Der zweite Zyklus, den Blok nach *Из посвящений* veröffentlichen konnte, sind die *Стихи о Прекрасной Даме*, die in dieser Journalfassung aus folgenden zehn Gedichten bestehen:

I "Вхожу я в темные храмы" I, 232 (VI 17); <i>Неподвижность</i> 3	25.10.02 11В ₀	я - Пр.Д. - Ты
II "Ты свята, но я Тебе не верю" I, 233 (VI 18); <i>Неподвижность</i> 31	29.10.02 2В ₀ 7В ⁺	я - Ты
III "Тебя скрывали туманы" I, 195 (IV 41); <i>Неподвижность</i> 14	Май 1902 8В ₀	я - Ты 7Е ₀
IV "Безмолвный призыв в терему" I, 230 (VI 16) ⁶¹ ; <i>Перекрестки</i> 23	18.10.02 8В ₀	я - Она
V "Бегут неверные дневные тени" I, 156 (IV 2); <i>Неподвижность</i> 18	4. 1.02 8В ₀ 7В ⁺	я - Ты
VI "Она стройна и высока" I, 221 (VI 6); <i>Перекрестки</i> 13	27. 9.02 1В ₀	я - она - он 10Е ₀
VII "Днем верю я дела суеты" I, 186 (IV 32); <i>Перекрестки</i> 14	5. 4.02 11В ₀ 3В ⁺	я - Ты
VIII "Пытался сердцем отдохнуть я" I, 211 (V 14); <i>Перекрестки</i> 20	27. 8.02 3В ₀ 4В ⁺ 1В ⁺ 2Е ₀	я - кто-то - прищлец
IX "Я вышел в ночь, узнать, понять" I, 215 (VI 1); <i>Перекрестки</i> 22	6. 9.02 5В ₀ 1В ⁺ 3В ⁺ 8Е ₀ 1Е ⁺	я - тень, голос
X "Я жду призыва, иду ответа" I, 108 (II 18); <i>Неподвижность</i> 11	7. 7.01 9В ₀ 2В ⁺ 2В ⁺	я

Die Tabelle zeigt das Entstehungsdatum, die verwendeten Tempora, die vorkommenden Personen; unter dem Titel sind Band- und Seitenzahl nach der Ausgabe von 1960ff. sowie, in der Klammer, die Stel-

lung in der jeweiligen Abteilung des Zyklus in dieser Ausgabe und die Stellung in den mit Titeln versehenen Teilen im lyrischen Buch von 1904.

Der Zyklus erschien 1903 im Almanach "Северные цветы" in Brjusova "Скорпион".

Blok hatte, als er den Zyklus zusammenstellte, etwa 700 Gedichte geschrieben,⁶² den größten Teil davon jedoch noch nicht veröffentlicht. Wie der erste veröffentlichte Zyklus ist auch dieser an die "Wunderschöne Dame" gerichtet. Blok wählte also aus einem sehr großen Korpus aus und stellte die Gedichte nach einem gewissen Prinzip zusammen, das sich in der gegebenen Form nicht erhalten hat, das aber als Prototyp für die folgenden Texte dieses Genres gelten kann. In dem 1904, also nur wenig später erschienenen Buch mit demselben Titel stehen je fünf der hier edierten Gedichte in den Abteilungen "Неподвижность" (I,X,III,V,II) und "Перекрытки" (VI,VII,VIII,IX,IV).⁶³ Nach der Datierung würde die Reihenfolge der Gedichte so lauten: X-V-VII-III-VIII-IX-VI-IV-I-II. Die vier aufeinanderfolgenden Gedichte VI-IX erscheinen auch in "Перекрытки" an benachbarten Stellen (13,14,20,21). In der Endfassung sind die Gedichte nach ihrer Entstehungszeit in vier Abteilungen zersplittert.

Jede neue Zyklisierung der Gedichte "über die Wunderschöne Dame" führt also zu einer Auflösung der alten Ordnung und zu einer neuen Struktur. Diese Veränderungen sind so radikal, daß man nicht von Varianten eines Zyklus sprechen kann, sondern von verschiedenen Zyklen zu einem Thema. Bei den späteren Zyklen des Dichters ist die Variation dann die Regel.

Die Tabelle zeigt ein Überwiegen der besprechenden Tempora, jedoch eine Zunahme der Vor- und Rückschautempora (Futur bzw. Pt.perf.) gegen Ende zu. Eingelagert in die besprechende Perspektive ist eine Reihe von Formen der erzählenden Tempora. Nur die Gedichte I und IV enthalten nur Formen des merkmallösen Präsens, wobei IV jedoch perspektivisch markiert ist und einen Zustand aus der Zukunft bespricht⁶⁴.

Das erste Gedicht bringt die für den ganzen Zyklus relevante Grundstruktur:

Там жду я Прекрасной Дамы

"Sie" ist Objekt des Besprechens und fiktive Gesprächspartnerin:

Но я верю: Милая - Ты.

Das zentrale Thema, nach Lotman "die Ursache", wird angesprochen: das erwünschte Treffen mit "Ihr". Dafür wird das merkmalloose Präsens verwendet.

Auf diese Grundstruktur wird mehrfach rekurriert (V,VII,VIII, X), wobei jedoch in VIII die Heldin durch ein dämonisches "кто-то" ersetzt ist. Besonders auffällig ist die Rückkehr zur Grundstruktur im letzten Gedicht: Der Held wartet wieder, auch wenn die "Wunderschöne Dame" nicht genannt wird; der Kreis schließt sich.

Zukunft und Vergangenheit werden diesem konstanten, sich immer wieder auf dasselbe beziehenden Präsens gegenübergestellt.

Die Formen der Vorausschau sind mit folgenden Motiven verbunden:

II: Das Treffen mit der Geliebten, zugleich der Tod;

V: Das Erscheinen der Geliebten;

VII: Das Zusammentreffen mit "ihr" am Abend;

VIII: Der letzte Tag (Todesmotiv);

X: Die "Antwort", das entscheidende Wort.

Dazu kommt noch das präsentische Gedicht IV, in dem, wie gesagt, das imperf.Präs. einen unveränderlichen Zustand in der Zukunft bezeichnet.

Alle Futurverwendungen in den oben genannten Gedichten sind mit dem erwünschten Treffen oder mit dem Todesmotiv verbunden; schon im zweiten Gedicht werden diese beiden Motive gleichgesetzt. Die im letzten Gedicht mit dem Vorschautempus besprochenen Episoden vom Treffen und vom letzten Tag weisen darauf hin, daß sich an den Ausgangsbedingungen letztlich nichts geändert hat: Alles, was vorher über das Treffen und den Tod gesagt wurde, erscheint als Fiktion in der Fiktion.

Die Formen der erzählten Welt, hier jeweils die Formen des imperf.Prät.⁶⁵ treten in vier Gedichten auf:

III: Erinnerung des Helden an eine Vision von der "Wunderschönen Dame";

VI: Das Ich verfolgt das Treffen der Heldin mit einem Dritten;

VIII: Der Versuch, sich von den Visionen (сны) zu befreien;

IX: Die Vision vom apokalyptischen Reiter wird erzählt, ehe ein Perspektivewechsel zum Präsens erfolgt.

Die ersten beiden Gedichte sind somit mit dem Treffen, die anderen mit dem Todesmotiv verbunden. III betrifft die Ursache für den Zustand des Helden; VI ist das erste Gedicht des negativ-grotesken

Teils des Zyklus. Das Präteritum hat dabei zwei Funktionen: einerseits steht der Sprecher außerhalb der Handlung (ein Dritter trifft mit "Ihr" zusammen), nimmt also die Position eines Erzählers ein, andererseits ist bei Blok immer wieder zu beobachten, daß das Erzählpräteritum nach wichtigen Übergängen eingesetzt wird - hier zur Markierung des Übergangs von der "hohen" Welt in die groteske.⁶⁶

IX erzählt aus der Zukunft vom Eintreffen des apokalyptischen Reiters und geht dann ins Präsens über, das so markiert erscheint. Die Wiederholung der ersten Strophe verweist darauf, daß der Text kein "Ziel" hat, sondern sich alles immer wiederholt - ein Motiv, das durch die Strukturgleichheit von erstem und letztem Gedicht auch auf der Zyklusebene auftritt und vom vorletzten Gedicht vorbereitet wird. Die Form "вспомел" bewahrt seine Doppelfunktion als erzählende (in der ersten Strophe als Hintergrundtempus) und besprechende Form (in der letzten Strophe: "ich bin immer noch draussen"). Die Funktion des Präteritum in diesem Gedicht ist nur in Verbindung mit diesen Rahmentempora zu verstehen, die die Erzählung als außerhalb der besprochenen Welt liegend deklarieren.

Durch das Präteritum wird also auf vier verschiedene Weisen der Blick des Lesers auf die dargestellte Welt gelenkt.

Ebenso wie der Einsatz der Tempusformen folgt auch die Strukturierung der dargestellten und besprochenen/erzählten Welt des Zyklus durch ihre Helden bzw. Erzähler und erzählendes Ich sowie fiktiven Leser einem genauen Plan. In allen Gedichten findet sich das Ich des Helden und zugleich Erzählers/Besprechers, das, wie die Tempusformenanalyse zeigt, in verschiedenen Welten - einer metaphysisch-hohen und einer grotesk-niedrigen - die zentrale Stelle einnimmt. Die motivisch ähnlichen Gedichte I und X zeigen die Normalstufe der Perspektivierung, auf der nicht von einem erzählenden Ich gesprochen werden kann, weil in den dazwischenliegenden Gedichten mit ihm eine Entwicklung vor sich geht. Durch diese Gedichte wird das Ich als Person des Zyklus festgelegt, die der Instanz des erzählenden/besprechenden Ich auf ideologischer Ebene näher oder ferner steht. Eine Gleichsetzung des Standpunktes dieses Helden mit dem Standpunkt des abstrakten Autors, der sich im Gesamttext artikuliert, wäre falsch. Es ist möglich, daß einzelne Gedichte, vor allem das erste und das letzte, als Realisationen des Standpunktes des abstrakten Autors zu lesen sind, ohne daß dabei Inkon-

gruenzen zwischen abstraktem Autor, erlebendem und erzählendem/besprechendem Ich auftreten, doch bleibt dieses Ich zugleich immer im Zykluszusammenhang Held und Person der erzählten/besprochenen Welt. Das Einzelgedicht läßt die Möglichkeit der Kongruenz auch in Hinblick auf die Biographie des Autors offen,⁶⁷ der Zusammenhang im Gesamttext führt zu einer anderen Leseweise. Hier wird die Bedeutung der Rahmenhierarchie für den Zyklus deutlich. Wichtig ist dabei, daß der Held in beiden Welten des Zyklus auftritt, die die oben zitierte Vorstellung Bloks von "These" und "Antithese" verwirklichen, wobei die "Неподвижность"-Gedichte für die These, die "Перекрестки"-Gedichte für die Antithese stehen.

Die Personen der Welt des Zyklus sind ebenfalls diesen beiden Bereichen zuzuordnen. Die Personen der These sind: "Прекрасная Дама" (I) ≙ "Ты" (I,II) ≙ "Она" (IV) ≙ "ты" (III,V); in der Antithese: "он" (VI), "она" (VI) ≙ "ты" (VII), "Кто-то", "Пришлец" (VIII), "тень", "голос" (IX). Blok stellt im Zyklus die ganze Breite seiner damaligen poetischen Welt dar.⁶⁸

Es können hier natürlich nicht alle Perspektivewechsel besprochen werden, doch zeigt die Analyse eine zunehmende Reduktion der kommunikativen Situation, besonders im zweiten, die Antithese darstellenden Teil des Zyklus.

Im ersten Gedicht, der Grundstruktur, verwandelt sich die dritte Person der Heldin in das "Du" und damit das erzählende/besprechende Ich in ein erlebendes und zugleich besprechendes. Diese Doppelperspektive bleibt im folgenden erhalten: Das Gesagte ist zugleich Personenrede und Erzählung.

Diese Doppelperspektive, die geradezu an Bewußtseinsspaltung erinnert,⁶⁹ wird auch auf der Textoberfläche durchgeführt: Gedicht II beginnt mit:

Ты свята, но я Тебе не верю,
während die letzte Zeile von I lautet:

Но я верю: Милая - Ты.

In III tritt an die Stelle des "Du" ein "du". Es wird erzählt. Held und Heldin sind Personen der Erzählung, das erfolgte Treffen nimmt der "Wunderschönen Dame" ihre durch den Großbuchstaben angezeigte Hoheit. Der "Stern" in demselben Gedicht allerdings, zweifellos eine Erscheinungsform der "Dame", weist noch den großen Anfangsbuchstaben auf (Куда упала Звезда?).

Im perspektivisch markierten Gedicht IV fehlt der fiktive Ge-

sprächspartner; an seine Stelle tritt "Sie" ("Ona"), die Distanz zwischen den Helden vergrößert sich, der fehlenden Kommunikation entspricht das Fehlende Du. Die besondere Perspektive des zukünftigen Zustands ("можь болот сѣн") kann nur aus dem Zykluszusammenhang erkannt werden.

In V kehrt die Perspektive von II' wieder, aber mit "du" mit kleinem Anfangsbuchstaben. Hier wird das Ich bis zum letzten Vers ausgespart.

Mit VI beginnt der groteske Teil des Zyklus, die "Antithese". Ein Dritter wird eingeführt (in I-V gibt es nur die beiden Hauptpersonen). Es ist möglich, daß dieser Dritte ein Doppelgänger des Helden im Sinne einer Bewußtseinsspaltung ist und daß das Gedicht durch die Verdoppelung des Helden die paradoxe Verbundenheit von Angst vor dem Treffen und Hoffnung darauf realisiert, doch kann sich dieser Dritte auch in die Reihe der später (VIII,IX) erscheinenden unbekanntenen Figuren stellen, deren Auftreten den Übergang von der These zur Antithese bewirkt.⁷⁰

Das Ich übernimmt die Rolle eines immanenten Erzählers, "er" und "sie" sind Personen der Erzählung. Die "Wunderschöne Dame" und das ersehnte Treffen mit ihr wird abgewertet, seiner metaphysischen Bedeutung beraubt.

In VII, in dem noch einmal das "du" erscheint, ist sie "лжива". Damit verschwindet "Sie" völlig aus dem Zyklus. In VIII erscheint ein "Kro-ro", mit dem die vorhandene Möglichkeit der Kommunikation nicht realisiert wird, in IX ist diese Möglichkeit schließlich nicht mehr gegeben, weil der "Reiter auf dem leeren Sattel"⁷¹ eine apersonale Erscheinung ist.

Das letzte Gedicht ist der Schlußpunkt dieser Reduktion. War in VIII noch vom visionären "letzten Wort" die Rede und in IX der Hufschlag des apokalyptischen Reiters zu hören, so herrscht in X Schweigen. Das Ich ist allein.

Diese Variationen der Perspektive, die nur im Zykluszusammenhang rezipiert werden können, sind der Versuch, das Thema, die Beziehung des Helden zur "Wunderschönen Dame", möglichst vollständig auf geringem Raum darzustellen. Die Tempusformenanalyse zeigt, daß die Gedichte eine für den Zyklus konstitutive Unterscheidung von Rückschau, fiktiver Gleichzeitigkeit und Vorschau aufbauen; die Analyse der Perspektivierung zeigt, daß Blok die Möglichkeit des Genres ausnützt, verschiedene Standpunkte in einem Text in Kon-

kurrenz treten zu lassen und eine semantisch als Gesamtheit erfaßbare Figurenkonstellation zu schaffen. Blok nutzt die sich ihm so bietenden Möglichkeiten, um sowohl den komplexen Zustand der These als auch die ebenso komplexen und unklar bleibenden Vorgänge des Verfalls der These (Verschwinden der "Wunderschönen Dame", Auftreten des Dritten, grotesk-irdische Komponente) darzustellen, wobei sich eine gewisse Abfolge feststellen läßt, ohne daß man jedoch von einer linearen Entwicklung sprechen könnte.

Die rekurrenten Funktionen der Tempusformen stellen eine künstlerische Welt her, in der die Ordnung der Kleintexte den Rahmen bildet. Die veränderbare und sich verändernde Perspektive ist an das Ich des Helden gebunden und stellt das dynamische Element in der statischen Ordnung dar, wobei die verschiedenen Zustände des Helden deshalb rezipiert werden können, weil durch das erste und das letzte Gedicht eine Grundstruktur erzeugt wird.

Der äußere Rahmen wird durch die statische innere Ordnung des Textes gebildet, die auch dadurch nicht zerstört wird, daß es im Zyklus zwei Welten gibt, die jedoch als Abfolge begriffen werden. Die zentralen Motive, die Hoffnung auf das Treffen mit "Ihr" und die Angst vor seiner Verbindung mit dem Tod, bleiben nämlich durch ihre Verbindung mit den Tempora in den beiden Welten gleich. Es ist dabei interessant, daß es nicht die Hauptheldin ist, die diesen äußeren Rahmen konstituiert, denn sie fehlt in den letzten drei Gedichten. Blok nützt hier eine der Möglichkeiten des Genres: ein für den Zyklus wichtiges Motiv wird nicht genannt, ohne daß es deshalb in der Semantik des betreffenden Gedichtes fehlte. Der Zyklus bricht nicht auf, weil die letzten Gedichte scheinbar nicht über die "Wunderschöne Dame" handeln, sondern die ungenannte Hauptperson kann in ihrer Bedeutung auch für diese Gedichte vom Leser ergänzt werden. Das erlabende/besprechende Ich und die durch die Tempusformen aufgebaute Ordnung geben dem Zyklus in den ersten Gedichten eine Grundstruktur, deren Nichterfüllung in den letzten Gedichten vom Leser erkannt und gedeutet werden muß. Man kann von einem *Prinzip der variierten Grundstruktur* sprechen.

Es wird eine in ihren wesentlichen Zügen gleichbleibende Situation immer wieder in den Mittelpunkt gestellt und in ihren Möglichkeiten untersucht. Es handelt sich um einen *paradigmatischen* Zyklus.

V

Ein Beispiel für syntagmatische Zyklen ist *Kармен*, ein Zyklus, der in seiner Endfassung (1916) ebenso wie die *Стихи о Прекрасной Даме* zehn Gedichte umfaßt:

I	"Как океан меняет цвет"	4.3.14	5В ₀		Кармесита
II	"На небе - празелень, и месяца осколок"	24.3.14	9В ₀		друзья
III	"Есть демон утра. Дымно- светел он"	24.3.14	6В ₀		демон
IV	"Бушует снежная весна"	18.3.14	2В ₀	я - она 1Е ₀ 5Е ₊	Цунига Хозе Кармен, поклон- ники, один
V	"Среди поклонников Кармен"	26.3.14	7В ₀ "	(2В→)	
VI	"Сердитый взор безцвет- ных глаз"	25.3.14	14В ₀	2В→ 2Е ₀	я - Вы Эскамильо несчастный ⁷²
VII	"Вербы - это весенняя таля"	30.3.14	14В ₀		я - ты мы Кармен
VIII	"Ты - как отзвук за- бытого гимна"	28.3.14	10В ₀		я - ты/Кармен
IX	"О да, любовь вольна, как птица"	28.3.14	4В ₀	9В→	я - ты/Кармен
X	"Нет; никогда моей, и ты ничьей не будешь"	31.3.14	18В ₀	2В→ 1В- 1Е ₀	я - ты/Кармен

Zum erstenmal erschien *Kармен* am 19.12.1914 in der Zeitschrift "Любовь к трем апельсинам", und zwar ohne die Gedichte II und III, die unter dem Titel *Из восьмистиший* in der Zeitschrift "Дневники писателей" 1914, Nr.2 herauskamen.⁷³ In der vorliegenden Form hat Blok den Zyklus erst für den dritten Band der Ausgabe letzter Hand zusammengestellt. In der Ausgabe von 1916 umfaßt der Zyklus auch nur acht Gedichte, wobei allerdings andere fehlen als in der Journalfassung. Auch die Reihenfolge ist 1916 verändert: I-II-III-VII-V-IV-VIII-IX.

In der Endfassung kehrte Blok zur ursprünglichen Ordnung zurück, wobei die Bedingungen, unter denen Blok den Zyklus verfaßte, ausschlaggebend gewesen sein dürften. Der Dichter griff nicht wie bei den *Стихи о Прекрасной Даме* auf schon geschriebene Gedichte

zurück, sondern hatte von Anfang an die Absicht, einen Text dieses Genres zu verfassen. Blok sah die Schauspielerin und Sängerin L.A. Del'mas (Andreeva) im Oktober 1913 in der Rolle der Carmen, machte damals schon einen Entwurf zu Gedicht I; am 2.3.1914 traf er sie im Parterre des Theaters, während eine Zweitbesetzung die Titelrolle sang. Am 18. März entschloß er sich, einen Zyklus an die Del'mas zu schreiben und schrieb ins Notizbuch:

Да, я напишу цикл стихов и буду просить принять от меня посвящение.

Persönlich lernte der Dichter die Schauspielerin am 28.3.1914 kennen.⁷⁴

Der Chronologie der Beziehung zwischen Blok und Del'mas folgt, wie zu sehen ist, auch die Motivabfolge der Gedichte. Daß die Gedichte fast nach ihrer Entstehungszeit geordnet sind, überrascht somit nicht, die Ausnahmen von diesem Prinzip sind jedoch interessant: Abgesehen von den Gedichten II und III, die, wie schon gesagt, später eingefügt wurden, wird die Ordnung vor allem durch VII durchbrochen, das in der Ausgabe von 1916 noch früher eingereiht ist. Die Gedichte V und VI stehen aus motivischen Gründen in umgekehrter Reihenfolge: In V wird der Held noch nicht mit José gleichgesetzt, während er in VI schon Gesprächspartner der Carmen ist. Gedicht VII ist nun durch das Frühlingsmotiv an VI gebunden ("И март наносит мокрый снег" - "Вербы - это весенняя галь"), an IX aber durch das Motiv des Erinnerns ("Значит - ты вспоминаешь меня" - "Что ты, когда-нибудь, украдкой/ Помыслишь обо мне"). In IX wird dieses Motiv durch das Futur ausgedrückt, in VII steht das Präsens; dennoch stellt Blok das Gedicht VII vor IX, sodaß das Zusammentreffen der beiden Helden in VII nicht als Folge der pathetischen Anrede des Helden an Carmen in IX gelesen werden kann, sondern als Vorstellung, Traum (wie es in VIII auch heißt). Dem chronologisch-biographischen Prinzip ist also auch hier eine andere Ordnung übergelegt.

Der Zyklus enthält fast ausschließlich Formen der besprochenen Welt, wobei das imperf.Präsens deutlich überwiegt. Es gibt keine Abfolge von Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem, sondern jede Etappe in der Abfolge wird einzeln zur besprochenen Welt gemacht. Übergänge zwischen diesen "Standbildern" müssen vom Leser rekonstruiert werden.

Das besprechende Präsens erfüllt drei verschiedene Funktionen

in den drei Teilen des Zyklus: In den ersten drei Gedichten geht es um kosmische, zeitlich nicht begrenzte Erscheinungen und um ihre irdische Entsprechung (II - die Äquivalenz wird durch die Zyklus-syntax hergestellt). Im zweiten Teil, dem Theaterabschnitt (IV-VI) ist das Präsens zunächst Hintergrundzeit für eine Erzählung, dann in markierter Tempusverwendung jene Zeit, in der weitererzählt wird (V). Der letzte Vers von VI gehört wieder zur Präsensschicht von IV:

И март наносит мокрый снег.

Die folgenden Gedichte sind der direkten Interaktion zwischen Held und Heldin gewidmet:

Целую тебя в плеча.

In VIII wird der Traum des Helden von Carmen besprochen, mit als vergangen ausgewiesener Perspektive. IX ist durch die Vorausschau dominiert; das Präsens zu Beginn ist ein allgemeines, das in der vorletzten Strophe ("Да, я томлюсь надеждой сладкой") Hintergrund für das Futur. In X schließlich wird das Präsens zur abschließenden Analyse der Erscheinung der Heldin verwendet.

Das besprechende Präsens ist an den Standpunkt der besprechenden Instanz gebunden und verändert sich mit diesem. Es wird eingesetzt zur Beschreibung von außerhalb der Zeit stehenden disparaten Erscheinungen, dann zur Besprechung einer Erinnerung, schließlich zur Darstellung eines Zustandes, der nur angedeuteten, aber nicht erzählten Handlungen folgt. Vorgangsbesprechungen bleiben auf den Theaterabschnitt beschränkt; nur in VII findet sich das Präsens in ähnlicher Funktion. Dieses Gedicht ist das einzige, in dem die beiden Helden auf einer Raum-Zeit-Achse stehen:

Целую тебя в плеча.

Aber noch in demselben Gedicht wird diese direkte Interaktion wieder zerstört:

Значит - ты вспоминаешь меня.

Echtes Futur als Vorschautempus begegnet nur in den letzten beiden Gedichten. Das vorwiegend im Futur geschriebene vorletzte Gedicht steht in der den Standpunkt immer weiter bewegenden Zyklus-syntax am Schluß als Weiterführung über den Rahmen des Textes hinaus. Die Unmöglichkeit einer Beziehung auf einer Ebene verbindet sich mit der emphatischen Hingabe des Helden an Carmen.

Daß dieses Gedicht nicht das letzte im Zyklus ist, liegt an einem Verfahren, das Blok schon in den *Стихи о Прекрасной Даме* an-

wendet: Er kehrt im letzten Gedicht teilweise zur Struktur des ersten zurück und betont so den äußeren Rahmen. Die negierten Futurformen von X verweisen zusammen mit dieser Rückkehr zum Anfang auf die unveränderliche Fortsetzung des gegenwärtigen Zustandes.

Das Erzählpräteritum fändet sich nur in zwei Gedichten - IV und X, jeweils verbunden mit der Erinnerung an Begebenheiten im Theater. In IV signalisiert es die Distanz des erzählenden zum erlebenden Ich. In X taucht es ganz unvermittelt unter den dominierenden Präsensformen auf:

Вот чьи глаза меня так странно провожали

Hier wird der weiterentwickelte Standpunkt des erzählenden/besprechenden Ich deutlich: Die Aufklärung über die Natur der Heldin erklärt ihm die leidenschaftliche Beziehung zu ihr, die in einem früheren Gedicht ausgedrückt wurde. Es ist das ein rahmenbildender Verweis innerhalb des Zyklus in nicht aufeinanderfolgenden Gedichten.

Das perfektive Präteritum erscheint als Hintergrundtempus in IV; in VI haben diese Formen die Funktion des Erzählpräteritums für einmalige Erlebnisse:

Так я Вас встретил в первый раз.

Das folgende Präsens wird somit als "historisch" markiert.

Der zweite Teil des Zyklus (IV-VI) ist als Erzählung gekennzeichnet. Durch die Tempusformen wird somit folgende Abfolge hergestellt: Allgemeines Präsens für "ewige" (Natur-)Erscheinungen → Erzählung der Theaterepisoden → konkretes Präsens für die Held-Heldin-Geschichte, Futur für den Ausblick.

Einer ähnlich dynamischen Entwicklung sind die Helden des Zyklus unterworfen. Ist das Ich des Helden in den *Стихи о Прекрасной Даме* immer vorhanden, so kann man in *Кармен* eine Zunahme der Bedeutung dieses Ich feststellen: In den ersten drei Gedichten fehlt es vollkommen, in den darauffolgenden zwei ist es nicht in die erzählte Welt integriert, sondern nur erzählendes Ich, dessen partielle Äquivalenz mit José zwar durch die Syntax des Zyklus hervorgerufen wird, aber nicht zwingend ist. Erst im sechsten Gedicht tritt das Ich tatsächlich selbst als Held auf, aber noch nicht auf einer Ebene mit dem erzählenden Ich:

Так я Вас встретил в первый раз.

In den letzten vier Gedichten erst fallen erlebendes und erzählendes/besprechendes Ich zusammen.

Jedem Bereich der dreigeteilten dargestellten Welt des Zyklus wird ein Abschnitt zugewiesen, der eine auf das jeweilige Thema abgestimmte Perspektive besitzt.

Auch das Du erscheint erst in VI, allerdings mit der Höflichkeitsform "Вас". Erst sehr spät, ab VII, ist die charakteristische Beziehung von Ich und Du festzustellen. Blok braucht also ungewöhnlich lange, um die Held-Heldin-Geschichte vorzubereiten, um sie dann rasch zum Höhepunkt zu führen, der in der Identifikation der Helden liegt:

Но я люблю тебя: я сам такой, *Кармен*.

Carmen ist das Verbindungsglied der drei Bereiche des Zyklus: Sie ist Naturerscheinung, Bühnenfigur und Geliebte. Im ersten Teil ist ihr das Chiffrensymbol des "Dämons des Morgens"⁷⁵ zugeordnet, im zweiten die Librettofiguren José, Escamillo und Zuniga, im dritten ist sie auf die Beziehung zum Helden beschränkt.

Am Anfang des letzten Teils findet sich auch die einzige - und bei Blok sehr seltene - Form der 1. Person pluralis:

И чего-то нам светлого жаль.

Es erhebt sich die Frage, auf wen sich dieses "uns" bezieht, auf Held und Heldin oder auf eine größere Personengruppe unter Einbeziehung des Helden. In *Снежная маска* begegnet mehrfach die erste, in *Город* die zweite Variante. Hier handelt es sich wohl um eine Anrede des Helden an sich und die Heldin, da die Welt in diesem Teil des Zyklus auf die beiden Helden reduziert ist und ja gerade in diesem Gedicht die einzige direkte Interaktion zwischen den Helden stattfindet. In den folgenden Gedichten stehen Held und Heldin nicht mehr auf einer Raum-Zeit-Ebene (VIII - Traum, IX - Vorausschau, X - Analyse).

Innerhalb der erzählten/besprochenen Welt nimmt die zitierte Welt eine wichtige Stelle ein. Blok zitiert in IV, VI und IX das russische Opernlibretto; die Zitate sind jeweils durch Kursiv hervorgehoben. Interessant ist, daß Blok auch das erste Gedicht, das nichts mit dem Libretto zu tun hat, kursiv setzt: Es ist anzunehmen, daß er es ebenfalls als eine Art zitierter Rede aufgefaßt hat, weil es lange vor den übrigen Gedichten des Zyklus entstanden ist und als einziges Gedicht schon fertig war, als Blok den Entschluß faßte, der Del'mas einen Zyklus zu widmen. Blok kennzeichnet also in dem in kurzer Zeit entstandenen Zyklus auch das Eigenzitat.

Die Zitate aus der Oper erfüllen drei verschiedene Funktionen:

In IV ("А голос пел: *Ценою жизни/ Ты мне заплатишь за любовь!*") handelt es sich um ein echtes Zitat, von der Zyklusfigur Carmen an die Zyklusfigur José gerichtet. Das Zitat ist als Fremdrede eingeleitet. In VI ("А там: *Уйдем, уйдем от жизни, / От этой грустной жизни! / Кричит погибший человек.*") ist das noch als Fremdrede eingeleitete Zitat vom Ende der Beziehung Carmen - José zugleich Vorausdeutung für die beginnende Beziehung zwischen Held und Heldin. Die Perspektive oszilliert (Held $\hat{=}$ José, Heldin $\hat{=}$ Carmen). In IX ("*О да, любовь вольна, как птица*") ist das Zitat Teil der Rede des Ich geworden.

Dem Prinzip der variierten Grundstruktur in den *Стужи о Прекрасной Даме* steht in *Кармен* ein anderes gegenüber; es gibt kein Grundmuster der Kommunikation. Das Fehlen gewisser Motive ist semantisch unwirksam, weil die Strukturen der einzelnen Gedichte zu unterschiedlich sind; die Zyklussyntax konstituiert eine Abfolge. Daß eine künstlerische (Teil-)Welt jeweils von mehreren Gedichten aufgebaut wird, läßt die Situation gewissermaßen für einen Augenblick ruhen und den Übergang in die nächste Welt wirksam und rezipierbar werden.

Zwar bringt die Wiederaufnahme des Motivs der Naturgewalt von I in X eine abschließende Umdeutung der Carmen in eine Naturerscheinung, doch ist dieser Mythos für die Gedichte des mittleren und abschließenden Abschnitts nur begrenzt relevant, weil in diesen Teilen andere Konfigurationen an erster Stelle stehen, ohne freilich die Identität Carmens als Naturgewalt völlig zu verdecken. Der Mythos ist bei *Кармен* nicht so dominant wie in den *Стужи о Прекрасной Даме*, wo einander in den beiden Teilen ein "fertiger" Mythos (These) und ein ebenso "fertiger" Gegenmythos (Antithese) gegenüberstehen. Das eigentliche Thema in *Кармен* ist das Entstehen eines Mythos, die Entwicklung einer Bühnenfigur zur Geliebten und Gegenspielerin des Ich und schließlich zur übermenschlichen Gewalt. Durch diese Entwicklung ist Carmen ständig präsent, wenn auch in verschiedenen Erscheinungsformen. Sie ist daher das wichtigste Element zur Bildung des äußeren Rahmens, der natürlich durch den Rückverweis im letzten Gedicht verstärkt wird. Man kann unter diesen Voraussetzungen von einem *Prinzip der Synthese* sprechen.

Dieses aus der Analyse abgeleitete Prinzip läßt auch erkennen, daß ein wichtiger Teil der Semantik des Textes erst durch die Abfolge

der Gedichte und künstlerischen Welten gebildet wird. Eine künstlerische Welt muß immer aufgegeben werden, ehe eine neue aufgebaut wird. Es dominiert das *syntagmatische Prinzip*.

A n m e r k u n g e n

1. Von 1906 bis etwa 1910 steht die Theaterarbeit deutlich im Vordergrund.
2. Die Poeme Blocks entstanden alle in den letzten Jahren seines Schaffens, wobei die intensive Arbeit vor allem an *Возмездие* die Gedichtproduktion und somit die Zyklenproduktion in den Hintergrund drängt.
3. Die Entwicklung der Zyklen spielt in Blocks Werk eine überaus große Rolle, da er fast alle Zyklen mehrfach umgearbeitet hat. Dazu genauer s. Abschnitt III.
4. Mit "kleineren Texten" ist hier keine Begrenzung nach dem Umfang für die Zyklostelle gemeint, die widersinnig wäre, sondern der relative Größenunterschied zum Gesamttext. Es gibt keinen maximalen Umfang für die Teile des Zyklus, auch wenn ein solcher beispielsweise von L.K.DOLGOPOLOV ins Treffen geführt wird. Dazu genauer s.u.
5. Unter "Reinheit" versteht sich hier die deutliche Dominanz eines Prinzips, die im Zyklus nicht gegeben ist.
6. Ju.M.LÖTMAN, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, München², 1973, 123.
7. Ibid.
8. Л.К.ДОЛГОПОЛОВ, *Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX века*. М.-Л, 1964.
9. Ibid., 12:
В 1974 году Некрасов написал большое стихотворение "Уныние", разбив его на пятнадцать отрывков и пронумеровав их. Трудно сказать, стихотворение ли это, цикл стихотворений или поэма. Скорее всего и то, и другое, и третье. Реальных различий здесь нет и быть, по всей вероятности, не может. Объем "Уныния" слишком велик, чтобы его можно было отнести к числу лирических стихотворений. Но это и не поэма (отсутствует сюжет, нет ни событий, ни характеров). Однако здесь есть некое единство, давшее возможность поэту связать все отрывки в одно целое, - единство поэтического настроения, во власти которого находится автор.
10. Ibid., 51.
11. Ibid., 12f.:
Цикл создавался обдуманно, поэт отбирал те или иные стихи в зависимости от требований, предъявлявшихся им ко всему сборнику.
12. Ibid., 14:
Циклизация стала неперменной поэтической традицией. Жанрово-тематический принцип, предложенный Фетом, не был отвергнут целиком, он только осложнился требованием идейно-художественного единства, единства поэтического настроения (в широком смысле слова), выходящего часто за пределы одной темы

или одного жанра.

13. Die "poetische Gestimmtheit" spielt überhaupt in allen Genres eine wichtige Rolle.
14. S. Ju.M.LOTMAN, a.a.O., 301ff.
15. Zweifellos kommt die Unterteilung von *Двенадцать* in zwölf Kapitel dem zyklischen Prinzip sehr nahe, doch sind nicht alle diese Teile für sich selbst sinnvoll, sondern übernehmen die künstlerische Welt des vorhergehenden Teils bzw. der vorhergehenden Teile (z.B. Teil 6, Katjas Tod, wäre außerhalb des Zusammenhanges unverständlich)
16. Es sind auch mehrere Rahmenschichten möglich, also Gedicht - Zyklus - (übergeordneter) Zyklus, wie in *Страшный мир* u.a. Genauer s. Abschnitt III.
17. Dazu genauer s. Abschnitt V.
18. Die beiden Gedichte wurden zusammen unter dem Titel *Из восьми-стиший* veröffentlicht. Genauer dazu s. Abschnitt V.
19. Diese Hierarchie der Räume ist bei Blok häufig anzutreffen, so etwa in den *Стихи о Прекрасной Даме* und in *Снежная маска*. Eine ausführliche Analyse dieser Räume bietet З.Р.МИНЦ, *Лирика Александра Блока*, Выпуск I, Тарту 1965; Выпуск II, Тарту 1969.
20. S. Ju.M.LOTMAN, a.a.O., 301ff.
21. Verschiedene Welten finden sich in Einzelgedichten und Poemen, doch sind diese Räume in der Regel nicht hierarchisch geordnet, sondern bilden eine Art von Syntax, in der die Übergänge von einem in den anderen Raum mehr oder weniger problemlos sind, denn alle diese Räume befinden sich ja innerhalb eines Rahmens. Die Abgeschlossenheit der Einzelgedichte im Zyklus läßt zwar Übergänge zu, benötigt sie aber nicht. Blok braucht sich nicht um den Übergang des Raumes von Gedicht II aus *Кармен* in den dominierenden Raum des Zyklus zu kümmern.
Zweifellos baut auch eine Gedichtsammlung eine eigene künstlerische Welt auf, die jedoch ohne Rahmen alle möglichen semantischen Inkongruenzen zuläßt, ohne daß diese wahrgenommen werden müßten, um eine adäquate Rezeption zu ermöglichen.
22. Joachim MÜLLER, "Das zyklische Prinzip in der Lyrik", GRM 20, 1932.
23. *Ibid.*, 30.
24. *Ibid.*, 6f.
25. *Ibid.*, 5.
26. *Ibid.*, 8.
27. Die Syntax impliziert also Bedeutungen, die ein Gedicht als solches nicht hat, aber haben kann. Ein Beispiel dafür ist der Zyklus *Кармен*, auf den weiter unten eingegangen wird.
28. Helen M.MUSTARD, *The Lyric Cycle in German Literature*, N.Y.1946.
29. *Ibid.*, 4.
30. *Ibid.*, 5.
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*

33. Dieses Netz von Verweisen stellt I.V.FOMENKO in den Mittelpunkt einer Untersuchung der Zyklusstruktur: И.В.ФОМЕНКО, "О поэтике лирического цикла", *Научные доклады высшей школы филологической науки*, 4, М. 1982, 37-44.
34. Vgl. Anm. 6,7.
35. Harald WEINRICH, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz³ 1977.
36. Wolf SCHMID, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München 1973.
37. Vgl. Harald WEINRICH, a.a.O., 18.
38. Dieser Zuordnung liegt die traditionelle Darstellung des russischen Tempussystems bei A.V.ISAČENKO, *Die russische Sprache der Gegenwart. Formenlehre*, München³ 1975, zugrunde.
39. Die Frage, ob es eine Vorschauhaltung in der Erzählperspektive gibt, wird von WEINRICH verneint. Das russische periphrastische Futur kommt dieser Funktion jedoch sehr nahe.
40. Harald WEINRICH, a.a.O., 58.
41. S. *ibid.*, 63, 90ff., 215.
42. *Ibid.*, 46.
43. Mit "Journalfassung" ist die erste, 1903 in einer Zeitschrift erschienene Fassung der "Gedichte über die Wunderschöne Dame" gemeint; dazu genauer s. Abschnitt III und IV.
44. Harald WEINRICH, a.a.O., 88.
45. Avril PYMAN zitiert in ihrem Buch *The Life of Aleksandr Blok*, Oxford 1979, 214 aus den Erinnerungen der N.N.VOLOCHOVA folgende, für den Wahrheitsanspruch bezeichnende Episode:
Sometimes they (the poems, E.P.) seem to speak of more, but Volokhova herself tells how Blok came to read the poems he had written (*Снежная маска*, E.P.) and, coming to the lines about her kisses showered upon his upturned face:
"he glanced up and, seeing the utter astonishment on my face, looked somewhat disconcerted and, with a shamefaced smile, began to explain that, in the realm of poetry, a little exaggeration is permissible 'As the poets say: >sub specie aeternitatis< which means literally' he said with a smile, 'sanced up in eternity.'" (Н.Н. ВОЛОХОВА, "Земля в снегу", *Труды IV, Тарту*, 375).
46. Harald WEINRICH, a.a.O., 93.
47. Der entscheidende Übergang, der hier wie auch zwischen "Неизбежное" und "Здесь и там" erfolgt, ist der von der Innenwelt in die Außenwelt, in der die "Schneemaske" als kosmisch-infernalische Geliebte herrscht.
48. S. Anm.36.
49. Д.Е.МАКСИМОВ, *Поэзия и проза Ал.Блока*, Л.²² 1981, 38f.
Darin auch Verweis auf П.ПРОМОВ, *А.Блок, его предшественники и современники*, М. 1966.
50. А.А.БЛОК, "О современном состоянии русского символизма", в кн.: *Тот же, Собрание сочинений в шести томах*, т.4, Очерки, Статьи, Речь 1905-1921, Л. 1982, 141-151, 142.

51. Ibid., 144.
52. Eine vollständige Aufführung der Zyklen in ihrer ersten Fassung wäre im Rahmen dieses Aufsatzes zu aufwendig. Dazu genauer s. die jüngst erschienene Bibliographie: *Русские советские писатели. Поэты. Библиографический указатель*, Том 3, Часть 2, А.А.Блок, М.1980.
53. Die letzten beiden genannten Zyklen sind von ENISERLOV nicht aufgenommen, weil die darin enthaltenen Gedichte sämtlich schon in andere poetische Bücher aufgenommen wurden.
54. Diese Einteilung in Phasen bedeutet natürlich nicht ein Nacheinander, sondern jeweils ein Überwiegen einer Editionsart zu einer bestimmten Zeit. Blok war die größte Zeit mit allen drei Editionen zugleich beschäftigt.
55. Angaben aus: Вл.ЕНИШЕРЛОВ, "И жизнь проходит предо мной..." В кн.: А.А.БЛОК; *Десять поэтических книг*, М. 1981.
56. Dieses Grundmuster von 10 Gedichten ist für Blok charakteristisch; bei anderen Dichtern sieht dieses Grundmuster anders aus. Wenn beispielsweise А.А.ФЕТ seinen *Первый выпуск* der *Вечерние огни* in einzelne Teile gliedert, so beinhalten diese in ihrer Reihenfolge verschiedene Zahlen von Gedichten: Элегии и думы - 15, Море - 4, Снега - 3, Весна - 22, Разные стихотворения - 25, Послания - 10, Переводы - 19, Дополнения - 7. А.А.ФЕТ, *Вечерние огни*, М.² 1981.
57. А.А.БЛОК, *Собрание сочинений в восьми томах*, Том первый, М.-Л. 1960, 566. Diese Ausgabe wird in der Folge nur durch die römische Zahl (Bandangabe) und die Seitenzahl zitiert.
58. I, 559.
59. Vgl. in diesem Zusammenhang den Aufsatz: И.ПРАВДИНА, "История формирования цикла 'Страшный мир'", в кн.: *В мире Блока. Сборник статей*, М. 1981, 209-244
60. Auch in diesem Zusammenhang muß noch einmal auf den in Anm. 59 genannten Aufsatz verwiesen werden.
61. = Gedicht "Religio 2".
62. Damals war fast das gesamte erste Buch der endgültigen Ausgabe und eine große Zahl von darin nicht aufgenommenen Gedichten schon geschrieben.
63. Die Reihenfolge entspricht der Reihenfolge der Gedichte in den genannten Abteilungen des poetischen Buches.
64. Vgl. die Verse: "Мой голос глух, мой волос сед
Черты до ужаса недвижны"
65. Es gibt nur eine Form der erzählenden Rückschau, und zwar im ersten Vers von IX in der Funktion des Hintergrundtempus: "Я вышел в ночь, узнать, понять" ("Ich war hinausgegangen...")
66. Vgl. auch in *Снежная маска* das auffällige Präteritum in den Gedichten VI und VII, nach dem Übergang in die Außenwelt.
67. Alle Vermutungen darüber werden aber im vorliegenden Aufsatz ganz bewußt ausgespart.
68. Vgl. die von Z.MINC für den Zyklus in seiner Endfassung aufgestellte Hierarchie der Motive:

Иерархию образов цикла можно представить себе в следующем виде (в порядке снижения значимостей): небо - "Она" - природа - герой ("я") - "люди", земное бытие.

Э.Г.МИЯЦ, а.а.О., выпуск первый, 20.

69. Vgl. auch Л.К.ДОЛГОПОЛОВ, *Поэзия Влока и русская поэма конца XIX - начала XX века*, М.-Л. 1964, 52.
70. Auch diese beiden Positionen widersprechen einander nicht grundsätzlich, weil auch diese unbekanntes Figuren als Konfigurationen, Erscheinungsformen des Ich verstanden werden können.
71. Blok selbst deutet diesen Reiter, wie in I, 610 zu lesen ist, als "Antichrist":
В неизданных воспоминаниях о Влоке друга его Е.П.Иванова об этом стихотворении говорится: "На вопрос мой прямо, кто же на пустом седле смеется, он не зная, "как" определенно ответить, полувопросительно ответил: 'Должно быть, антихрист.'"
72. Diese Figur ist ebenso wie der in demselben Gedicht vorkommende "погибший человек" als José und damit, im weiteren, als Identifikation des Helden zu lesen.
73. III, 576f.
74. Ibid.
75. Der Terminus "Chiffrensymbol" ist von Jürgen LINK, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, München 1974 übernommen.

Ю.Г.ЦИВЬЯН (Рига)

К ГЕНЕЗИСУ РУССКОГО СТИЛЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ¹

В начале двадцатых годов с восстановлением нормальной деятельности контор кинопроката при организации Госкино было создано "Бюро монтажа" для обработки закупленных за границей картин. Как сообщалось в прессе, "почти все кинокартины, проходящие через наши прокатные конторы, переделываются, или, так сказать "осовечиваются". В большинстве случаев приходится не только изменять надписи или писать их снова, но зачастую необходимо в корне перерабатывать содержание картины".² Одним из главных пунктов перемонтажа зарубежных фильмов была замена благополучных концов трагическими. В.Шкловский, на опыте своей работы монтажником в Госкино сформулировавший "общее правило", согласно которому "толстые и добродетельные люди" в новом варианте картины "должны были (...) умирать",³ рассказывал об одном из методов перемонтажа, примененном будущим режиссером Г.Васильевым в 1924 году: "Ему нужно было, чтобы человек умер, а он не умирал. Он выбрал момент, когда эта предполагаемая жертва зевала, размножил кадр, и получилась остановка действия. Человек застыл с открытым ртом - осталось только подписать: смерть от разрыва сердца."⁴

Как отмечалось и самим В.Шкловским, подобные поправки к сюжетным исходам фильмов носили не только идеологический характер. Уже в десятые годы в кинематографе наметился так называемый "русский стиль", для которого, наряду с особым ритмом актерской игры "мягким фокусом" в работе оператора и другими чертами, был характерен и свой тип фабулы. В 1918 году *Киногазета*, ставшая последним оплотом русского стиля в кино, писала о фильмах десятых годов: "все хорошо, что хорошо кончается!" - этот принцип господствует в заграничной кинематографии. Но русская кинематография упорно не хочет с этим примириться и идет по своему пути. У нас "все хорошо, что плохо кончается", нам нужны трагические финалы".⁵ Такое положение сложилось уже к 1913 году, когда кинофирмы, работающие на два рынка сбыта - внутренний и внешний, - стали выпускать по две концовки одного и того же сюжета. По свидетельству С.Гиацинтовой, сыгравшей роль жертвы в фильме режиссера Я.Протаганова "Рукою матери" (1913, торг. дом "Тиман и Рейнгардт", картина была снята

с двумя концами: "один финал - с happy end - "для заграницы": Лидочка выздоравливает, а другой - более драматический - "для России" - Лидочка в гробу".⁶

Представляется, что сосредоточенность кинематографа на смерти нельзя объяснить лишь отражением в нем умонастроений русской публики, которые С.Городецкий, говоря о кинематографе, еще в 1910 году назвал "жаждой грозových ощущений".⁷ Уже тот факт, что в десятые годы кино оценивалось как главный проводник темы смерти,⁸ не позволяет трактовать его в качестве *tabula rasa*, на которой проступает некоторый заведомый культурный смысл. Очевидно, роль кинематографа в момент его вхождения в культуру на правах текста значительно активней. Являя собой принципиально новый канал значений, кинематограф как бы вычленяет в культуре смыслы, находившиеся к моменту его возникновения в свободном, дотематическом состоянии, то есть, в известной мере, порождает собственные темы.

Поэтому особый интерес представляет момент встречи кинематографа с традиционными текстами, бытующими в национальной культуре. Согласно предложенному тартуской школой семиотикой пониманию культуры, выработка новых культурных сообщений происходит в результате "интерференции, креолизации и взаимного перевода"⁹ текстов двух типов - непрерывного и дискретного. Немой кинематограф, опознанный в качестве непрерывного текста "по преимуществу", в пору его появления в поле зрения русской культуры рубежа веков вызывает заметное оживление в сфере словесных текстов. Особое отношение в кино как к потенциальному тексту культуры проявляется уже в том, какое значение придавалось проблеме его именования. Слова "кинематограф" и "синематограф", на равных основаниях вошедшие в культурный обиход в 1896 году, в течение двадцати последующих лет осознавались как "неуклюжие"¹⁰ временные термины в русском языке (второй из них вышел из употребления к началу десятых годов). В девятисотые годы из французского и немецкого языка заимствуются две апокопы этих слов - соответственно "синема" и "кинема", которые, тем не менее, признаются неудовлетворительными. В этот период вокруг кинематографа возникает некоторая лексикографическая заминка, затянувшаяся вплоть до начала двадцатых годов. Терминологический дефицит, с одной стороны, и наличие региональных вариантов, - с другой - (так, на юге России в ходу было слово "иллюзион"¹¹), способствовали всплеску любительского словотворчест-

ва. С начала десятых годов статьи о кинематографе в русской прессе как правило начинаются с предложения по его переименованию. Вокруг кино возникает атмосфера культурного декретирования, в том или ином виде сопровождающая развитие этого искусства на протяжении всей его истории, в десятые же года выразившаяся в обилии неологических идей. Слово "кинема", не привившееся, повидимому, в силу антиномичности квазиокончания -а и мужского рода, в русском языке принимает форму "кинемо".¹² Последняя получила распространение отчасти благодаря известной статье Л. Андреева,¹³ в которой автор снабдил ее полемически звучащим эпитетом "Великий". С тех пор, по свидетельству прессы, "с легкой руки Леонида Андреева все новые термины, которыми современность пытается охарактеризовать культурную роль кинематографа в нашем быту, неизменно сопровождается эпитетом "великий",¹⁴ причем в Петербурге андреевское выражение "Великий Кинемо" в результате гаплогонии и родной этимологии превращается в "Великий Немой" - словосочетание, в течение некоторого времени употреблявшееся терминологически.

Наряду с этим продолжают поиски уменьшительных от "кинемографа" и в области двусложных слов, продиктованные стремлением к обытовлению нового зрелища, а также возрастающей стратификацией его жанров. Внутренняя мотивировка этого процесса раскрывается, например, в следующем рассуждении немецкого писателя (1913 год): "Es ist zu unterscheiden zwischen Kinematographen und "Kino". Der Kinematograph - der Vater - ist wie ein würdiger, feinsinniger Gelehrter, der sich um die Wissenschaft sehr verdient hat (...). Aber wie unähnlich ist der Sohn, das Kino, des Vaters ernstem Wesen geworden. Er geriet in schlechte Gesellschaft, ließ ungebildete Menschen Macht über sich gewinnen".¹⁵ В том же году в корреспонденции из Германии, где, по его словам, "кинемограф называется уже не "кинема", а еще сокращеннее: "кино", П. Воборыкин предлагает русским "взять это слово, как самое упрощенное".¹⁶ Хотя термин "кино" к тому времени в русском языке уже встречался, в качестве основного он выдвинулся только в двадцатые годы. В начале десятых "кино" без особого успеха конкурировало с заимствованием из немецкого, впервые предложенным в 1907 году А. Койранским: "Кинтоп! Это слово понравилось мне. Это короче и звучнее парижского кинемо-хромо-фоно-мега-скопо-графа. Кинтоп! Вот прекрасное название! Рекомендую его вам".¹⁷ По-русски слово "kientopp" ("kintopp")

принимало форму существительного среднего рода, ср. стихотворение 1916 г.: "В мерцаньи призрачном "кинто", (...) Где вас не выследит никто".¹⁸ Любопытной представляется и безуспешная попытка А. Бенуа, в 1917 году признавшегося в "преступной слабости к кинематографу, или, как теперь принято выражаться, к синеме, или еще проще - к 'кики'",¹⁹ ввести в русский язык эту образованную по французской модели детских слов редупликацию, отсутствующую среди французских кинотерминов и, по всей видимости, явившуюся плодом словотворчества самого художника.

С вступлением России в войну возрастает недовольство заимствованными названиями, и терминологические поиски перемещаются в область русификатов. А.Амфитеатовым была предложена калька слова "кинематограф" - "двигопись", которая в 1916-1917 годах насаждалась журналом *Пегас*, выходящим в Москве. В Петрограде С.Городецкий предлагает слово "жизнопись",²⁰ возможно возникшего как перевод американского термина "biograph", известного в России по торговой марке одной из кинофирм. Переводом американского слова "photoplay" или немецкого "Lichtspiel" можно считать и термин "светотворчество", изобретенный Н. и В.Туркиными.

Усиленная словотворческая деятельность вокруг кинематографа, поддерживаемая конкурентной борьбой русских кинофирм на станциях кинематографической прессы, с одной стороны, и осуждением лингвистически незапатентованного культурного явления, - с другой, не могла не отразиться на состоянии поэтического языка начала века.²¹ Как неологизмы, так и технические обозначения различных аспектов кинозрелища способствовали расширению обратного словаря русского языка, вследствие чего при сознании стихотворных текстов на тему о кинематографе хронически возникает ситуация своеобразного буриме. За редким исключением, каждый пишущий стихами о кино (число таких авторов растет с увеличением количества специальных газет и журналов) стремится поставить новое для языка слово в рифмующуюся позицию, что создает иллюзию и поэтической новизны текста.²² При этом можно зафиксировать две эфонические стратегии - поиск наиболее неожиданного разрешения "кинорифмы" или следование полуавтоматическим смысловым ходам, подсказанным общелитературным представлением о кино человека десятых годов. Для темы этой статьи интересны связи, возникающие именно во втором случае, поскольку они отражают искомый симбиоз литературного и кинематографического

текста, который в конечном итоге оказывает влияние на формирование национального киностя. Однако нельзя не признать, что и "неожиданные", далеко отстоящие по смыслу рифмующиеся слова могут в конечном итоге изображать то или иное свойство кинематографического зрелища. Так, например, обстоит дело с самым простым приемом смыслового остранения рифмы - использованием в качестве ее материала экзотических слов и топонимов. Такие рифмы как в неопубликованном стихотворении Ф.Сологуба (1915): "В узкой зале *кинематографа*, // Длинной, словно шея у *жирафа*", или в стихах М.Лопатто: "Бренчит рояль, мелькает *лента*, - // На смену драме - вид *Сорренто*"²³, - воспроизводят в ткани стиха одно из главных для десятых годов "чудес" кинематографа - уплотнение географического мирового пространства, в результате которого "дальности узь ослабли",²⁴ ср. А.Рославлев: "И снова луч сплетает чары: // "Париж, Нью-Йорк, скользят дома, // Мосты, бассейны и бульвары. // Египет в солнечном огне, // Александрия, виды Нила".// Вдруг встала тень на полотне // И пирамиду заслонила".²⁵

Тем не менее для выяснения фактуры взаимообразных соответствий между кинематографическим и литературным (стихотворным) текстом наибольший интерес представляют устойчивые, близкие ассоциации между техницизмами кинематографа и поэтизмами литературного языка, улавливаемые окончаниями стихотворных строк.

Фонетический профиль слова "кине/(сине-)матограф" для русской рифмы оказывается невыигрышным. Как к мужскому, так и к женскому варианту его окончания как правило подыскивались деепричастия с приблизительной смысловой мотивировкой, ср. у Ф.Сологуба, (1911): "Не кручинься и, *обняв* // Талью новой, умной милой, // С нею в *кинематограф* // Ты иди с моей могилы",²⁶ - или у Д.Бурлюка (1907): "Теперь хожу в *кинематограф* // Для врачеванья сердца ран - // Меня торжественно *растрогав* // Струит свои лучи экран..."²⁷ Иначе обстоит дело со словами "кинема, синема". Второе из них обыкновенно вступает в рифму с местоимением "сама" при слове "жизнь", что затрагивает, в представлении поэта тех лет, одну из существенных характеристик кинотекста: "...но *сама* // *Жизнь* проводит мимо окон, // Словно фильмы *синема*".²⁸ С помощью этой рифмы В.Брюсов вводит в стихотворный текст суждение "словом, это *сама жизнь*",²⁹ которым сопровождалась первые киносеансы 1896 года.³⁰ В другом стихотворении Брюсов снабжает это же сближение развернутым определением

свойств кинематографической "самой жизни":

Качаясь на стеблях высоких,
Горя в преддверьях сцены,
И искрлясь из витрин глубоких,
Мы - дрожь, мы - блеск, мы - жизнь сама. ³¹

В более раннем стихотворении А.Блока та же рифма оказывается в почти идентичном окружении понятий, передающих ощущение мигания, мелькания, искристости, блеска:

И грезить, будто жизнь сама
Встает во всем шампанском блеске
В мурликающем нежно треске
Мигающего *vineta!* ³²

Сходные симптомы сопровождают описание кинематографа в одном еще более раннем тексте, принадлежащем к жанру стихотворений в прозе: "Мелькание... мелькание... То мелькает перед вами сама жизнь (...). Она течет на полотне, как в лихорадке, Ослабеваешь, обостряешься". ³³ Эта особенность кинематографической "самой жизни", удачно названная в 1910 году немецким кинокритиком *Aesthetik des Fiebers*, ³⁴ и подавшая повод для кинорифмы "целлюлозный - нервозный", ³⁵ восходит к техническому дефекту ранних киноизображений, уже в 1896 году охарактеризованному как "некоторое (весьма, впрочем, неприятное и утомительное для глаз) *трепетание света*". ³⁶ Для дальнейшего изложения представляется уместным подробнее остановиться на роли этого эффекта в развитии раннего кино.

В ходе внедрения кинематографа в культуру возникает необходимость узаконить кинотекст в качестве носителя уникального культурного смысла (сообщения). Представляется, что этот процесс носит двуступенчатый характер. Появление кинематографа на правах технического факта в поле зрения литературы сопровождается возникновением ряда словесных текстов, более или менее одинаково описывающих особенности изображения. Можно сказать, что сперва в культуру вводится не сам кинотекст, а его отражение в некотором множестве словесных текстов - своеобразный литературный квази-фильм, - и лишь потом действительные кинофильмы, сообразуясь со сложившимся о них представлением в литературном сознании эпохи, становятся частью национальной культуры. В семью искусств кинематограф не врастает, а кооптируется. На сюжетной, стилистической и изобразительной физиономии национального кино прежде всего сказывается содержательное осмысление первых впечатлений от посещения сеансов кинематографа.

Возьмем для примера три разных высказывания о свойствах кинематографической передачи света. Все они относятся к эпохе первых посещений кинематографа и первых печатных впечатлений от него - т.е., к 1896 году. Корреспондент *Нового обозрения* находит технический недостаток кино в "*отсутствии солнечного тепла и света живого, яркого колорита*".³⁷ Заметка в *Театральные известия*, рассказывающая о показе в Париже коронационных торжеств в Москве, заснятых оператором Сержем, осмысляет те же параметры с противоположной точки зрения - в ключе описанного выше подхода к кино как к "самой жизни": "*Солнце светит и даже как будто греет, - тени ложатся на белесоватую почву, кирасы блестят, султаны колеблются от ветра, пыль подымается из-под ног лошадей*".³⁸ Наиболее интересна, однако, сцена кинематографического света в описании первого киносеанса в статье И.Яковлева (-Павловского): "*Освещение его не вполне натуральное, точно при ярком лунном свете, без красок*".³⁹ Здесь текст обнаруживает стремление к содержательной интерпретации технических параметров изображения, осмысляет дефект ("*без красок*") как свойство изображаемого мира. Именно такого рода тексты в дальнейшем оказываются способными влиять на тематику и стилистику художественной кинематографии, как бы осуществляя за нее минимальный художественный акт - проекцию плана выражения на план содержания.

Точно так же "*трепетание света*", присущее раннему киноизображению, в текстах о кино переходило на представляемую кинематографом "*самую жизнь*", опознанную как специфическое его содержание. Само это свойство, однако, оценивалось неоднозначно. С одной стороны, особенно в первые годы существования кино, *трепетание света* воспринималось как сигнал некоего пананимизма киножизни, ее большей одушевленности, чем равномерно освещенная действительность. Яковлев в своей статье особо отмечает "*дрожание листьев на бульварных деревьях*"⁴⁰ в сценах коронации и то, как "*ветер тихо шевелит листьями*" в фильме Льюьера "*Завтрак младенца*" (1896).⁴¹ Особенности кинематографического ощущение *трепета* описано и Реми де Гурмоном после того, как он увидел в фильме 1907 года колеблемый потоком куст: "*ce tremblotis, venu de si loin se montrer à moi, me donnait je ne sais quelle émotion*".⁴² Вполне возможно, что именно ностальгией по *трепетанию света* в раннем кинематографе, которым В.Набоков увлекался, живя в России,⁴³ объясняется стихот-

ворная строка, написанная им в 1928 году в Германии по поводу кинематографа, к тому времени полностью освобожденного от стробоскопических несовершенств: "... но ничего там жизнью не трепещет".⁴⁴

С другой стороны, трепет изображения мог осмыслиться и как признак нежизнеподобия кинематографической действительности (в таком случае это зрительное ощущение вербализовалось чаще как "мелькание"), ср. у А. Рославлева: "Жизнь на квадрате полотна // Мелькает мертвенно и слепо..."⁴⁵ В стихах о кино "мелькание" в силу возможности рифмы обычно примыкает к термину "экран" (ср. в "Электрических светах" Брюсова: "Из быстрых уличных мельканий // Лишь мы поэзию творим, // И с нами - каждый на экране"), который в большинстве случаев предсказывает появление в стихотворном тексте слов "обман" или "туман", ср.: "...С вашего экрана // Исчезли призраки, смеясь, // И фильма тонкая обмана // Неправимо порвалась..." (Л. Остроумов). Таким образом, если для одной части текстов о кино экспрессемы "трепет", "мигание" и пр. являются признаками избыточного биоморфизма "жизни" кинематографа, то для другой "мелькание" и "дрожь" оказываются носителями отрицательной модальности кинотекста, ср.: "Лукавы быстрые обманы, // Теней дрожащих хоровод. // Загадка зыбкая экрана // Тревогой сладостной влечет"⁴⁶ или "Горечь правды, блеск обмана, // Вуйный взлет аэроплана // ... // Это только холст экрана?"⁴⁷ "Туман" в таких текстах выступает в роли пластического эквивалента "обмана", причем рифма "экран-туман" получает дополнительную мотивировку вследствие монохромизма киноизображения, благодаря которому фигуры напоминают "тени", ср.: "А мы? Как знать, - не на экране? // Быть может тоже только тень, // Как и они, дрожим в тумане".⁴⁸ "Тени" как и "туман" и "обман" могут ставить под сомнение истинность и биоморфизм кинематографической действительности, ср.: "Это правда или тени, - // Вспышки легких отражений, // Неживых, ненастоящих // В быстроте переходящих?"⁴⁹ Пара "экран-туман" находит смысловое соответствие в другом варианте кинематографической рифмы: "Отстучит механик тысячный метраж // (...) // Отсверкав, потухнет пляшущий мираж".⁵⁰

Итак, уместно предположить, что образ кинофильма в литературном сознании начала века предстает в качестве биоморфного текста, который может оцениваться как истинный и как ложный. Вторая возможность ориентирует пишущих о кино на поиски изоморфизма с дру-

гими явлениями литературной действительности. Так, в кинолитературе традиционно представление о кино как об *окейрическом тексте* (в России определение кинематографа как "сна наяву" датируется январем 1896 года⁵¹). "Сон" или "грезы" (ср. кинорифму: "Вдруг встала так на полотне (...) Смешно и смутно ... Сон во сне".⁵²) выступают в таком случае не как действительность психики, а как литературная реалья с сопутствующими ей текстовыми характеристиками.⁵³ Так, литературная традиция связывает "сон" с "немотой" и "яркостью", ср.: "Сон на море" Ф.Тютчева: "... Над хаосом звуков носился мой сон. // Болезненно-яркий, волшебнo-немой..."⁵⁴ или у А.Блока:

В фантазии рождаются порою

Немые сны.

Они горят меж солнцем и Тобюк

*В лучах весны.*⁵⁵

В литературе о кино эти характеристики получают вторичную мотивировку в связи с интенсивностью и беззвучностью киноизображения, ср. замечание по этому поводу Гюго фон Гофманстала 1912: "Dass diese (beweglichen - Ю.Ц.) Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr; sie sind stumm wie Träume".⁵⁶ С немотой сна связано и представление о нем как носителе некоторого провиденциального сообщения, непонятного самому автору-сновидцу ("О, если б мне владеть их голосами!"⁵⁷). В поэзии о кино этот мотив может обыгрываться внутренне антиномической словоформой "*немотствовать*",⁵⁸ отражающей подсознательное стремление кинотекста к вербализации. Немота кинематографа в сочетании с недокодифицированностью его языка создает предпосылки для чтения фильма по модели толкования снов или других непрозрачных текстов. Взгляд на кинематограф как на *герменевтический текст* ("Мы в стороне - и ждем развязки: // Как сладко тайну разгадать!"⁵⁹) был распространенной игрой в литературных кругах десятых годов - удовольствие, получаемое образованным зрителем от "постоянного угадывания происходящего"⁶⁰ в фильме, подтверждает уже приводившееся здесь предположение Ю.Лотмана и З.Минц о стремлении культуры к сведению непрерывных и дискретных текстов. Ситуация интерсемиотического перевода, возникающая вследствие герменевтического прочтения фильма способствует характерному для этого периода обостренному знаковому восприятию кино. Именно этим можно объяснить кардинальные прозрения в области природы киноязыка,

которые можно обнаружить в некоторых суждениях о кинематографе, датированных десятилетиями. Так, неопубликованное южнокорейское стихотворение Ю. Анненкова "Дага Нильсен" предвосхищает семиотическое понимание кинематографа как un langage sans langue, сформулированное в таком виде лишь в шестидесятые годы.⁶¹

Немой язык - живые шифры,
Разгаданные без ключа;
Твои движения - как цифры,
Как птицы - линии плеча!

Ср. также наблюдение о киноязыке в книге Я. Линдбаха 1916 года: "Это язык, который при наибольшей внешней сложности обладает наименьшей внутренней сложностью, язык, принцип которого получил наиболее полное и окончательное выявление вонне",⁶² получившее в наши дни такое семиотическое определение: "on ne trouve pas, au cinéma, d'instance qui ait les caractères internes (курсив автора) d'une langue (...) même si l'on en trouve une qui a les mêmes fonctions externes".⁶³

С другой стороны, немота кинотекста и отсутствие в нем внятного дискретного членения могла в литературе оцениваться не как зашифрованность, а как бессмыслица. Фильм в таком случае прочитывался уже не как герменевтический, а как гистерологический текст: "понятие 'кинематографичность'" - пишет в 1916 году журнал *Прозитор*, - "вошло в обиход даже не профессионального языка: все, что нелепо по отсутствию правдоподобия, логической связи и последовательности в быстро сменяющихся друг друга явлениях, стали называть и в обыденной жизни "кинематографичным".⁶⁴ Онейрическая мотивировка при этом могла сохраняться, однако вместо "сна" текст оперирует понятием "кошмара". Так, А. Куприн, одним из первых среди русских писателей ставший вводить в свою прозу фрагменты "литературного кинотекста", использовал гистерологический образ кинематографа для описания решающего дня в жизни героя "Поединка" (1905): "Ромашову казалось, что все сегодняшние происшествия следуют одно за другим без перерыва и без всякой связи, точно перед ним разматывалась крикливая и пестрая лента с уродливыми, нелепыми, кошмарными картинками".⁶⁵ Для общественности начала десятых годов такое осмысление кинотекста послужило поводом для сближения кино и литературы футуризма, ср.: "У футуристов нет ни чуда, ни веры в чудо. Но если их нет, то да здравствует пьяное снови-

дневие, кошмар, бред (...) То же самое и в кинематографе. Вместо экстаза - бред, вместо лафоса - *пьяные грезы (...)*. Кинематограф и футуризм как бы идут навстречу друг другу".⁶⁶

Такое осмысление кино смыкалось с распространенной в десятилетие годы поэтической демонизацией кинематографа. Уже отмечалось, что для кинопоэзии главными обитателями мира кинематографа были "Тени" - экспрессема, не только выражающая одноцветность, двухмерность и немоту экранных фигур, но и воспроизводящая оптико-физический принцип получения киноизображения. "Тень" - очень характерный пример образа, порожденного содержательным осмыслением ряда технических данностей кинематографа. Смысловое манипулирование такими данностями может привести к произвольной корреляции некоторых из них, и на пересечении технически несвязанных, но поэтически соотнесенных характеристик киноизображения возникают своеобразные мифологемы, "объясняющие" это соотнесение или связывающие его некоторым сюжетным положением. Так, например, мнимая зависимость может установиться между двухмерностью кинофигур и их беззвучностью. В.Каверин, вспоминая о первом киносеансе, так передает свои впечатления от него: "... на экране молодой человек с очень бледным лицом стрелял из пистолета в грудь своего соседа (...). Я спросил: во-первых, раз он стреляет, так почему ничего не слышно? Во-вторых, что это трещит? Мне ответили: "Ничего не слышно, потому что он плоский, и по-настоящему стрелять не умеет. А трещит аппарат, потому что не пришли музыканты".⁶⁷ Ощущение у зрителей немного кино, будто звук пропал вследствие отсутствия на экране третьего измерения пространства, в литературном осмыслении стремится развернуться в сюжет: "За белым полотном, в плену, // Напрасно тени ищут слова".⁶⁸

В некоторых сочинениях "тень" теряет фигуративность и принимает лексическое обличие "пятна", в стихотворных текстах под сказанное и рифмой с "полотном" (ср.: "И жизнь, встречая смех неумный, // В извивах серого пятна // Несется с скоростью безумной // В квадрате белом полотна".⁶⁹). По расположению на немом экране "вещи: пятен"⁷⁰ может производиться гадание, причем литературному сознанию тех лет не чуждо представление о киносеансе как о сеансе некромантии, ср.: "... Смерти темное пятно // Ляжет всюду и, конечно, // На живое полотно".⁷¹

Помимо "теней", "пятен", "призраков", "немых фантомов" и пр.,

кинодемонология десятых годов знает "вампиров", возникающих как образ, связывающий монохромизм кино с его двухмерностью. В виде вампира, отнявшего у жизни кровь (= одноцветность черно-белого изображения) и плоть (= отсутствие объемности) выступает сам кинематограф: "Но ты навек хранишь движение, // Лишая жизни, как вампир".⁷²

Особым сюжетопорождающим статусом наделены в литературе о кино "двойники". В том же "Поединке" А.Куприн использует кино-текст в качестве приема остраляющего письма: "... тот, о ком он (Ромашов) думал, был теперь не прежний Осадчий, а новый, страшно далекий, и не настоящий, а точно движущийся на экране живой фотографии."⁷³ Этот литературный ход умственно сопоставить с "поразительно неприятным чувством", охватившим Куприна при виде на экране собственного киноизображения - "в кинематографе глянуло на меня чье-то до ужаса знакомое лицо".⁷⁴ Через 18 лет после написания "Поединка" Куприн в письме из Парижа почти в тех же терминах двойничества остраляет картину этого города: "все, что в нем происходит, кажется мне не настоящим, а чем-то вроде развертывающегося экрана кинематографии. Понимаешь ли, я в этом не живу. Это все поварошку, представление".⁷⁵ Сходное восприятие кинематографа, как мира, "где меня нет" составляло главную прелесть кино для В.Вульф: "They (the movies - Ю.Ц.) have become not more beautiful in the sense in which pictures are beautiful, but shall we call it (...) more real, or real with a *different reality* from that which we perceive in daily life? We behold them as they are *when we are not there*. We see life as it is when we have no part in it".⁷⁶ В десятые годы тема двойничества кинематографа могла связываться со своеобразным спиритуалистическим вуаеризмом, ср.: "Тени кинематографа - это мы и не мы, мы слишком хорошо их видим вне себя (...). Эти наши двойники разоблачили, что мы живем только в жестах (...). Как будто душа покинула тело и смотрит, как это тело, механически копируя, повторяя жесты, символирует пребывание души".⁷⁷

В пандемонии раннего кинематографа важное место занимает фигура киноmekаника, чему могло способствовать и народно-этимологическое осмысление бытовавшего в десятые годы обозначения этой профессии - "демонстратор". Вследствие мифологичности самой позиции, занимаемой механиком в пространстве кинозала, он мог вы-

ступать в романтическом облике - "жрец кино",⁷⁸ "машинист, закрытый маской"⁷⁹ и т.д., а мог и наделяться сниженными чертами мелкого беса, дарующего жизнь (ср.: "И механик сонный мне велит ожить"⁸⁰) или лишаящего ее ("Машинист с лиловым носом // Все повергнет в мрак и сон, // Не скучая над вопросом - // Сколько жизней отнял он".⁸¹).

Прочтение кинематографа как демонологического текста смыкается с особым типом культурно-физиологической реакции на него в литературной среде, отношением, которое позволительно назвать "кинобоязнь". Здесь уже приходилось говорить о том, что тексты, приветствующие изобретение кино, делают это более или менее одинаково. Еще более однотипна образность в культурном отношении дополнительных к ним текстов - *инвектив* в адрес кинематографа. Наиболее показательны те из них, которые отрицают кино не за принадлежность последнего к низким сферам культуры ("пошлость", "крикливость", "профанация театра", "варварство" и т.д.), а в силу неприятия самой технологической природы движущихся фотографий. Отсутствие такого рода текстов в корпусе ранних откликов на кино (1896-1897 гг.) не означает, что первое впечатление, сложившееся в культуре от кинематографа, было единодушно положительным. Критическое отношение к механизму воспроизведения движения, типологически примыкающее к реакции на первый увиденный киносеанс, заявило о себе позднее - как один из аргументов в культурно-экономической борьбе против кино как конкурента театра и литературы. В этих случаях инвектива обычно принимала форму воспоминания или воссоздания ситуации первого киносеанса. Так, Э.Гиппиус в ходе развернувшейся в середине 20-х годов в русской парижской прессе дискуссии о роли кино в культуре⁸² предлагает читателю "не заходить в синема лет 10",⁸³ чтобы потом, посетив его, почувствовать себя там впервые. Самонаблюдение покажет, считает Гиппиус, что кино "изумляет - и отвращает, пугает тем *особым страхом*, какой мы испытываем от механизма, выдающего себя за организм".⁸⁴ Сходные симптомы кинобоязни высказывает и И.Грабарь, впервые посетивший кино в 1924 году в Нью-Йорке и в тот же день описавший свои впечатления: "Ужаснее и мерзостнее зрелища я никогда не видел (...). Те самые достоинства, которые большинству кажутся столь очевидными и несомненными, для меня глубоко отвратительны. Говорят, что это *сама жизнь*, а я вижу, что это *сама фальшь*, что

это откровенная и при том гнуснейшая ложь".⁸⁵ Л.Толстой, двойственность отношения которого к кино хорошо известна,⁸⁶ в те периоды, когда он считал, что "кинематограф гадость, *фальшь*",⁸⁷ объяснял это тем, что "все движения выходят в нем ненатурально".⁸⁸ Неорганичность движения в кино, вследствие которого, по выражению С.Булгакова, "мы имеем уже отнюдь не живое единство, но лишь *безжизненный* синематограф",⁸⁹ обнаруживает (под явным влиянием известного рассуждения о кино А.Бергсона) и З.Гиппиус: "ложь движения, его наглая (в смысле явности) пунктуальность, разделенность мгновений, пространство между ними, - и не может не изумить свежий человеческий глаз (...). Органическое движение, всякое, связано со своим ритмом, и, через него, - со временем. Механическое произвольно нарушает эту связь, что дает органическому существу с нормальной физиологией ощущение *какой-то тревоги*".⁹⁰

Такое ощущение от кинематографического движения, по всей видимости, можно связать с нарушением культурного гомеоморфизма - дезориентацией, вносимой кинематографом в культурную оппозицию *живое - неживое*. Тексты, порождаемые идеологией кинобоязни (последнюю можно рассматривать в качестве своеобразного охранительного механизма культуры), навязывают прочтение кинематографического движения как *некрomorphicного*: по наблюдению И.Грабаря, "это столь же мало похоже на жизнь, как отвратительная египетская мумия, черная и костлявая, на живого человека (...). Да, все это в движении, но похоже на то, что миллионы черных, костлявых Рамзесов II-х пришли в движение и наполнили всю природу".⁹¹ Восприятие кинотекста как "ожившей смерти" подкрепила не только технической его данностью - беззвучностью, бесцветностью и двухмерностью, - но и тем свойством изображения, которое в текстах в кино, решенных в биоморфной тропике, является признаком особого жизнеподобия - *трепетанием света*: "Тревожно-трясущиеся предметы, звери, человеческие фигуры и лица имеют от жизни только форму (курсив автора - Ю.Ц.): они не имеют цвета, то есть и света (курсив автора), ибо цвет и свет неразъединимы: свет всегда какого-нибудь цвета или его вовсе нет. И *рубленное, припадающее* движение бесцветных фигур гораздо более похоже на *пласку смерти* нежели на течение жизни (...). Вот гримасничающее сероватое лицо, *черные*, как земля, губы с беззвучным шевелением, стеклянный блеск глаз..",⁹² - такова некрomorphicная мифология кинотекста, считываемая З.Гиппиус

в его технологическую фактуру.

В десятилетие годы в русских театрах (таких как "Кривое зеркало" или "Летучая мышь"), кабаре ("Бродячая собака") и литературных салонах (напр., в доме Волошина) было принято разыгрывать сценические имитации кинематографа, в которых пародировались особенности освещения, движения и актерской игры. Аналогичным образом, хотя и значительно раньше, оптический и кинетический строй кинотекста получил словесное отображение в материале газетных статей, стихов, прозы, публичных диспутов и т.д. Как мы попытались показать, словесные имитации кинотекста разыгрывались в трех метафорических регистрах - *биоморфном*, *онейрическом* или *нехроморфном*. В русской литературе о кино все три возможности намечаются уже в текстах 1896 года. Можно предположить, что сходным образом дело обстоит и в литературах других языков, хотя решающее слово здесь, очевидно, остается за системой литературных предпочтений, которую кинематограф застает в данной культуре. Со временем сложившееся в культуре мнение о том, что напоминает кинотекст и какие литературные ассоциации он вызывает, начинает влиять на формирование поэтики национального кинематографа. Упрощая, можно сказать, что история кино в конечном итоге уже содержится в технических параметрах изобретения киноаппарата. Исследования в области становления киноязыка должны будут показать, что его основные приемы (такие как крупный план, наплыв, затемнение, параллельный монтаж и т.д.) формируются по образцу литературных текстов, имитирующих протекание сна, а, например, язык мультипликации (в частности, объемной) развивается под знаком идеологии панбиоморфизма. Наиболее показательным, однако, влияние, оказываемое ранней литературой о кино на его сюжетно-тематический круг. Это влияние распространяется по нескольким каналам. Один из них - конкретное поведение текстов: между литературным описанием впечатления от киносеанса и либретто фильма нет принципиального различия - не случайно значительная часть пишущих о кино являются и сценаристами раннего кинематографа. Другой - стремление первых кинематографистов сюжетно использовать то, что принято считать отличительной особенностью их искусства, а также условия раннего кинопроизводства, при которых конкурентная способность кинопредприятия зависела от скорости и количества выпускаемых фильмов, в результате чего, в силу хронической нехватки новых сюжетов, целый вид

искусства был фактически вынужден импровизировать свое развитие и тем самым был склонен к автометаописанию.⁹³ Тонкое замечание Э.Гиппиус касательно того, что в кино "содержания, в сущности, нет: то, что называется содержанием, - всегда приноровлено к механическому движению (курсив автора - Ю.Ц.), стремящемуся (тщето) приблизиться к органическому",⁹⁴ - находит себе подтверждение в немецком кино десятых-двадцатых годов, основной сюжет которого - оживление искусственного существа, сомнамбулы или трупа (Носферату, Голема, Восковых фигур, Цезаре, Электрического Человека и др.) - можно рассматривать как сюжетное воспроизведение момента рождения кинематографа, воспринятого многими как призыв "Leinwand und Marmor in die Rumpelkammer zu werfen und bewegliche Wachsfiguren mit Grammophonen in Leibe zu schaffen, also bestenfalls eine Art lebendiger Leichen".⁹⁵ Автометаописательная природа немецких фильмов эпохи экспрессионизма была отмечена уже в 1924 году проникательным польским исследователем К.Ижиковским: "ruchy Golema, problem par excellence (курсив автора - Ю.Ц.) kinowy. Co więcej, można powiedzieć: problem samego kina, bo i ono jest rodzajem zaklętego Golema",⁹⁶ поскольку приводит в движение неживое изображение.

Раннее русское кино, в отличие от немецкого, для которого образы, навеянные кинобоязнью, удачно укладывались в постромантическую традицию литературы ужаса, практически свободно от элементов фантастики и мотива оживающего механизма, грозящего миру гибелью. Однако нельзя отрицать роли словаря погусторонних реалий в оценке кинематографа русской литературой начала века. Некроморфное осмысление кино и здесь оказывается решающим для типологии его сюжетов, однако оно не обязательно предполагает боязненное отношение к кинематографу - тексты, восхваляющие последний, могут при этом называть его "мертвецкими, фотографическими черными фигурами, плоско дергающимися на плоской белой стене".⁹⁷ По-видимому, это связано с особым отношением к смерти, свойственным идеологии русского символизма. Характерно, что одно из первых упоминаний о кино в русской прессе - статья М.Горького 1896 года - начинается с некрomorphicного описания киносеанса, которое потом оказывается пародией на декадентское сочинение: "Вчера я был в царстве теней. Как странно быть там, если бы вы знали. Там звуков нет и нет красок. Там все - земля, деревья, люди, вода, воздух

- окрашены в серый однотонный цвет; на сером небе - серые лучи солнца; на серых лицах - серые глаза, и листья деревьев серы как пепел. Это *не жизнь, а тень жизни*, и это не движение, а беззвучная тень движения. Объясняюсь, дабы меня не заподозрили в *символизме* или безумии. Я был у Омона и видел синемаатограф Люмьера - движущиеся фотографии".⁹⁸

Анализируя роль кино в русской культуре, И.Смирнов, ссылаясь, в частности, на скептическое замечание Ф.Сологуба, отметил, что кинематограф не был опознан символистами "в качестве специализированной семиотической системы".⁹⁹ Постольку, поскольку под такой системой подразумевается совокупность специфических приемов визуального повествования и членения действительности, это наблюдение подтверждается и сценарной практикой символистов (например, В.Брюсова, который в своих сценариях ни в чем не считается с возможностями кинематографа своего времени). В текстах, предназначенных для кино, символисты стремились воссоздать традиционные образцы - театральное представление или произведение литературы. Так, в рекомендациях к экранизации "Барышни Лизы" в письме А.Санину (ноябрь 1918 г.) Ф.Сологуб советует по возможности ступать признаки специфики киноповествования: "не столько проходят картины реальной жизни, а как бы переворачиваются страницы старой, слегка наивной, забытой и трогательной книги" (ср. замысел М. Метерлинка создать фильм о первой мировой войне в виде книги ужасов, которую перелистывает маленькая девочка). Однако образованный человек начала века, как правило, видел в кинематографе не то, что ему показывают. Здесь уже приходилось говорить об оптико-стробоскопических недостатках киноизображения, выступающих, по выражению Р.Тименчика, в качестве генератора специфической смысловой ауры. Для поэтики символизма неожиданно значимой оказалась и другая сторона технологической данности кинематографа - сама ситуация кинопроекции. Специфика пространства кинозала (*темнота, луч, отбрасывающий из-за спины на экран тени иной реальности и т.д.*), опознанная французским киноведением в качестве аналога платоновой пещеры,¹⁰⁰ в русской литературе могла выступать как модель семиозиса символизма. Так, Сологуб в статье об искусстве говорит, что реально существующие люди - только кажущиеся, а в истинной реальности существуют лишь образы искусства: "Мы перед ними - только бледные тени, как видения кинематографа."

Мы повторяем во многих экземплярах чьи-то подлинные образы, как на множестве экранов мелькают образы многих женщин, раз навсегда наигранные некою Астюю Нильсен, знаменитою в своем мире".¹⁰¹ Не исключено и противонаправленное познание этих отношений, ср.: "И мне грезится, будто сквозь мрак и туман // Наши радости, страсти и горе - // Отражаются тоже на яркий экран, // Где-то там в межпланетном просторе..."¹⁰²

В навеянной символистской поэтикой модели мира технология кинематографа могла служить метафорой отношений между временем и вечностью или историей и современностью. Так, для объяснения своего представления о ходе мировой истории, В.Брюсов неоднократно прибегал к образу "фильма веков", "кинематографа столетий", "сапсеха обскуга (времени)" и "мирового кинематографа", ср.: В безмерном зале мировых преданий // Проходят призраки былых империй, // Как ряд картин на сетовом экране".¹⁰³ Здесь, как и в ряде других текстов с просимволистской ориентацией, обыгрывается техническое свойство кинематографа преобразовать пространство в время. Если технологический процесс кино съемки может быть осмыслен как увековечение симминутного (ср.: "И вот скользящее мгновенье // Уже навеки закретено"¹⁰⁴), то кинопроектор часто оказывается механизмом по преобразованию текста вечности (= фильма) в текст жизни (= экран): "Механик вечный ручку вертит, // Шумит машина бития, // И снова те же лица чертит // Целлюлоидная змея".¹⁰⁵ В ряде стихов о кино противопоставление бренного вечному снимается кинорифмой "Лента-момента",¹⁰⁶ что находит смысловые параллели в поэзии символизма.¹⁰⁷

Таким образом, можно утверждать, что, в отличие от немецкого кино, зафиксировавшего момент оживления неживого в качестве узловой сюжетной ситуации, в русской литературе о кино на первом плане оказывается мотив нетленности персонажей кинематографа. Идея о том, что изобретение кино способствует утверждению на земле аналога бессмертия, - один из постоянных мотивов в статьях о кино десятих годов, ср. у Л.Андреева: "Хотите видеть тех, кто умер, - вот они входят покорно, смотрят, улыбаются, и с нами, и с вами - с вами же, вошедшими в ту же дверь - садятся за стол".¹⁰⁸ Рациональная мотивировка - роль кино в увековечении игры актеров - в таких текстах легко переходит в метафизическую. Так, Д.Бурлюк пишет о Максе Линдере: "Физическая смерть для него, если можно

так выразиться, не представляет ничего существенного. Личность Макса стала бессмертной (...). Наука начинает смеяться над старой безглазой, несущей косу".¹⁰⁹

Аналогичному осмыслению часто подвергалась еще одна особенность киноленты – возможность ее обратной проекции или показа "вверх ногами". Готовность кинотекста к пространственным и временным перевертышам не могла не привлечь к нему внимания русских футуристов. Так, существенная для поэтики футуризма обращенность мира по оси верх-низ (зафиксированная, например, на фотографии создателей спектакля "Победа над солнцем" в интерьере, где мебель свисает с потолка) обыгрывается в стихотворении В.Шершеневича, посвященном оптическому закону перевертывания изображения в линзе проектора:

Я знаю, что демонстратор ленты-бумажки
В отдельной комнате привычным жестом
Вставляет в аппарат вверх тормашками,
А вы все видите на своем месте.
Как-то перевертывается в воздухе остов
Картины и обратно правильно идет.
А у меня странное свойство -
Я все вижу наоборот.¹¹⁰

Не меньший интерес для футуризма представляла возможность обратного прочтения фильма во времени,¹¹¹ предвосхитившая эксперименты с введением в текст *tempus reversum*.¹¹² Прокручивание киноленты от конца к началу в десятые годы осознавалось как футуристическое обращение с миром. Так, автор заметок "Постные темы" в "Сине-Фоно" описывает, как в Москве "компания молодых людей, очевидно не могущая провести целой недели без кинематографа, заняла отдельный кабинет в ресторане и пригласила кинематографического механика с аппаратом и тапера (...). Кому-то из присутствующих пришла в голову мысль пустить только что просмотренную комедию с конца. Получилось невероятно забавное зрелище: мертвые оживали, герой сначала тонул, но для этого выбрасывался из воды, и т.д. (...). Вот они, естественно родившиеся на свет божий футуристы, жаждущие, чтобы явилось то, что наши *старше* (курсив автора – Ю.Ц.) футуристы именуют: Мир – сконца" (= Мирсконца).¹¹³ Упомянутая в заметке "неделя без кинематографа" была следствием запрета на зрелища во время Великого поста. Если сопоставить описанные автором

сюжеты с евангельским содержанием пасхальных праздников, становится понятным кощунственный смысл поведения "молодых людей", а также то, с каким кругом мотивов соотносились в сознании человека десятых годов технологические возможности кинематографа.¹¹⁴

В семиотических исследованиях о кино принято рассматривать фильм как текст. Такой подход теряет перспективность, если объектом рассмотрения становится первое двадцатилетие с момента изобретения кино. В культуре того времени значимостью обладал не фильм, а кинематограф как текст. Недостатки изображения, текст аппарата, невидимое присутствие кинемеханика, а также неподвижные перипетии текста - ошибка в порядке показа частей или неправильная заправка пленки - для человека десятых годов могли оказаться более важным семиотическим событием, чем происходящее в сюжете фильма. Так, например, источником особого художественного переживания был такой важный мотив кинематографического текста как *разрыв кинопленки* (ему посвящено единственное стихотворение о кино Ф.Сологуба 1915 года или, например, текст "Порвалась лента"¹¹⁵). В десятые годы ходили не на фильм, а "в кинематограф", и поэтому сюжетное построение кинофильма уместно рассматривать не как изолированное построение с четким началом и концом, а с учетом того обстоятельства, что различия между двумя произвольно взятыми фильмами могли оказаться менее структурными, чем их общность, обусловленная принадлежностью того и другого к тексту кинематографа. Анонимность создателей каждого фильма в сочетании с узнаваемостью главных исполнителей способствовали ощущению кинематографа как продолжающегося текста. В посещениях кинематографа преследовалась стратегия неизбирательности, а случайности, сходная с игрой в домино, причем ценностью, наряду с другими, обладала и возможность попасть на уже виденный фильм.¹¹⁶

Взгляд на кинематограф как на единый текст проливает свет и на проблему трагических финалов в русском кино. Очевидно, в этом тексте можно выделить уровень прочтения, для которого значимой будет именно итеративность посещения кинотеатров. Для зрителя такого кинематографа будет актуально сознание того, что каждый данный фильм входит в два ряда повторяемости. С одной стороны, это - эстетически переживаемая в десятые годы бесконечная воспроизводимость одного и того же события, зафиксированного на кинопленке (ср. "А она опять, опять будет умирать под музыку?"¹¹⁷).

С другой - совокупность фильмов, которые он уже посетил и еще посетит. Литературное сознание эпохи склонно вчитывать в обе эти повторяемости идею бессмертия, вследствие чего *happy end*'ом для русского зрителя оказывался не конец этого фильма, а начало следующего. В русском кино возникновение канона "плохого конца" совпадает по времени с началом культа зарубежных кинозвезд, чье прохождение через цель кинематографических умираний только способствует укреплению литературной легенды об их бессмертии (показательно, что в русской прессе разговоры о бессмертии Макса Линдера - актера комического, т.е. не подлежащего сюжетной смерти - начались после вскоре опровергнутого газетного слуха о его гибели под колесами немецкого военного грузовика).¹¹⁸

В ходе обсуждения этой статьи, прочитанной в виде доклада на Эйзенштейновских чтениях в музее-квартире С.Эйзенштейна, М.Ямпольский предложил следующую формулу становления стиля в русском кинематографе: "Берется фильм с Астой Нильсен, о нем сочиняется стихотворение и получается Зоя Баранцевич". В самом деле, если рассматривать историю раннего русского кино в свете тыняновского разграничения между генезисом и традицией, можно сказать, что на всем ее протяжении русский кинематограф был питаем генетическими импульсами извне - начиная с демонстрации изобретения Льюмьеров и кончая датской мелодрамой, - которые осмыслились в духе русской культурной традиции. Однако характер текста, поступающего "на вход" традиционной культуры, оказался в смысловом отношении настолько активным, что сумел внести некоторые изменения в ее параметры.

П р и м е ч а н и я

1. Настоящая статья является частью исследования о роли кинематографа в русской культуре, предпринятого мной совместно с Р.Д.Тименчиком.
2. *Зрелища* 77, 1924, 13.
3. В.ШКЛОВСКИЙ, "О работе перемонтажера" (1927), в: *За сорок лет*, 1965, 61.
4. Там же.
5. В.АРС, "Из книги экрана", в: *Киногазета* 15, 1918, 5.
6. Запись беседы Т.Пономаревой с С.Гиацинтовой. Архив Т.Пономаревой, хранится в частных руках.

7. Цит. по сохранившемуся конспекту доклада С.Городецкого "Начало трагедии" у Н.Дризеня 7 января 1910 г., составленному В.Мейерхольдом. В измененном виде доклад опубликован в *Новой студии* 5, 1912, 8-11.
8. Ср.: "Недаром *смерть* (курсив автора - Ю.Ц.) такой излюбленный сюжет кинематографа, это единственный конец, это конец логической цели, это заключительный жест танца марионеток (...). Какое своеобразное *memento mori!*" (КВЯЗЬ СВЕТАМБИЙ, "Кинематограф и жаба смысла", в: *Кинематограф* 19-20, 1916, 72).
9. Ю.М.ЛОТМАН, Э.Г.МИНЦ, "Литература и мифология", в: *Труды по знаковым системам* 13, Тарту 1981, 37.
10. Ср.: "Давно пора заменить неуклюжую 'кинематографию'" (*Русская воля* 18, 19 янв. 1917, 3).
11. Ср.: "Когда я спросил моего хозяина (квартиры - Ю.Ц.) псаломщика, который из кинематографов, или, как у нас там (в станции Урюпино - Ю.Ц.) *называли*, который из *иллюзионов* лучше - Художественный или Модерн, - то он ответил, что оба хороши, но только публику разве можно сравнить: "Ведь в Художественном только смотрите какая публика! Ведь это сплошь - шляпки, горжетки, шляпки, горжетки..." (С.ВОЛКОНСКИЙ, *Родина. Мои воспоминания*, В.М., б.г., 244; приведенное наблюдение относится к 1917 году).
12. Конечный "-о", как и в слове "кино", оказывается удобным при образовании сложных слов, так как имитирует соединительную гласную (ср.: "кинемотеатр", "кинемо-Шекспир" Л.Андреева и пр.).
13. Л.АНДРЕЕВ, "Письмо о театре", в: *Полное собрание сочинений*, т. VIII, кн. 16, СПб. 1913, 305-316.
14. М.БРАЙЛОВСКИЙ, "Великий немой", в: *Сине-Фоно* 13, 1914, 25.
15. Zit. nach: *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, München 1976, 69-70 (Text von V.Noack, 1913).
16. П.ВОВОРЫКИН, "Беседы о театре", в: *Русское слово* 142, 21 июля 1913, 2.
17. А.КОЙРАНСКИЙ, "Кинтоп", в: *Наш понедельник* 2, 1907, 5.
18. Л.О. (Л.ОСТРОУМОВ), "Лента жизни", в: *Пегас* 4, 1916, 52.
19. А.БЕНУА, "О кинематографе", в кн.: *Александр Бенуа размышляет*, М. 1968, 108.
20. Ср.: "Он пришел, кинематограф - по-русски записыватель движений, ж и з н о п и с е ц; она растет не по дням а по часам - кинематография - по-русски д в и г о п и с ь, ж и з н о - п и с ь." (Везде разрядка автора - Ю.Ц.). С.ГОРОДЕЦКИЙ, "Жизнопись", в: *Кинематограф* 2, СПб. 1916, 3.
21. О роли кинематографа в развитии русского верлибра см.: Р.Д.ТИМЕНЧИК, "Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века", в: *Finis duodecim lustris*, Таллин 1982.
22. Отказ от такой рифмы не обязательно означает неучастие в игре. К поэтам, не зарифмовавшим кинотермина в стихотворении о кино, относится, в частности, О.Мандельштам. Однако настораживает присутствие в тексте стихотворения "Кинематограф" слова "*граф*" - обычной рифмы к этому термину - в нерифмуемой позиции

- ("Седого графа сын побочный" - О. МАНДЕЛЬШТАМ, *Стихотворения*, М.-Л. 1973, 80), в чем можно было бы усмотреть "проглоченную" рифму, своего рода индикатор минус-приема (впрочем, слово "кинематограф" употреблено Мандельштамом с женским окончанием).
23. М.ЛОПАТКО, "Н.Бахтину", в: *Избиток*, Пг. 1916, 30.
 24. М., "Из песен XX века", в: *Вестник кинематографии* I, 1911, 2.
 25. А.РОСЛАВЛЕВ, "В кинематографе", в: *Чтец-декламатор* IV, Киев 1912, 671.
 26. Ф.СОЛОГУБ, *Стихотворения*, Л. 1975, 360.
 27. Стихотворение с этой датировкой приводится в статье Д.БУРЛЮК, "Кинематограф в моей жизни", в: *Русский голос*, 3 июля 1938.
 28. В.БРЮСОВ, "Синема моего окна", в: *Собрание сочинений*, М. 1973, т. 2, 158.
 29. НЕКТО М., "Чудо XX столетия", в: *Русский листок* 126, 7 мая 1896.
 30. Это относится не только к русской прессе, ср. тексты того же 1896 г.: "Das Leben in voller Natürlichkeit vermittelt der Elektrizität" (Zit. nach F. von ZGLINICKI, *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin 1956, 241); ср. тоже: "By the magic wand of electricity (...) street scenes, railway trains in motion (...) are projected in life-like animation" (Quoted from: *Spellbound in Darkness*, ed. by G.PRATT, N.Y. 1973, 17).
 31. В.БРЮСОВ, "Электрические светы", в: *Собрание сочинений*, т. 2, 164.
 32. А.БЛОК, "Искусство - ноша на плечах...", *Собрание сочинений*, Л. 1980, т. 2, 128.
 33. М.ВОЛЫНЦЕВ (М.Брошель), "Миниатюры", в: *Сцена* 5, 1908, II; этот же текст вышел под именем М.О.Влиох в альманахе *Венок*, М. 1909, 91.
 34. Zit. nach: А.КАЕС, "Einführung", in: *Kino-Debatte*, München 1978, 7.
 35. А.НОРМАН (ВИТТЕ), "Фантомы", в: *Стихи. Статьи о театре*, Ташкент 1920, 9.
 36. *Новое обозрение*, 1896. Цит. по рукописи А.ДИГМЕЛОВА "50 лет назад". (Архив В.Вишневского, частное собрание).
 37. Там же.
 38. *Театральные известия* 407, 27 июля 1896, 4.
 39. И.ЯКОВЛЕВ, "Сон наяву", в: *Новое время* 7155, 29 янв. 1896, 2.
 40. Там же.
 41. Там же. Если сравнить это замечание с описанием того же момента в том же фильме американским автором в 1897 г., легко убедиться в роли национальных литературных традиций в восприятии фильмов: "waving branches indicate that a stiff breeze is blowing". (Quoted from: G.C.PRATT, *Spellbound in darkness*, 18).
 42. R. de GOURMONT, "Cinématographe", in: *Mercur de France*, 1 sept. 1907, 124.

43. См. V. НАВОКОВ, *Speak, Memory*, N.Y. 1966, 247.
44. В. СИРИН, "Кинематограф", в: *Речь* 2433, 1928.
45. А. РОСЛАВЛЕВ, *В кинематографе*.
46. Ю. КРИЧЕВСКИЙ, "В кинематографе", в: *Невод*, Пг. 1918, 22.
47. Д. ЦЕНЗОР, "Экран", в: *Наша неделя* 68, 1915, 7.
48. Ю. КРИЧЕВСКИЙ, "В кинематографе".
49. Д. ЦЕНЗОР, "Экран".
50. А. НОРМАН (ВИТТЕ), *Фантом*.
51. И. ЯКОВЛЕВ, *Сон наяву*.
52. А. РОСЛАВЛЕВ, *В кинематографе*.
53. Ср. более позднее определение киноязыка, данное Б. Эйзенбаумом: "...как если бы, прочитав роман, вы его увидели во сне" ("Литература и кино", в: *Советский экран* 42, 1926, 10).
54. Ф. ТЮТЧЕВ, *Стихотворения*, Л. 1978, 77.
55. А. БЛОК, *Собрание сочинений*, т. 1, 97. Возможность онейрического прочтения кинотекста намечается у Блока и в стихотворении "Искусство - ноша на плечах..." - "И грезить, будто жизнь сама..."
56. Н. von NORMANNSTHAL, "Der Ersatz für die Träume". Zit nach *Kino-Debatte*, 21.
57. А. БЛОК, *Собрание сочинений*, т. 1, 97.
58. Ср. "И целый мир покорен воле // Твоих неотступящих чар!" (ДОН АМИНАДО (А. Шполянский), "Кинемо", в: *Экран России* 1, 1916, 8) или "О, как неотстает экран!" (П. БЕЗПАЛОВ, "Стихи", в: *Экран России* 2-3, 1916, 4).
59. Ю. КРИЧЕВСКИЙ, "В кинематографе".
60. А. ЦВЕТАЕВА, *Воспоминания*, М. 1971, 411.
61. Ch. METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris 1968, 51.
62. Я. ЛИНЦБАХ, *Принципы философского языка*, Пг. 1916, 68-69.
63. Ch. METZ, *Essais vémotiques*, Paris 1977, 118.
64. И. ПЕТРОВСКИЙ, "Кинодрама или киноповесть", в: *Прозектор* 19, 1916, 3.
65. А. КУПРИН, "Поединок", в: *Собрание сочинений*, М. 1957, т. 3, 501.
66. Ф. М. (Ф. Машков), "Три кинематографа", в: *Сине-Фон* 11, 1914, 22. Гистерологическое восприятие кинематографа и футуризма было чисто внешней точкой зрения, хотя и отражало действительно имевшие место моменты стилизации и влияния. Так, отмеченное И. СМІРНОВЫМ (*Художественный смысл и эволюция поэтической систем*, М. 1977, 112) воспроизведение стиля различных киножанров и кинонадписей в "Облаке в штанах" Маяковского, было, по всей видимости, рассчитано на немедленное опознание читателем в качестве знатирующей параллели, ср. саркастическое замечание современника, советующего не ходить в кино, а, для экономии времени, уговорить "домашнего громко читать какую-то бессмысленную книгу вроде "Облака в штанах" или "Штанов в облаках", что наглядно воспроизводит если не стиль, то содержание

- обычных кинонадписей". (ГОНДЛА, "Кино для себя", в: *Арт-Экран* 5, 1923, 13).
67. В.КАВЕРИН, "Разговор о кино", в: *Жизнь искусства* 1, 1924, 27. Хочется отметить тонко воспроизведенное восприятие мизансцены как непреднамеренного "соседства" - своеобразную проекцию ситуации кинозала на экран.
68. И.КОМЕДИАНТ, "В кинематографе", в: *Кине-Журнал* 15-16, 1915, 97. Не исключено, что сюжет "Гражданина Кейна" О.Уэллса (1941), где мотив тени и сюжет поиска слова находят взаимную мотивировку, является атавистическим воспроизведением этой мифологемы. Свойственное немому кино ощущение зависимости между двухмерностью и немой изобразительной помощью помогает объяснить и отмеченный Я.Мукаржовским эффект стереоскопизации последнего с приходом в кинематограф звука, своеобразное "ощущение пространства 'между' изображением и звуком" (Я.МУКАРЖОВСКИЙ, "К вопросу об эстетике кино" (1933), в: *Труды по знаковым системам* 13, Тарту 1981, 109).
69. А.КРАНЦФЕЛЬД, "Великий Немой", в: *Театр и кино* 1, Одесса 1916, 17.
70. Д.ЦЕНЗОР, *Экран*.
71. Н.У-ЕЛЬ, "Жизнь-кинематограф", в: *Вестник кинематографии* 50, 1912, 16.
72. КНЯЗЬ С., "Дифирамб кинематографу", в: *Кине-журнал* 15-18, 1916, 75.
73. А.КУПРИН, *Поединок*.
74. А.КУПРИН, "О кинематографе", в: *Кине-журнал* 16, 1913, 42.
75. Неопубликованное письмо КУПРИНА (1923), публикация Е.Х(оклова), в: *Русские новости* 37, 25 янв. 1946, 4.
76. V.WOOLF, "The Movies", in: *New Republic* 1928, august 4
77. СЕНЕГАМБИЙ, "Кинематограф и обряд жизни", в: *Кине-журнал* 1-2, 1917, 68-69.
78. А.КРАНЦФЕЛЬД, *Великий Немой*.
79. Ю.КРИЧЕВСКИЙ, *В кинематографе*. Под маской могла подразумеваться передняя стена кинобудки с глазками для проекции, ср. такую метафору кинематографа: "как сомовский Арлекин стоит он с черной полумаской на лице, коварная улыбка змеится в губах..." (СЕНЕГАМБИЙ, *Кинематограф и обряд жизни*, 67).
80. А.НОРМАН (ВИТТЕ), *Фантомы*.
81. Н.У-ЕЛЬ, *Жизнь-кинематограф*.
82. Поводом к ней послужила чрезвычайно глубокая статья П.Муратова, вызвавшая серию выступлений в прессе В.Ходасевича, С.Волконского, Н.Дризеня, А.Левинсона, Ф.Степуна, Д.Мирского и др. Для русских литераторов, живших в 20-е годы в Западной Европе, кино представляло собой, кроме прочего, и полевную работу ради заработка, ср. признание Э.Гиппиус в письме к С.Ремизовой (29.9.1930): "Но и книгами тоже не проживешь, мы уж принуждены теперь скверную работу - фильмы - делать и, главное, скверно". Н.LAMPL, "Zinaida Hippus an S.P.Remizova-Dovgello", in: *Wiener Slavistischer Almanach* 1, 1978, 179.

83. А.КРАЙНИЙ [Э.Гиппиус], "Синема", в: *Звено* 204, 1926, 3.
84. Там же.
85. И.ГРАВАРЬ, *Письма 1917-1941*, М. 1977, 96.
86. См.: Л.АННИНСКИЙ, *Лев Толстой и кинематограф*, М. 1980.
87. Там же, 50.
88. Там же.
89. *Сборник Г о Владимире Соловьеве*, М. 1911, 10.
90. Отсутствие соотносительности движения с естественным течением времени было одной из причин неприязни к кино и Ф.Кафки, ср.: "Die Raschheit der Bewegungen und der schnelle Wechsel der Bilder zwingen den Menschen zu einem ständigen Überschaun. Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes". (G.JANOUC, "Gespräche mit Kafka", Zit. nach: *Hätte ich das Kino*, 313-314), ср. замечание И.Грабаря: "все у них форсировано, извинчено и преувеличено примерно в три, четыре и больше раз" (*Письма*, 97).
91. Там же.
92. А.КРАЙНИЙ, *Синема*, 3.
93. О метаописательной валентности импровизации по отношению к истории своего порождения см.: R.TIMENČIKS, "Viena uzveduma šētras mašības", in: *Literatūra un māksla* 15, 1982, g. 9. apr., 5: "Istā, nesmulēta, dzīves cēlo nodomu izraisīta improvizācija attīstoties tiecas atklāt pašu radīšanas procesu (...), lai tā nospēlētu savas piedzimšanas mistēriju".
94. А.КРАЙНИЙ, *Синема*.
95. O.MASING, *Das Kinematographenweseu*, Riga 1913, 51.
96. K.IRZYKOWSKI, *X тиза*, Warszawa 1957, 45.
97. Л.АНДРЕЕВ, *Письмо о театре*, 314.
98. М.РАСАТУС (М.Горький), "Беглые заметки", в: *Нижегородский листок*, 1896, 4 июля.
99. И.СМИРНОВ, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, 111.
100. J.-L.BAUDRY, "Le dispositif", in: *Communication* 23, 1975, 56-72.
101. Ф.СОЛОГУВ, "Нетленное племя", в: *Театр и искусство* 51, 1912, 1021.
102. Е.НАГРОДСКАЯ, *Кинематограф*, цит. по: Н.ЗОРКАЯ, *На рубеже столетий*, М. 1976, 54.
103. В.БРЮСОВ, *Собрание сочинений*, т. 3, 29.
104. ДОН АМИНАДО, *Кинемо*.
105. Л.О(строумов), *Лента жизни*.
106. Ср.: "Двигается пестрая лента, (...) Сброшено иго момента", М., *Из песен XX века*; "Мчится лента, вьется лента, // Оживает плотно... // Луч мгновения, луч момента // Ловит с жадностью оно", Н.У-ЕЛЬ, *Жизнь-кинематограф*; или "И снова - с первого момента, // До надоевшего конца, // Пока не сгинет жизни лента // По темной прихоти творца", Л.О(строумов), *Лента жизни*.

107. Ср.: "Люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности", (М.ВОЛОШИН, *Лики творчества*, СПб. 1914, 99).
108. Л.АНДРЕЕВ, *Письмо о театре*, 314.
109. Д.БУРЛЮК, "Бессмертный", в: *Кине-журнал* 1-2, 1915, 55.
110. В.ШЕРШЕНЕВИЧ, "Гюрику Ивану", в: *Автомобиль в поступь*, М. 1916, 28.
111. В Америке для обратной проекции фильмов уже в 1897 г. устраивались специальные сеансы, см.: *Spellbound in darkness*, 18. Ср. замечание А.КОЙРАНСКОГО (*Нинтон*, 1907): "Самое удивительное происходит тогда, когда, по ошибке или намеренно, машинист пустит ленту с другого конца. Следствие начинает предшествовать причине, и человеческая логика летит кувырком".
112. Т.МІСЗКА, "Filmove eksperymenty Włodzimierza Majakowskiego", in: *Kіno* 8, 1979.
113. МАВИЧ, "Постные темы", в: *Сине-Фоно* 11, 1914, 23-24.
114. Ср.: "Если захочешь - обратно (курсив автора - Ю.Ц.) // Двигаться будут картины: (...) Мертвый "прости" скажет гробу; // Няню взят из пеленок, // К матери влезет в утробу // Неблагодарный ребенок" (М., *Из песен XX века*). Кинематографический сюжет воскресения мог трагестировать и ситуацию Страшного суда, ср. у ГИППИУС (*Синема*, 3): "Когда мускулы сводятся в покойническую улыбку, то какие бы рядом ни тромбонили тромбоны, живой человек не может не содрогнуться". Ср. также, возможно, навеянный таким восприятием кино сюжет сценария В.БРЮСОВА "День страшного суда".
115. *Вестник кинематографии* 2, 1913.
116. Смысл вкладываемый Блоком в такое совпадение, раскрывается в стихотворении "Искусство - ноша на плечах..." (См. об этом: Р.ТИМЕНЧИК, *Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века*). Отдельным видом прочтения кинотекста была возможность войти в зал в любой момент киносеанса, в России предоставлявшаяся только дешевыми кинотеатрами. Не исключено, что это явилось причиной предпочтения Блоком окраинных кинотеатров "нарядным", см.: М.А.БЕКЕТОВА, *Александр Блок*, Пг. 1922, 260-261.
117. Н.ВЕЛЯЕВ, *В кинематографе*, цит. по: Р.ТИМЕНЧИК, *Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века*.
118. Как заметила М.Плюханова, "основной пласт мифологии кинематографического бессмертия иском в особенностях совмещения и взаимодействия русской массовой рецепции кинематографа с русским фольклорным сознанием, для которого весьма важен сюжет прохождения героя (например, Чапаева) через смерть и воскресение. Возможно, плохой конец в русских фильмах был необходим именно для приведения в действие этого механизма". (Беседа с автором 5 мая 1982 г.).

Paul V. CUBBERLEY (Melbourne)

THE FORMATION OF CYRILLIC AND PROBLEMS OF THE EARLY SLAV ALPHABETS

In a previous work (Cubberley 1982) a theory of the development of Glagolitic was put forward, which may be summarized as follows:

Proto-Glagolitic arose from the ad hoc use of cursive Greek during the 7th to 9th Centuries; Constantine formalized these Proto-Glagolitic letters, but only insofar as they represented common Greek-Slav sounds; for non-Greek sounds he created new letters: for the vowels he used digraphs or ligatures of Greek/Proto-Glagolitic vowel symbols, there being no other model available; for the consonants his source was Armenian, with its over-abundance of symbols for palatals, with the addition of a form of Greek *iota* to represent the soft Slav pronunciation; Armenian models were used also for the velars, hard only in Slav as opposed to the soft variants of Greek.

The present paper is concerned with the next stage in the development of the Slav alphabets, especially with the formation of Cyrillic (Section 1), but also with the questions of the order of letters (Section 2), their numerical value (Section 3) and their names (Section 4).

1. THE FORMATION OF CYRILLIC

In our view, and indeed this is the majority view, Cyrillic was formed at the end of the 9th Century in Bulgaria, the motive probably being the need or desire for an alphabet more closely related to Greek, whether for political, religious or cultural reasons. The author may well have been a disciple of Constantine, perhaps Kliment.

The principle of "locking like Greek" caused the common Greek-Slav sounds, including the nearly identical voiced plosives and fricatives, and for the vowels including also all the variants not written in digraph form, to be based on the Greek uncials. The uncials were by then regarded as very formal, since even religious texts were regularly written in minuscule script. This formality may indeed have been precisely the reason for their choice as base for the new Slav alphabet.

Thus we have straight from Greek:

Vowels: α, ε, η/ι/ι/υ, ο/ω, ου/Ϝ

Consonants: β, γ, Δ, ζ, κ, λ, μ, ν, π, ρ, σ, τ, ϣ

The non-Greek sounds/letters were based on Glagolitic, with a squaring-off and some simplification to match the uncial type.

Vowels

Sound	Glagolitic	Route	Cyrillic
/a/	Ɑ Ɱ	Ɑ Ɱ	Ɑ
/b/	Ɑ Ɱ	Ɑ Ɱ	Ɑ
/y/	Ɑ Ɱ, etc.	imitation	Ɑ, etc.

Ɑ, Ɱ

The linguistic evidence points to earlier loss of nasality in the Moravian area than in the Bulgarian. Along with this we can postulate that /ɛ/ would have started to "rise", that is to become a higher vowel, in Moravia, while this would not have happened in Bulgaria. Hence confusion in the meaning of the letters Δ and ϣ is to be expected, as also is confusion about which letter should be used for /a/ after palatals. Thus, the Moravian situation of Δ for /a/ and ϣ for /ɛ/ is lost, and gives way to

1) the use of Δ for /ɛ/, and this would be supported by the Greek symbol Δ (=900),

2) the use of ϣ for /e/, readily confused with Greek-based ε, or available for any related sound. Furthermore, while nasality survived long in Bulgaria, the distinction of quality in the nasals did not (cf. Smjadovski 1980), so the way was

open for € to be applied to one of the nasal vowels.

Thus we have: * for /ɛ/;

* for /ɔ/ (with a 90° turn through confusion with *);

A letter would still have been needed for *jat'*, since it differed in alternations at least from /a/; we should expect some form based on †/a/, and possibly with a *jod*, since it was after palatals that /ǣ/ and /a/ were identical. Simple *jod* + *a* was not likely, however, since the alternation would have been lost; *jod* + *e/e* is also unlikely, at least for the Bulgarian area, though it might have been possible, in say, Serbia; we also need to postulate a 90° rotation to give Ǧ (cf. Preslav Ǧ), which would match the postulated development of * /ɔ/ (above); lastly, ɿ + † has been suggested (Ščepkin 1967): while this mixture seems unlikely, it would have been a way of representing the different sort of /a/-type sound which was *jat'*.

Jotation

The jotated vowels can be seen as imitating the Glagolitic formation of *iota* + *vowel*, though this need not imply that this principle of construction was known.

/ju/ is particularly interesting in that its form (ю) is apparently not simply a ligature of *iota* and /u/ - which would have given ѡу or ѡ; it seems to be more directly influenced by the Glagolitic form (viz.: *ю*). To account for it rather as an imitation we would have to postulate an original ѡ being "shortened" to low size ю for whatever reason; such a change would not have been prevented by potential confusion with a sequence /jo/, since this was not a possible sequence. However there is no textual evidence for such an original form ѡ. Simple derivation from the Glagolitic form would have given first a form like ю, which could then be reinterpreted as a ligature with † (jod).

Consonants

1. The three voiced stops come from the Greek voiced fricatives, as with Glagolitic:

- z Greek Ξ , a variant form of B. This seems more likely than simplification of Glagolitic Ξ , though some influence is possible, cf. the Preslav (unclear) form Ξ
- Λ Greek Δ
- ɾ Greek Γ. A fricative pronunciation also existed in Slavonic, including in Moravia.

2. The Slav palatals can mostly be seen as based on Glagolitic, plus Greek influence:

- z Glag. Ξ via Ξ * Ξ (cf. Preslav * Ξ Ξ)
- ɹ/s Most likely is the interpretation of Glag. Ξ and Ξ as variants, via cross-dialectal identity in alternations and cognates, producing ɹ as a variant of ɹ. Then s, from the Greek numerical symbol ξ (=6) acquires the sound value /dz/ from its place (by numerical value) preceding ɹ.

The formal influence of Glag. Ξ on ɹ might be visible in the Preslav form Ξ .

- u/ʉ As described elsewhere (Cubberley 1982:302), we believe that Ψ most likely originally meant /k'/ or /t'/ (i.e. from CS *tj), in alternation with /t/. Ψ would have been converted to u in Cyrillic, as a typical simplification, and in that area where /št/ was the common result of *tj, namely Bulgaria, this was interpreted as a ligature of u and τ, whether or not u was the original symbol for /š/ (we believe not). In the case of the latter being a new symbol, support would have been found in the Semitic letter Ψ , also standing for /š/. The evidence of the numerical value is of some interest here too (see below). Also described elsewhere (*ibid.*: 299) is the notion that Glagolitic probably had symbols like Ψ for /š/ and Υ for /c/. In the creation of Cyrillic there entered the Greek influence of the numerical forms θ, ρ (both = 90); we might see ɹ as the basic derivative

from Glag. Ѡ, acquiring the numerical value 90 from the similar Greek symbol; the letter Ѣ (even without the influence of Gk. ϣ) gives ı, retaining the sound value /c/, and only later acquiring the numerical value of 900, held at first by Ӓ from Greek Α.

3. The Greek-only letters were used for Greek words in unchanged form, viz.: Ӓ, ϕ, ӓ, ψ

Ӓ and ϕ would become confused as native /f/ started to develop, with both being used for this sound, even in Greek names. At this point Glagolitic may have acquired both of these, but more likely it then lost its original version of ϕ (cf. *ibid.*:302).

ӓ and ψ, which are early often replaced by κϵ, ηϵ, do not appear in Glagolitic, presumably since the sounds are perceived as sequences. Of interest is the later use of ψ for native /ps/ after the loss of the *yers*, e.g. ψаах for ηϵаах.

2. ORDER OF LETTERS

During the Proto-Glagolitic stage there would have been no need for any fixed alphabetical order. If such existed it would have followed that of Greek.

During the second stage (Constantine) the need would have arisen in the first place for teaching purposes. Assuming that Greek is, or remains, the model for the common letters, the question is what happened with the new ones. The basic possibilities, those adopted by other new alphabets, are the following:

- a) add them all on at the end of the nuclear ones;
- b) add them in next to the "nearest" (phonetically) nuclear ones;
- c) add them on or in according to the order in a/the donor alphabet.

In addition to one of these, rather than as a separate principle of ordering, might come the numerical value of equiva-

lent letters in another alphabet. It is in fact the numerical value of the letters in the alphabets in question that gives us the most reliable, though limited, evidence of the original order of letters, though another source is the "acrostic" (alphabetically ordered) prayers. Written alphabets as such are few for the early period and mostly of doubtful value (see below).

The two Slavonic alphabets seem to have followed a combination of (a) and (b): certain of the "Slav" letters, namely the voiced consonants, were inserted, while others, namely the voiceless consonants and the vowels, were appended.

Inserted were:

/b/: apparently before the "nearest", i.e. /v/; but why before?

/z/ and /dz/ before the nearest, /z/; same question.

/d'/: if this represented a Slav sound, none of its values, as reflexes of CS *dj, place it next to /k/; if it represented Greek /g'/(γ before front vowel) (= [j]), its position could be explained as a variant of /l/, as /j/ would have been in Slavonic (cf. the parallel treatment of /j/ in alphabets derived from Latin). However, it never represents Slav /j/, only Greek γ + front vowel. We believe this letter began as Slav /d' - g'/, then was reapplied to Greek /g'/ in the Bulgarian period (see below).

Appended were (not here in any definite order) letters for:

/š/, /c/, /č/, perhaps a letter for /t' - k'/; and the vowel symbols for /u/, /ɛ/, /ě/, /ju/, /ę/, /q/, /jǫ/.

Of the Greek-only letters, ϣ and Ϙ were certainly not included, while ϣ remained formally, but - in Glagolitic by numerical value and application - in the position of Greek ϕ, and ϣ (Cyr. ϣ) retained the Greek position and value of *upsilon* (= [i] or [ɨ]) at least until ϣ (= Gk ou) took over this position, thus reasserting the original (classical) place and value of *upsilon* ([u]).

If, as noted above, ϣ is Greek /g'/, it is possible that Gk. /k'/ and /x'/ were also retained, that is, allotted separate

letters. However the phonetic similarity between the latter two and the hard counterparts would have been close enough for separate letters to be unnecessary, while /g'/(=[j]) is quite distinct from at least a plosive /g/. Moreover the varying Slav pronunciations of /g/ - fricative as well as plosive - would have contributed to uncertainty. We believe it is possible that Glag. *Цѣ represented Greek /k'/ and Цѣ /x'/. At any rate, Cyrillic clearly followed Greek practice in not creating separate letters for any of these three sounds. Also it is possible that Gk. Φ ([ph]) - as opposed to Θ for the embryonic Slav /f/ - was represented in the letter referred to as "pe" and depicted in the acrostic prayers by words like pāsn- (see below).

However, we envisage the following scenario for the letters in question: letters like Ц, Цѣ and Цѣ represented the Greek soft variants (/g'/, /k'/, and /x'/ respectively), and there were letters for the reflexes for *tj and *dj, viz. *tj: Ѡ, Цѣ (= /t'/, /k'/), *dj: ѡ, Цѣ (= /d'/, /g'/), all formed from Armenian. In Moravia the letter Цѣ was applied to Moravian /h/, (cf. Mareš 1971:181), while the variants of /g/ and /k/ were lost, not being in any case very different from each other (Ц / Цѣ ; Цѣ same. In Bulgaria, where *tj/*dj gave the sequences /št/ and /žd/, the letters for /d'/, /g'/ were reallocated to Greek /g'/, along with the Ѡ version of /t'/; the remaining version of /t'/ - Цѣ - was reinterpreted as being a ligature of м and τ (in its Cyrillic form Ѡ), and thus survived as Bulgarian's *tj, while no parallel development could have occurred for /žd/.

The central problem in the "new" order is why only the voiced consonants were inserted. /b/, /d'/ and /dz/ may be seen as variants of /v/, /l/ (if = Greek /g'/) and /z/ respectively, with no further explanation being necessary, but the problem is /ž/: if it is seen as "close" to /z/, whether phonetically or morphologically, then surely /ž/ is in the same relationship to /s/? The other three voiceless consonants - /c/, /č/, and /t'/ - need not have suggested direct relationships with any basic sounds, so that addition would have been normal (there

were of course morphological ones, but these were confused); and the insertion rather than addition of vowels would no doubt have been rejected as overburdening the vowel "sections", as well as presenting the problem of identifying similarities. One observation which may be significant is that the insertion of only four letters, along with the exclusion of β , ψ , and ϕ , caused the minimum upset to the Greek (numerical) order, while any attempt to insert the other Slav letters would have meant a radical change in this order, and it seems clear that Cyrillic at least considered this important.

As to the order of the appended letters, there is considerable uncertainty: only /c/ and /č/ have more or less clear numerical values, and the alphabets and acrostic prayers frequently give contradictory evidence. Let us consider some of these sources:

a) Alphabets

MA (Glag. part): appears to have the following "letters" - using arbitrary sound values for clarity, and question marks for obscure letters - in order after /ō/: /t'ʔ/, /c/, /č/, /š/, /b/, /štʔ/, /yʔ/, /b/, /ě/, /x'ʔ/, /jʔʔ/, /ju/, /q/, /jɛ/. However really only /c/ and /č/ are undisputed.

MA (Cyrillic part): appears to have the following list: /t'ʔ/, /c/, /č/, /š/, /bʔ/, /št/, /bʔ/, /ě/, /x'ʔ/, /juʔ/, /q/, /ɛ/, /jɛʔ/. This time in addition /št/ seems clear (!). In neither part is /š/ clear: The Cyrillic part has III, while the Glagolitic part has Π . The form of /t'ʔ/ is Glag. P , Cyr. A .

PA (Glag.): lacks a letter for /d'/, and after P /f/ has the following: /x'/, /c/, /č/, /š/, /bʔ, xʔ/, /bʔ/, /ě/, /ju/, /jʔʔ/.

RAD (Glag.) has, after /ō/: /t'ʔ/, /c/, /č/, /š/, /b/, /ěʔ/, /ju/, /qʔ/. Here /t'ʔ/ looks very like Greek Φ (Φ); however so also does the letter at the spot after /u/ - Φ .

From these the most likely consonant order seems to be: /t'ʔ/, /c/, /č/, /š/; it seems unlikely that /št/ should appear amongst the vowels - more likely it was not present at all in the earliest alphabet.

The order of the vowels is quite unclear, but is roughly /b/, /y/(ʔ), /b/, /ě/, /ju/, /q/, /ɛ/.

(See Appendix 2 for a full list of these alphabets. See also Vrana 1976:168-9 for similar comparisons of the main disputed letters.)

b) Acrostic prayers ("Azbučnye molitvy")

The evidence of the acrostic prayers (see Appendix 1 for details of the acrostic prayers; see also Demkova/Droblenkova 1968, Ivanova-Konstantinova 1971 and Mareš 1971) is at least more consistent, if not necessarily clearer. They virtually all have the following order after /ǫ/:

/p/, /c/, /č/, /š/, /š-št/, /l-e/, /ě/, /x/, /q-jq/, /ju/, /ę-ję/.

The oldest of these - Const - has the words *pečalb* for /p/ and *xvaļu* for /x/, that is Slavonic words, both of which call to mind the "extra" letters mentioned in one version of Chrabr's *o písmeněxv*: $\overline{p\acute{e}}$., \overline{xlv} ., and $\overline{t\acute{v}}$. This tradition may be evidence for the early retention of the Greek letters ϕ and χ as distinct from Greek $\acute{\alpha}$ and Slav /x/.

The other point of interest in these acrostics is the apparent double /š/, only in later versions the second line having /št/; I prefer Vaillant's explanation (1955), that the second /š/ represents the back *jer*, which could not of course begin a word, and which is "described" as "ъ širokъ" ("wide jer"), as opposed to "ъ menli" ("smaller jer"), the latter then being represented by the word *imeni*.

If this is correct, then, along with the alphabet evidence, it is clear that /št/ was not part of the original alphabet, at least in the Bulgarian area, where it could easily be written in digraph form. (The same would go for /žd/ from *dj.)

One further point on the question of lost letters: if the letter α/λ , our /d'/, was originally the native (Macedonian) /d'-g'/ from *dj, then there should have been a parallel letter for /t'-k'/ from *tj. As argued above, we believe this is what ψ originally signified, but it lost its place in the alphabet during the Cyrillic (Bulgarian) period, when the equivalent sound was /št/; while α/λ found itself reapplied to Greek /g'/, α was not reapplied and found itself confused with /p/ - possibly through association with Latin P? (cf. the Cyrillic equivalent in MA looks like ρ , not unlike Greek π .)

3. NUMERICAL VALUE

Glagolitic and Cyrillic are radically different in the application of numerical values to letters. (See Appendix 3)

a) Glagolitic

Having added in the Slav-only letters - for /b/, /z/, /dz/, and probably also for /d'/, /t'/ - and accepting one Greek letter for /f/, but not letters for /th/, /ks/, /ps/, Glagolitic allotted numerical values to all in the new order, at least as far as necessary, that is possibly only to 1000, but conceivably further than that (see below).

The two letters for /l/ - L and L' - if they represent Greek ι and η respectively, have swapped their order from Greek. This is better taken as evidence that they do not simply represent ι and η : Glagolitic L is best derived from η and L' from ι , while L is from the diphthong $\epsilon\iota$, which of course would have no alphabetical place in Greek.

Note too that for /u/ the Greek value of 400 is allotted to the digraph OU (= Gk. ou) rather than U (= Gk. u); indeed the latter seems not to have been used at first, but was probably developed later by analogy with Cyrillic Y from ou .

The exclusion of F , G and H , surely by coincidence, brings the later letters into line with the Greek values, and so also with the Cyrillic ones: from /r/ to /x/ are identical (100-600).

The new added letters, after /S/ = 700, seem to have had the values U (or U') = 800, V = 900, and W = 1000; possibly values of 2000-9000 were allotted to the next letters, possibly in the following order: X - 2000, Y - 3000, Z - 4000, A - 5000, B - 6000, C - 7000, D - 8000, E - 9000. However there is no clear evidence of any such usage, and the question of the order of these letters must be decided on other criteria. (See on this esp. Trubeckoj, also Mareš, Vaillant). Most vague of all in this area is the possible order and value of the Slav vowel letters (cf. Tkadlčík 1972:391). The notion that there were originally 36 letters arranged in groups of 9 to provide the required numbers (Trubeckoj) is attractive, but

as yet has not been demonstrated. Likewise the notion that the numerical function of the letters preceded the alphabetic is not convincing (Žukovskaja 1964).

b) Cyrillic

Cyrillic, with its clear Greek-uncial derivation, adopted accordingly also the numerical value of the Greek letters; however it appears that the alphabetic order remained that of Glagolitic, with a few possible exceptions, viz.:

1) μ and ι retain their Greek order and value (8 and 10 respectively); but if our derivation of the Glagolitic forms is correct, this is not really a change for Cyrillic (see above);

2) the order of the \jmath ers and /y/ may have changed;

3) possibly also that of the letters for /x/ (ѣ and ѧ) through confusion;

4) the position of μ may have gone through more than one change; however, whether it originally represented /š/ or /t'/, we cannot say whether it would have been placed before or after the letters for /c/ and /č/; the numerical value is of no help in Cyrillic, but under the Glagolitic system, Ѡ (/š/) would have had the value of 700, so the following two letters should have had the values 800 and 900; while the letter ѡ (/c/) regularly has the value 900, it is not clear which letter had that of 800: it is sometimes Ѣ , and sometimes Ѥ . We might postulate that the letter occurring in that spot was the one reflecting *tj, viz. Ѥ or Ѣ ; this would explain the use of Ѣ in this value. The Cyrillic reinterpretation of μ as a digraph would have caused an association between μ and ѡ , causing μ to be placed after ѡ ; of course neither of these two letters had any numerical value in Cyrillic.

Note that two of the valueless Slav letters - ѣ and ѧ - retain their place, while the Greek-only letters - Ѣ , Ѥ , Ѧ , Ѩ - are placed at the end inspite of having numerical values; this at least means that we should not automatically identify order and numerical value.

Of the added Slav letters, Ѧ , perhaps as the basic inheritor of the sounds [c/č], and with this own name (ѦрѡѡѦ), is given the value of 90, making it clearly to be seen as derived from

Greek ϣ, ϣ̣, while the newer ы (Glagolitic ѡ) has the remaining required value of 900, held at first by ѡ, corresponding to Greek ѡ (900), but transferred to ы partly by the order (after /ѡ/) and partly by the Glagolitic value of ѡ (900). (It is possible that in Cyrillic too the two letters in question had a single, or confused, origin, namely the Greek variants of the symbol for 90 - ϣ and ϣ̣. Note too the subsequent "repeated" confusion of the two letters in Russian and the other Cyrillic alphabets.)

The number 6 was in Greek also a non-alphabetic symbol - ϛ - and this was continued in Cyrillic; however the letter ѣ (/dz/), which occurred immediately before ы (/z/) (in Glagolitic order), acquired also the value 6, and in turn the symbol ϛ acquired the sound value /dz/.

Lastly, the sound /u/, represented in Glagolitic at first (we believe) by the digraph ѡѡ (from Greek ou), had to compete in Cyrillic with the letter ѣ (Greek u, with the value 400), in spite of its sound value in Greek, and hence in Cyrillic, of /i/. It would certainly not have been long before the value 400 was passed to the new letter for /u/, viz. ѣ, which takes its place from the Glagolitic order.

In the same way, even if there were originally two letters for /x/, the value of 600 (from Greek) would have gone to the uncial ѣ, whatever the Glagolitic situation was.

4. NAMES OF THE LETTERS

There is no certainty about when the letters were given names (see Appendix 2), but most likely is during the Moravian period as part of the teaching process. It has also been pointed out (L'vov 1971:53) that the name *buky* itself was not South Slav in the meaning of "letter", the equivalent term there being *kniga*. The mnemonic principle is much more likely than any philological motive or the copying of some other model - like Semitic or Runic. It is possible that there was an initial stage in which the letters had simple syllabic names, as in

Latin, which were then expanded into words for mnemonic purposes, or from the need for inflected forms (Vaillant 1955:29). This is one way of explaining those letters which "still" have only syllabic names, that is which have no recorded word-names (/c/, /š/, /št/, /ju/); however it is just as possible to argue from original words to "remnant" syllabic names (Tkadlčík 1972:389).

At any rate, to support the mnemonic principle, we should assume that initially all letters had full names. In "normal" circumstances simple high-frequency words would be most likely, as was the case with the original Semitic names (ox, house, door, hand, water, etc.) and the Runic ones (hail, ice, birch, sun, etc.); however this was clearly not the case in Slavonic, where all the recognizable names are abstract, e.g. *vědi*, *živěte*, *myslite*, *pokoí*, *oukv*, and include secondary parts of speech, e.g. *iše*, *kako*, *dobro*, *dělo*, *našo*, *omv*. Given the religious nature of the teaching involved, such abstraction is not surprising, however if religious content were the only criterion we would expect different names in many cases, e.g. *nebo* alongside *zemija*, *otvov* (or *otvše*) rather than *omv*. One is led to the thought that the names *in order* had a meaning also, that the alphabet could be recited as a set of sentences, or at least phrases, with religious significance, perhaps actual prayers. This notion has been advanced often, but it is still elusive, and even if one imagines different endings on the words, it is really not possible to make out more than one or two phrases (cf. Hamm (1974:24), who tries to make up a whole sentence, which is unsatisfactory even up to *tvvodo*, but then he claims that the letters following *tvvodo* were thereby introduced as the "hard" ones! Tkadlčík (1972:389) tries to arrange the letters into twelve groups of three, but can claim success with only seven of these groups.) Possibly each word, separately or in phrases, was the beginning of an important prayer or section of the Gospel (cf. the acrostic version of Chrabr, from the 13th C., in such phrases, though the initial words there are different from the traditional names). No solution to this problem seems to be in sight, even if the origins of the unknown names is discovered.

Certainly the form of the names must have changed, as can be seen in the existing variants of the known ones, for example in PA and CG we have respectively: *bocobi* - *buky*

uedde - *widi*

giuete - *zeywyte*, etc.

Of course both of these sources may also reflect ignorance of the Slav words themselves. Such changes in form could well be responsible for the obscurity of many names, e.g. *frbtv*, *grbvb*, *erv*, *jqsv*, that is they may have had clear meanings originally, but these have been lost through corruption of their forms. This is more likely than that "foreign" names were used - on the model of Greek's retention of the Semitic names - since this would defeat the mnemonic intention. As mentioned above, the syllabic names, like *ci*, *ša*, *šta*, *ju*, can be seen either as an early stage, with words for some reason not being developed from them, or as remnants of earlier words lost by the same corruption as in the *frbtv* type. However they might also point to late inclusion or some confusion in value: if /c/ was seen as a variant of /č/, then only one name need exist until the letters are allotted clear separate values; if the form *ψ* originally meant /t'/ or /š/, and then /št/ in one area only, and the form *м* was established only in the Cyrillic period, then the names for these two might be late also.

APPENDIX 2: ALPHABETS

ORDER	SOUND	MA1	MA2	PA	RAD	TOURS	PA	CG	TO(1)	TO(2)	BAN
1	/a/	𐌆	𐌇	𐌈	𐌉	𐌊	a]	az	az	azɜ	as
2	/b/	𐌋	𐌌	𐌍	𐌎		bócobá	buki	bouki	βουκι	μκοδκη
3	/v/	𐌏	𐌐	𐌑	𐌒		uédde	widi	vidi	βιδι	βέτο
4	/g/	𐌔	𐌕	𐌖	𐌗		glágoli	glagole	glagoule	ΓΛΑΓΟΛΕ	γλαωδ
5	/d/	𐌘	𐌙	𐌚	𐌛		dóbro	dobro	dobro	δοσρο	δοκρο
6	/e/	𐌟	𐌠	𐌡	𐌢		hiéjt	gest	ieat	εστ	γέστ
7	/z/	𐌣	𐌤	𐌥	𐌦		giuets	zeywta	siwite	πισπιτε	σηπήτ
8	/dz/	𐌧	𐌨	𐌩	𐌪		zéllo	zelo	zelo	ζελο	ζελο
9	/z/	𐌫	𐌬	𐌭	𐌮		zémia	zemla	zemlia	ζεμ'λα	ζεμ'λεα
10	/l ₁ /	𐌰	𐌱	𐌲	𐌳	+	l]e	yzze	ise	ησε	ήσε
11	/l ₂ /	𐌴	(𐌵	𐌶		l]ei	i	i	η	ή
12	/d'/	𐌷	𐌸	𐌹	𐌺				ge	εε	
13	/k/	𐌻	𐌼	𐌽	𐌾		cáco	kako	kakou	κακο	κακο
14	/l/	𐌿	𐍀	𐍁	𐍂		lúddia	ludy	loudi	λυοδι	λουδία
15	/m/	𐍃	𐍄	𐍅	𐍆		mu]tite	myslyte	mialite	μικαλιτε	μή
16	/n/	𐍇	𐍈	𐍉	𐍊		na]	nass	na	ναμ	ναε
17	/o ₁ /	𐍋	𐍌	𐍍	𐍎		on	on	on	ον	ον
18	/p/	𐍐	𐍑	𐍒	𐍓		pócoci	pokoy	poquoy	ποκοη	ποκοη
19	/r/	𐍔	𐍕	𐍖	𐍗		reci	rczy	rci	ρ'χι	ρετ'χι
20	/s/	𐍚	𐍛	𐍜	𐍝		o]lúco	slowo	slowo	ολοκο	οθλόβα
21	/t/	𐍟	𐍠	𐍡	𐍢		tórdo	trdo	tardo	το'δο	τεβέροε
22	/l ₃ /		𐍣				hic				ή
23	/u/	𐍇	𐍈	𐍉	𐍊	𐍋		uet	ouq	ουκ	
24	/ε ₁ /	𐍏	𐍐	𐍑	𐍒		fort	firt	firt	φο'τ	φέρωτ
25	/x ₁ /	𐍔	𐍕	(32)	𐍖			chyr	chire	χιρη	χέρ
26	/o ₂ /	𐍚	𐍛	𐍜	𐍝	𐍞	ot	ot	oth	οτ	ώτ
27	/t'/ε ₂ /	𐍟	𐍠	𐍡	𐍢	𐍣	pe				
28	/o/	𐍇	𐍈	𐍉	(27)	𐍊		ci	ci	χι	τ'χι
29	/ε/	𐍏	𐍐	𐍑	𐍒]araue	czrw	czrf	χρη	τεβ'ρη
30	/š/	𐍎	𐍇	𐍈	𐍉]a	ssa	scha	σα	σα
31	/šc/	𐍏	𐍐	𐍑	𐍒			sstya	schtša	σ'σα	σ'σα
32	/b/	𐍔	𐍕	𐍖	𐍗	𐍘	hier	ger	ger	ερ	γέρ
33	/b/	𐍚	𐍛	𐍜	𐍝	𐍞	palier				γέρ
34	/y/	𐍟	𐍠	𐍡	𐍢						γερή
35	/š/	𐍏	𐍐	𐍑	𐍒	𐍓	hiet	yat	iath	μη	γέατ
36	/x ₂ /	𐍔	𐍕	(26)	𐍖						

APPENDIX 2

ORDER	SOUND	MA1	MA2	PA	RAD TOURS	PA	CG	TO(1)	TO(2)	BAN
37	/q/		(39)							
38	/ʃq/	𐌆	𐌆𐌆	𐌆𐌆		iusz	yus	jouzz	ioch	γέουσ
39	/ju/	𐌆	𐌆𐌆	(38)	𐌆𐌆 𐌆𐌆					γίου
40	/ɸ/	𐌆	𐌆		𐌆			jest		
41	/ʃɸ/	𐌆	𐌆	𐌆		hie		je		γέα

Note: Forms under TOURS are the only ones given in source.
 A microfilm of the manuscripts proved unreadable.

APPENDIX 3: ORDER & NUMERICAL VALUE

ORDER	STAGE 1: CONSTANTINE			STAGE 2: MORAVIA		STAGE 3: BULGARIA		CYRILLIC	
	FORM	SOUND	NUMBER	FORM	SOUND	FORM	SOUND	FORM	NUMBER
1	+	/a/	1	+	/a/	+	/a/	а	1
2	𐌆	/b/	2	𐌆	/b/	𐌆	/b/	б	-
3	𐌆	/v/	3	𐌆	/v/	𐌆	/v/	в	2
4	𐌆	/g/	4	𐌆	--4	𐌆	/g/	г	3
5	𐌆	Gk. γ	-						
6	𐌆	/d/	5	𐌆	/d/	𐌆	/d/	д	4
7	𐌆	/e/	6	𐌆	/e/	𐌆	/e/	е	5
8	𐌆	/z/	7	𐌆	/z/	𐌆	/z/	ж	-
9	𐌆	/dz/	8	𐌆	- 8	𐌆	/dz/	з	6
10	𐌆	/z/	9	𐌆	/z/	𐌆	/z/	ѕ	7
11	𐌆 𐌆	/i/	10	𐌆 𐌆	/i/	𐌆 𐌆	/i/	и, ѣ	10
12	𐌆	/i/	20	𐌆	/i/	𐌆	/i/	н	8 (θ = 9)
13	𐌆 𐌆	/d'/	30	𐌆	- 30	𐌆 𐌆 𐌆	Gk. γ'		-
14	𐌆 𐌆	/k/	40	𐌆	/k/	𐌆	/k/	к	20
15	𐌆	Gk. κ'	-						
16	𐌆	/l/	50	𐌆	/l/	𐌆	/l/	л	30
17	𐌆	/m/	60	𐌆	/m/	𐌆	/m/	м	40
18	𐌆	/n/	70	𐌆	/n/	𐌆	/n/	н	50
19	𐌆	/o/	80	𐌆	/o/	𐌆	/o/	о	70 (ε = 60)
20	𐌆	/p/	90	𐌆	/p/	𐌆	/p/	п	80
21	𐌆	/r/	100	𐌆	/r/	𐌆	/r/	р	100 (ϑ = 90)
22	𐌆	/s/	200	𐌆	/s/	𐌆	/s/	с	200

APPENDIX 3

ORDER	FORM	SOUND	NUMBER	FORM	SOUND	FORM	SOUND	FORM	NUMBER
23	ᵀ	/t/	300	ᵀ	/t/	ᵀ	/t/	ᵀ	300
24	ᵁ	/u/	400	ᵁ	/u/	ᵁ	/u/	ᵁ, ᵂ	(400 (b))
25						ᵃ	Gk. ā, i	ᵃ	400 (a)
26	ᵇ	/ɛ/	500	ᵇ	/ɛ/	ᵇ	/ɛ/	ᵇ	9
27	ᵉ	Gk. ɛ	-			ᵉ	/ɛ/	ᵉ	500
28	ᵏ	/x/	600	ᵏ	/x/	ᵏ	/x/		-
29	ᵍ	Gk. x	-	ᵍ	/ɲ/	ᵍ	/x/	ᵍ	600
30	ᵒ	(Gk.) o	700	ᵒ	/o/	ᵒ	/o/	ᵒ	800 (ψ = 700)
31	ᵐ ᵑ	/tʰ/	800	ᵐ ᵑ	- 800	ᵑ	/tʰ/	ᵑ	
32	ᵒ ᵓ	/o/	900	ᵓ	/o/	ᵓ	/o/	ᵓ	(900 (b))
33	ᵔ	/ɔ̄/	1000	ᵔ	/ɔ̄/	ᵔ	/ɔ̄/	ᵔ	90
34	ᵕ/ᵖ	/ə̄/	2000	ᵕ/ᵖ	/ə̄/	ᵖ	/ə̄/	ᵖ	
35	ᵗ ᵘ	/ɒ/	3000	ᵗ	/ɒ/	ᵘ	/ɒ/	ᵘ	
36	ᵙ ᵚ	/ɒ/	4000	ᵙ	/ɒ/	ᵚ	/ɒ/	ᵚ	
37	ᵛ/ᵜ	/ɹ/	-	ᵛ	/ɹ/	ᵜ	/ɹ/	ᵜ	
38	ᵝ	/ə̄/	5000	ᵝ	/ə̄/	ᵞ	/ə̄/	ᵞ	
39	ᵟ	/ju/	6000	ᵟ	/ju/	ᵠ	/ju/	ᵠ	
40	ᵡ	/ɔ/	7000	ᵡ	/ɔ/	ᵢ	/ɔ/	ᵢ	
41	ᵣ	/ɔɔ/	8000	ᵣ	/ɔɔ/	ᵣ	/ɔɔ/	ᵣ	
42	ᵤ	/ɔ/	9000	ᵤ	/ɔ/	ᵤ	/ɔɔ/	ᵤ	
43						ᵥ	/ɔ/	ᵥ	900 (a)

ABBREVIATIONS AND SOURCES

ABBREVIATION	means	SOURCE
Ban	Banduri's Alphabet	Lavrov 1928:150
Bogojav	Bogojavlenski akrostix	Ivanova-Konstantinova 1971:359
CG	Codex Giganteus	Lavrov 1928:150
Chrabr	Bălgarskaja peredelka skazanija o pismenax	Lavrov 1930:166
Const	Azbučnaja molitva Konstantina presvitera	Lavrov 1930:199
MA	Munich Alphabet	Vajs 1932; Hamm 1974:10
MA1	= Glagolitic part	
MA2	= Cyrillic part	
O perevode	Skazanie o perevode svjaščennogo pisanija	Lavrov 1930:171
PA	Paris Alphabet	Vajs 1932; Hamm 1974:10
Preslav	Preslav graffiti	Gošev 1961
Rad	Radosav's Alphabet	Hamm 1974:20
Rožd	Roždestvenski akrostix	Ivanova-Konstantinova 1971:350
Tours	Tours Alphabet	Kos 1924
TO(1)	= Latin names	
TO(2)	= Cyrillic names	
Vsemu miru	Tolkovaja azbuka "Az esmь vsemu miru svet"	Demkova/Droblenkova 1968:54

R E F E R E N C E S

- Cubberley, P.V. (1982) 'Glagolitic's Armenian connection', *Wiener Slawistischer Almanach* 9, 291-304.
- Demkova, N.S. & Droblenkova, N.F. (1968) 'K izučeniju slavjanskix azbučnyx stixov', *Trudy otdela drevnerusskoj literatury*, t. 23, 27-61.
- Gošev, I. (1961) *Starobălgarski glagoličeski i kirilski nadpisi ot IX i X v.* Sofija.
- Hamm, J. (1974) *Staroslavenska gramatika*, 4th ed., Zagreb.
- Ivanova-Konstantinova, K. (1971) 'Dva neizvestni azbučni akrostixa s glagoličeska podredba na bukвите v srednebălgarski prazničen minej', in: *Konstantin-Kiril Filosof*, Sofija, 341-365.
- Kos, M. (1924) 'Slovanski teksti v kodeksu 95 mestne biblioteke v Toursu', *Slavia* 3, 370-391.
- Lavrov, P.A. (1928) *Kyrylo ta Metodiji v davn'o-slov'jane'komu pis'menstvi*, Kyjiv.
- Lavrov, P.A. (1930) *Materialy po istorii vozniknovenija drevnejšej slavjanskoj pis'mennosti*, Leningrad.

- L'vov, A.S. (1971) 'Glagolica i nekotorye problemy praslavjanskoj fonetiki', *Slovo* 21, 41-70.
- Mareš, F. (1971) 'Hlaholice na Moravě a v Čechach', *Slovo* 21, 133-199.
- Ščepkin, V.N. (1967) *Russkaja paleografija*, Moskva.
- Smjadovski, S. (1980) 'Kъм ezikovata karakteristika na bǎlgarskite kirilski nadpisi do XV v.', *Palaeobulgarica* IV, 4, 93-101.
- Tkadlčík, V. (1972) 'Systém cyrilské abecedy', *Slavia* 41, 380-392.
- Trubeckoj, N. (1968) *Altkirchenslavische Grammatik*, 2nd ed., Wien.
- Vaillant, A. (1955) 'L'alphabet vieux-slave', *Revue des études slaves* 32, 7-31.
- Vajs, J. (1932) *Rukověť hlaholské paleografie*, Praha.
- Vrana, J. (1976) 'Nekoliko kritičkih napomena o novijim proučavanjima staroslovenske azbuke', *Južnoslovenski filolog* 32, 149-166.
- Žukovskaja, L.P. (1964) 'K istorii bukvennoj cifiri i alfavitov u slavjan', in: *Istočnikovedenie i istorija ruskogo jazyka*, Moskva.

Mijo LONČARIĆ (Zagreb)

SJEVEROISTOČNA KAJKAVŠTINA

0.1. Sjeveroistočno područje kajkavštine zauzimaju većinom govori koje je Ivšić, s obzirom na akcentuaciju, obuhvatio svojom IV, revolucionarnom skupinom govora. To je područje od rijeka Zeline i Lonje na zapadu, Ivanić-Grada i Moslavačke gore na jugu, te Kalnika, Koprivnice i Drave, odnosno mađjarske granice, na sjeveru. Na istok od tih govora nalaze se štokavski govori, s nepravilnom granicom, koji preko bjelovarskoga područja kao klin zadiru duboko u kajkavsko područje, blizu Vrbovca, a čine i dva veća i jedan manji otok na tom području. Na sjeveru kajkavština prelazi državnu jugoslavensku-mađjarsku granicu, čineći tamo dva otoka. Sjeverno od ovih kajkavskih govora prostire se Ivšićeva I, konzervativna skupina govora.

Kasnije interpretacije i istraživanja pokazali su da po akcentuaciji sjeveroistočni kajkavski govori, kao ni govori prve skupine, ne mogu biti svrstani u jednu osnovnu skupinu, već u tri. Od tih govora ovdje će se u pregledu prikazati prvenstveno govori do Vrbovca na zapadu, dakle uglavnom govori na zemljištu koje je bilo uključeno u Vojnu krajinu, uključujući dubravsko i dijelom vrbovečko područje, koje je bilo izvan te jedinice, a isključujući podravske govore od Koprivnice do Kloštra Podravskega, koji su nazvani podravskim dijalektom a karakterizira ih ograničenje mjesta naglasaka na zadnja dva sloga riječi, "Zweisilbengesetz" (Fancev). U obuhvaćenim govorima q i ξ izjednačeni su s u .

0.2. Iz dalje prošlosti obuhvaćenoga područja značajno je da je na sjeveru od njega prekinut jezični slavenski kontinuitet dolaskom Mađjara u X. stoljeću, pa su razdvojeni današnji hrvatski kajkavski govora od današnjih srednjoslovačkih govora, koji imaju značajne južnoslavenske crte (Popović 1960: 42-43). Neposredno nakon tih događaja, kralj Tomislav vjerojatno je u tadašnjoj Slavoniji formirao upravno-teritorijalne jedinice, župe, odnosno županije, sigurno na temelju slične starije plemensko-teritorijalne

organizacije (Klaić 1971: 279). Krajem 11. st. kralj Ladislav proveo je crkveno-teritorijalnu organizaciju, po kojoj je (po stanju u 14. st.) to područje obuhvaćeno s četiri arhidjakonata zagrebačke biskupije. Nakon političko-teritorijalne organizacije u 13. st. cijelo je područje, osim manjeg dijela oko Virovitice, koje je posebna županija, objedinjeno u jednu županiju. Na istoku se granica križevačke, nove velike županije, uglavnom poklapala s granicom zagrebačke biskupije, odnosno s granicom srednjovjekovne Slavonije. Osim navedenih teritorijalnih jedinica, na jezičnu sliku imala su sigurno utjecaj i veća vlastelinstva, što je utvrđeno za veliko podravsko prodačko, na zemljištu stare komarničke župe (Lončarić 1978). Međutim, zbog velikih migracija po dolasku Turaka i ratova s njima, od 16. do 18. st., utjecaj tih jedinica na jezično stanje može se utvrditi tek u manjoj mjeri nego što je uobičajeno. Ovdje je kajkavština veoma mnogo izgubila u korist štokavskoga narječja. Godine 1538. Turci su opustošili kraj između Čazme, Križevca i Dubrave, a stanovništvo je bježalo na zapad i preko Drave na sjever, gdje je stiglo do Slovačke i Moravske. Do 1552. g. Turci su zauzeli zemljište na jugu do rijeke Česme, koja je postala granica, a na sjeveru su zauzeli Viroviticu. Između Česme i Ilove Turci nisu naselili novo stanovništvo jer su ga ranije napustili, 1594. g. Čini se da je na nekim mjestima i za Turaka tu bilo starosjedilačkoga stanovništva, npr. oko današnje Ivanjske, gdje je drukčija akcentuacija od one u ostaloj sjevernoj Moslavini, a s time se slažu i povijesni podaci (Pavičić 1968: 103). To je zemljište nanovo naseljavano nakon oslobođenja iz zapadnijih krajeva, sve tamo do Kalnika. Uz starosjedilačko stanovništvo tih krajeva oslobođeno su zemljište sigurno naseljavali i potomci onoga stanovništva koje je pred Turcima napustilo Moslavinu i zapadnu Slavoniju. Na sjeveru, u Podravini, područje oko Virovitice oslobođeno je tek 1684. g. i tada također počinje naseljavanje njegovo sa zapada, ali je tu ostalo i dosta stanovništva iz vremena Turaka.

Za obranu od Turaka u 16. st. osnovana je Vojna krajina, koja je naseljavana martolozima, štokavcima s juga i istoka, a kasnije u nju uz starosjedioce prebjegavaju i štokavci s turske strane. Na početku 18. st. imala je Slavonska krajina oko 40 vojvodstava, upravno-teritorijalnih jedinica različite veličine, nakon čega dolazi do više reorganizacija. Veliku većinu mjesta koja danas postoje nalazimo i na početku 18. st., a susreću se i neka mjesta kojih danas nema.

0.3. Sigurno je da se kajkavsko područje u srednjovjekovnoj Slavoniji prostiralo na jugu najmanje do Požeškoga gorja, a na sjeveru i nešto dalje, dakle do granica srednjovjekovne Slavonije, odnosno križevačke županije i zagrebačke biskupije. Nije vjerojatno da su odmah nakon kajkavskih govora počinjali štokavski, jer na tom zemljištu nije bilo velikih prirodnih granica. Vjerojatno su se između kajkavskih govora, nakon navedene granice, i pravih štokavskih govora dalje na istoku prostirali prijelazni kajkavskoštokavski, odnosno štokavskokajkavski govori, kao što je to i danas na karlovačkom području. Tomu u prilog govore jezični spomenici. U Slavoniji se dugo vremena čuva posebna vrijednost za jat, poluglas te izjednačene φ i ζ .

Jednačenje φ i ζ , koje nalazimo u Slavoniji, tipična je kajkavska osobina, dok je za štokavštinu karakteristično jednačenje φ s u (Ivić 1966, Brozović 1963). Ostaci prijelaznih kajkavskoštokavskih govora (među kojima i danas ima govora s nezamijenjenim jatom, Finka/Šojat 1973, Sekereš 1982) imaju akcentuaciju koja, suprotno od razvoja φ i ζ , nije bila kajkavska.

Većina se prijelaznih govora, pod utjecajem pridošlih novoštokavskih govora, razvila u štokavskom smjeru, među njima i neki današnji graničarski štokavski govori, s jačim novoštokavskim osobinama. I neki kajkavski govori, najvjerojatnije oni s dvostrukom zamjenom poluglasa, potječu od tih prijelaznih govora.

I dio pravih kajkavskih govora u Moslavini i na Bilogori razvijao se u dodiru sa štokavskim govorima. Kod pojedinih govora štokavski je utjecaj bio različitog intenziteta. Kako je štokavski adstrat uglavnom jednak po osobinama književnom jeziku, katkad je kod novijih pojava teško reći koji je od njih imao odlučujuću ulogu. Negdje su štokavci i kajkavci živjeli u istom selu, mogli su biti konfesionalno podijeljeni ili ne. Drugdje su kajkavci i štokavci živjeli u susjednim selima, a neka kajkavska sela nisu imala kontakt sa štokavštinom.

1. Prozodija

1.1. S obzirom na zastupljenost triju prozodijskih obilježja - mjesta siline (odnosno naglasaka), kvantitete i modulacije (kretanje tona) - te njihovu distribuciju, u sjeveroistočnoj je kajkavštini pronadjeno 14 strukturno različitih tipova prozodijskih sustava, dok je u cijelom narječju pronadjeno dvadesetak tipova (Lončarić 1979).

Između nekih tipova razlike su minimalne (u distribuciji nekog obilježja), dok su među drugima veće.

1.1.1. U deset tipova fonološku funkciju imaju sva tri obilježja, kako je to i u osnovnoj kajkavskoj akcentuaciji te u većini kajkavskih govora, a razlike su među njima u distribuciji obilježja.

Od četiri ostala tipa sustava u dva su relevantni mjesto i kvantiteta, u jednom kvantiteta i modulacija, a u jednom samo kvantiteta.

Zadnji je poznati podravski tip gdje mogu biti naglašena samo dva zadnja sloga (akcenatske riječi) a mjesto ovisi o kvantiteti ultimate: ako je duga, ujedno je i naglašena, a ako je kratka, naglašena je penultima. Opreka po kvantiteti postoji i ispred naglašenog sloga. Primjeri: *lastav!ica*, *lastavic'e:*, *p'ital*, *pit'ali*. Fonološki se može uzimati da je silina fiksirana na predzadnjoj mori riječi.

Za neobičan sustav koji je sličan tomu, u kojem takodjer mogu biti naglašena samo dva zadnja sloga riječi, ali u kojem je modulacija duge penultime fonološka, Ivšić je kao primjer naveo Jagnjedovec. Medjutim, Jagnjedovec danas ima akcentuaciju gdje je takodjer relevantna samo kvantiteta, a penultima se obično realizira uzlazno, ali može i silazno, dok je npr. u Virju redovna silazna intonacija, a u Djurdjevcu modulacija ovisi o rečeničnoj intonaciji (Fancev 1907, Ivšić 1936, Lončarić 1978).

1.1.2. Od dva tipa sustava u kojima su relevantni mjesto i kvantiteta, u jednom, koji je pronadjen samo u Donjim Zdelicama kod Bjelovara, naglašena mogu biti samo tri zadnja sloga riječi. No treći slog od kraja riječi može biti naglašen samo ako je dug, ultima ako je duga i zatvorena, a samo na penultimi postoji opreka po kvantiteti u naglašenom slogu. Opreka po kvantiteti ne postoji izvan naglašenoga sloga. Primjeri: *jag'oda*, *p'i:tati*, *kapù:t*, *l'eti*.

U idućem sustavu, u kojem su takodjer relevantni mjesto i kvantiteta, opreka po kvantiteti postoji i izvan naglašenoga sloga, a u mjestu naglaska nema ograničenja. Zabilježen je u Otrovancu u Podravini.

1.1.3. Od deset tipova sustava u kojima su fonološka tri prozodijska obilježja, dva su tipa posebno zanimljiva jer u njima postoji fonološka modulacija i u kratkom slogu, što nije tipično za kajkavštinu. Takva akcentuacija dolazi u govorima koji su u kontaktu sa štokavštinom, a utvrđena je u desetak raštrkanih sela na Bilogori, u istočnoj Podravini i Moslavini, npr. u Reci, Cigleni, Ivanjskoj. U nekima od tih mjesta govori se i štokavski, npr. u Reci.

U većini govora s tom akcentuacijom ne postoji fonološka kvantiteta izvan naglasaka. Karakteristično je da opreka po modulaciji postoji i u zadnjem i u jedinom slogu riječi, i dugom i kratkom, ali u zadnjem slogu samo onda ako je zatvoren. Kako su riječi sa silaznom modulacijom izvan prvoga sloga riječi rijetke, mogao bi se taj tip interpretirati tako da se uzima kako je modulacija fonološka samo u prvom i jedinom slogu. U ostalim slogovima sa silinom slog je uzlazan, a primjeri sa silaznim naglascima u tim položajima smatraju se iznimkama, kao i u književnom jeziku. Primjeri: *sěla* Gsg, *sěla* part. akt. f. 'gesetzt', *nó:s* (uz *nós*) imp. 'trage', *donés* 'hole', *šivínà:r* 'Veternär'.

1.1.4. U nekoliko mjesta s tim sustavom zabilježene su u nekih govornika i zanaglasne duljine, npr. u Novoj Ploščici, pa bi to bio drugi tip sustava s modulacijom i u kratkom slogu, koji ima opreku po kvantiteti i u zanaglasnom položaju. Primjeri: *vódo:m*, *šéne:s*.

1.1.5. Ostalih je osam sustava tipično za kajkavsku akcentuaciju: u njima je modulacija fonološka samo u dugom (i naglašenom) slogu. U četiri od njih opreka po kvantiteti dolazi samo u naglašenom, a u četiri i u prednaglasnom slogu. U bilogorskim i istočnopodravskim govorima najrasprostranjeniji je tip u kojem ultima, osim izuzetno u ekspresivnim i stranim riječima, ne može biti naglašena.

1.1.6. U Donjoj Glogovnici kod Križevaca, Donjim Mostima kod Novigrada Podravskega i nekim moslavačkim govorima, npr. u Bojani, zastupljen je tip koji se od prethodnoga razlikuje u tom što može biti naglašena zatvorena ultima, npr. *kapù:t*, ali *l'eti*. U tom položaju modulacija je, kao i u jednosložnim riječima, silazna.

1.1.7. Prošireniji je tip u kojem može biti naglašena i duga otvorena ultima (*letì:*), i to oko Dubrave, Ivanić-Kloštra, oko Kloštra Podravskega i sjeverno od Križevaca.

1.1.8. Neobičan je idući tip u kojem može biti naglašena i kratka i duga zatvorena ultima, bez fonološke modulacije u kratkom slogu, odnosno s istosmjernom opozicijom u tom slogu. Naime, neke riječi i oblici riječi mogu biti uzlazno i silazno modulirani (dijakronijski, riječ je o starijoj silini u tom položaju), a neke samo uzlazno (noviji naglasak). Primjeri: *sělo* i *sělo*, ali samo (inf.) *džě*, *dět* 'staviti' prema *dópt* 'dobiti', *osú:št*, *bò:g*. Takva akcentuacija utvrđjena je u dijelu govora u Čazmi, u nekim okolnim selima, zatim u G. Garešnici, V. Trnovitici itd.

1.1.9. U iduća četiri tipa opreka po kvantiteti poznata je i u

prednaglasnom slogu, što je tipično za kajkavštinu, npr. *jag'oda*, *młar:č'imo*. Ti su tipovi smješteni na periferiji područja, manje na istočnoj, više na zapadnoj.

1.1.10. U prvom tipu ultima ne može biti naglašena. Govori s tim tipom većinom su se smjestili zapadno od Križevaca (Ivšićev tip IV, 6), zatim u D. Šarampovu (predgradju Ivanč-Građa) i u Jabučeti kod Bjelovara (dijakronijski nije tip IV, 6). U nekim govorima s tim tipom, npr. u Erdovcu i Podgajcu kod Križevaca i u Jabučeti, zabilježeno je da se prednaglasna duljina realizira silazno, kao cirkumfleks, iza kojega slijedi kratak slog sa silinom, dakle realizira se kao neka vrsta dvoslogovnog naglasaka, Doppelakzent, naravno drukčiji nego onaj u Slavoniji (Ivšić 1907: 29).

1.1.11. Tip koji se od prethodnoga razlikuje po tome što može biti naglašena samo zatvorena ultima, a ne i otvorena (*kapù:t - l'eti*) utvrđen je u Velikom Brezovcu kod Vrbovca.

1.1.12. U idućem tipu može biti naglašena i otvorena duga ultima (*letì:*) i taj je tip zastupljeniji od prethodnoga. Dolazi na zapadu, npr. Vukovcu ispod Kalnika, Črečanu kod Zeline, Poljani kod Ivanč-Građa, gdje je riječ o Ivšićevom tipu IV, 5, zatim na istoku, gdje nije navedeni Ivšićev tip, u Špišić-Bukovici, Starom Gracu i Bušetini.

1.1.13. U Vaški kod Podravske Slatine zastupljen je tip sustava u kojem postoje i prednaglasne i zanaglasne fonološke duljine. Sekereš je taj tip uvrstio u slavonske štokavske naglasne tipove kao XII. tip (Sekereš 1977). Budući da je vaščanski govor, po drugim osobinama, kajkavski, potrebno je i njegovu akcentuaciju uvrstiti u kajkavsku tipologiju, samo što ona u njoj zauzima posebno mjesto. Od ostalih crta vaščanske akcentuacije treba spomenuti da u (akcenatskoj) riječi mogu biti dvije duljine, nema fonološke opreke po modulaciji u kratkom slogu, gdje Sekereš bilježi dvije modulacije. Sekereš bilježi i dvije različite uzlazne modulacije u primjerima kao *sūša* i *rūka* (tj. *rú:ka*), ali ja nisam mogao utvrditi dvije fonološki različite uzlazne modulacije, iako može postojati različita realizacija uzlazne modulacije.

1.2. S obzirom na realizaciju nadodsječnih oznaka, 14 nabrojanih tipova prozodijskih sustava čine tri skupine. U prvoj su skupini govori u kojima ne postoji opreka po kretanju tona, fonološka modulacija. U drugoj su skupini tipovi u kojima ta opreka postoji samo u dugom slogu i u trećoj skupini tipovi u kojima ta modulacija postoji

i u kratkom slogu.

1.2.1. Kada u nekom sustavu ima manje jedinica, polje je njihova ostvarivanja šire. U govorima u kojima nema opreke po kretanju tona naglašeni se slog može, u načelu, realizirati ravno, uzlazno i silazno, kao što je to u podravskim govorima s takvim sustavom, o čemu je bilo govora naprijed. Dalje, realizacija može biti normirana, tj. redovna je jedna modulacija, što osobito vrijedi za neke položaje u riječi. U svim sjeveroistočnim kajkavskim govorima koji nemaju opreku po tonu u jedinom ili zadnjem slogu - taj je slog redovno silazan, na što utječe samo rečenična intonacija. Modulacija može biti uvjetovana i individualno, tj. jedna osoba govori češće s jednom modulacijom, druga s drugom. To je uočeno kod kratkog naglašenog nezadnjeg sloga.

1.2.2. U najvećoj skupini govora, koja je tipična za kajkavštinu, realizacija je prozodijskih obilježja uglavnom onakva kakva je opisana za većinu kajkavskih govora, s jednom posebnošću u dijelu govora koji su u kontaktu s novoštokavskim govorima, tj. osjeća se utjecaj štokavštine. Naravno, to ne čudi jer je u dijelu tih govora ona utjecala i na sustav, a ne samo na izgovor.

1.2.3. Spektrografska analiza, istina ograničenoga opsega, omogućila je pretpostavke o fonološkoj relevantnosti prozodijskih pojava. U govorima koji imaju fonološku modulaciju samo u dugom slogu za modulaciju je relevantno kretanje tona u naglašenom slogu. Akut je redovno uzlazan, rjedje ravan, a cirkumfleks je redovno silazan. U nekih govornika ima značenja i idući slog: kod akuta je idući slog viši ili na istoj visini kao i naglašeni, a kod cirkumfleksa je idući slog niži od naglašenoga sloga.

U govora koji imaju fonološku modulaciju i u kratkom slogu bitno je kretanje tona u naglašenom slogu. To je razumljivo jer u tim se govorima razlikuje uzlazna i silazna modulacija i u jednosložnim riječima i u zadnjem slogu riječi. Kvantitativni odnosi u tim govorima odgovaraju uglavnom Miletićevim, manje Maretićevim, podacima o štokavskim govorima, a veće su razlike u odnosu na podatke koje donose Ivić i Lehiste.

2. *Prozodija dijakrono*

2.1. S genetskog gledišta, kako je već rečeno, prema akcentuaciji većina govora pripada Ivšičevoj IV. skupini i osnovna im je značajka tzv. unakrsna metatonija cirkumfleksa i akuta, nešto slično kao i u

litavskom jeziku (Arumaa 1964: 201). U tim je govorima takodjer došlo do regresivne metatakse siline s kratkoga sloga, pri čemu se na prednaglasnoj duljini pojavio noviji kajkavski akut, koji je mogao izazvati navedene metatonije (*př:tati* ← *př:t'ati*, *př:tamo* ← *př:ta-mo*, *posě:kel* ← *posě:k'el*). Ivšičev tip 8 treba izdvojiti iz te skupine jer je u njemu ograničeno mjesto naglasaka i ukinuta opreka po modulaciji. Kod drugih tipova promjene dovode do prefonologizacije opreka, a kod navedenoga tipa opreke se ukidaju (Ivić 1963, Junković 1972).

2.2. Dva od 6 ostalih Ivšičevih tipova, i to 3. i 4, nemaju drugih značajnijih promjena, osim unakrsne metatonije, a koje već nisu poznate i I. skupini (koja najbolje čuva osnovnu kajkavsku akcentuaciju). Razlika je između 3. i 4. tipa u tome što je u 4. silina povučena s otvorene ultime, a u 3. nije. (Po istoj se značajci razlikuju i prva dva i zadnja dva tipa od navedenih šest. I u drugim osnovnim akcenatskim skupinama ima takvih sustava koji se razlikuju samo po toj osobini, a ima ih i u drugim hrvatsko-srpskim narječjima.) Ivšičev tip IV, 4 ima dva podtipa: u jednim je govorima silina povučena sa svake duge ultime, a u drugim samo s otvorene (D. Glogovnica).

2.3. Češći su sustavi u kojima je došlo do progresivne metatakse siline s kratkih slogova, npr. *jag'oda* ← *j'agoda*. To su Ivšičevi tipovi 1 i 2, od kojih prvi ima naglašenu dugu ultimiu a drugi ne.

2.4. U trećoj skupini govora, na zapadu područja, došlo je do još jedne značajne promjene - do progresivne metatakse siline s dugih slogova, uz pojavu nove prednaglasne duljine, npr. *př:t'amo*, *ta:no'a-ti*, uz *př:tati* (Ivšičevi tipovi 5 i 6). Ivšič (1936: 81) kaže da su to tipovi "s metatoniranim akcentima" i "samo na pretposljednem slogu i s regresivnom metataksom tih akcenata sa daljih slogova". Međutim, sigurno je da se ne radi o metataksi dvaju naglasaka, već samo jednoga, tj. prije metatakse došlo je do ukidanja opreke među njima, jer su doživjeli istu sudbinu, suprotno stanju na penultimi. Vjerojatno je modulacija u kojoj su se izjednačili bila uzlazna, a do metatakse je došlo zbog pojave novijeg akuta u primjerima kao *př:tati*. Ta se pojava može usporediti s metataksom cirkumfleksa u posavskim govorima.

2.5. Osim značajnoga otkrića unakrsne metatonije i progresivne metatakse Ivšič je u nekim govorima uočio i odmah pokušao objasniti neka odstupanja. Po njemu je u takvim primjerima potrebno pretpostaviti drukčiji polazni naglasak (Ivšič 1936: 83). Kada su u pitanju

pojedine riječi, primjere koje Ivšić navodi možemo tumačiti na taj način, npr. naglasak kao *mlá:tla* i *mlá:tle* u Reci. Međutim, kada u čitavim kategorijama riječi, odnosno oblika, nemamo očekivanu modulaciju, odnosno kvantitetu i kada se idući na istok broj takvih kategorija povećava (izuzimajući govore nastale naseljavanjem sa zapada), a smanjuje se broj kategorija koje odgovaraju pretpostavljenom stanju, onda je potrebno i drugo tumačenje. Odstupanja su u modulaciji u tome što nema akuta od cirkumfleksa, dok prema akutu redovno dolazi cirkumfleks, a na mjestu očekivanoga osnovnoga cirkumfleksa, rjedje i akuta, nalazi se kračina. Na primjer, umjesto *govs:dina*, prema pretpostavljenom osnovnom obliku *govēdina*, u mnogim govorima nalazimo *g'ovedina*, odnosno *gōvedina* (što predstavlja polazni oblik *gov'edina*) i *govè:dina* (što bi odgovaralo polaznom obliku *govēdina*). U nekima od tih govora *gōvedina* je sigurno nastalo od *govēdina*, što dokazuje lik *pōsejkel*, od *posè:jkel*, prema *pōsekli*.

2.6. Na istoku kajkavskoga područja, na Bilo-gori i u istočnoj Podravini, u dvadesetak sela, te u većini sjevernomoslavačkih govora, osim u nekoliko sela oko Ivanjske, stariji kajkavski akut prelazi dosljedno u cirkumfleks, a cirkumfleks nije prešao u akut. U nekoliko sela nalazimo i prijelazno stanje s djelomičnom metatonijom akuta (Lončarić 1979: 1982b). Već je Ivšić uočio tu pojavu u jednom govoru (Donjim Mostima), ali je nije uzeo u obzir u svojoj genetskoj tipologiji i klasifikaciji kajkavštine (vjerojatno stoga što ju je uočio samo u govoru manjega sela ili naknadno kada je rad već bio gotov - podatak spominje u bilješci ispod crte). Pokazao sam da takva akcentuacija čini poseban tip u kajkavštini, koji je ravnopravan ostalim Ivšićevim osnovnim tipovima, odnosno govori s tom akcentuacijom čine skupinu koja je adekvatna ostalim Ivšićevim osnovnim skupinama.

Uočljivo je da je danas takva akcentuacija na području koje je bilo raseljeno, pa kasnije nanovo naseljavano i gdje je bilo velikih promjena u strukturi stanovništva. Svakako, nameće se zaključak da treba računati s utjecajem novoštokavštine, u kojoj je ista sudbina cirkumfleksa i akuta. Međutim, može se misliti na još jedan element. Na Bilo-gori i u sjevernoj Moslavini sigurno su bili govori s unakrsnom metatonijom cirkumfleksa i akuta. Dalje na istok, u Slavoniji, mogli su se redati govori sa sve manje kategorija u kojima su uopće metatonijski cirkumfleks i novi praslavenski akut zastupljeni a karakteristične su za centralne kajkavske govore. Na drugoj strani, u srednjoj Slavoniji, nalazili su se stari (zapadno)štokavski govori

u kojima se čuvaju akut i cirkumfleks. Naravno, nema ih u kategorijama tipičnim za kajkavštinu i nema regresivne metatakse kratkoga naglaska. Između tih dviju skupina govora mogao se nalaziti pojas govora gdje je akcentuacija na pola puta, tj. provedena je regresivna metaksa kratkoga naglaska i metatonija akuta, ali nema metatonije cirkumfleksa.

U tom pogledu zanimljiv je govor Vaške u kojem u nekim kategorijama uz duljinu karakterističnu za kajkavštinu, bilo cirkumfleksnog bilo akutskog porijekla, postoji i zanaglasna duljina karakteristična za staroštokavske govore, npr. u pl. imenica sr. r.: *sà:la:*, prema kajkavskom *sè:la* i staroštokavskom *sèla:*.

2.7. U nekoliko govora formiranih u novije vrijeme, od 18. st. dalje, vidi se utjecaj nekoliko osnovnih kajkavskih akcentuacija. Posebno su zanimljivi govori u kojima su (pod utjecajem govora s naglaskom ograničenim na dva zadnja sloga riječi) u velikoj većini riječi, odnosno oblika riječi, naglašena takodjer samo dva zadnja sloga riječi. U imperativu i nekim pojedinačnim riječima može biti naglašen i koji drugi slog. Takva je akcentuacija u Otrovancu, Starom Gracu, Špišić-Bukovici i Jabučeti. Primjeri: *jab'uka*, *lop'ata*, *pi:t'amo*, *sta:ro'ga*, ali *pī:šite*, *pī:tajte*, *'istina*, *pr'ijataj*.

3. Vokalizam sinkrono

3.0. U sjeveroistočnoj kajkavštini pronađeno je osam različitih tipova vokalskih sustava s obzirom na broj jedinica u naglašenom i nenaglašenom slogu, dugom i kratkom. Međutim, ako one sustave u kojima u dugom slogu dolazi dvoglas *ie* (na mjestu jata i poluglasa koji su se izjednačili) uzimamo kao posebne tipove s obzirom na govore u kojima u istom položaju dolazi monoftong *e*-tipa ili sekundarni dvoglas *ei*, onda ima dvanaest tipova. Za takvu interpretaciju ima puno opravdanja jer je slična pojava u štokavštini (s izuzetkom slavonskoga staroštokavskoga dijalekta) jedan od bitnih kriterija za klasifikaciju dijalekata. Ako se gleda i na distribuciju vokala u leksiku, što znači njihovo porijeklo, tada se razlikuje 19 tipova, odnosno skupina govora. Naime, u različitim govorima dolazilo je do različitih jednačenja protojedinica. Jedan strukturni tip objedinjava više genetskih tipova.

Tipovi se najviše razlikuju po tome postoji li u sustavu samo jedan vokal *e*-tipa ili dva, zatim postoji li isto tako samo jedan vokal *o*-tipa. S obzirom na distribuciju, odnosno na porijeklo, raz-

like kod vokala *o*-tipa u tom su je li došlo do jednačenja refleksa *q* i *ž* s kojim drugim vokalom, *u* ili *o*, ili nije došlo.

Tipovi će se prikazivati u vidu formule od tri člana, gdje će na prvom mjestu stajati broj jedinica u kratkom naglašenom slogu, na drugom broj jedinica u dugom naglašenom slogu i na trećem broj jedinica u kratkom nenaglašenom slogu. Na prvo mjesto stavljen je kratki naglašeni slog jer je on u većini govora položaj maksimalne razlikovnosti. Dugi nenaglašeni slog ne navodi se posebno jer je u njemu stanje isto kao u dugom naglašenom slogu.

3.1.1. *Tip 7-7-...* Tipovi koji imaju sedam vokala, i koji odgovaraju polaznom sustavu većine kajkavskih govora, nisu zastupljeni u graničarskim govorima, već u zapadnim i sjevernim susjednim govorima. Kod vokalizama bez dvozglasa *ie* takav je tip u nekim govorima zapadno od Vrbovca, npr. u Gredi, zatim u Djelekovcu kod Koprivnice, a sudeći po Ivšićevim bilješkama i u Lupoglavu kod Ivanića (Ivšić 1936).

Vokalizam je

- u kratkom naglašenom slogu: i - e - e - a - o/o - o/o - u,

- u dugom slogu: i: - e: - e: - o: - o:^u - ^uo:/o: - u:

Kosom crtom (/) odvojeni su alofoni koji za isti, homologni vokal dolaze u različitim govorima ili u istom govoru. Kod drugih tipova bit će primjera da za različite, nehomologne vokale dolazi ista vrijednost, ali u različitim govorima.

U Djelekovcu i zapadno od Vrbovca, barem u nekim govorima, refleks *q=ž* otvoreniji je od kontinuantne etimološkoga *o*. Iz govora s tim tipom vokalizma nema podataka za kratki nenaglašeni slog, tj. je li jednak kratkom naglašenom ili je u njemu došlo do neutralizacije *q* i *q̄*.

3.1.2. *Tip 6-6-6*. Vokalizmi sa šest jedinica u svim položajima bez dvozglasa *ie* zastupljeni su u graničarskim govorima, ali na njihovoj periferiji, na zapadu i, manje, na istoku. Ako se uzme u obzir i realizacija, onda ti vokalizmi izgledaju ovako:

- kratki (naglašeni i nenaglašeni): i/i - e/e - a - o/o - u/ü

- dugi: i: - e:/ei - e:/e: - a:/ā:/o: - o:/o: - u:/ü:

Kada se uzme u obzir i distribucija, odnosno porijeklo vokala, onda se mogu razlikovati tri skupine govora, tri genetska tipa s ovim strukturnim tipom. U prva dva od njih vokal *u* potječe od staroga *u* te od refleksa izjednačenih *q* i *ž*. Razlika je među njima u distribuciji, odnosno porijeklu, vokala *e* u kratkom nenaglašenom slogu. U jednim govorima taj vokal odgovara osnovnom kajkavskom kratkom jatu

i poluglasu, kao i u kratkom naglašenom slogu, npr. *dęņęs*, *podęł*, prema NAPL *šęņę*. S obzirom na realizaciju, vokalizmi s *q:*, za staro dugo *a*, i s *u:* zastupljeni su u govorima oko Ivanić-Kloštra, vokalizmi s *š* u nekoliko sela kraj Ivanić-Grada, zatim u Kloštru Podravskom i okolnim selima, vokalizam s *a:* u Vrbovcu i Gradecu itd. (Realizacija fonema označenoga s *š* nije jedinstvena u svim područjima i govorima, a kreće se od tek zamjetno pomaknutog *u* prema prednjoj artikulaciji, povišenog *š*, do potpune srednje labijalizirane artikulacije. Tako je i u govorima koji imaju vokalizme s različitim brojem jedinica i drukčijom distribucijom.)

Drugi se vokalizam sa šest jedinica u svim položajima razlikuje od prethodnoga u tome što vokal *ę* u kratkom nenaglašenom slogu ne odgovara starijem kajkavskom kratkom vokalu na mjestu jata i poluglasa, već kajkavskom osnovnom dugom vokalu istoga porijekla. U govorima s tim tipom navedeni primjeri glase *dęņęs*, *podęł*, *šęņę*, tj. u kratkom nenaglašenom slogu došlo je do neutralizacije *ę* i *ę* u srednjem *e*, ali u tom položaju postoji novi *ę*, koji odgovara starijem dugom *ę:*, odnosno dugom *ę:* u drugim oblicima riječi, a dobiven je pomakom naglasaka s duge naglašene ultime, npr. *kr'umpęř*, *p'ovęm*, prema *krumpęř:ra*, *povę:ste*. U nekim govorima iz prve skupine koji razlikuju *ę* i *ę* u kratkom nenaglašenom slogu fakultativno dolazi do njihove neutralizacije, ali se redovno čuva posebna vrijednost *ę* kada stoji prema dugom slogu.

U trećoj skupini govora sa šest jedinica u svakom položaju refleks *q* i *ř* izjednačen je s *o*. To su neki govori u Podravini, npr. u Jagnjedovcu i Peterancu. U većini tih govora *u(:)*, difuzni niski vokal, realizira se kao *š* (u Jagnjedovcu ne). Specifično je stanje u Hlebinama gdje su se *ę*, i *ę* u nenaglašenom položaju većinom izjednačili u srednjem *e*, npr. *m'ogęł*, *v'olęk*, ali se u nekim riječima na mjestu *ę* čuva posebna vrijednost kao reducirani glas, bliz glasu *šva*, npr. *d'ošęł*, *l'onęc*, ili *d'ošęł*.

3.1.3. Tip 8-8-8/5. U Tedrovcu i Prečecu kod Ivanić-Grada potvrđen je vokalizam koji je jednak vokalizmu koji ima šest jedinica u svim položajima (refleks *q* i *ř* izjednačen je s *u*) osim u zanaglasnom slogu gdje dolazi do jednačenja *o* s *u*, npr. NDsg *mę:su*, ali *odrę:sla*.

3.1.4. Tip 8-8-5. U nekim govorima na Bilo-gori i u istočnoj Podravini (s *q=ř=u*) u kojima je došlo do jednačenja *ę* i *ę* u kratkom nenaglašenom slogu u primjerima kao *kr'umpęř*, *p'ovęm*, prema *krum-*

pě:ra, *pově:ste* ne stoji novi kratki *ę*, već dolazi *e* kao i u ostalim kratkim nenaglašenim slogovima. U nekima od tih govora na topolovačkom području, gdje je granica između govora s tipom 6-6-... i govora s tipom 6-5-... na istoku supostoje sustavi s 5 i 6 vokala u dugom slogu, odnosno dolazi do fakultativnoga jednačenja *ę*: i *e*: u prvoj vrijednosti.

3.1.5. *Tip 6-5-6*. U govorima u kojima je došlo do jednačenja *ę*: i *e*:, u vrijednosti *ę* ili *ei/eĵ* (*eę:i* Gpl od *s'ęlo*) razlikuju se tri skupine govora, kao i govora s tipom 6-6-6. U dvije od njih također je refleks *q=ĵ* izjednačen s *u*, a u trećoj s *o*. Prve dvije skupine razlikuju se po distribuciji, odnosno porijeklu kratkoga nenaglašenoga *ę*.

Vokalizam koji čuva starije stanje, tj. u kojem se u kratkom nenaglašenom slogu razlikuju refleksi jata i poluglasa, kao *ę*, od staroga *e=ę*, imaju govori na dubravskom području i neki govori na Bilogori, npr. govor u Babotoku. Vokalizam u kojem su se osnovni kajkavski *ę* i *ę* u nenaglašenom slogu izjednačili, u vrijednosti *e*, gdje je dobiven novi *ę* u starijem dugom slogu, zastupljen je također u nekim bilogorskim i sjevernomoslavačkim govorima, npr. u šušnjarićima.

U podravskim govorima s ovim tipom vokalizma izjednačen je refleks *q* i *ĵ* s *o*. U nekima od njih, npr. u Hlebinama, supostoji taj sustav sa šestočlanim vokalizmom, tj. *ę* i *e*: (takva je vrijednost nenapetoga, odnosno kompaktnoga prednjega vokala) izjednačuju se fakultativno u *e*. U Virju je to jedini sustav (Šojat 1981). Rečeno je da u većini podravskih govora stari *u* ima vrijednost *ĵ*.

3.1.6. *Tip 6-5-5*. Rijetki su govori u kojima je samo pet jedinica i u kratkom nenaglašenom slogu uz pet vokala u dugom slogu. Takav je sustav pronađen u nekim bilogorskim govorima, npr. u G. Mostima, te u Ladini kod Dubrave, i to u govorima koji mogu imati dugu naglašenu ultim, pa nije došlo do pomicanja naglasaka u primjerima kao *pově:m*, *krumpę:r*.

3.1.7. *Tip 5-6-6*. U Reci kraj Koprivnice i Zabdru kod Dubrave postoje vokalizmi koji se razlikuju od svih ostalih vokalizama bez dvoglasa *ie*, i to po tome što u njima položaj maksimalne razlikovnosti nije kratki naglašeni slog. U njemu ima manje jedinica nego u dugom i kratkom nenaglašenom slogu. U tim je govorima u kratkom naglašenom slogu izjednačen refleks od *ě=e* s onim od *e=ę* u vrijednosti *e*, npr. *děnes*, *mògeĵ*, *šěne* Gsg i NApI. U dugom slogu čuvaju se posebne vrijednosti, i to *e*: ($\leftarrow e=ę$) te ravni diftong *ei* ($\leftarrow ě=e$),

npr. *svè:t* 'heilig' i *svè:it* 'Welt'. U nenaglašenom slogu postoji također dvoglas, vrijednost *e̯*, na mjestu starijeg dugog naglašenog sloga, npr. *pòvežm* prema *považmo*, *bežlašek* 'Eiweiß' prema *bèiž* 'weiß'. Međutim, vokalizmi tih dvaju sela razlikuju se po distribuciji *a* i *e*, tj. dijakronijski po porijeklu: u Zabrdju za poluglas stoji u leksemima, odnosno u naglašenom položaju, *a*, dok je u gramatičkim morfemima *e*, kao i u Reci u svim položajima, npr. *pàkel* prema *pékel* 'Hölle' u Reci. (Po ovoj riječi, gdje se vidi različiti refleks poluglasa, ti se govori mogu nazvati tipom *pàkel*, isto je tako s *tanek*, dok suprotno od njih u Plješivičkom prigorju postoje govori tipa *pekač*. Rožić.)

3.1.8. 5-5-5. U istočnim bilogorskim i podravskim govorima najčešći je vokalizam s pet jedinica u svim položajima u riječi, koji kao i književni jezik s dvosložnom varijantom slijeda *ije*, odnosno ekavskom varijantom, ima ove vokale: *i(:)*, *e(:)*, *a(:)*, *o(:)*, *u(:)*. Fonetska vrijednost vokala varira između pojedinih govora, većinom kod *e(:)*, koje se kada je fonološki kratko realizira kao *e̯*, *e* i *e̯*, a kada je dugo kao *e̯* ili *e*, npr. *žèna*, Sedlarica kod Pitomače, *st'ęsa* Šandrovec kod Bjelovara, *mě:so* Turnašica kod Virovitice itd.

3.1.9. Na graničarskom području nema govora u kojima je dvoglas *ie* u dugom slogu kao refleks jata i poluglasa *a* imaju sedam vokala, kao ni govora bez toga dvoglasa također sa sedmočlanim vokalizmom. Nalazimo ih na sjeverozapadnoj periferiji sjeveroistočnih govora, ispod Kalnika i na zelinskom području. U Črečanu kod Zeline i u kratkom nenaglašenom slogu razlikuje se sedam jedinica (Kalinski). U istom govoru i u Kalniku te nekim zagorskim govorima, kao i u nekim govorima sa sedmočlanim vokalizmom bez *ie* (Djelekovec), refleks *q* i *ž* otvoreniji je od refleksa staroga *o*, vrijednost *o* ili *q*, u kratkom slogu, a nekada i u dugom, uz *q^u*, prema *q* i *o* od *o*. U samoj Zelini stanje je obratno, tj. zatvoreniji je refleks staroga *o* od refleksa *q* i *ž* (Ivić 1968, Junković 1975).

U selu Kalniku i kratko naglašeno staro *o* realizira se obično kao *ʷo* ili *q* ako ne slijedi prednji vokal, a ispred sloga s prednjim vokalom realizira se kao *ɔ*, tj. povišeno, odnosno s artikulacijom pomaknutom naprijed, npr. *n'qɔt* ili *n'ʷɔt* 'nokat' prema *n'ɔti* 'nokti'. Također se i *e̯* u naglašenom slogu izgovara obično kao dvoglas, npr. *st'ęsa* uz *st'ęsa* 'staza'.

Za te je govore karakteristično da u nekim položajima i morfemima, npr. u Nsg imenica i pridjeva s. r. tvrdih osnova, umjesto

staroga *o* dolazi *ę*, koje je redovno u nešto drukčijem odnosu sa susjednim fonemima nego starije *ę* (od *jata* i poluglasa). Na primjer, ispred *ę* od *o* nema umekšavanja *ł*, npr. *mę:seę, pr'ęsilę* 'prosilo'.

3.1.10. Tip *ę-ę-ę* s *ie*. U ostalim graničarskim govorima s *ie* izjednačen je refleks *ę=ł* s *u*, pa u naglašenom slogu nema više od šest jedinica. Specifično je stanje u nekim govorima u zanaglasnom slogu.

Kod govora sa šest jedinica u sva tri položaja mogu se s obzirom na distribuciju, odnosno porijeklo *ie* i *e* razlikovati tri skupine. U prvoj skupini, s naglašenom (dugom) ultimom kratki je nenaglašeni vokalizam jednak naglašenom. Realizacije su pojedinih vokala u različitim govorima i položajima različite. U Apatovcu kod Križevaca i Bojani kod Čazme prema kratkom *ę* u dugom je slogu *ko*, npr. *młd:ę*, dakle dvoglas kao i kod prednjih vokala. Prema kratkom *a* dolazi dugo *ę:* ili *ę:*, npr. *kr'ava, krę:f*, ili *krę:f*. U Vrtlijskoj kod Čazme vrijednosti su *o:* i *a:* (s nešto više stražnjom artikulacijom).

U Maloj Trnovitici i Daskatici kratki nenaglašeni vokalizam od govora dugomu, a ne kratkomu naglašenom vokalizmu, tj. u tom se slogu javlja kratki dvoglas prema dugome, npr. *p'ovjęm* prema *povięmo*. Razlika je među njima u tom što je u Daskatici govor tipa *tanek*, tj. različit je refleks poluglasa, pa ta dva govora čine dvije različite skupine. Postoje i razlike u izgovoru dugoga *e:*, koji u M. Trnovitici ima srednju vrijednost, a u Daskatici je zatvoreniji - *ę:*.

3.1.11. Tip *ę-ę-?* s *ie*. U nekoliko govora zabilježen je rijedak tip vokalizma u kojem je položaj maksimalne razlikovnosti kratki nenaglašeni slog, najčešće zanaglasni. Među govorima s tim tipom vokalizma razlikuju se tri skupine s obzirom na distribuciju, odnosno porijeklo nekih vokala.

U Cirkveni, između Križevaca i Bjelovara, i u kajkavskom govoru Milaševca kod Čazme (gdje se govori i štokavski) uz šest monoftonga kao u kratkom naglašenom slogu u nenaglašenom dolazi i dvoglas: *i - ę/e - ie - ę - a - a - u*. Primjeri: *d'ęnęs - p'astjęr*. Dugi je vokalizam u Milaševcu s *a:*, a u Cirkveni s *ę:* prema starom *a:*.

Tako je i u Lemešu Ravenskom i Cugovcu, Križevci, koji imaju neku vrstu prijelaznih govora jer u dugom slogu na mjestu *jata* i poluglasa može stajati *ę:* i *ie*.

U Kuštanima kod Žabna govor je tipa *tanek*, npr. *stęsa*, ali *grę:zel, krųmpjęr*.

3.1.12. Tip *ę-ę-ę* s *ie*. I u govorima s dvoglasnom *ie* javlja se

vokalizam koji ima pet jedinica u kratkom naglašenom slogu, a šest u dugom i kratkom nenaglašenom slogu, gdje se javlja dvoglas *ie*. U tim su govorima s obzirom na distribuciju, odnosno porijeklo vokala dvije skupine.

U Velikoj Trnovitici razvoj je bio uobičajeni kajkavski, a karakteristike su izgovora da se vokal koji u kratkom naglašenom slogu stoji prema starijima *e* (ě=e) te *ę* (od *e=ę*) izgovara *e* ili *ę*, npr. *męgla*, a kompaktni dugi vokal kao *a*:, npr. *mlà:tim*.

Kostanjevac i Nova Ploščica kod Garešnice imaju govore tipa *tanek*. Karakterističan je dugi vokalizam s *ę*:, npr. *mą:so*.

3.2.1. O vokalizmu treba još reći da je u svim govorima silabem *ę*, koji kao svi vokali može biti dug i kratak, moduliran silazno i uzlazno, već prema tome kakav je prozodijski sustav kojega govora. U većini govora *ę* ne može stajati u inicijalnom položaju, već ima protezu *h*, npr. *hręa*, ali *ręa* u Reci kod Koprivnice i sjevernomoslavačkim govorima istočno od Česme.

U nekim bilogorskim govorima istočno od Bjelovara i sjevernomoslavačkim istočno od Česme u kojima otpada zanaglasno *i* javlja se također silabično *ę*, npr. *vł:kęla*, i, rjedje, *ł*, npr. *plđ:stł* (*plđ:stili* 'stavljali u plastove'). To je samo u zanaglasnom položaju, kao i u primjerima.

Gubljenje zanaglasnoga *i*, rjedje *u*, proširenije je od pojave silabičkih sonanata, npr. u Reci došlo je do toga gubljenja, ali ne u položajima gdje bi se javljali silabični sonanti, npr. *łłca*, *jępka*, ali *vłknila*.

Rijetko se, i to u govorima istočno od Česme, javlja fakultativno slogotvorni opstruent, npr. u trosložnom *jępka* u Šimljani kod Garešnice, prema dvosložnom liku kakav je naveden naprijed. Naravno, slogotvorni suglasnici mogli bi se interpretirati kao slijed suglasnik + šva, dakle *jębeka*.

3.2.2. Na cijelom području protezu *v* ima staro *u* te refleksi od *q=ł* (*u* ili *o*), npr. *vuvo/vuho*. Većina govora ima također *v(-)*, odnosno *vu(-)* od *va(-)/vā(-)*, npr. *vlovil*, osim većeg dijela govora u sjeveroistočnoj Moslavini i govora tipa *tanek*, gdje je *u*, dakle *ulovil*.

Većina sjevernograničarskih govora nema prejetaciju ispred *o*. Imaju je u poznatim slučajevima podravski govori i moslavački govori zapadno od Česme, npr. *foteo*, ali *ostal*.

4. O razvoju vokalizma

4.1. U razvoju vokalizma posebno su značajne tri pojave. Prva je sudbina refleksa izjednačenih *q* i *ž*. Na cijelom sjeveroistočnom kajkavskom području, i tako dalje na istok u Slavoniji, došlo je do jednačenja tih glasova, i to tako da je na većem, južnijem dijelu njihov refleks bio zatvoreniji od kontinuantne staroga *o*, a na sjeveru otvoreniji (Ivić 1963, Junković 1972, Lončarić 1982b). Kasnije se njihov refleks u jednim govorima jednači s *u*, a u drugima s *o*. Graničarski govori imaju jednačenje s *u*, osim podravskih od Koprivnice do Djurdjevca, koji imaju jednačenje s *o*. U nekim govorima zapadno od Križevaca takodjer dolazi do jednačenja s *o*. Sjeverno i zapadno čuva se posebna vrijednost toga refleksa, i to većinom u vrijednosti otvorenijoj od etimološkoga *o*. Takvo stanje navodi na zaključak da se otvoreniji refleks jednačio s *o*. Inače bi bilo teško protumačiti različit razvoj koji danas imamo u susjednim selima, npr. u Djurdjevcu (*o*) i u Kalinovcu (*u*).

U nekim istočnopodravskim govorima, npr. u Otrovancu i Vaški, gdje se refleks *q* i *ž* izjednačio s *u*, morfem je za 3pl prezenta *o*, a u glagola II. vrste osnovni je morfem *no*, npr. *idò:*, *vi:kno!*. U Jagnjeđovcu gdje je došlo do jednačenja s *o* nastavak je za Asg a-deklinacije : *u*.

4.2. Druga je značajna crta u razvoju vokalizma sudbina jata i poluglasa. Govori u kojima su ta dva izjednačena glasa (njihovo je jednačenje značajna kajkavska osobina) u dugom slogu dala dvoglas *ie* čine dvije aree, istočnu i zapadnu. U istočnoj arei, na bilogorskom području, ti govori čine nekoliko otoka, od kojih su najveći cirkvenski i ciglenski. U sjevernoj Moslavini iekavsko je područje istočno od rijeke Česme, dakle tu se ta izoglosa poklapa točno s granicom prema turskom području u drugoj polovini 16. stoljeća. Zbog toga se može pretpostaviti da je za takav razvoj mogao biti značajan utjecaj štokavaca, kojima su ti govori okruženi, ali treba uzeti u obzir da su to područje naseljavali i doseljenici iz zapadnijih krajeva koji takodjer imaju dvoglas *ie*, a nisu bili izloženi štokavskom utjecaju.

Dvoglas *ei/ež*, kao varijanta uz dugo *e* ili kao jedini alofon, sekundaran je, kasnije razvijen.

4.3. Posebnu pažnju zaslužuju govori u kojima je na mjestu poluglasa u naglašenom slogu, odnosno u leksemu *a*, svrstani u tip nazvan *taneč*. Nema ih mnogo i razasuti su od Križevaca (Kuštani) do Gareš-

nice (kostanjevac i N. Ploščica) te Vaške na istoku. Takvo se stanje može objasniti štokavskim utjecajem, ali je moguće i drukčije objašnjenje. Naime, u srednjoj Slavoniji, na području koje sa sigurnošću ne možemo smatrati kajkavskim, dugo se čuva posebna vrijednost za jat i poluglas. Za jat je to bilo *ę*. Za poluglas se može pretpostaviti da je to bio glas tipa šva, kao i danas u nekim govorima na karlovačkom području, dakle drukčije od Ivićeva mišljenja koji je pretpostavljao otvoreno *ę*. Naime, teško je pretpostaviti da su u sustavu bila tri vokala *e*-tipa. Drugo, vjerojatno su govori koji imaju različite zamjene za poluglas nastavak tih govora. U Vaški u gramatičkim morfemima ta je vrijednost izjednačena s onom za jat, refleks *ę*, dok je kontinuanta za staro *e=ę* tamo otvoreniji glas. Iz vrijednosti šva moguće je jednačenje s *a*, kao u Vaški u leksemima, odnosno pod naglaskom, što se danas događa u nekim govorima na karlovačkom području, i s *ę* od jata, kao u Vaški u drugom položaju.

Može se također pretpostaviti da i istočnopodravski i istočnobilogorski govori s petočlanim vokalizmom potječu od takvih govora u kojima su dugo čuvane posebne vrijednosti za jat i poluglas, pa su se jedna i druga odmah izjednačile s kontinuantom starih *e* i *ę*, bez specifičnoga kajkavskoga jednačenja jata i poluglasa. Naravno, u njima je moguć i razvoj od tipičnoga kajkavskoga stanja s izjednačenim jatom i poluglasom, kojih se refleks kasnije jednači s onim od *e=ę*. Treba također pretpostaviti mogućnost da u jednim govorima imamo jedan, a u drugima drugi razvoj.

4.4. Od ostalih crta u vokalizmu može se navesti da je u nekim bilogorskim govorima inicijalno *o* ispred *n* prešlo u *u*, npr. u zamjenici za 3. lice: *un(-)*, pa *unda* 'onda' i isto tako finalno *o* iza *m* u *lpl* prezenta *-mu*.

Stara skupina *đer-* dala je kajkavsko "punoglasje" *đere/đerie* a prema *đar-* dolazi *ar-* ili *ēr-*. Zanimljiva je diferencijacija u Reki: *đeretvo* 'trbuh' i *eretvo* 'crijevo' uz *drōbo*.

5. Konzonantizam

5.1. U velikoj većini govora zastupljen je ovaj konzonantizam:

p	b					m		
		f	v					
t	d	s	z	c	*ž	n	l	r
		č	ž	ć	ǰ	ń	ł	j
k	g	*h						

(Zvjezdicom su označeni suglasnici koji nisu zastupljeni u svim govorima.)

Sjevernomoslavački govori istočno od Česme nemaju u sustavu *h*, također ni neki bilogorski govori, npr. Reka, dok ga većina graničarskih govora ima u položaju gdje je protetskog porijekla, npr. *h̃:š*, a drugdje je zamijenjen s *v* ili s *j*, npr. *m'uvva*, *sn'eja*. U Podravini, npr. Hlebinama, zabilježeni su primjeri s *h̃* na mjestu *v*, npr. *kroh̃*.

Fonem *z* nije potvrđen u Vaški.

U govorima u kojima ispada zanaglasno *i* postoje u sustavu, u naglasnom slogu, dugi, geminirani suglasnici, npr. *mól:a* (*mól̃a*), *plát:* inf. prema *plát* imperativ (Reka).

S obzirom na samo jedan palatalan par afrikata, što je tipična kajkavska osobina, značajno je da je takvo stanje i u većini hrvatskih štokavskih govora ovoja područja, a susreće se i u nekim srpskim govorima, npr. u moslavačkom štokavskom otoku.

5.2. U nekoliko najistočnijih govora, a i nekoliko drugih, nema ukidanja opreke po zvučnosti na kraju riječi pred pauzom.

5.3. U većini govora, osim u Podravini, ispred prednjih vokala *i* se palatalizira, izjednačuje s *ʃ*, npr. *ʃ'ipa/l'ipa*. U Kalniku, a vjerojatno i u susjednim govorima, do te neutralizacije dolazi samo ispred *i* i *e* od jata i poluglasa, ali ne ispred *e* te *e* od *o*, npr. *t'ęže* 'tele' na Bilo-gori, ali *t'ęžę*, *s'ęžę* 'selo' u Kalniku. U podravskim i istočnim bilogorskim govorima nema te neutralizacije, ali je *ʃ* leksikalizirano na mjestu starijega *ʃ* u nekim pojedinačnim primjerima, npr. *mól̃ila* M. Trojstvo, *d'ętežina* Vaška.

5.4. Nazalno *ñ* je u Podravini i u govorima zapadno od Česme i Križevaca prešlo u položaju iza vokala u slijed s anticipiranim palatalnim elementom, *ɲ̃* ili *ɲ̃ñ*, npr. *kož̃ni*, većinom, *kož̃ni* u šušnjarima kod Ivanić-Grada. U Apatovcu je u tom položaju obično *ʒ*, npr. *k'ož̃i*, a u inicijalnom položaju *j*, sam ili s *n* od kojega je rastavljen vokalom, npr. *j'ęmu*, *j'ęnga* 'njemu, njega'.

Depalatalizaciju starijeg *ʃ* susrećemo na cijelom području, osim u sjevernoj Moslavini istočno od Česme i u nekoliko drugih pojedinačnih mjesta. Međutim, i u mjestima gdje nalazimo primjere s depalatalizacijom ima, više ili manje, i primjera bez nje, npr. u Cagincu kod Ivanić-Grada zabilježeno je *ʃ̃:đi* i *p'osteʃ*. Depalatalizacija *ñ* rjeđa je, npr. *kñiga* u Reki.

Prema starijem *ʃ̃* većinom je *ʃ*, ali je oko Ivanić-Grada zabilje-

ženo takodjer *lj* i *lj*, npr. *sè:lje* u Tedrovcu, *sè:lje* u Prečcu. Nazalno *n* od *nj* vlada se kao i starije *n*.

Novije jotovanje drugih suglasnika nije provedeno, ali utjecajem sa strane unose se likovi s jotiranom osnovom, npr. *ovèitje* i *ovèiše* u Reci.

6. Važnije morfološke osobine

6.1. Za NA uz brojeve 2, 3, 4 postoji posebna konstrukcija, gdje je oblik za m. r. jednak Gsg, za ž. r. NApI, a za s. r. u većini govora postoji poseban oblik s nastavkom *-e/-e*, npr. *dvèi*, *tri*: *s'èle*. U nekim je govorima i oblik za s. r. jednak Gsg, a postoji samo petrificiran poseban oblik u nekim izričajima, npr. *dva sela*, *dvèi*, *tri lète*.

6.2. Vokativ je jednak nominativu osim kod ženskih hipokoristika na *-a*, npr. *Vsg B'aro* uz *Nsg Bara* (modulacija varira) i *B'ara*.

6.3. U većini govora nisu izjednačeni DLIpI, a izjednačeni su u više istočnih moslavačkih govora i u pojedinim bilogorskim. Gdje je došlo do jednačenja, nastavak je za m. i s. r. *-ima*, za ženski *-ama* (Ivanjska) ili *-am* (Reka). I u govorima s izjednačenjem DLIpI čuvaju se okamenjeni stariji oblici nekih riječi, npr. DL *kò:lì* 'den Wägen'.

6.4. Osim u Podravini i nekim pojedinim govorima, Asg m. r. za neživo jednak je uvijek Nsg, a u Podravini samo uz glagole kretanja.

6.5. U bilogorskim i moslavačkim govorima nastavak je DLsg *a*-deklinacije *-e*, pa je većinom jednak Gsg. Negdje i imenice *i*-deklinacije imaju isti nastavak, npr. *f-pé:še*. Drugdje je taj nastavak *-i*.

6.6. U Isg imenica ž. r. nastavci su, idući od zapada na istok: najprije *-u*, obično povezan i s prozodijskom oznakom (duljinom osnove prema kraćini u drugim oblicima), zatim *-um*, sa ili bez dodatne prozodijske oznake. U graničnom području dubletni su oblici s *-u* i s *-um*, npr. u Roščancima između Koprivnice i Bjelovara. U Podravini i na istoku, kao i u nekim pojedinačnim govorima zapadnije (Reka), nastavak je u tom padežu *-om*.

6.7. U centralnim i zapadnim govorima u pridjeva je živa kategorija odredjenosti. Opreka odredjeno/neodredjeno označena je nastavkom samo u Nsg m. r. (*-i* : *-o*), a u ostalim oblicima u nekih pridjeva prozodijskim sredstvima, npr. *bag'ata* : *boga:ta* (modulacija u govorima varira).

6.8. U pridjevsko-zamjeničkoj deklinaciji DLsg ž.r. redovno ima imenički nastavak, a samo u nekim govorima poseban nastavak *-oj*, npr. u Reci. Gpl ima u bilogorskim govorima nastavak *-i*, u Podravini

većinom *-e*, a u moslavačkim govorima nastavak *-ija*, koji je preuzet od susjednih štokavskih govora.

6.9. U velikoj većini govora sklanjaju se svi glavni brojevi.

6.10. Glagoli imaju redovno poseban oblik za infinitiv, poseban za supin. U govorima u kojima nije otpalo *-i* u infinitivu (a to je većina govora, jer u manjem broju govora otpada zanaglasno *i*), razlikuju se prisutnošću : odsutnošću *-i*, te u nekih glagola prozodijskom oznakom. U govorima bez *-i* infinitiv i supin razlikuju se samo prozodijskom oznakom u nekih glagola. U primjerima je na prvom mjestu infinitiv: *sp'at(i) : spà:t, d'elat(i) i del'ati* (u Podravini) : *d'elat, kòs(i)t : kòsit, tû:š(i) : tû:š* itd.

6.11. Nekoliko govora, u kojima su *q* i *ž* izjednačeni s *u*, u osnovi II. vrste glagola nema *-nu-* nego *-ni-* (npr. *vī:knit*), *ŷ* (npr. *vī:kŷt* Poveljić) i *-no-* (npr. *vī:knoti* Vaška).

6.12. U 3pl prezenta generaliziran je nastavak *-ju* ili *-du* u Podravini i u Moslavini, ali se uz oblike s tim nastavkom javljaju i oblici bez bjega. U Vaški i nekim drugim podravskim mjestima taj je nastavak *-do* ili *-jo*, iako su u drugim položajima *q* i *ž* izjednačeni s *u*.

U 1pl prezenta nastavak je na istoku *-mo*, u centralnim je govorima također taj nastavak ili nastavak *-mu*, a na sjeverozapadu područja nastavak je *-mę*.

6.13. Imperativ u centralnim i istočnim sjevernograničarskim govorima nema nastavka *-ęte* kao u Podravini i na sjeverozapadu, pa imamo *pī:līte* ili *pī:īte* (gdje otpada zanaglasno *i*) prema *pī:lęte* (naglasak varira).

7.0. U klasifikaciji kajkavskih govora, a da bi se dobila klasifikacija koja bi odgovarala onoj u drugim narječjima hrvatskoga ili srpskoga jezika, npr. u štokavštini (gdje se izdvajaju dijalekti, eventualno poddijalekti, pa skupine i podskupine govora), potrebno je uz već navedene korekcije Ivšićeve klasifikacije po akcentuaciji kao drugi kriterij dodati vokalizam. To su sudbina poluglasa te sudbina *q* i *ž*. Za izdvajanje jedinica, idioma, nižega ranga treba primijeniti značajke koje su manje važne, i to (1) progresivnu metataksu siline s dugoga sloga, (2) progresivnu metataksu siline s kratkoga sloga i (3) refleks jata i poluglasa u dugom slogu.

Nakon takve načelne klasifikacije u Lončarić 1982a iznesene su u Lončarić 1982b korekcije s obzirom na prostiranje dijalekata, njihove podjele na poddijalekte i skupine te kao posljedica toga korek-

cije naziva u sjeveroistočnim kajkavskim govorima - na temelju novijih terenskih istraživanja. (Vjerojatno će nakon potpunijeg istraživanja takve korekcije biti potrebne i u drugim kajkavskim područjima.)

7.1. Podravski govori s ograničenjem u mjestu naglaska čine dijalekt, koji se po prostiranju može nazvati *podravskim*. S obzirom na sudbinu refleksa *q* i *ŕ*, ti govori tvore dvije skupine: u većini govora, od Botova i Koprivnice do Djurdjevca (osim Hlebina i Peteranca koji ne pripadaju govorima s navedenim ograničenjem) taj je refleks izjednačen s *o*, a u nekoliko sela istočnije izjednačen je s *u*. Kako zbog nekoliko sela nije praktično govoriti o posebnom dijalektu, iako se na drugim područjima po tom kriteriju izdvajaju dijalekti, ovdje je bolje govoriti o dva poddijalekta. Osim toga, ti su govori bliski i po drugim osobinama.

7.2. Sjeverozapadno od toga dijalekta i sjeverno od ostalih graničarskih govora prostire se *sagorskoludbreški dijalekt*, koji pripada I. Ivšičevoj skupini govora. Međutim, zagorski govori još uvijek nisu dovoljno poznati da bi se dala njihova konačna klasifikacija.

7.3. Sjevernograničarski kajkavski govori s regresivnom metaksom siline s kratkih slogova i bez metatonije cirkumfleksa u akut, ali s metatonijom akuta u cirkumfleks ("̂, ~ → "̂), čine dijalekt koji se po prostiranju može nazvati *šasmansko-podravskim* ili *sjevernomoslavačkim*, jer je većina tih govora u sjevernoj Moslavini, a manji dio na Bilo-gori i u Podravini.

Kako neki govori toga dijalekta nemaju jedinstvenu sudbinu poluglasa (govori tipa *taneč*), ta se crta nameće kao kriterij za podjelu na poddijalekte. Međutim, kako je tih govora malo i ne zauzimaju kompaktno područje, ne može se ostati samo pri primjeni toga kriterija. Može mu se dodati sudbina jata i poluglasa u dugom slogu, pa se kombinacijom tih dvaju kriterija izdvajaju tri poddijalekta.

7.3.1. Prvi poddijalekt čine svi govori tipa *taneč* bez obzira na refleks jata i poluglasa u dugom slogu, dakle iekavski govori V. Trojstva, Male Ciglene, Nove Ploščice, Kostanjevca i Daskatiće te ekavski govori u Vaški i Zabrdju.

7.3.2. Drugi poddijalekt čine iekavski govori koji nisu tipa *taneč*, a to je većina sjevernomoslavačkih govora istočno od Česme i ciglenskih govora, a mogao bi se nazvati *šasmansko-ciglenskim* poddijalektom.

7.3.3. Treći poddijalekt činili bi ekavski govori koji nisu tipa *taneč*, koji se nalaze zapadno od Česme i u Podravini, a može se

nazvati *đubravska-podravskim*.

7.4. Ostali sjeveroistočni kajkavski govori, koji stvarno pripadaju IV. Ivšičevoj skupini, tj. oni u kojima je došlo do unakrsne metatonije osnovnoga kajkavskoga cirkumfleksa i akuta (*měso, sūša*), zauzimaju veliko područje s obzirom na ostale kajkavske dijalekte i međusobno se znatno razlikuju po drugim osobinama. Po razvoju *q* i *ž* mogu se podijeliti na dva dijalekta. Govori u kojima se refleks tih glasova izjednačio s *u* čine dijalekt koji se može nazvati *glogovničko-bilogorskim*, a govori u kojima se čuva njegova posebna vrijednost ili se u novije vrijeme jednači s *o* čine *gornjolonjsko-kalnički dijalekt*. Ovaj drugi dijalekt trebat će kao i prvi podijeliti na poddijalekte, ali još nije dovoljno poznat.

7.5. Glogovničko-bilogorski dijalekt može se podijeliti na tri poddijalekta s obzirom na progresivnu metataksu siline.

7.5.1. Prvi poddijalekt čine govori koji nemaju takvu metataksu (*j'agoda*), a to su govori s 3. i 4. akcenatskim tipom Ivšičeve IV. skupine. Po najvećoj skupini takvih govora mogu se nazvati *ivanjskim* poddijalektom. Na Bilo-gori ti su govori razbacani.

7.5.2. Drugi poddijalekt, koji se može nazvati *križevačko-bilogorskim*, tvore govori koji imaju progresivnu metataksu siline samo s kratkih slogova (*jag'oda, mlà:timo*).

7.5.3. U treći poddijalekt ulaze govori koji imaju metataksu siline sa starijih dugih naglašenih slogova (*jag'oda, mlà:t'imo*) a po prostiranju nazvan je *vrbovečkim*.

LITERATURA

- ADAMČEK, J. i I. KAMPUŠ 1976, *Popisi i obrađuni poreza u Hrvatskoj u XV i XVI stoljeću*. Zagreb.
- ARUMAA, P. 1964, *Urslavische Grammatik I*. Heidelberg.
- BELIĆ, A. 1929, Kajkavački dijalekat. *Narodna enciklopedija Srba, Hrvata i Slovenaca*. Beograd.
- BELIĆ, A. 1935, Dr. Stjepan Ivšić, Jezik Hrvata kajkavaca. *Južnoslovenski filolog* 14, 241-246.
- BELIĆ, A. 1960, *Fonetika. Osnovi istorije srpskohrvatskoga jezika I*. Beograd.
- BÖSENDORFER, J. 1910, *Crtice iz slavonske prošlosti*. Osijek.
- BRABEC, I. 1970, Hrvati uz Muru i Dravu te u Vedešinu. *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 74, 495-500.
- BROZOVIĆ, D. 1960, O strukturalnim i genetskim kriterijima u klasifikaciji hrvatskosrpskih dijalekata. *Zbornik za filologiju i*

lingvistik 3, Novi Sad, 68-86.

- BRZOVIĆ, D. 1963, O rekonstrukciji predmigracionog mozaika hrvatsko-srpskih dijalekata. *Filologija* 4, Zagreb, 45-55.
- BRZOVIĆ, D. 1970, Dijalekatska slika hrvatskosrpskog jezičnog područja. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru* 8(5), 5-32.
- BUTURAC, J. 1944, Popis župa Zagrebačke biskupije od godine 1334. *Zbornik zagrebačke nadbiskupije*. Zagreb 1944, 409-454.
- CVIJIĆ, J. 1927, Metanastasička kretanja, njihovi uzroci i posledice i Balkansko poluostrvo. *Srpski etnografski zbornik* 24. Beograd.
- ČUK, J. 1916: Podravina do Bednje i Vočinke i susjedna područja do polovice četrnaestoga vijeka. *Vjesnik Zemaljskoga arhiva* 18, Zagreb, 169-232.
- DOBROVIĆ, Lj. 1951, Topografija zemljišnjih posjeda zagrebačkih biskupija prema ispravi kralja Emerika iz godine 1201. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 283, 19-51.
- FANCEV, F. 1907, Beiträge zur serbokroatischen Dialektologie. *Archiv für slavische Philologie* 29, 305-390.
- FINKA, B. i A. ŠOJAT 1973, Karlovački govor. *Hrvatski dijalektološki zbornik* 3, 77-150.
- FINKA, B. i A. ŠOJAT 1975, Hrvatski ekavski govori jugozapadno od Vinkovaca. *Radovi Centra za znanstveni rad, Vinkovi* 3, Zagreb, 5-131.
- GRAFENAUER, B. i dr., *Historija naroda Jugoslavije*. I, Zagreb 1953, II, Zagreb 1959.
- HAMM, J. 1949, Štokavština Donje Podravine. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 275, 5-70.
- HRASTE, M. 1956, Bibliografija radova iz dijalektologije, antroponimije i hidronimije na području hrvatskoga ili srpskoga jezika. *Hrvatski dijalektološki zbornik* 1, 387-479.
- HRASTE, M. 1958, Značaj zapadnoga štokavskog govora za istoriju i dijalektologiju srpskohrvatskog jezika. *Sužnoslovenski filolog* 23, 77-81.
- HRASTE, M. 1960, Kajkavski dijalekat. Jezik hrvatskosrpski/srpsko-hrvatski. *Enciklopedija Jugoslavije* 4.
- IVIĆ, A. 1926, Migracije Srba u Slavoniju tokom 16., 17., i 18. stoljeća. *Srpski etnografski zbornik* 36, Subotica.
- IVIĆ, P. 1957, Izveštaj o naučno-istraživačkom radu na terenu. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 2, 401-404.
- IVIĆ, P. 1958, *Die serbokroatischen Dialekte*. s'Gravenhage.
- IVIĆ, P. 1959, O deklinacionim oblicima u srpskohrvatskim dijalektima. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 4, 189-215 i 5, 117-130.
- IVIĆ, P. 1961, Izveštaj o ispitivanju govora u severnoj i zapadnoj Hrvatskoj. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 6, 403-405.
- IVIĆ, P. 1968, Proces rasterećenja vokalskog sistema u kajkavskim govorima. *Zbornik za filologiju i lingvistik* 11, 57-69.
- IVIĆ, P. i I. LEHISTE, Prilozi ispitivanju fonetske i fonološke pri-

- rođe akcenata u savremenom srpskohrvatskom jeziku. *Zbornik za filologiju i lingvistik* 6, 31-69 i 8, 75-117.
- IVŠIĆ, S. 1911, Prilog za slavenski akcentat. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 187, 133-207.
- IVŠIĆ, S. 1913, Današnji posavski govor. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 196, 124-254.
- IVŠIĆ, S. 1936, Jezik Hrvata kajkavaca. *Ljetopis JAZU* 48, 47-88.
- IVŠIĆ, S. 1971, Hrvatska dijaspora u 16. stoljeću i jezik Hrvata Gradišćanaca. Priredio i dijelom obradio B. Finka. *Izabrana djela iz slavenske akcentuacije*. München, 723-798.
- JEDVAJ, J. 1956, Bednjanski govor. *Hrvatski dijalektološki zbornik* 1, 279-330.
- JUNKOVIĆ, Z. 1972, Jezik Antuna Vramca. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 363.
- JUNKOVIĆ, Z. 1977, Parenté et affinité en dialectologie. *Annales de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Nice* 28, 9-23.
- JUNKOVIĆ, Z. 1982, Dioba kajkavskih govora, tipovi i savezi. *Hrvatski dijalektološki zbornik* 6, 191-216.
- KALINSKI, I., *Fonološki opis govora Črečana* (rukopis).
- KALINSKI, I. i A. ŠOJAT, Zelinski tip govora. *Rasprave Instituta za jezik*, Zagreb, 2, 21-36.
- KARGER, A. 1963, *Die Entwicklung der Siedlungen im westlichen Slavonien*. Wiesbaden.
- KAŠIĆ, D. 1967, *Srbi i pravoslavlje u Slavoniji i Sjevernoj Hrvatskoj*. Zagreb.
- KAŠIĆ, J. 196, O jekavskom govoru Velikoga Grdjevca, sela jugoistočno od Bjelovara. *Zbornik za filologiju i lingvistik* 6, 149-157.
- KLAIĆ, N. 1971, *Povijest Hrvata u ranom srednjem vijeku*. Zagreb.
- KLAIĆ, N. 1976, *Povijest Hrvata u razvijenom srednjem vijeku*. Zagreb.
- KURYŁOWICZ, J. 1968, *Indogermanische Grammatik, II. Akzent/Ablaut*. Heidelberg.
- LONČARIĆ, M. 1978, Jagnjedovački govor (s osvrtom na pitanje kajkavskoga podravskog dijalekta). *Hrvatski dijalektološki zbornik* 4, 197-262.
- LONČARIĆ, M. 1979, Naglasni tipovi u kajkavskom narječju. Prilog razvoju slavenske akcentuacije. *Rasprave Zavoda za jezik* 4-5, 109-118.
- LONČARIĆ, M. 1980, *Bilogorski kajkavski govori*. (U pripremi za tisak.)
- LONČARIĆ, M. 1982a, Prilog podjeli kajkavskoga narječja (s kartom kajkavskoga narječja). *Hrvatski dijalektološki zbornik* 6, 237-246.
- LONČARIĆ, M. 1982b, Sjevernomoslavački kajkavski govori (s kartom sjeveroistočnih kajkavskih govora). *Rasprave Zavoda za jezik* 6-7, 55-120.
- MARETIĆ, T. 1931, *Gramatika i stilistika hrvatskoga ili srpskoga književnoga jezika*. Zagreb.

- MILETIĆ, B. 1933, *Izgovor srpskohrvatskih glasova*. (=Srpski dijalektološki zbornik 5, Beograd).
- MOGUŠ, M. 1967, Za novu akcenatsku klasifikaciju u dijalektologiji. *Zbornik za filologiju i lingvistiku* 10, 125-132.
- MOGUŠ, M. 1971, *Fonološki razvoj hrvatskoga jezika*. Zagreb.
- NEWEKLOWSKY, G. 1978, *Die kroatischen Dialekte des Burgenlandes und der angrenzenden Gebiete*. Wien.
- NEWEKLOWSKY, G. 1982, O kajkavskim osobinama u nekajkavskim govorima Gradišća. *Hrvatski dijalektološki zbornik* 6, 257-264.
- PAVIČIĆ, S. 1920, O govoru u Slavoniji do turskih ratova i velikih seoba u 16. i 17. stoljeću. *Rad JAZU* 222, 194-269.
- PAVIČIĆ, S. 1953, *Podrijetlo naselja i govora u Slavoniji*. Zagreb.
- PAVIČIĆ, S. 1968, Moslavina i okolina. *Zbornik Moslavine*, Kutina, 16-129.
- POPOVIĆ, I. 1960, *Geschichte der serbokroatischen Sprache*. Wiesbaden.
- REŠETAR, M. 1907, *Der štokavische Dialekt*. Wien.
- RAČKI, F., Popis župa zagrebačke biskupije od 1334. i 1501. *Starine JAZU* 4, 201-229.
- ROŽIĆ, V., Kajkavački dijalekat u Prigorju. *Rad JAZU* 115, 68-136; 116, 113-174; 118, 55-115.
- SEKEREŠ, S. 1967, Klasifikacija slavonskih govora. *Zbornik za filologiju i lingvistiku* 10, 133-146.
- SEKEREŠ, S. 1974, Govor slavonske Podravine. *Zbornik za filologiju i lingvistiku* 17/2, 125-172; 18/1, 185-221.
- SEKEREŠ, S. 1975, Govor Virovitice i okolice. *Zbornik za filologiju i lingvistiku* 18/2, 161-202; 19/1, 93-113.
- SEKEREŠ, S. 1977, Akcenatske zone slavonskoga dijalekta. *Zbornik za filologiju i lingvistiku* 20/1, 180-201.
- STROHAL, R., Dijalekti u današnjoj bjelovarsko-križevačkoj županiji. *Nastavni vjesnik*, Zagreb, 28, 412-416.
- ŠIŠIĆ, F. 1873, *Pregled povijesti hrvatskoga naroda od najstarijih dana do godine 1873*. (Drugo izdanje, Zagreb 1963)
- ŠIŠIĆ, F. 1896, *Županija virovitička u prošlosti*. Osijek.
- ŠOJAT, A. 1966, O knjizi "Jezik" i o kajkavskom narječju. *Zbornik za filologiju i lingvistiku* 9, 208-211.
- ŠOJAT, A. 1981, Cubinec, Prelog, Virje. *Fonološki opisi srpskohrvatskih/hrvatskoerpskih...govora*. Sarajevo, 325-342.
- ŠOJAT, A. 1982, Turopoljski govori. *Hrvatski dijalektološki zbornik* 6, 317-496.
- TEŽAK, S., O rezultatu dijalektoloških istraživanja u okolici Karlovca. *Ljetopis JAZU* 62, 418-423.
- VANIČEK, F. 1875, *Spezialgeschichte der Militärgrenze I-III*. Wien.
- GENERALAT, Varaždinski: zbirka dokumenata u Arhivu Hrvatske u Zagrebu.

ZEČEVIĆ, V., Martinec (upitnik za Hrvatsko-srpski dijalektološki atlas, u Zavodu za jezik, Zagreb).

ZEČEVIĆ, V., Časma, kajkavsko-štokavska. (Rukopis; srdačno se zahvaljujem autorici na uvidu.)

Mark J. ELSON (Charlottesville, Virginia)

THE EVOLUTION OF THE PERFECT IN POLISH

This paper attempts to reconstruct the evolution of the Old Polish *perfect*, a verbal formation, and thereby to clarify the historical relationship between one of its dialectal reflexes and the reflex attested in the standard literary language.

1. Old Polish attested several complex (i.e. constituted by more than a single word) verbal formations, one of which, the *perfect*, consisted of forms of the resultative participle¹ and those of the present tense of *być* 'be'.² The forms of the participle were accented, and comprised of a verbal stem followed first by a morpheme realized as *l/z* expressing *taris*, and then by a morpheme realized as *zero*, *a*, *o*, *i*, or *y* expressing *gender*, yielding five forms in all.³ The forms of *być* were enclitic. Although it is clear they were comprised of a stem 'be' followed by a morpheme expressing person,⁴ the location of the division within them is uncertain.⁵ As word-level units, they were 1s. *jeśm*, 2s. *jeś*, 3s. *jest*, 1p. *jesmy*, 2p. *jeście*, and 3p. *są*. Since they were unaccented, their syntactic position was defined with respect to the clause in which they occurred, not the participle, to which they were grammatically linked as auxiliaries qualifying the narrated event with respect to its participants.

Reinterpreted as a simple past with *l/z* expressing tense,⁶ the perfect has survived in two basic patterns: one which preserves a reflex of the personal forms of *być* as well

as a reflex of the participle,⁷ and another which preserves only a reflex of the participle.⁸ This paper is concerned with two manifestations of the former opposed by realizational differences in their reflex of the masculine singular participle. These differences appear in the tense marker and vocalism of the verbal stem among unsuffixed verbs (see Table 1).⁹ With the exception of Decaux (1951 and 1955), Slavists have given virtually no attention to the evolution of these manifestations, although several, like Decaux, have stated or implied their opinion that one is the result of innovation (i.e. morphological or morphophonemic change) while the other is not.¹⁰ The purpose of this paper is to argue that both manifestations are the result of innovation and, hence, that neither is an unmodified reflex of the formation which gave rise to it.

2. We will take as our point of departure Decaux's belief that the dialectal manifestation reflects no innovation. Two assumptions are implicit in this belief:

- (1) *ž* was lost word-finally preceded by a consonant (i.e. in the environment C ____ #); and
- (2) The environment for this sound change existed in the masculine singular participle of unsuffixed verbs with stem-final consonant (e.g. *mog+*¹¹).

There is no reason to question the first assumption. We know that *ž* was lost not only finally preceded by a consonant, but between consonants as well. It was therefore vulnerable to loss in the masculine singular participle of unsuffixed verbs with stem-final consonant (e.g. *piek+*, *mog+*, *wiod+*) provided it was in final position. Nor is there any reason to doubt that it *was* in final position when followed by an accented word (i.e. something other than a form of *byš* or, more generally, an enclitic). The question is, was it word-final when a form of *byš* followed? Decaux apparently believes it was, undoubtedly because enclitics are traditionally construed as unaccented *words*, which means that any segment preceding the initial segment of an enclitic is word-final. But this interpretation is difficult to defend because it requires

the assumption that *ż* in standard masculine singular reflexes of *participle - być* (e.g. in 1m.s. *piekłem* and 2m.s. *piekłeś* from *piek+*) is the result of an innovation. This is the assumption Decaux makes, claiming (1951:76) that the source of *ż*, was (1) nonmasculine forms, where it was followed by a vowel *within* the participle, and therefore *not* word-final, or (2) an orthographic convention requiring its occurrence even after it was no longer pronounced, and leading eventually to its phonetic reappearance. The problem is that, with the reappearance of *ż*, masculine singular reflexes of *participle - być* among unsuffixed verbs with stem-final consonant ceased to be interpretable as *word # być* since there was no longer a string within them segmentally identical to the participle in isolation, unless we wish to assign *ż* in these forms to a unit other than the participle. Consider, for example, 1m.s. *piekłem* assuming that it is a reflex of Old Polish *piekēm<piekēt #* in which *piek* is the participial reflex after loss of *ż*, and *em* is the reflex of 1s. *jeśm*. With the reappearance of the liquid, the form in question cannot be *piekēt # em* since the string *piekēt* is no longer a word. It can be divided *piek # ż + em*, which yields a string with word-level status (i.e. *piek*, the reflex of the participle in isolation), but this analysis forces us to assign *ż* to a unit following word-boundary in masculine forms, an interpretation which has never been suggested and which, in any case, is incompatible with the retention of voiced obstruents in stem-final position (e.g. in 1m.s. *mogłem* from *mog+*; *mokłem* is expected if word-boundary follows stem-final *g*). Thus in effect, Decaux must claim that masculine singular reflexes of *participle - być* were *word # być* before the loss of *ż*, a sound change which required the presence of word-boundary, but something other than *word # być* after the loss, making the reappearance of *ż* possible via analogy.

The alternative is to assume that *ż* was *not* word-final in masculine singular reflexes of *participle - być*, and was therefore *not* vulnerable to elimination. This interpretation requires motivation for (1) the *absence* of word-boundary in masculine singular reflexes of *participle - być*, and (2) the *absence* of *ż* in masculine singular reflexes of the dialectal manifestation --

motivation which is readily available if we make three assumptions:

- (1) Reflexes of *byð* lost their word-level status (i.e. were reinterpreted as suffixes expressing the category of person), as a result of which reflexes of *participle - byð* became *continuous* (i.e. grammatical unities) as opposed to those of *byð - participle*, which remained *discontinuous*.
- (2) Continuous forms were assigned to paradigms on the basis of gender.
- (3) In feminine, neuter, virile, and common paradigms, where the reflex of the participle in personal forms (e.g. *niešli*, the participial reflex in *niešlismy* and *niešlitšie*, the virile personal forms of *nios+*) was identical to its reflex in the nonpersonal, personal forms were assigned the structure *word # suffix*.¹² In the masculine paradigm, where the reflex of the participle in personal forms (e.g. *nišst*, the participial reflex in *nišsta(š)m* and *nišstaš*, the masculine personal forms of *nios+*) was different from that in the nonpersonal, which lacked *š*, personal forms were assigned the structure *stem + suffix*.

Within the framework of these assumptions, feminine, neuter, virile, and common paradigms were structurally uniform, each consisting of a nonpersonal form, and two personal with the structure *word # suffix*, where the nonpersonal form (i.e. reflex of the participle) was the word-level component of personal. The masculine paradigm, however, was different. The nonpersonal form was word-level, but the personal forms, although word-level as wholes, did not contain a word-level constituent. We need only assume that the exceptional status of the masculine paradigm was eliminated via reformation according to the predominant pattern. Its result was the elimination of *š* in masculine personal forms, and the implementation of the phonological rules regulating the opposition of voiced to voiceless in obstruents (e.g. 1m.s. *nišstem* remade on the pattern *word (= nonpersonal form) # suffix* yields

nibsem/nibsem) since, as a result of the innovation, stem-final consonants were word-final not only in the nonpersonal form, but the personal ones as well.¹³

It should be noted that each of the assumptions we have made is reasonable. The reinterpretation of reflexes of *byð* as grammatical morphemes can be attributed to realizational changes they underwent in auxiliary function: (1) *jest* and *sq* were eliminated; and (2) other forms were reduced by the elimination of *je* after a vowel (i.e. in feminine, neuter, virile, and common forms) and *j* after a consonant (i.e. in masculine forms).¹⁴ As a result, the reflexes of *byð* lacked a lexical morpheme (i.e. a shared string to which the meaning 'be' could be assigned), and so lost their word-level status. Gender based paradigms can be seen as the result of a universal phenomenon: the imposition by native speakers of a formal association among word-level units with the same stem component (i.e. which are, in traditional terms, inflectionally related). The status of reflexes of *byð* as grammatical morphemes is supported by two innovations:

- (1) elimination of *ð* in the first person singular reflex of *byð*, and the extension of *ð* to the first person plural, yielding *(e)m* in the former and *(e)ðmy* in the latter; and
- (2) interaction of the reflexes of *byð* with grammatical morphemes marking person which, historically, were restricted to the past,¹⁵ yielding *(e)oh* in the first person singular and *(e)ohmy* in the first person plural.

Changes in the distribution of *ð* tell us that it was a grammatical morpheme the meaning of which was compatible with all reflexes of the reduced forms but that of the first person singular (i.e. a grammatical morpheme expressing 'person other than the speaker'). Since no segment belonging to the reflex of *byð* preceded *ð* in feminine, neuter, virile, and common forms, we conclude that there was no longer a stem component and, accordingly, that the reflexes of *byð* could no longer be interpreted as words. This is confirmed by their interaction with strings which we are certain were grammatical morphemes, i.e. strings expressing person in the past, which included an

aojist and an imperfect. The motivation for replacement was twofold: (1) canonical similarity: a recurring consonant restricted to formation (i.e. ξ in reflexes of *byó*; *oh* in grammatical morphemes expressing person in the past), which distinguished them from grammatical morphemes expressing person in the present; and (2) distribution of *oh*, which was restricted to the first person and could therefore oppose it to the second. The result was: 1s. $-(e)oh$, 2s. $-(e)\xi$, 1p. $-(e)ohmy$, and 2p. $-(e)\xi oia$.

This leaves us with the problem of explaining the *absence* of word-boundary in masculine singular forms of *participle* - *byó*. Traditionally, a boundary has been posited within personal forms (e.g. 1m.s. *piékł # em*, 2m.s. *piékł # eś*) not only to motivate the loss of ξ by sound change, but also because word-boundary has been assigned with respect to the terminal *segment* of word-level units. Indeed, this method of assigning word-boundary is undoubtedly responsible, in part at least, for the assumption that ξ in the forms we are considering was vulnerable to elimination. There is no reason in principle, however, why word-boundary cannot be assigned with respect to what may be termed *terminal suffixes*, i.e. morphemes which regularly fill the final slot within word-level units. This interpretation permits the formulation of a rule which entails *two* word-boundaries in nonmasculine reflexes of *participle* - *byó*, but only *one* in masculine: Word-boundary follows a terminal suffix (i.e. a suffix like that expressing gender after which, normally, there is no other suffix within a word-level unit). In the absence of an *overt* terminal suffix, it follows the rightmost nonterminal. Now, within feminine, neuter, virile, and common forms of *participle* - *byó*, there were *two* terminal suffixes, one expressing gender immediately following l/ξ , and another, historically the reflex of *byó*, expressing person.¹⁶ Accordingly, all such forms were assigned two word-boundaries, one following the reflex of the participle, and another following that of *byó*. The result was *participle # byó*, which we have been writing as *word # suffix*. This was not true of masculine

forms. In the third person, without an overt terminal suffix, word-boundary was assigned after the rightmost terminal, which was *z*. In personal forms, however, a boundary was not assigned after *z* since the forms in question included a terminal suffix, i.e. the reflex of *byš* reinterpreted as a grammatical morpheme expressing person.¹⁷ As a result, personal forms had only a single instance of word-boundary. Since *z* did not precede it (i.e. was technically not word-final), it was not vulnerable to elimination, and remained, even in unsuffixed verbs where it was preceded by a consonant. It is still attested in the standard manifestation of the perfect. In the dialectal, it was eliminated via *morphological* innovation regularizing the structure of the masculine paradigm.

Thus, with respect to realizations of the tense marker, it is likely that the standard pattern is more conservative than dialectal. With respect to the stem-vocalism, however, it is undoubtedly the reverse. Historically, a reflex of length is expected in the participial component of masculine singular forms and a reflex of shortness in that of others whether the reflex of the participle precedes or follows that of *byš*. We find, however, that a reflex of shortness is attested in continuous masculine personal forms of the standard pattern as well (e.g. in 1m.s. *niosstem* and 2m.s. *nioszeb* from *nios+*). This peculiarity is attributed by Decaux and others to influence of the nonmasculine forms, in which shortness is expected. But nonmasculine forms could not have been responsible as such since only two of the inherited alternations -- *o/o* (e.g. in *mog+*, originally with *o* in masculine forms and *o* in others) and *o/o/e* (e.g. in *wiod+*, originally with *o* in masculine forms, *e* in virile, and *o* in others) -- were affected although there were other alternations, i.e. *q/q*, and *e/w*, structurally identical to them (i.e. with one participant restricted to masculine forms; *q* in the case of *q/q*, and *e* in that of *e/w*; see Table 2).¹⁸ A useful point of departure in attempting to understand the evolution of vocalic alternations in the perfect is the observation that, whatever its nature, the innovation we are attempting to define must have been implemented within a domain which excluded virile forms. This follows from the parallel

evolution of δ/o and $\delta/o/e$ although they differed in the virile paradigm,¹⁹ where δ/o attested o but $\delta/o/e$ attested e .²⁰ An examination of the remaining forms among verbs attesting these alternations reveals that, as a result of the innovation in question, a number of correlations existed within what may be termed the *nonvirile subsystem* (i.e. the set of forms constituted by the masculine, feminine, neuter, and common paradigms) between realizations of the stem-vocalism and phonological attributes of the forms exhibiting them:

- (1) V in open syllables; \check{V} in closed;
- (2) V preceding an overt ending; \check{V} preceding a zero;²¹
- (3) V preceding two consonants; \check{V} preceding one; and
- (4) V if l is present; \check{V} if it is absent.

Apparently, the reflex of shortness was associated with one of its environments. As a result, the reflex of length in masculine personal forms, which also attested this environment, was an anomaly. The irregular status of these forms (i.e. the occurrence in them of a reflex of length) was eliminated via extension to them of the rule generating the reflex of shortness. Evidence for the relevant environment is provided by nonstandard forms like *Im.s. saprag \check{a} lem* and *Im.s. pray \check{a} lem* cited by Doroszewski (1968:490-491), which reflect extension of the δ/o pattern to q/q , suggesting that the presence versus absence of an overt ending is significant since it is the only attribute which distinguishes the masculine nonpersonal form of the past from all others in verbs with δ/o and q/q . The general pattern of morphophonemic evolution in the past, then, seems to be:

- (1) retention of any alternation in which one of the participants was restricted to forms marked for gender; and
- (2) redistribution of participants restricted to unmarked forms.

Thus, q/q and e/\emptyset -- each with one participant (i.e. q of q/q and \emptyset of e/\emptyset) restricted to nonmasculine (i.e. marked) forms -- were stable. The same was true of e in $\delta/o/e$ since it was restricted to virile forms. Among nonvirile forms in

the past of verbs with *o/e*, the nonvirile participants (i.e. *o*, which were restricted to unmarked forms with respect to the opposition [+virile]/[-virile]) were associated with phonological attributes of the environment, and redistributed as a result. The nonstandard forms noted in Doroszewski 1968 can be attributed to a preference for phonologically defined distribution if it is available. This preference can also be used to explain the evolution of *mog+*, which inherited *o* distributionally parallel to *q/ę* but redistributed it, probably as part of the redistribution of *o* in *o/e*.

3. We have argued that, although the dialectal manifestation of the perfect is older with respect to realizations of the stem-vocalism, the standard manifestation is older with respect to those of the tense marker. Both manifestations, therefore, are the result of innovation. Two events were crucial in the evolution of the perfect: reinterpretation of *participle - byś* as grammatical unities related paradigmatically on the basis of identity in gender; and analysis of personal forms as *word # suffix* if possible. As a result, the masculine paradigm was vulnerable to reformation since it was the only paradigm not interpretable as *word # suffix*. This was the impetus for generalization of the *word # suffix* structure, giving rise to the dialectal manifestation, in which the subparadigms of the past are structurally identical. In dialects which did not regularize the masculine paradigm, the unmarked participants of *o* and *o/e* were apparently associated with the presence versus absence of an overt terminal suffix, as a result of which *o* was extended to masculine personal forms.

In conclusion, it should be mentioned that the difference between the standard and dialectal patterns may itself be attributable to differences in the paradigmatic organization of past forms. We have assumed that forms of the past are organized on the basis of gender into three-member paradigms (e.g. masculine singular, common plural). This assumption was necessary to motivate the dialectal pattern, but not necessary in principle. The standard pattern may have evolved in dialects which organized the forms differently, opposing, perhaps, a

virile paradigm to a nonvirile, with each person of the latter exhibiting a masculine, feminine, neuter, and common form. This organization is presumably the one which led to the redistribution of participants among nonvirile forms.

Notes

1. The term *resultative participle* to denote the verbal formation in which a reflex of Common Slavic *l* follows the verbal stem is from Lunt 1974:93 et passim. For convenience, this formation is henceforth referred to with the term *participle* since we are concerned exclusively with *it* among the participial formations of Old Polish.
2. Note the following conventions: (1) The verb 'be' is cited with its standard infinitive *być*, even when the reference is to dialects or an earlier stage of the language. (2) Standard forms are cited in the orthography, yielding, in effect, a phonemic transcription except for *y* and *i*, which are contextual variants of /i/. (3) Dialectal and earlier forms are cited using the orthographic conventions of the standard language. (4) s. = *singular*, p. = *plural*, m. = *masculine*, f. = *feminine*, n. = *neuter*, v. = *virile*, c. = *common*, V = *vowel*, ' = *long*, # = *boundary at the end of a word*, - = *unspecified boundary (i.e. a boundary the nature of which is to be specified)*, and ' = *stress*.
3. Historically, there were nine participial forms, reflecting a system defined by three numbers (i.e. *singular*, *dual*, *plural*) and three genders (i.e. *masculine*, *feminine*, *neuter*). In this paper, we operate only with reflexes of the five forms preserved in the standard language: *masculine singular*, exhibiting *sero* in the gender morpheme; *feminine singular*, exhibiting *a*; *neuter singular*, exhibiting *o*; *masculine plural*, exhibiting *i*; and *feminine plural*, exhibiting *y*. We refer to these forms respectively as *masculine singular*, *feminine singular*, *neuter singular*, *virile plural*, and *common plural*, sometimes omitting the specification for number since it correlates unambiguously with the specification for gender. The term *virile* is from Schenker 1966, and denotes the referent of the reflex of the old masculine plural, which is [+human, +male]. We use the term *common* to denote the referent of the old feminine plural, which is [-human] and/or [-male]. Finally, we assume that *virile* is marked with respect to each of the other genders. Among the others, we assume that *feminine* is marked with respect to *masculine* and *neuter*, and *neuter* with respect to *masculine*.

Forms of the participle were used to denote a narrated event specified for inception but unspecified for completion before some other event. We have labeled this *taxis*, broadening the use of this term in Jakobson 1956, where it denotes the

relationship of one narrated event to another narrated event. The palatal realization of the taxis marker (i.e. ʎ) occurred in virile forms; the nonpalatal (i.e. ʑ), in others.

4. Morphemes expressing gender and person express number as well.
5. With respect to division, the issues are: (1) the occurrence at all of a boundary within third person forms; and (2) in other forms, the morphemic affiliation of *e*, which can be assigned to either the stem or the person marker. It should be noted that we ignore dual forms of *być* in this paper since we are not concerned with dual reflexes of the participle.
6. Apparently, one of the contextual variants of 'specified for inception but not completion before another event' -- i.e. 'specified for inception and completion before the speech event' -- was assigned distinctive status, as a result of which the category expressed by the participle was *tense*.
7. The standard language preserves the personal forms of the auxiliary *być* as: 1s. (*e*)m, 2s. (*e*)ś, 1p. (*e*)śmy, and 2p. (*e*)ście, with *e* present if the reflex of *być* is preceded by a consonant, but absent if it is preceded by a vowel.
8. For brief discussion, see Nitsch 1957:55-58 and Urbańczyk 1968:51-52. For more extensive discussion, see Decaux 1955.
9. We refer to the first manifestation as *standard* since it is attested in the standard language as well as the dialects. We refer to the second manifestation as *dialectal* since it is attested exclusively in the dialects. In the table, *long* denotes a reflex of length; *short*, a reflex of shortness; *l*, a reflex of Common Slavic *l*; *ʃ*, the absence of such a reflex; *participle* - *być*, a reflex of the subpattern of the perfect in which the participial component precedes *być*; and *być* - *participle* a reflex of the subpattern of the perfect in which the participial component follows *być*.
10. See Decaux 1951 and 1955. The latter is especially useful for facts, but neither is a systemic consideration of the data, nor does either provide enough data from any dialect to be of use in a more comprehensive description of the manifestations we are considering.
11. Unaffixed verbs are cited with the verbal stem as it occurs in the first person singular present, and affixed verbs are cited with the stem as it occurs in the infinitive. The verbs cited in this paper, listed alphabetically and glossed, are: *biednie+* 'grow poor', *bra+* 'take', *grzeje+* 'heat', *id+* 'go', *mog+* 'be able', *nios+* 'carry', *piek+* 'bake', *piea+* 'write', *przyjm+* 'accept', *przynios+* 'bring', *trząs+* 'shake', *wiod+* 'lead', *wyjd+* 'leave', and *zapragn+* 'crave'.
12. Generally, word-level units in Polish have the structure

radical - suffix, where the radical component is a stem-level unit and the suffix is a grammatical morpheme expressing inflectional categories. The reinterpretation of *participle - byś* gave rise to word-level units in which the radical component was itself a unit of word-level. This type of construction is also attested in the imperative plural, which, morphologically, is the imperative singular (i.e. a word-level unit) followed by the suffix *-cie*. It should be noted that the assumption of a grammatical unity constituted by reflexes of *participle - byś* is implicit in studies of the standard language which assume a generative relationship between *byś - participle* and *participle - byś* with the former derived from the latter. Schenker (1966:163), for example, says: "The frequency of the separation of a person suffix (i.e. a reflex of *byś*; MJE) from its verb...", implying with the word *separation* the existence of a grammatical unity. Grappin (1963:184) says: "Les terminaisons personnelles peuvent, en effet, se détacher du participe...", implying the same thing with *se détacher*.

Decaux and others assume that the reflexes of *byś* have remained enclitic within paradigmatic units with antepenult stress in personal forms (e.g. the virile paradigm of *mog+*, with 1v.p. *mogliśmy* and 2v.p. *mogliście*). We will not speculate on the status of the reflexes of *byś* as enclitics, but simply note that, if they are enclitics, the notion of enclitic must be enlarged to subsume grammatical morphemes as well as word-level units.

13. The opposition of voiced to voiceless in obstruents is neutralized in favor of the latter before word-boundary in the standard language and many of the dialects. In other dialects, it is neutralized in favor of the former. For brief discussion, see Nitsch 1957:89-90 and Urbańczyk 1968:37-38.
14. For discussion of the history of the present tense of *byś*, see Elson 1977.
15. According to Decaux (1955:154ff.), the origin of *ch* in reflexes of the perfect is the *conditional* of *byś*, which also attested a segment with this realization in first person forms (i.e. in 1s. *bych* and 1p. *bychom*). The origin of *ch*, however, does not affect its morphological status as *grammatical* (i.e. *nonlexical*). Decaux's opinion, therefore, need not concern us in this matter, even if its supportable.
16. The first plural reflex of *byś* is *-śmy* in many of the dialects. The occurrence of *ś* in *-śmy* suggests the presence of word-boundary not only after the first terminal suffix, but each morpheme following it. Thus, in the first person plural we expect *CVC + i/y # ś # my* where *CVC* represents a verbal stem. This configuration yields *-śmy* in dialects which attest voiced obstruents in positions of neutralization. We should mention in this regard that Decaux's comment (1951:70) to the effect that a past form like 1v.p. *byliśmy*

is analyzed as *byliś # my* is incorrect if the implication is that there is no longer a boundary preceding *ś*. He is mistakenly assuming that past forms exhibit one and only one word-boundary internally.

We are not concerned with the question of a word-boundary in reflexes of *być - participle*. Decaux (1951:69) and others believe there is one, and cite forms like *takem* followed by a participial reflex claiming that plain velar reveals the presence of a word-boundary since, within words, the opposition of plain to palatalized in velars is neutralized in favor of the latter before *e*. In fact, however, the question needs further investigation. Several years ago on asking a native speaker to read the phrase *odkądem go poznał* 'since I met him...', provided by Grappin (1963:169), and expecting *t* before *e* in *odkądem* (i.e. devoicing before word-boundary, which, following Decaux and others, I assumed to be present), I heard *d*. When I asked if *t* was possible, the response was, "No, *kqt* means *corner*."

17. Within this framework, the stress pattern of the standard manifestation as it occurs in the literary language is not anomalous in any way. Stress is assigned with respect to the left-most word-boundary (i.e. the word-boundary closest to the initial segment of the word). This means the final, and only, such boundary in masculine forms. In other forms, however, it means the first boundary of two since there are two terminal suffixes. The result is penultimate stress in masculine forms (e.g. *przy'niosłem* from *przynios+*), but antepenultimate in others (e.g. *przy'nieśliśmy* from the same verb). In this regard, it should be noted that Decaux (1951:72-73) believes the stress pattern of masculine forms in the standard manifestation to be an innovation, implying that stress should be on the syllable preceding (e.g. *'przyniosłem* instead of *przy'niosłem* from *przynios+*) and attributing the location of the stress to the influence of feminine forms. He recognizes, however, that verbs exhibiting *e/ø* (e.g. *wyjd+*) are a problem since the stress of masculine forms could not have been influenced by that of feminine (compare, for example, *wy'szedłem* with *'wyszła* from *wyjd+*, where the location of the stress in masculine forms is different from that in feminine). In fact, the problem is Decaux's mistaken assumption that masculine forms exhibited, and continue to exhibit, two instances of word-boundary.
18. Historically, verbs with *a/e* were not identical with respect to the distribution of participants (i.e. did not all exhibit *q* in the masculine paradigm and *q̄* in the others). The differences, which were a function of the location of the accent, were eliminated and are assumed to be irrelevant to the analysis offered in this paper. For discussion, see Bulaxovskij 1950:50-52.
19. Historically, *σ* in the masculine paradigm is expected only among unsuffixed verbs with a *voiced* consonant in stem-final

position (e.g. *wiod+*, *mog+*, but not *nios+*). Its occurrence among those with a voiceless stem-final is assumed to be the result of leveling which occurred before the innovation we are considering. For discussion, see Bulaxovskij 1950:51.

20. This interpretation is supported by the evolution of *a/e* inherited in verbs like *biednie+*, which attest *e* in the virile paradigm, but *a* in the others. This alternation, which marks virile forms, has been extended, in substandard speech at least (see Rothstein 1970:23), to verbs like *grzej+*, for which *grzali* is expected in the virile paradigm, but *grzełi* also occurs. It appears that *a/e* was extended to the past of verbs which, like *biednie+*, attest *a* preceded by a palatal (cf. the past of verbs like *piś+* and *brać* with a nonpalatal preceding *a*, which were unaffected by the extension of *a/e*).
21. Technically, this correlation is morphological in part since it is defined with respect to the realization of a unit of meaning.
22. This interpretation fits well with the evolution of the present tense of *być*, which, like the past, exhibits a continuous and a discontinuous pattern in the standard language and many dialects. Apparently, it has been remade on the model of the past. The point of departure for this innovation must have been the occurrence in both of the same set of person markers (i.e. the strings which, historically, were themselves forms of the present tense of *być*). We can assume that occurrence of both a continuous and a discontinuous pattern was taken by speakers to be an attribute concomitant to these grammatical morphemes. This interpretation meant that the present tense of *być* was an anomaly since it exhibited the relevant morphemes, but had only a continuous pattern. The anomaly was eliminated via evolution of discontinuous personal forms made with the nonpersonal forms *jest* and *sz* (e.g. *jam jest* and *myśmy sz* in the first person as the respective discontinuous correlates of 1s. *je(ś)m* and 1p. *jęśmy*). In certain dialects, however, the reformation went further: the discontinuous pattern was used to create a new continuous one (e.g. *jestem*, made from *jam jest*, replaced *jęśm* in the first person plural), which suggests the generation of continuous forms from discontinuous. In other dialects, where such continuous forms did not evolve, perhaps because continuous forms were not generated from discontinuous, the inherited personal forms of the continuous pattern were remade on *jest*, yielding the familiar 1s. *jestem/jezdem*, 2s. *jestes/jezdes*, 1p. *jestesmy/jezdesmy*, and 2p. *jestescie/jezdescie*. Note that penultimate stress in the personal plural forms of the standard language is expected since they contain only one terminal suffix.

References

- BULAXOVSKIJ, L.A. (1950): *Akcentologiĭeskij komentarij k pol'skomu jazyku*, Kiev: Izdatel'stvo Kievskogo gosudarstvennogo universiteta.
- DECAUX, Étienne (1951): De l'autonomie des enclitiques en polonais, *Revue des études slaves* 28: 68-79.
- DECAUX, Étienne (1955): *Morphologie des enclitiques polonaises*, Paris: Institut d'études slaves (Travaux publiés par l'Institut d'études slaves, XXIII).
- DOROSZEWSKI, Witold (1968): *O kulturę słowa*, II, Warszawa: PIW.
- ELSON, Mark J. (1978): On the history of *byti* in West and South Slavic, *Scando-Slavica* 23:95-102.
- GRAPPIN, Henri (1963): *Grammaire de la Langue polonaise*, Paris: Institut d'études slaves.
- JAKOBSON, Roman (1956): Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb, *Selected Writings II*, 130-147, The Hague: Mouton.
- LUNT, Horace G. (1974) (6th, revised edition): *Old Church Slavonic Grammar*, The Hague: Mouton.
- NITSCH, K. (1957): *Dialekty języka polskiego (z 3 mapami)*, Wrocław.
- ROTHSTEIN, Robert A. (1970): *The Polish verb (preliminary edition)*, Cambridge: Harvard University Slavic Department.
- SCHENKER, A. (1966): *Beginning Polish*, New Haven: Yale University Press.
- URBANCZYK, S. (1968) (wydanie trzecie): *Zarys dialektologii polskiej*, Warszawa: PWN

Table 1: Reflexes of the Perfect in Unsuffixed Verbs

Manifestation 1: Standard

	<i>byð - participle</i>	<i>participle - byð</i>
Stem	m.s.	m.s.
	1/2 long	1/2 short
	3 long	3 long
	f.s. short	f.s. short
	n.s. short	n.s. short
	v.p. short	v.p. short
	c.p. short	c.p. short
Tense	m.s.	m.s.
Marker	1/2 ∅	1/2 l
	3 ∅	3 ∅
	f.s. l	f.s. l
	n.s. l	n.s. l
	v.p. l	v.p. l
	c.p. l	c.p. l

Manifestation 2: Dialectal

	<i>byð - participle</i>	<i>participle - byð</i>
Stem	m.s.	m.s.
	1/2 long	1/2 long
	3 long	3 long
	f.s. short	f.s. short
	n.s. short	n.s. short
	v.p. short	v.p. short
	c.p. short	c.p. short
Tense	m.s.	m.s.
Marker	1/2 ∅	1/2 ∅
	3 ∅	3 ∅
	f.s. l	f.s. l
	n.s. l	n.s. l
	v.p. l	v.p. l
	c.p. l	c.p. l

Table 2: Past Conjugations with Alternation in the Stem Vocalism

1. *o/o*

<i>mogłem</i>	<i>mogłam</i>	-	<i>mogliśmy</i>	<i>mogłyśmy</i>
<i>mogłeś</i>	<i>mogłaś</i>	-	<i>mogliście</i>	<i>mogłyście</i>
<i>mógł</i>	<i>mogła</i>	<i>mogło</i>	<i>mogli</i>	<i>mogły</i>

2. *o/o/e*

<i>nieostem</i>	<i>nieostał</i>	-	<i>nieostaliśmy</i>	<i>nieostalyśmy</i>
<i>nieosteś</i>	<i>nieostałaś</i>	-	<i>nieostaliście</i>	<i>nieostalyście</i>
<i>nieost</i>	<i>nieostała</i>	<i>nieostło</i>	<i>nieostli</i>	<i>nieostły</i>

3. *a/a*

<i>trząsałem</i>	<i>trząsałam</i>	-	<i>trząsaliśmy</i>	<i>trząsałyśmy</i>
<i>trząsałeś</i>	<i>trząsałaś</i>	-	<i>trząsaliście</i>	<i>trząsałyście</i>
<i>trząsał</i>	<i>trząsała</i>	<i>trząsało</i>	<i>trząsali</i>	<i>trząsały</i>

4. *e/ę*

<i>szedłem</i>	<i>szedłam</i>	-	<i>szedliśmy</i>	<i>szedłyśmy</i>
<i>szedłeś</i>	<i>szedłaś</i>	-	<i>szedliście</i>	<i>szedłyście</i>
<i>szedł</i>	<i>szedła</i>	<i>szedło</i>	<i>szedli</i>	<i>szedły</i>

REZENSIONEN

Studies in 20th Century Russian Prose, ed. Nils Åke Nilsson, Stockholm Studies in Russian Literature, No.14, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982, 249 pp.

In his introduction to this collection of ten studies devoted to Russian prose fiction, Nils Åke Nilsson stresses the thematic and chronological unity of the volume. Thus the focus here is largely an post-realist works from 1900 to 1932, with the exception of Pasternak's *Doktor Živago*, prose pieces where authors searched for new prose models and took Russian prose in different directions during the first decades of this century. By and large, these studies are stimulating and generally well presented, and so the volume as a whole makes a solid contribution to the understanding of this vibrant and exciting era in Russian literature. One does wonder, though, precisely who the intended audience is, since it is usually assumed by the contributors that the readers know Russian well, yet at other times, comments are made which contradict this assumption, such as "In this connection it is noteworthy that Nadja's full name, Nadežda, means 'hope' in Russian" (25). Nevertheless, it seems evident that these pieces were written with specialists in mind, and scholars who are already familiar with the works being examined will indeed benefit from the studies presented.

The contributions tend to deal with well known authors and their prose writings (Pasternak, Belyj, Babel', Čexov, Sologub, to name just a few), though one study of a lesser known work, Tynjanov's "Podporučik Kiže" is included. And a fairly wide range of opinions by scholars from the United States, Western and Eastern Europe is offered. The main language of the contributions is English, but two are in Russian. Perhaps because of this linguistic mixing, there is a significant number of typographical errors, which, however, do not generally detract too much from the overall impression. So let us turn now to these studies, which have been arranged according to the date of publication for the works analyzed.

Robert L. Jackson's piece on Čexov's last story, "Nevesta", focuses on the ending of the story, most specifically the last line, where the heroine is shown leaving her family and native city, "as she supposed, forever" (12). The question of what Nadja's true destiny is has been debated by scholars, and here Jackson correctly points to the complexities inherent in Čexov's views; he feels that Nadja's leavetaking should not be seen as an example of the author's attraction to the romantic aspects of revolution, but rather that Čexov has a more sober, realistic understanding of the need to work for social change that is firmly based on insights into past history and into human nature. Čexov did not feel that "The main thing is to turn life upside down and all the rest is unimportant" (23), and Jackson illustrates

this point convincingly.

The next contribution, a study of Sologub and his critics, by Henryk Baran, is interesting and well researched; Baran makes a number of good points, though in his analysis he seems to rely a little too much on the credibility of Sologub's critics, who he acknowledges were neither terribly distinguished nor influential. Though the focus here is mainly on Sologub's *Nav'i žary* [*tvorimaja legenda*], and its critical reception, Baran quite appropriately disagrees with Prince Mirsky's views on Russian prose in the period 1900-10. Where Mirsky claimed that "between 1900 and 1910 Russian literature was divided into two distinct and mutually watertight parts", Baran points to the successful and influential example of the *Šipovnik* miscellanies, which helped to blur "the boundaries between the realists and the symbolists" (30). And as Baran succinctly demonstrates, many of the more traditional critics at that time were confused by this trend. But since a number of these rather unskilled aestheticians copied directly from each other and ever - at times - seemed to have perhaps not read the works they commented on, is it wise to "disregard the idiosyncratic part of the reviewers' responses" (27), as Baran does? Despite this reservation, however, one is grateful for this study, which helps to shed more light on Sologub, who certainly deserves greater critical and scholarly recognition, and on this this intriguing, if not totally successful work.

Greta Slobin's study of Remizov and his tale about Stratilatov, though, is less satisfactory. She has clearly read a good deal of material, but the presentation is repetitive and could have been better organized; moreover, the links with Puškin's "Gravriiliada" are mentioned so often that the reader's credibility, in this case, is sorely tested. There are, unfortunately, additional problems with English and translations from Russian into that language which create some obstacles to understanding. For example, much is made in the study of the word *buben* and its importance in Remizov's work; Slobin translates this key word as "drum" when a more correct rendering is in fact "tambourine" (69). And Remizov's *oarskoe kreslo* is probably better rendered as a "regal armchair" rather than an "imperial chair" (72), particularly since the hero of the story, Stratilatov, uses the armchair in his dining ritual. One last linguistic curiosity that could be mentioned here is the word "Künstkamera" (71), which in the form given defies identification with a known language, it is neither the German "Kunstkammer" nor the Russian "kunstkamera".

The following study, Lena Szilárd's examination of Belyj's *Peterburg* and its relation to Dostoevskij's *Bežy* shows that a great deal of thought has been devoted to this topic, though oddly, not much information is given about any direct links between the two novels. She focuses instead on a division of characters into two main types, both of which could be translated as "fools" in English, but which have rather different meanings in Russian: "jurodivye" and "šuty". And she claims that the action in Belyj's novel moves between the polar opposites of "jurodstvo" and "šutovstvo".

Peter A. Jensen provides a clear and quite helpful analysis of Pil'njak's structural approach in the writings which deal with the Revolution. He shows how the Russian author uses myth

and chronicle to deal with events surrounding the Revolution and its immediate effects, yet despite this emphasis on language associated with chronicles, Pil'njak is basically ahistorical in his approach. In other words, he is interested in telling stories about the Revolution but not with a strictly chronological method of presentation. And since many readers have struggled with the complexities of Pil'njak's style, Jensen's comments here prove to be appropriate and insightful.

In the next study, Fiona Björling offers a thoughtful analysis of Pasternak's work "Detstvo Ljuvers", especially in regard to the way in which children are perceived by adults and how modernist writers seek to understand and even imitate children. In order to provide a telling contrast, Björling demonstrates the considerable differences between this work and Tolstoj's fictional autobiography of his childhood, both in terms of style and the gender reversal in Pasternak's work. Björling speculates on the links between an adult male narrator and his pubescent female heroine in her far-ranging study, but this rather diverse material could have been tied together somewhat better. One additional comment on the gender question: where Björling claims that the title "Detstvo Ljuvers" does not indicate the gender of the main character, her assertion seems misplaced. Closer attention to the title indeed shows that the main character should be female, since such last names for females are usually not declined in Russian, as they are for males.

Kazimiera Ingdahl's examination of Jurij Oleša's story "Liompa" offers some valuable information to scholars interested in Oleša and in this period of Russian literature. Ingdahl introduces and explains material from Oleša's archive which deals with the imagery of life and death in the story and in this way effectively demonstrates the important aspects of Oleša's style and of his views, especially in regard to naming things, which is the point, not only of this story, but also of other works by this author. Consequently, these investigations lead to the wholly plausible conclusion that "Oleša's prose ... operates on poetic principles" (181).

The study of Tynjanov's "podporučik Kiže", presented by Jan van der Eng, is unfortunately rather opaque and not very convincing, at least to this reviewer. The author of the contribution is of course well read on his subject and is quite familiar with current thinking in literary criticism, but his presentation is not very well unified, and it is difficult to follow his main point - the emphasis on mixing traditional and modernistic devices in Tynjanov's story. His preoccupation with theory and structure does not allow the reader to understand much about the story itself, though van der Eng's attention is certainly devoted more to these stylistic aspects, rather than the whole work.

Nils Åke Nilsson's contribution, however, is quite the opposite; his examination of one of Babel's best works, "Guy de Maupassant", is informative, insightful, helpful, and well-rounded. In this piece Nilsson speaks about the importance of style in works by Babel, and he stresses as well the notion that this particular work is significant in the Russian writer's *oeuvre* in that Babel deals here with the writer's craft and his own position in the Soviet literary milieu in the early 1930's. It was not seen as appropriate, in 1932, for a Soviet writer to be dealing with an erotic theme and a French writer from the

past, but according to Nilsson, the view presented by Babel', inclines toward the courageous example set by Maupassant, an example that Babel' very much wanted to follow at that stage in his career.

The final contribution, Anna Ljunggren's analysis of the poetic genesis of Pasternak's *Doktor Živago*, focuses on the relation of the hero to the author and to the author's early poetry and prose. She offers the view that these characters represent aspects of Pasternak's thought, but that in fact they are often not fully developed, particularly Lara (231; most readers would certainly agree with this view). Ljunggren also deals with the very noticeable tendency toward coincidence in the novel and gives her reasons for its presence; she feels that the coincidences find their origin in the emphasis of Blok and other Symbolists on the "rokovaja vstreča", the meeting that profoundly affects the course of a person's life. Indeed the point about Blok and the Symbolists is well taken here. Finally, she addresses the departures from an ideal novelistic structure in Pasternak's work, attributing them to the author's constant emphasis on poetic conventions and seemingly agreeing with the previously stated view that the novel in many ways serves as an introduction to or an elaboration of the "Poems of Jurij Živago".

Ronald E. PETERSON
(Los Angeles)

Peter HENRY, *A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin, the Man, his Works and his Milieu*, Oxford: Willem Meeuws, 1983, VII+408 pp.

Like all great works of art, Shakespeare's tragedy allows for many interpretations. In 19th century Russia, Hamlet came to symbolise, in Prof. Henry's words, "A noble, self-sacrificing figure concerned for social justice and the elimination of evil from public life ... aware that his private conscience is in conflict with his public duty... to act decisively and if need be ruthlessly incurring private guilt" (p. 286). In the eyes of the Russian revolutionary *intelligentsia*, autocracy was the embodiment of evil, and civil duty demanded its overthrow by any means including terrorism and regicide.

It is in this context that Henry situates Vsevolod Garshin, a poet and short story writer (1855-1888). Garshin was introduced to radical ideas by Zaslavsky, a left-wing student, who taught him to read using Chernyshevsky's *Sovremennik* as textbook. Zaslavsky believed in women's lib with the result that Vsevolod's mother "broke the shackles of her bourgeois marriage" (p. 30) and left with him for St. Petersburg. The break-up of the family deeply affected a sensitive and mentally unstable little boy.

Garshin came into prominence with the publication of *Four Days*. He had volunteered and had been wounded during the Russo-Turkish war (1877-1878). *Four Days* tells the agony of a Russian soldier lying next to the body of a Turk he has killed. While dying from loss of blood, heat and thirst alongside the decomposing corpse, the soldier begins to wonder why he killed this unknown man, apparently some Egyptian drafted into the Turkish army to kill and be killed, senselessly. Like the painter V.V. Vereshchagin (reproductions of whose paintings are among the illustrations of the book) and the future Emperor Alexander III who swore never to involve Russia in any war and kept his promise during the 13 years of his reign, - so, too, Garshin came to abhor war and, furthermore, and violence. Loving and compassionate, Garshin could not remain indifferent to the evils of his time exacerbated by industrialisation and urbanisation. Redemption payments on land and demographic factors (the rural population nearly doubled between the 1858 *reviziya* and the 1897 census) were increasing rural poverty and driving peasants to seek work in towns. The sight of crippling industrial work, exploitation, ignorance, slums and prostitution stirred the conscience of writers and artists. Inevitably Garshin sided with committed literature as against art for art's sake. Yet, while he never shirked depicting the distressing reality of life, his artistic sense enabled him to transcend naturalism or what he called 'protocolism' and give an allegoric meaning to his stories. This is particularly true of the most famous, *The Red*

Flower. It combines a realistic description of a lunatic asylum (Garshin had twice suffered mental break-downs) with the delirious dreams of a Patient. The latter sees himself as called to save mankind from all evil and to achieve this he must destroy a red poppy growing in the garden. The medical staff notice merely his insomnia, pathological excitement and loss of weight. They fail to understand the greatness of his heroic endeavour while the other patients brush him aside. Eventually, he breaks out of his cell, tears down the flower and dies of exhaustion.

The story was written after the assassination of Alexander II which did not spark off the Revolution. The Patient's heroic obsession may symbolise that of the terrorists. The asylum is like a prison and, by extension, Tsarist Russia, the staff as insensitive as its bureaucracy and its inmates as unresponsive to the lofty deed as the population outside. Henry devotes an entire chapter to the many interpretations of this story and of the ambiguous symbolism of the Patient's ravings.

Henry is at his best in the last chapters where he gets away from the sociological type of criticism all too prevalent among Russian and especially Soviet critics and proceeds to apply more modern types of literary analysis. His extensive knowledge of 19th Russian and European literature and attention to detail enable him to draw many perceptive parallels and discern imponderable influences. He notes Garshin's early use of stream of consciousness and shifting points of view devices, the Byronic romanticism of *Attalea princeps* and the Christian folklore element in the *Legend of the Proud Haggai* and the *Signal*. The 54 pages of Notes tightly packed with a wealth of information and the extensive bibliography are testimonies of the author's impressive erudition.

Elisabeth KOUTAISSOFF
(Oxford)

Ljubomir STOIMENOFF, *Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von Daniil I. Charms. Ein Beitrag zur Definition der "oberiutischen Ästhetik"*, Frankfurt a.M., Bern, New York: P.Lang, 1984, 154 S. (Symbolae Slavicae, 19).

Zur russischen literarischen Avantgarde der zwanziger Jahre gibt es inzwischen eine beachtliche Anzahl von Arbeiten. Auch fehlt es neuerdings nicht mehr an Versuchen einer Zusammenschau der Programme und Gruppen über die russische Literatur hinaus im gesamt slavischen und europäischen Kontext (BOJTAR 1977, DREWS 1983).¹ Das heißt jedoch keinesfalls, daß alle Teilfragen beantwortet wären. Neue Erkenntnisse lassen sich immer noch in Teilbereichen gewinnen: So z.B. über das Werk von Vertretern kleinerer, aber deshalb nicht weniger interessanter Gruppen wie des *Oberiu (Ob-edinenie real'nogo iskusstva)*. Diese Vereinigung existierte von 1926 bis 1930 in Leningrad. Wichtigste Vertreter: Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij und Nikolaj Zabolockij.

Als M. PETROVSKIJ 1968 in *Novyj mir*² die Rückkehr von Charms in die sowjetische Literatur - auf dem Weg über die Kinderliteratur - begrüßte, verband er damit den Wunsch, daß auch der 'erwachsene' Charms bald aus der Vergessenheit geholt würde, in die er als Opfer der stalinistischen Repressionen geraten war. Der 'erwachsene' Charms, das ist sicher auch die Experimentalpoesie aus der *Oberiu* - Zeit. Damals waren "seit 1960 ganz vereinzelt in der UdSSR, Polen und der Tschechoslowakei Abdrucke, Hinweise und Artikel" zu Charms erschienen.³ 16 Jahre danach und 24 Jahre nachdem Lidija Čukovskaja wieder auf diesen Dichter aufmerksam gemacht hatte,⁴ zu dessen Schicksal die *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* konstatierte: "nezakonno repressirovan. Rehabilitirovan posmertno",⁵ ist erst ein Teil der Arbeit geleistet. Die wesentlichen Beiträge zur Forschung über die frühere Schaffensphase von Charms und zur Gruppe *Oberiu* kamen von außerhalb der Sowjetunion. Das Gesamtwerk erscheint in der Bundesrepublik (Bremer Ausgabe von Mejlach/Erl; bisher erschienen von den geplanten 10 Bänden die Bände 1 - 3).⁶ Nach A. STONE - NAKHIMOV-SKIJ 1982⁷ setzt nun die Dissertation von Ljubomir STOIMENOFF diese Linie mit kritischem Blick auf das bisher geleistete fort.

Einschätzungen wie bei MÜLLER 1978, KASAK 1976, GIBIAN 1971⁸ will Vf. aufgrund der jetzt durch die Bremer Ausgabe verbesserten Editionsgrundlage mit Blick auf das Gesamtwerk korrigieren. Es geht ihm dabei um die Unterscheidung zumindest zweier Schaffensphasen: einer 'oberiutischen' (1926 - 1931) und (nach einer kurzen Übergangszeit) einer 'postoberiutischen' (ab 1932), die bisher nicht klar erkannt werden konnten. Insbesondere kann er Belege dafür bringen, daß das Werk in der hier untersuchten Frühphase von lyrischer und dramatischer Formintention geprägt ist - mit entsprechender Gattungsinterferenz in den einzelnen Texten. Dem steht in der späten Produktion die Dominanz der epischen Prosa gegenüber. Vf. kann plausibel machen, daß hinsichtlich der

inzwischen üblichen Identifikation von Charms mit der "Literatur des Absurden" (seit GIBIAN 1971) differenziert werden muß: Zwischen der existenzkritisch und zugleich diskursiven Schreibweise in der postoberiutischen und dem spielerisch - experimentellen Alogismus in der oberiutischen Phase. (Letzterer wurde bislang als Indiz für die Zuordnung zur 'absurden Literatur' verabsolutiert). Diese Unterscheidung gilt besonders für das Verständnis des Dramas "Elizaveta Bam" (1927). Bei Würdigung der formalen Gemeinsamkeiten zum Theater des Absurden stellt Stoimenoff den grundlegenden Unterschied zwischen der philosophischen Intention der Dramatik à la BECKETT oder IONESCO und der artistisch - spielerischen Irritation bei Charms heraus (S. 111-115). Denn hier geht es (vorerst) nicht darum, "existentiell betroffen zu machen", sondern um die Erfahrung des 'Neuen Sehens', die zu den Dingen selbst zurückführen soll. Für diese Intention steht das oberiutische Theorem der *predmetnost'*. Es wäre m.E. allerdings zu kurz gedacht, wollte man daraus eine beim oberiutischen Charms generell fehlende Sinn - Dimension ableiten. Daß das Spiel mit dem 'Unsinn' letztenendes doch tieferen Sinn haben kann (schließlich will *Oberiú* einen neuen *modus vivendi* begründen, wie seinerzeit auch schon Futurismus oder tschechischer Poetismus) wird in dem Hinweis auf eine mögliche Adaptation der Kantschen 'Ding an sich' - Kategorie (S. 40) nur angedeutet. Vf. übergibt diesen Gedanken an die weitere Forschung.

Gut herausgearbeitet ist einerseits die *irritierende Rezeptionsintention* als Spezifikum des oberiutischen Charms. Andererseits vermißt man aber die typologische Einordnung über den gewiß wichtigen Vergleich mit dem neueren Theater des Absurden hinaus in den weiteren synchronen Kontext der historischen Avantgardebewegungen. Ein komparativer Bezug etwa auf die Verwendung von (präsurrealistischen) Irritationsstrukturen z.B. im tschechischen Poetismus (V. NEZVAL) und im Kontrast dazu auf die zeitlich parallele Material-Ästhetik des *Lef* hätte die literarhistorischen Konturen des Untersuchungsgegenstandes schärfer hervortreten lassen. So bleibt unbeachtet, daß *Oberiú* und *Lef* dialektisch einander gegenüberstehende Ding - Philosophien entwickelt haben: Der Vergleich der oberiutischen *predmetnost'* und des *veščizam* der Künstlergruppe *Lef* fehlt. Der Hinweis auf NEZVAL kommt leider an anderer Stelle, ist zudem aus zweiter Hand und wenig aufschlußreich.

Um das zentrale Kapitel, die Analyse von "Lapa", sind eine grobe biographische Skizze zu Charms, die Darstellung der oberiutischen Poetologie und ein Ausblick auf die postoberiutische Phase angeordnet. Doch über diesen engen Rahmen hinaus kommt die kontextuell vergleichende Dimension, die beim gegenwärtigen Stand der Avantgardeforschung systematischer zu reflektieren gewesen wäre, zu kurz. Damit kann die eingangs angekündigte Revision des Charmschen Oeuvres nicht konsequent genug ausfallen. Eine Umdisposition zwischen Textteil und Anmerkungen hätte hier schon einiges gebracht. Zuviel für die Argumentation wichtiger Stoff ist in die Fußnoten abgeschoben. Das gilt vor allem für die Hinweise auf den russischen Futurismus. Sie hätten in einem eigenen Kapitel zur Stellung von *Oberiú* innerhalb der russischen Avantgarde - mit Ausblick auf den europäischen Kontext - verarbeitet werden können. Anknüpfungspunkte wären z.B. S. 25 und S. 29, Anm. 20, bei der futuristischen Theatertheorie⁹ oder bei

der aus dem Poetismus von erwachsenen Dramentheorie J. HONZLS zu finden gewesen (auch HONZLS theoretisierte über den Einsatz von Dekoration in Schauspielerfunktion).¹⁰

Die Konzeption der Arbeit ist in vielem allzu eng und nicht ausgereift genug. Das beginnt mit der Beschränkung auf den formalistischen Ansatz. Dieser ist sicher aufschlußreich wegen der Verwandtschaft von Formalismus ('Neues Sehen', *ostranenie*) und Theorie und Praxis von *Oberiu*. Allerdings läuft die Argumentation auf solcher Basis ständig Gefahr, über eine Paraphrase der Dichter - Theorie nicht hinauszukommen. Wozu der Hinweis auf strukturalistische Erweiterungen zu Anfang (S. 24), wenn in der Argumentation davon nichts erkennbar wird? Man hätte nach dieser Ankündigung erwartet, daß Vf. über den Umgang mit Synchronie, Diachronie, Kontext, Struktur, System, Semantik, entweder in den methodologischen Vorüberlegungen oder im Laufe der Arbeit reflektiert. In diesem methodologischen Defizit fällt der fehlende systematische Einbezug textsemiotischer Kriterien auf, den man vom heutigen Stand der Literaturwissenschaft aus gerade in einer slavistischen Arbeit hätte erwarten müssen. Z.B. fehlt bei der Auslegung des Charmsschen Theorems von den "fünf Bedeutungen" eine fundierte Behandlung in Termini der Semantiktheorie. Begriffe wie 'denotative', 'designative', 'konnotative' oder 'assoziative Bedeutung' wären den Charmsschen Kategorien kritisch gegenüberzustellen gewesen. (Wie verhält sich z.B. die Charmssche "fünfte Bedeutung" zum MORRISschen Begriff des 'Designats'?). Gerade weil Charms in seinen poetologischen Theoremen stark auf die semantische Dimension spekuliert, vermißt man besonders ein Eingehen auf die Frage des Übergangs von Form in Bedeutung. Dazu ist auch nach dem Formalismus Wesentliches gesagt worden.¹¹ Bei der Bestandsaufnahme der oberitischen Poetologie (z.B. S. 34) macht sich die fehlende metasprachliche Distanz zum Untersuchungsbe- reich bemerkbar. Darunter leidet die Klarheit der Darstellung. Was soll man sich z.B. unter "Koordinaten der kognitiven Aneignung der Welt durch den Menschen" (S. 45) vorstellen?

Man ist dem Vf. dankbar für die beachtliche akribische Beispielsammlung zu den "vermerkwürdigenden" Verfahren (Neuübersetzung für *ostranenie*, übernommen von R. LACHMANN). Ihre Systematisierung hätte sich jedoch konsequenter vornehmen lassen, wenn Vf. mit dem bekannten Ebenen-Modell (von der graphisch-visuellen fortschreitend zur phonologischen, morphologischen, lexikalischen, syntaktischen und der semantischen Ebene) gearbeitet hätte. Von hier aus hätte sich ein systematisches Bild über den unterschiedlichen Organisationsgrad des Textganzen herausarbeiten lassen. Denn auf den ersten Blick wird die unterschiedliche Organisiert- heit von der Dominanz des Alogismus auf der semantischen Ebene und der fragmentarischen Form (die der Vf. beide treffend zeigt) verdeckt. Gerade weil sich die dichterische Sprache bei Charms zwischen Lyrik und Prosa frei bewegt, hätten bei der Analyse sta- tistische Verfahren angewendet werden können (beispielhaft ist hier unter den slavistischen Arbeiten v.a. P. DREWS 1975¹²). Daß diese Art von experimenteller Poesie in vielem der Kindersprache verpflichtet ist, wäre besonders zu zeigen gewesen.

Im Ansatz richtig und in einzelnen Passagen gut gelungen ist das Kapitel über die visuelle Textdimension, das wichtige Einsich- ten in die für die Avantgardeästhetik typische Interdisziplinari- tät Bildende Kunst - literarischer Text vermittelt. Sehr aufschluß- reich ist der Vergleich mit MALEVIČ. Gerade hier vermißt man aber

den semiotischen Zugang besonders.

Die Reduktion und Konzentration in diachroner Hinsicht auf das offene Problem der Entwicklung des Charmsschen Schaffens ist sicher vertretbar. Indes hätten Hinweise auf die nationalliterarische Tradition und den synchronen Kontext, in denen Alogismus, Hyperbel, speziell auch das Verweben von phantastischer und realistischer Ebene stehen, nicht geschadet (schon um die Zuordnung zur späteren "Literatur des Absurden" exakter zu relativieren): H.GÜNTHER hat gezeigt, wie diese Verfahren bereits für die GO-GOL'sche Groteske konstitutiv sind;¹³ von hier aus bietet sich zugleich ein Blick auf die Verwendung solcher Techniken in der historischen Avantgarde, besonders in der - fast gleichzeitigen - Dramatik V.MAJAKOVSKIJS, an.

Wichtiges weiß Stoimenoff auch zur Montagetechnik bei Chams (im Vergleich mit MALEVIČs Collage) zu sagen - leider jedoch ohne sich in der Sekundärliteratur zu dieser Technik weiter umzuschauen. Nicht berücksichtigt ist die grundlegende und damals wie heute maßgebliche Leistung eines S.EJZENSTEJN. Zu "Zitat und Montage in avantgardistischer Literatur und Kunst" hat z.B. V.KLOTZ¹⁴ einen Aufsatz geschrieben, der hier hätte als Einstieg in den weiteren Kontext mit herangezogen werden können.

Es soll keine Beckmesserei sein, wenn ich an dieser Stelle ein paar Worte zum Erscheinungsbild des Buches sage. Die Arbeit ist ab Typoskript gedruckt. Die Nachteile dieser Publikationsweise sind bekannt und können dem Autor nicht voll angelastet werden, zumal ein gut Teil dessen, was eigentlich die verlegerische Aufgabe (drucktechnischer Aufbau, Lektorieren) sein sollte, zur Kosteneinsparung auf den Autor abgewälzt wird. Bei einer Erstpublikation wie hier ist der Autor aufgrund mangelnder Erfahrung und mangelnder verlegerischer Unterstützung oft überfordert. Das Buch macht einen optisch zergliederten Eindruck. Das betrifft den Seitenaufbau und die Unterscheidung von Text und Anmerkungen. Letztere heben sich kaum vom laufenden Text ab. Dazu kommt, daß im Text die Absätze zu großen Durchschuß haben und so von den - nicht eingerückten - Zitaten nicht abgehoben sind. Dem Leser, der den zum Teil für die Argumentation wichtigen Hinweisen folgen will, wäre viel ärgerliches Suchen erspart worden, wenn die nach jedem Kapitel gebrachten Anmerkungen (durch engeren Zeilenabstand etwa) abgesetzt und *en bloc* ans Buchende gerückt worden wären. In dieser inzwischen schon gut eingeführten Reihe hat es schon optisch befriedigendere Lösungen gegeben. Begrüßenswert ist der Abdruck von kalligraphischen Texten und Bildmaterial.

Meine kritischen Bemerkungen, die ohnehin mehr auf die noch zu leistende theoretische Arbeit und Kontextforschung zielen, können die Leistung des Vf. im sachlichen Kern nicht in Frage stellen. Aufs Ganze gesehen, versteht es Stoimenoff, das Wesentliche an der Charmsschen Poetik und Dichtung zu erfassen, die oberflächliche Schaffensphase von einem geschickt ausgewählten, bisher noch nicht untersuchten Text zu erschließen und einzugrenzen. Auch wenn bedauerlicherweise nicht mehr aus dem Thema herausgeholt wurde, wird die Forschung diese nützliche Arbeit zur Kenntnis nehmen müssen.

A n m e r k u n g e n

1. E. BOJTAR, *A kelet-europai avantgarde irólam*, Budapest 1977; P. DREWS, *Die slawische Avantgarde und der Westen. Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext*, München 1983, s. dort weitere Literatur.
2. "Vozvraščenie Daniila Charmsa", in: *NM*, 8 (1968), 258ff.
3. W. KASACK, (Ez. zu:) George Gibian, *Russia's Lost Literature of the Absurd*, 1971, in: *ZfSlPh*, Bd. XXXVII, 2 (1974), 400.
4. *V laboratorii redaktora*, M. 1960, 257-264.
5. *KLE*, t.8, M. Sp.226.
6. D. CHARMS, *Sobranie proizvedenii*, pod. red. M. Mejlacha i Vl. Erla, t.1-3, Bremen 1978-1980. Vf. stützt sich auf diese Ausgabe, konnte jedoch den noch nicht publizierten 4. Bd. nicht einsehen.
7. *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Charms and Alexander Vvedenskij*, (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 5), Wien 1982.
8. B. MÜLLER, *Absurde Literatur in Russland. Entstehung und Entwicklung*, München 1978; W. KASACK, "Daniil Charms. Absurde Kunst in der Sowjetunion", in: *WdSl*, Jg. XXI, H. 2 (1976), 70-80; G. GIBIAN, *Russia's Lost Literature of the Absurd. A Literary Discovery. Selected Works of Daniil Charms and Alexander Vvedenskij*, ed. et transl. by G. GIBIAN, Ithaca, London 1971.
9. Ich denke hinsichtlich des Postulats der Gleichwertigkeit der verschiedenen szenischen Mittel v.a. an eine Bestimmung der obériutischen Position der theatralischen Eigengesetzlichkeit in Relation zu futuristischen Modellen, etwa dem von V. MAJAKOVSKIJ, "Teatr, kinematograf, futurizm" (1913), in: *PSS*, t.1, 275ff., oder - wieder mit anderen Vorzeichen - in Relation zum Bewegungstheater, das die "Deklaracija o futurističeskom teatre" (1914) des Egofuturisten V. ŠERŠENEVIČ forderte (abgedr. in: V. MARKOV, Hg., *Manifesty i programmy russkich futuristov*, München 1967, 141). Aus solcher Differenzierung avantgardistischer Konzeptionen wäre m.E. der Stellenwert der obériutischen Verfahren in der Entwicklung der literarischen Avantgarde deutlicher geworden, Obériu gewissermaßen eine Endstufe der kulturdiagnostisch beendeten Entwicklung darstellt.
10. Vgl. seinen Aufsatz "Pohyb divadelního znaku", in: *SaS*, 6 (1940), 177-188.
11. Vgl. W. SCHMIDT, *Der ästhetische Inhalt*, 1977 und die Kritik dazu bei M. JANKOVIČ, "Die Inhaltsfunktion der künstlerischen Form als offenes Problem", in: *The Structure of the Literary Process. Studies dedicated to the Memory of F. Vodička*, Ed. by P. Steiner (et al.), Amsterdam, Philadelphia 1982; sowie E. ETKIND, *Forma kak soderžanie*, 1977.
12. *Devětsil und Poetismus*, München 1975.
13. *Das Groteske bei Gogol'. Formen und Funktionen*, München 1968.
14. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 60 (1976), 259-277.

Wolfgang F. SCHWARZ
(Saarbrücken)

Wolfgang Friedrich SCHWARZ und Nina GÜTTER, Sowjetrussisches und tschechisches Drama von 1964 bis in die siebziger Jahre. Materialien zur Produktion und Rezeption (Situationsanalyse und Bibliographie). München: Hieronymus-Verlag Neuried, 1984. 490 Seiten. (= Slavische Sprachen und Literaturen, Bd. 3. Typoscript-Edition. Hg. W. Gesemann, H.-B. Harder, H.W. Schaller, E. Wedel).

Die vorliegende umfangreiche Studie ist als "Beitrag zur Grundlagenforschung" konzipiert und bietet neben einer Geschichte des Theaterwesens, der Dramentheorie und Theaterliteratur im russischen und tschechischen Bereich einen repräsentativen Querschnitt durch die Periodika *Teatr*, *Divadlo*, *Literaturnaja gazeta* und *Tvorba*, ergänzt durch eine Analyse einschlägiger Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen.

Der überwiegende Teil des Bandes besteht aus Bibliographien (ca. 300 Seiten), denen eine historische und analytische Studie zur Situation der sowjetrussischen (W.F. Schwarz) und der tschechischen Dramatik (N. Gütter) vorangestellt ist. In jedem der beiden Teile ist je ein Kapitel der offiziellen Theaterpolitik und -kritik ("Lenkung") und dem Theaterleben ("Produktion") gewidmet. Dem tschechischen Teil folgt als drittes Kapitel eine geraffte Darstellung des "Verhältnisses der tschechischen zur sowjetischen Dramatik", wobei besonders auf tschechische Inszenierungen der Stücke Vampilovs eingegangen wird. Beide Teile werden durch ein abschließendes Kapitel "Komparative Bilanz und Ausblick" (W.F. Schwarz) ergänzt. Die Autoren haben sich das Konzept der "Rekonstruktion der literarischen Norm" (J. Mukarovsky und F. Vodička) zur Leitlinie genommen und versuchen, den "normkonstitutiven Prozeß" nachzuvollziehen. Gesellschaftliche, politische und kulturelle Faktoren werden in ihrer wechselseitigen Bedingtheit in die Analyse der Entwicklung von Theater und Drama miteinbezogen.

Im engeren Bereich der Dramentheorie wird im russischen Teil besonders auf A.A. Karjagins Buch *Drama kak estetičeskaja problema* (Moskau 1971) eingegangen, das der tschechischen Dramaturgie erhöhte Aufmerksamkeit schenkt. Die Bedeutungen der Arbeiten Bachtins und Vygotskijs für Karjagin wird herausgearbeitet. Im Kapitel "Produktion" wird auf bedeutende Regisseure wie Ljubimov eingegangen und das Verhältnis von neuen Stücken zu klassischen Werken und Dramatisierungen in- und ausländischer Stücke im Repertoire des sowjetrussischen Theaters untersucht. Die Theaterproduktion selbst wird unter den Rubriken dokumentarisches, publizistisches, Produktionsdrama und Satire dargestellt.

Im tschechischen Teil werden der Demokratisierungsprozeß der sechziger Jahre, die Gründung neuer Theater vor 1968 und die darauffolgende Verstärkung von "Staats- und Parteilenkung" beschrieben, die in den siebziger Jahren zu einer "Dramenkrise" geführt hat. Im Kapitel "Produktion"

werden das überwiegend satirische "Modelldrama" (modelová drama; z.B. V. Havel, Klima, Uhde) und das nicht zuletzt auf der Čechov-Rezeption basierende "poetische Drama" (basnické drama; z.B. Hrubin, Topol, u.a.) behandelt.

Die "komparative Bilanz" zeigt, daß zumindest bis 1968 die wechselseitigen Beziehungen eher dürftig waren. Nach 1968 füllen sowjetische Stücke im "Repertoire der tschechischen Bühne zum Teil die Lücke aus, die durch die ideologische Kehrtwendung entstanden war" (S. 103). Dem entspricht jedoch auf sowjetischer Seite kein analoger Rezeptionsprozeß.

Die Bibliographie erfaßt den Zeitraum von 1964-1972 (in Einzelfällen darüber hinaus) und führt Primär- und Sekundärliteratur einschließlich der Zeitschriftenliteratur an. Wertvoll sind die kurzen Hinweise auf Inhalt und Thematik bei vielen Titeln, vor allem aus der Zeitschriftenliteratur. Der wohl für den Benutzer wesentlichste Teil dürfte das Verzeichnis der Bühnenautoren und ihrer Werke sein, z.T. mit ausführlichem Kommentar versehen, und der dazugehörigen Sekundärliteratur. Der letzte Teil erfaßt auch Kritiken von Inszenierungen. Zwei Register zur historisch-analytischen Studie und zur Bibliographie beschließen den Band.

Die vorliegende Bestandsaufnahme sowjetrussischer und tschechischer Bühnenkunst kann wohl als ein unentbehrliches Handbuch zum Theaterleben der UdSSR und der ČSSR in der Brežnev-Ära bezeichnet werden. Es ist nur bedauerlich, daß der historisch-analytische Teil allzu knapp ausgefallen ist, existiert doch, von H. Segals *Twentieth Century Russian Drama* (1979) abgesehen, keine umfassende Darstellung des Theaterlebens der Sowjetunion. Das Werk der beiden jungen Slawisten W.F. Schwarz und N. Gütter mag sich als wertvolle Hilfe dafür erweisen, daß diese Lücke in der deutschsprachigen Literatur gefüllt wird.

Rudolf NEUHÄUSER (Klagenfurt)

T E X T E

George CHERON (Los Angeles)

НЕИЗВЕСТНЫЕ ТЕКСТЫ М.А.КУЗМИНА¹

Сообщаемые ниже тексты, укравшиеся от внимания исследователей, проливают новый свет на поэтическую эволюцию Кузмина и служат ценными документами динамики отношения поэта к послереволюционной действительности. Печатаются они по автографам, хранящимся в частном архиве в Ленинграде. Стихотворный цикл "Плен" был неоднократно анонсирован (в книге Кузмина *Вожатый*, 1919, в *Александрийских песнях* 1919 и 1921, а также в апрельском номере берлинского журнала *Русская Книга* за 1921 г.). Он во многом перекликается с хорошо известными вещами поэта (см. *Лесок*, 1922, и сборник *Параболы*, 1923). Что касается рассказа "Пять разговоров и один случай", то его следует, очевидно, рассматривать в контексте тенденций, сблизивших прозу Кузмина с творчеством обэриутов.²

П р и м е ч а н и я

1. Мы считаем долгом выразить искреннюю признательность Ольге Николаевне Арбениной (Гильдебрандт), 1899-1980, во время нашего пребывания в Ленинграде всемерно содействовавшей в разысканиях о Кузмине.
2. См. наблюдение Джона Мальмстада в его образцовой биографической статье о М.Кузмине - в кн.: М.А.КУЗМИН, *Собрание стихов*, Том III, Hg. von John Malmstad und Vladimir Markov, München 1977, 292. См. также: G.CHERON, "Mikhail Kuzmin and the Oberiuty: An Overview", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 12 (1983), 87-101.

ПЛЕН (1919)

АНГЕЛ БЛАГОВЕСТВУЮЩИЙ

Прежде
Мление сладкое,
Лихорадка барабанной дробы, -
Зрачок расширенный,
Залетавшегося самолета дыхание,
Когда вихревые складки
В радужной одежде
Врадались перед изумленным оком
(Велоризцы при Иисусовом гробе
Вещают: "Кого ищете?"
А мироносицы в радостном страхе обе
Стоят уже не нищие)
И в розово-огненном ветре
Еле
Видны, как в нежном кровяном теле,
Крылья летящей победы,
Лук, брошенная отрочьим боком,
Неведомого еще Ганимеда
И орла,
Похитителя и похищаемого вместе
(Тепло разливается молочко по жилам немой невесте)
И не голос, -
Тончайшей златопыли эфир,
Равный стенобитным силам,
Протрепет в сердце: вперед!
"Зри, мир!
Черед
Близится
С якоря
Взвисься
Летучим воображения кораблям.
Сев
Пахаря,
Взлетев,
Дождится
Нездешним полям."
Иезекиигово колесо
Его лицо!
Иезекиигово колесо -
Благовестие!
Вращаясь, все соединяет
И лица все напоминает,
Хотя и видится око
Всегда одно.
Тут и родные, милые черты,
Что носишь ты,
И беглый взгляд едущей в Царское дамы,
И лик Антонио,
И другое,
Что, быть может, глядит из Эрмитажной рамы, -
Все, где спит
Тайны шепчет,

Где прелесть
Таинственного, милого искусства
Жива...

Крутится искряной розой Адонисова бока,
Высокого вестник рока,
Расплавленного вестник чувства,
Гавриил.

Твои свиданья, вдохновенье,
Златисты и легки они,
Но благовестное виденье
Прилежные исполнит дни.

Рускою радостной завеса
Отдернута с твоей души...
Психея, мотылек без веса,
В звянящей слушает тиши.

Боже, двух жизней мало,
Чтобы все исполнить,
Двух, трех, четырех.
Какую вспахать пашню,
Какую собрать жатву.
Но это радостно, а не страшно...
Только бы положить начало,
Только бы Бог сберег!

Вац!
По морде смазали грязной тряпкой,
Отняли хлеб, свет, тепло, мясо,
Молоко, мыло, бумагу, книги,
Одежду, сапоги, одеяло, масло,
Керосин, свечи, соль, сахар,
Табак, спички, кашу, -
Все
И сказали:
"Живи и будь свободен!"
Вац!
Заперли в клетку, в казармы,
В богадельню, в сумасшедший дом,
Тоску и ненависть посеяв...
Не твой ли идеал осуществляется, Аракчеев?
"Живи и будь свободен!"
Вац!

Плитой придавили грудь
Самый воздух сделался другим,
Чем бывало,
Чем в хорошие дни...
Когда мир рвотой томим,
Во рту, в голове перегарная муть,
Тусклы фонарей огни,
С неба, с земли грязь,
И мразь,
Слякоть,
Хочется бить кого-то и плакать, -
Тогда может присниться такое правление,
Но разве возможно оно,
В чуть сносный день,
При малейшем солнце,

При легчайшем ветерке с моря,
Несуем весну?

Затоптанные
Даже не сапогами,
Не лаптями,
А краденными с чужой ноги ботинками,
Живем свободные,
Дрожим у нетопленной печи,
(Вдохновенье).
Ходим впотьмах к таким же дрожащим друзьям.
Их так мало, -
Едим отбросы, жадно косясь на чужой кусок.
Туп ум,
Не слышит уже ударов.
Нет ни битв, ни пожаров.
Подлые выстрелы,
Серая ненависть,
Тяжкая жизнь подпольная
Червей нерожденных.
Разве и вправду
Навоз мы,
Как говорит навозная куча
(Даже выдохшаяся, простывшая)
Нас завалившая?
Нет.
Задавленные, испуганные,
Растерянные, может быть, подлые, -
Но мы - люди
И потому, это - только сон
(Боже, двухлетний сон).
Потому не навек
Отлетел от меня
Ангел благовествующий.
Жду его,
Думая о чуде.
Я человек
И в каждом солнце:
Великопостно русском,
Мартовской розой крошцем
Купола и купеческие дбмы;
Итальянском рукодельном солнце,
Разделяющем, как Челлини,
Ветку от ветки,
Жилку от жилки;
Парижском, грязном, заплаканном солнце;
Ванильном солнце Александрии,
Среди лиловых туманов
И песков марева
Антично маячащем;
В ветренном, ветренном
Солнце Нью Йорка,
Будто глядит на постройку,
На рабочих
Молодая миллиардерша хозяйка;
В зимнем, онегинском солнце,
Что косо било
В стекла "Альбера",

И острое жало
Вина и любви
Ломалось в луче
(Помните?);
И в том небывалом,
Немного в Чикаго сделанном,
Что гуляет на твоих страницах,
В высоких дамских сапожках
То по литовским полям,
То по Американским улицам,
То по утренним, подозрительным комнатам;
То по серым китайским глазам,
Капризом, зеленом,
Лукавом, иногла вверх ногами.
(И Рейнвейн не прольется?)
Солнце, -
Я вижу,
Что вернется
Крылатый блеск,
И голос, и трепет
И снова трех жизней окажется мало
И сладким отчаяньем замрет сердце,
А ангел твердит: "Пора!
Срок твой не так уж долгод!
Спеши, спеши!
Разве не радостен скрип пера
В заревой тиши,
Как уколы винных иголок!"
И сок пройдет,
И мир придет.
Перекрестись, протри глаза!
Как воздух чист,
Как зелен лист,
Хотя была и не гроза!
Снова небо голубыми обоями оклеено,
Снова поют петухи,
Снова можно откупорить вино с Рейна,
И не за триста рублей купить духи.
И не знать, что делать:
Писать,
Гулять,
Любить,
Покупать,
Пить,
Просто смотреть,
Дышать
И жить, жить!
Тогда свободно, безо всякого груза,
Сладко свяжем узел,
И свободно (понимаете: свободно) пойдем
В горячие, содержимые частным лицом
Свободным,
Наживающим двести тысяч в год
(Тогда это будут огромные деньги)
Бани.
Словом довольно гадким
Стихи кончаю я,

Подвергался стольким нападкам
За это слово я.
Не смею прекословить.
Не ловок, может быть, я,
Но это было давно ведь,
С тех пор изменился я.
В этом убедится всякий безпристрастный читатель,
При том есть английское (на французском языке) motto,
Которое можно видеть
На любом портсигаре, подвязках и мыле:
"Bonny soit qui mal y pense".

ВСТРЕЧНЫМ ГЛАЗАМ

Ветер широкий, рей.
Сети высоких рей,
Горизонты зеленых морей,
Расплавл заревых янтарей, -
Всем наивно богаты,
Щурясь зорко,
Сероватые глаза,
Словно приклеенные у стены среди плакатов
"Тайны Нью Йорка"
И "Mamzelle Zaza".
Шотландский вига Тристана
Плачет, хроматическими нотами,
А рейд, рейд, рано
Разукрашен разноцветными ботами!
Помните, май был бешен,
Балконы с дамами почти по-крымски грубы,
Темный сок сладких черешен
Окрашивал ваши губы,
И думалось: кто-то, кто-то
В этом городе будет повешен.
Теперь такая же погода,
И вы еще моложе и краше,
Но где желание наше?
Хоть бы свисток парохода.
Хоть бы ветром подул,
Зарябив засосную лужу.
Все туже, все туже
Серым узлом затянуло.
Неужели эти глаза - мимоходом,
Только обман плаката?
Неужели навсегда далека ты,
Былая, золотая свобода?
Неужели якорь песком засосало,
И вечно будем сидеть в пустом Петрограде,
Читать каждый день новые декреты,
Ждать, как старые девы,
(Бедные узники!)
Когда придут те белогвардейцы, то союзники,
То Сибирский адмирал Колчак.
Неужели так?
Дни веселые, где вы?
Милая жизнь, где ты?
Ветер, широко взрей!
Хоть на миг, хоть раз,

Как этот взгляд прохожих,
Морских, беловатых глаз!

РАЗЛИВЫ

Подняв со дна всю гниль и грязь,
Уж будто нехотя ярясь,
Автоматически бурливы,
Шумят, шумящи и желты,
В воронку черной пустоты
Всем надоевшие разливы.

Вдруг жирно выплнет нырок
То падаль, то коровий рог,
Иконной полки бухлый угол.
Туземец медленным багром
На мели правит свой паром.
Тупее огородных пугал.
Проснись, пловец, утешься, глянь:
Не все в воде и небе - дрянь,
Не все лишь ветошь разоренья.
Как разучившийся читать,
Приготовишкой в школу сядь
Слагать забытые моленья.

Простой разломанный предмет
Тебе напомнит ряд примет
Неистребимой, милой жизни.
И ужаснет тебя провал,
Что сам ты дико запевал
Бессмысленной начало тризны.

И смутно, жадно, глух и слеп,
Почуешь теплый белый хлеб,
В село дорогу, мелкий ельник,
И вспомнишь санок легкий бег
И то, что всякий человек
Очищен в чистый понедельник.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Теплый настанет денек,
Встретим его, словно дар мы.
Не поминай про лаек
И про морские казармы.

Все это сон, только сон.
Кончишь "Туман за решеткой",
Снова откроем балкон
И почитаем с охоткой.

Будем палимы опять
Легким пленительным жаром,
Пустьимся снова гулять
К нашим друзьям антикварам.

Резво вэлимонит рейнвейн,
Пар над ризотто взовьется.
"Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein!"
Как у Моцарта поется.

ПЯТЬ РАЗГОВОРОВ И ОДИН СЛУЧАЙ

*Начало
случая*

Приезжий не знал, что его везут на улицу Смычки. Не знал этого и извозчик, чувствуя, что Смычкой скорее могут называться или отравляющие воздух папиросы, или младенцы женского пола, не свыше пятилетнего возраста, хотя и этих последних их толстомордые матери и сознательные отцы предпочитали называть Феями, Мадоннами и Нинель. Как бы то ни было, Виталий Нилыч Полухлебов был доставлен до места назначения. В заставленной шкапами и вешалками передней, он снял котелок и голова его оказалась необыкновенно похожей на ночную посуду без ручки. Сестра его не обращая внимания на невинную неприятность его наружности повела его в столовую, где уже кончали утренний кофе ее взрослые дети Павел и Соня. Багаж с наклейкой "Берлин" снесли в боковую комнату, назначенную для гостя. Приезжий говорил тихо и правильно, подбирая точные выражения, как иностранец, был почтено вежлив и растерян.

Впечатление тихого и какого-то домашнего неприличия, повидимому чувствовалось и домашними, так как иногда среди разговора они умолкали, тупились и краснели. Только Виталий Нилыч безоблачно журчал, не моргал и избегал менять выражение невыразительного лица. Он был хорошо вымыт и одет опрятно. В комнате было ужасно много мебели, будто ее снесли из трех квартир и голоса не разносились в пространстве, а падали обратно, так что все говорили вполголоса. Впрочем Полухлебов говорил тихо. В большой гостиной стиля Людовика XVI - 80-х годов, камни, зеркала, рояль, портьеры, горки, бра, картины, ковры, пуфы, шелк, бронза, даже книги в переплетах Шнеля и Мейера. Светлый вечер, окна открыты. Красный дом напротив еще освещен. Виталий Нилыч, сестра его Анна Ниловна Конькова, ее дети, Павел Антоныч и Софья Антоновна. Возраст: 45, 50, 25 и 28. Старший брат и сестра говорят вполголоса. Младшие вообще молчат. Молодой человек покурил, покурил и ушел. Соня перебирает ноты у рояля, будто ей смертельно скучно. Пыль везде вытерта, но кажется, что все покрыто пылью, даже плешь Полухлебова.

*§2.
Первый
разговор
о мебели.*

- В.Н.* Меня одно удивляет, хотя удивление вообще свидетельствует о некотором несовершенстве нашего мозгового аппарата. Так вот, маля удивляет несоответствие того, что я здесь нашел с тем, что я ожидал встретить.
- А.Н.* Я тебе не раз писала о наших делах.
- В.Н.* Ну да, ну да, я по твоим письмам и судил, не о газетным же известиям. И я ожидал совсем другое.
- А.Н.* Всего не напишешь, не передашь.
- В.Н.* Совершенно верно. Но я удивлен, я был бы потрясен, если бы не человеком тренированным.
- А.Н.* Что же тебя так потрясает, если это не секрет?
- В.Н.* Наоборот, я хочу разобраться в этом. Я колебался между ужасом и блестящей судьбой с нашей, ну понимаешь нашей точки зрения. Я не нахожу ни того, ни другого, но заменена точка зрения.
- А.Н.* Объяснись.
- В.Н.* Вы не в блестящем и, конечно не в ужасном положении, но в непонятном. У вас роскошная обстановка.
- А.Н.* Она не наша.
- В.Н.* Я вижу. В этом то и дело. Чья же она?
- А.Н.* Я уже не помню, Марголиных каких-то... прежних владельцев?
- В.Н.* Но вы ею пользуетесь?
- А.Н.* Очевидно. Теперь она считается нашей.
- В.Н.* Ты говоришь "считается". Кем?
- А.Н.* "Совхозом", "Жилтовариществом", "Домуправом", всеми учреждениями.
- В.Н.* Ну, этих новых слов я не понимаю. А вами? тобою?
- А.Н.* В конце концов и нами.
- В.Н.* Но ведь она не ваша. Ты ее не купила и не получила в наследство. (Соня совсем увяла за своими нотами и через секунду уйдет).
- В.Н.* И тебе не противно жить в чужих вещах?
- А.Н.* Живут же люди в гостиницах.
- В.Н.* Там безлично, для всех, а тут есть остаток, флюиды этих Марголиных, ну, прежних-то.
- А.Н.* Конечно, ты прав, Виталий. Может быть и мне было противно, особенно, когда я нашла в шкапу связку их писем... Потом привыкла. Что ты хочешь?
- В.Н.* Ты сама не замечаешь, как делаешься коммунисткой.

А.Н. Какое! Мы на примете, нас не сегодня, завтра посадят. (Конькова закрывает окна, опускает шторы и говорит о другом).

Знаешь, кто на время уезжает за границу и трется среди эмигрантов, все "советизируются", а у нас наоборот. Я думаю, самые злостные контрреволюционеры те, которые вначале сочувствовали революции. Это происходит от идеализма... не очень умного по моему, как всякий идеализм.

В.Н. А ты не идеалистка?

А.Н. Не знаю. Я меня нет времени. Живу изо дня в день.

В.Н. Политика страуса?

А.Н. Не знаю. Иначе нельзя.

В.Н. А дети? Мы с тобой уже старики.

А.Н. Вероятно, так же. Может быть, у них есть личные интересы.

В.Н. "Я годы проходят, все лучшие годы".

А.Н. Для нас то с тобой уже не лучшие.

В.Н. Это так сказать. "Лучшие годы" не для всех совпадают с одним и тем же возрастом.

А.Н. Да. В детстве я думала всегда, что лучший год это будущий. (Гость долго ходит по ковру не двигая головой, и ужасно белый, как фаянс. На лбу отражение люстры).

В.Н. А ты чем занимаешься?

А.Н. Я - доктор в лечебнице.

В.Н. Ты же никогда не была и не имела склонности к этому.

А.Н. Ну что же делать! Соня заведует хозяйством в детском доме. Павел в пролеткульте.

В.Н. Павлушка то не забросил писанья?

А.Н. (неохотно) Нет, для себя пишет.

В.Н. Вы все занимаетесь не своим делом. Ты не сердись, но это так.

А.Н. А какое же наше дело?

Телефон. Хозяйка уходит, возвращается нахмуренная

В.Н. Что-нибудь неприятное?

А.Н. Павлу звонил его товарищ.

В.Н. Ну, а в этом отношении он хоть занимается своим делом.

Анна Николаевна подняла брови

§3. Не от-
носящееся
к случаю.

На тетрадке красными чернилами разведено: "неприкосновенные мальчишки", но это не список целомудренных молодых людей, а далеко не целомудренная повесть. Да и как понимать целомудрие? Рука автора рядом с рукой соседа. Рукавчики от совершенно одинаковых (белые с синими полосками) рубашек отличаются только заправками. У одного голубые с серым, у другого желтые с черным. Только потому, что руки лежат ужасно близко, их нельзя принять за руки одного и того же человека до того они похожи. Музыкант вертит скрипкой, задом, головой, глазами, всем, что у него есть круглого, так что кажется, что мотивы "Сильвы" - результат морской болезни или карусели. Народу мало. От чужой коленки идет тепло, и это приятно, так как преднамеренность очевидна и обоюдна. Потертые костюмчики скрадываются молодостью и не плохой фигурой обоих. Вино, хотя и русское, имитирует название и форму немецких бутылок. Серая кошка тоскливо бродила между столов и терлась беременным боком обо все встречаемые предметы.

- Что ты на меня так смотришь?

Собеседник не отвечал, только улыбнулся, а автор "непр. маль." вспомнил, так, что покраснел даже коротковатый нос. Чтобы переменить тему, он же: Все таки похоронно как то в этом зале. На крыше - лучше. - Лучше пить Рислинг здесь, чем пиво на крыше. Ты же знаешь, сколько у меня денег. Да и потом хотя там публика и сволочная, неловко как то появляться такими обтрепанными... В конце концов, конечно, это глупости...

Павел Антонович чокнулся и замечтался. Краска, залившая его лицо так и не сходила.

- Погоди, Витя, скоро мы будем пить настоящий Рейн... Только надежны ли эти Клотцы.

Другой пожал плечами. Музыкант, закутавшись поверх пиджака в огромный лиловый шарф, проходя стрельнул глазом на плохое мороженое. Коленкам стало еще теплее.

- Все предупреждены и подготовлены. Опасен только один момент. Но иначе никак нельзя.

Коньков посмотрел выразительно, пожал руку, лежавшую рядом и чокнулся. Через минуту, будто они заслушались "красотки кабаре".

- Меня скорее беспокоят деньги. Не там, а с собой на первые дни.

- Да, это конечно.

Еще через минуту прямо и с напускным цинизмом от смущения.

- Роза не могла бы дать?

Павел Ант. не покраснел, так как не мог уже больше краснеть. Но был повидимому подавлен.

- Это было бы ужасно неловко.

- Не стоит говорить об этом.

Вдруг легко и весело, чтобы вытащить своего друга из лучины расстройств:

- Ну, за дружбу, как штурмдрангисты, за Германию, за Италию, за искусство. Знаешь, когда долго смотришь на вино...

§4. 2-й
разговор
о Фоме.

Столовая Коньковых. Анна Ниловна с братом и Соня. Павел теперь всегда пропадает и на него махнули рукой. Софья Антоновна только что сообщила новость. Мать, будто ива, спаленная громом. Виталий Нилыч методически и скорбно кивает головой как китайский болванчик, но продолжает сохранять загадочную респектабельность. Он продолжает разговор, и даже обращается иногда за сочувствием к вестре, как к элегическому пейзажу.

В.Н. Как же его зовут?

С.А. Фома Кованько.

В.Н. И ему всего 14 лет?

С.А. По бумагам да.

В.Н. Но как же он попал в дефективный дом и там благотворная среда мало на него воздействовала, так что его пребывание там оказалось не совсем удобным.

С.А. Он очень одаренная натура.

В.Н. Из чего ты заключаешь?

С.А. Как он рисует, как учится, как говорит.

В.Н. Я думаю, ты преувеличиваешь. Конечно, он ребенок развитой, даже самый этот печальный случай, из за которого его приходится брать из дома доказывает преждевременное развитие.

У Сони видна досада. В.Н. слабо и издалека улыбается, улыбка до поверхности не доходит, но намечается пошлюватой, хотя лицо от этого живет. Наконец говорит как балагур в гостинной.

В.Н. Я понимаю что он способный ребенок, но зачем же лишать невинности малолетних. Может быть, он и других там насиловал.

С.А. Может быть. Пожаловались только две.

В.Н. Это ничего не доказывает. Как же ты себе это объясняешь?

С.А. Ложно направленный инстинкт.

В.Н. Да... Собственно, почему, ложно, я не совсем понимаю.

Куда же бы ты его направила?

Анна Ниловна волнуется и перекладывает дребезжащие вилки с места на место.

В.Н. Я что-нибудь не то говорю? касаюсь больных мест? Я ведь не в курсе ваших дел.

С.А. Какие глупости, дядя! Какие там больные места! Я живо заинтересовалась этим мальчиком и мне будет интересно посмотреть, что из него можно сделать личной инициативой и работой.

В.Н. Да, да, да. Мне и самому это крайне интересно. Но зачем же его брать в дом?

С.А. Иначе никак не выйдет.

В.Н. Конечно тебе виднее.

Ан.Ниловна окочательно разроняла все вилки, так что дочь насупилась, а В.Н. для контенансу стал напевать: "Красотки, красотки, красотки кабаре", чем навел еще большую панику на окружающих.

§5. Про
должение
случая.

Виталий Нильч Полухлебов не занимая покуда никакого места и не имея собственного дела, целыми днями или гулял, или раскладывал пасьянсы. Всему удивлялся. Более всего его удивляло:

1. Совершенная непонятность с точки зрения любого языка всех названий и вывесок.
2. Обилие голых людей на улицах.
3. Бездарность телосложения.
4. Полное равнодушие публики к обнаженному телу, которое приезжий на первых порах склонен был рассматривать как клубничку.
5. Необычайное количество запретов и регламентаций. и т. д. и т.д.

Сначала он начал составлять список своих удивлений, но потом бросил.

Талантливый ребенок Фома Кованько не внес большой перемены в жизнь Коньковых, хотя когда все расходились по службам и Фома с В.Н. оставались одни, но Поляхлебову не удалось настолько разговориться с мрачным растлителем, чтобы это показалось интересно. У дефектива было наглядное несоответствие между квадратным низким лбом, сильными челюстями, тупым подбородком, и густыми, жесткими как конские, черными волосами и необыкновенно нежным румяным ртом и по восточному сладкими большими глазами. Приземист и широкоплеч. Может быть он был бы сквернословцем, если бы менее дичился. Двигался он бесшумно, но тяжеловесно, как кит под водой. В первый же день он вдребезги разбил чашку, о которой любил философствовать Виталий Нильч как о некоей эмблеме. С одной стороны был портрет императрицы Жозефины, с другой барабанщик, сидящий на своем инструменте и набивающий табаком трубку. Соединялись эти изображения символами и атрибутами военного деспотизма и писарской галантности. Даже разбил эту чашу тов. Хованько бесшумно, но в мелкие осколки, которые куда то мрачно и замел. Сони при этом не было. Анна Ниловна вздрогнула и побледнела, а брат ее начал было качать головой, приготавливаясь что-то сделать, но был прерван письмом от Виктора Андреевича Малинина, где говорилось, чтобы дома не беспокоились долгим отсутствием Павля и не предпринимали никаких розысков.

§6.
3-й разговор о разогретом

Когда при рассказах о Клавдии Кузьмиче в присутствии В.Н. доходили до эпизода, считавшегося высшей точкой, всем становилось неловко, кроме Полухлебова. Дело в том, что во времена голода и холода, Клавдий Кузьмич по утрам должен был разогревать свой ночной горшок с содержимым на той же печурке, где варил себе кашу и нести его с пятого этажа на двор. А Клавдий Кузьмич был человеком уважаемым и профессором. Доведя героя до этого последнего испытания, все взглядывали на голову Виталия Нильча и умолкали, а тот начинал обобщать факты. Чаще всего собеседником его была Анна Ниловна. Полухлебов не стараясь придать значительности роковой своей наружности, говорил как дипломат.

В.Н. Не надо увлекаться героизацией.

А.Н. Но это и в самом деле ужасно. Ты не испытал на себе этих лет и не можешь судить. Люди были жалки, противны, смешны,

если хочешь, но если со стороны, конечно они были героями.

В.Н. Я не перестану повторять, что русская интеллигенция вела себя позорно, позорно.

А.Н. Очень ответственно так говорить. И потом проделывать вот такие скаредные и комические вещи м.б. труднее, чем встать к стенке, тем более, что добровольно на смерть никто не шел.

В.Н. Но все таки дело шло о жизни.

А.Н. В то время у нас переменялось все марки, исчез весь стыд и общество, условности, остались примитивнейшие потребности, очень простые м.б. не всегда благовидные в другое время. Я не знаю. Теперь опять понемногу все чувства возвращаются, но не знаю во всей ли полноте. Все это исчезло навсегда. Посмотрел бы ты, как мы тогда одевались! Прямо Наполеоновская армия в 1812 году, у того же Клавдия Кузьмича (уж и костюм) костюм был сшит из диванной материи с яркими розами. Очки, мягкая шляпа, валенки и откуда то реставрированный плед.

В.Н. потрясен более чем случаем с разогретым горшком, но не хочет сдаваться, думая о Шарлоттенбурге, где такие пассажи как будто немислимы. Это его успокаивает.

§7. Не относя- щеея к случаю.

Соня зашла в узенькую каморку Фомы, чтобы спросить его, почему он оставляет мыло на мокром умывальнике. День был серый и понедельник. Мальчишка в ответ больно схватил ее за грудь. С.А. знала, что в квартире никого нет и как-то очень быстро сообразила что с Фомой пожалуй ничего не поделаешь. Нахмурившись и подделяваясь под его язык, она крикнула:

- Брось хвататься!

Но Фома не выпуская груди, плотно налег на нее, причем Соня почувствовала что он развит не по летам. Он начал сопеть и тормозиться, другой рукой отыскивая крючки и пуговицы.

- Чего тебе там надо?

- Что же через платье, что ли?

Чтобы не показаться смешной, она сама спустила юбки и отбросила их ногою. Они показались ей ужасно жалкими и не приличными. Фома все сопел. Ему неудобно было действовать

одной рукой, другая как клещ впилась в груди, как то в обе зараз.

С.А. не испытывала никакого эротизма, но разглядывая близко сладкий рот и нахмуренный лоб Фомы, она вдруг прижалась к мальчику. Часы пробили два.

Она думала, что вот он сейчас будет изображать мужчину. Тот действительно встал, оправился и закурил. Инстинктивно С.А. воскликнула:

- Это еще что! Брось папиросу сейчас же.

Хотя она была в одних кальсонах, Фома послушался. Но одеваясь она еще строже заметила:

- Завтра в десять диктоваться будем.

Неизвестно, что мальчик подумал, только он улыбнулся и проговорил не без фатовства:

- Полтинник дадите, так буду диктоваться.

- Пошел вон. Видишь, я не одета.

Это уже совсем привело Фомку в хорошее настроение.

§8. 4-й
разговор
об идеях.

Неизвестно, чья комната. Просторно и светло. Голоса перебивают друг друга все об одном, получается вроде монолога. Слух Полухлебова м.б. невидимо присутствует.

- Всею свой час.

- Идеи бесплодны. Оплодотворить их можно только эмоцией. Или поддерживать административно.

Мы пережили все этапы. Обреченное бесплодие социализма; эмоциональность солдатских лиц при вести об окончании войны. Эмоционализм героизма и Айседоры Дункан. Ступение реакций, потеря минутных чувств и прежних устоев. Недостаток новый и административное подогревание (даже не восторг).

Дух В.Н. думает о случае с Клавдием Кузьмичем.

Фиксиро-
вание пе-
редного
состояния

Тупик. Даже не ужас. Обесдушенье и полная бездарность, утверждение бездарности и духовного невежества. Никто не верит. Судьба - быть изблеванным жизнью и природой.

Голоса разом смолкают и раздается музыка, тоже светлая и просторная. В.Н. в поисках рациональных объяснений, думает, что он видит сон. Сну же позволительно быть и нелепым.

§9. Не
относя-
щаяся к
делу.

Роза Шнееблум сегодня по особенному собиралась слушать радио. Она целый день волновалась, получив утром через

таинственного посла странную посылку: две разные запонки: голубую с серым и желтую с черным. Роза придала этому значение сигнала. Ходила, напевала, оживленно щебетала в телефон, побрякивая запонками в руке. Пересидела папу и маму. Оделась элегантно в парижское черное платье с розовыми полосками из лакированной кожи, переждала глупейшие частушки с Песочной, от которых никак не отвязаться, визги и стоны атмосферического пространства, вопли телеграмм, московские балалайки, газеты, лондонские баллады. Наконец, настала теплая тишина. Все спят. Роза прошла в свою комнату, принесла вымытую морковь и стакан с водой, уселась комфортно на мягком диване. Тихо и рождественски поют фокстроты, словно благожелательные лилипуты. Погладила морковь, поцеловала запонки, перевела на Берлин. Пойте, пойте, м.б. звук аплодисментов заглушает их голоса. Вспоминает ли ее, ее деньги, по крайней мере? Глаза Розы подернулись влагой, морковки не видно. Еще, еще! скоро музыка прекратится, левой рукой берет она стакан, секунду смотрит на него, пьет и устраивается поудобнее на диване, не снимая с ушей трубок. Пойте, пойте, пока я не сплю. Какой розовый свет от лампочки!

Ида Марковна вскрикнула не своим голосом дотронувшись до холодной руки Розы. Доктора исследовали остатки жидкости в стакане, ломали голову над происхождением двух разных запонок, но о существовании морковки никто даже не предполаг.

§10.
Конец
случая.

В.Н. никак не мог перестать удивляться. Не будучи в состоянии никуда себя пристроить, он изнывал и стал поговаривать об отъезде.

С.А. последнее время заметно оживилась. Она будто не смотрела в будущее. Положим, она и раньше в него не заглядывала, а то пожалуй повесилась бы. Теперь она не повесилась бы, но если бы рассудила логически о своей судьбе, м.б. утопилась бы. К счастью она освободилась от логики. Фома перестал оставлять мыло на мокром умывальнике, каждый день диктовался и даже дал доказательство русского гения и изобретательности. Он целиком склеил разбитую им чашку. Соня с торжеством вынесла

ее в столовую и поставила перед В.И. Тот первый обратил внимание на особенность работы Хованько. Дело в том, что составляя в точности прежнюю сторону чашки, Фома так склеил куски, что барабанщик оказался сидящим на бюсте Жозефины. У императрицы вместо головы торчал барабан, а лицо ее пропало бесследно. Все переглянулись.

- Но это еще труднее было сделать, не нарушая фасона - защищала С.А. своего ученика.

- Да, но это нелепо и безобразно, как ты этого не понимаешь? И так во всем. Это же доказательство. Вообще я очень рад, что завтра еду. Я вам не ко двору, а если б и пристроился куданибудь, так это было бы вроде барабана вместо головы императрицы. Или вы все с ума сошли, или я сумасшедший. Я чувствую себя самым глупым образом, как какаянибудь пария или идиот, или еще хуже... я уж не знаю, с чем сравнить как какой-нибудь... Тургенев.

- Это уже прогресс! - заметила Соня, но Полухлебов замахал на нее руками.

Ноябрь 1925 г.

George CHERON (Los Angeles)

MIXAIL KUZMIN AND THE "STRAY DOG" CABARET

The "Stray Dog" ("Бродячая Собака") cabaret made its debut on December 31, 1912.¹ This St.Petersburg cabaret was to function as an exclusive club where the artists and literary elite of pre-revolutionary St.Petersburg would meet. Founded by Boris Pronin (1875-1946), an actor and follower of Mejerxol'd's, this "night-club" was to be not only a gathering place for writers, poets, artists, musicians and their friends, but also a serious theater of masks. The postulate that the mask is the symbol of the theater and that the theater of masks is synonymous with the "balagan" was fervently upheld by Mejerxol'd. The grotesque, according to Mejerxol'd, was but a device of the balagan.² This concept of the "theater-balagan" became the underlining principle of the "Stray Dog" cabaret at first. Pronin grouped around himself people who had a serious interest in the theater. Together they formed "The Intimate Theater Society" ("Общество интимного театра"). Kuzmin, Mejerxol'd, Evreinov, Fedor Komissarževskij, Remizov, Nuvel', Nurok were all members of the Society. The "Stray Dog" was located in a re-furnished wine cellar on Mixajlovskaja Square, not far from the present-day Malyj Opera Theater. This basement was decorated by a number of artists, among them Sergej Sudejkin. Viktor Šklovskij, a frequenter of the cabaret, has left a description of the "Dog":

Бродячая собака помещалась на Михайловской площади, во втором дворе. Пройти можно бы и с улицы, но надо было собираться в подвале и надо, чтобы подвал был на втором дворе. Это был центр города. Спуск, своды. Своды расписаны Судейкиным. Камин, окна заставлены. Здесь собирались люди. Это была организация театральная.³

During the first year of its existence, the "Stray Dog" organized a series of literary and poetry evenings and lectures,⁴ often interspersed with theatrical interludes (intermedii). Many members of the intelligentsia of St.Petersburg would often attend and take part in the cabaret's activities. Šklovskij, in his memoirs, recounts who was in attendance:

Здесь ходил Кузмин с зачесанными на голый череп волосами, с прямо обрезанными щеками. Он был похож на только что поставшую старуху. Здесь был Георгий Иванов, вероятно красивый, гладкий, как будто майоликовый, и старый Цибульский и Пяст,

и Радаков из "Сатирикона", и раз даже зашла Нагродская. Вербицкая заходить не решалась. Здесь шептал стихи Хлебников. Во второй комнате, там, где нет камина, в черном платье сидела Анна Андреевна Ахматова.⁵

In addition, Blok, Belyj, Brjusov, Gumilev, Majakovskij, Esenin all appeared here and read their work before a larger public than was possible in the small established literary gatherings of the time.

During its first "serious" season, only one of Kuzmin's plays was performed. This play "The Birth of Christ: a puppet show" ("Рождество Христово: вертеп kukol'nyj") was shown on January 6, 1913 (Twelfth night) with sets and costume designs by Sudejkin and music by Kuzmin.⁶ For the framework of his play, Kuzmin utilized a form of folk puppet theater popular in the Ukraine during the 18th-19th centuries, the "Vertep". In the strict sense of the word, "Vertep" refers to a two story puppet booth. The top level provided a mystery spectacle of the Nativity, whereas the bottom level presented comical skits, often of a satirical nature, following the main performance. Kuzmin by his deliberate employment of such an antiquated art form stressed the conscious theatricality inherent in his play. He successfully merged the serious with the flippant, the religious with the irreligious. Sudejkin's lovely decorations neutralized Kuzmin's excessive irony and made this dramatic version of the familiar Evangelical tale palatable to everyone, believers and nonbelievers alike.⁷ The review in the journal *Apollo* spoke well of the emotional appeal of this simple play:

Когда началось действие, вышли на крошечную эстраду, освещенную высокими желтыми свечами, три ангела и спели высокими, срывающимися детскими голосами праздничную стихирю, - сразу почувствовалось нечто подлинно-трогательное, нечто иное, чем обычный, забавный по замыслу и исполнению спектакль... Когда волхвы проходили, ведомые звездой, с дарами, когда дьявол нашептывал злые советы Ироду, когда Мадонна вышла из вертепа и села на осел, казалось, будто настоящая мистерия, настоящее тайное действие совершается под низкими сводами подвала. Было настоящее волнение, когда наконец зазвучал заключительный хор: "Вот Христос родился, Ирод посрамился, с чем вас поздравляем, счастья желаем". Что-то умирительно детское было во всем этом.⁸

When the "Stray Dog" celebrated its first anniversary, Kuzmin wrote a hymn to it. In it he evokes the closeness of the members who gathered at the "Stray Dog" and the merriment of the cabaret.⁹

After the first season, Boris Pronin, as the manager and founder of the club, opened the "Stray Dog" to the general public. For an exorbitant entrance fee (sometimes as high as 25 roubles) these

outsiders, called "pharmacists" by the insiders of the club, could listen to debates, poetry readings and lectures. After the theater these rich bourgeois would flock to this "avant-garde" cafe to mingle with the fashionable bohemians. Put off by this crass materialism whereby the "Stray Dog" became a place of entertainment in which the performer entertained the public for money rather than for pleasure or for art, many original members left, among them Kuzmin. Afterwards, Kuzmin would appear on occasion to perform his songs,¹⁰ or take part in special evenings such as the one devoted to the famous ballet dancer Tamara Karsavina¹¹ or just simply to chat and meet friends. In 1914 the "Stray Dog" held an evening devoted to Kuzmin's drama. Among those present was the great impresario Sergej Djagilev, a close friend of Kuzmin's. Djagilev proposed taking the "Stray Dog" on tour to Paris, but, unfortunately, due to the outbreak of the First World War, this plan was abandoned.¹² Because of the strict wartime regulations, no alcohol was allowed on the premises of the cabaret. In violation of this regulation and partly on account of the scandals caused by the futurists, the "Stray Dog" was closed down by the authorities in April 1915.¹³

N o t e s

1. R.TIMENČIK, "V artističeskom kabare 'Brjodačaja sobaka'", in: *Daugava* (Riga), 1 (1983), 120.
2. V.Ē.MEJERKOL'D, "Balagan", in: *Stat'i, pis'ma, reči, besedy, 1891-1917*, vol.I, Moscow 1968, 207-229.
3. V.ŠKLOVSKIJ, *Žili-byli*, Moscow 1964, 257.
4. One such lecture, which was published in the popular weekly *Sinij žurnal*, 18 (1914), 6, appears in the appendix to this article along with other materials.
5. ŠKLOVSKIJ, op.cit. 257.
6. This play is published in the appendix for the first time. The original manuscript is in the Central State Archive of Literature and Art (fond 232, opis'2, ed.xr.3) in Moscow.
7. N.EVREINOV, "Živopis' i teatr", in: *Granī*, 39 (1958), 172.
8. S.AUSLENDER, "Teatry", in: *Apollon*, 2 (1913) 66-67. Ivan Bunin was also one of the members of the audience at the performance of Kuzmin's play and has left a rather sarcastic picture of the production in his reminiscences: I.A.BUNIN, *Pod verpom i molotom*, London (Canada), 1975, 118.
9. The hymn was published in one of the programs of the "Stray Dog". Aleksej Tolstoj's copy of the program with his own personal notations is reproduced in the appendix. It is to be found in the

manuscript section of the A.M.Gor'kiĭ Institute of World Literature of the Academy of Sciences of the USSR (fond 43, No.28/7).

10. A.ŠAJKEVIĆ, "Peterburgskaja Bogema (M.A.Kuzmin)", in: *Orion*, Paris 1947, 136-137.
11. The "Stray Dog" issued a small booklet commemorating the evening. It contained a poem by Kuzmin about Karsavina: *Tamare Platonovne Karsavinoj - Brjodačaja sobaka, 26 marta 1914.*
12. N.PETROV, *50 i 500*, Moscow 1960, 146.
13. EVREINOV, op.cit., *Grani*, 41 (1959), 182. Scandals caused by the Futurists at the "Stray Dog" are discussed in the following two books: B.LIVŠIĆ, *Polutoraglaznyj strelec*, New York 1978 (reprint), 179-182; V.MARKOV, *Russian Futurism*, Berkeley and Los Angeles 1968, 278. Almost coincidentally with the closing of the "Stray Dog" Kuzmin published his novel *Travellers by Land and Sea (Plavajuščie-putšestvujuščie*, 1915). Many portions of this novel take place in a cabaret called "The Owl" ("Sova"), which strongly resembles the "Stray Dog". Several of Kuzmin's protagonists are composites of friends and visitors of the famous St.Petersburg cabaret. In addition, T.Krasnopol'skaja (Šenfel'd) modelled her cabaret, "Zabludšaja Ovca", in her story "Nad ljubov'ju" (cf. *Petrogradskie večera*, book three, St.Petersburg 1914, 89-180) after the "Stray Dog". Azmatova and Xlebnikov both wrote poems about the "Stray Dog": "Cabaret artistique" (1913) and "Žut' lesnaja" (1914) respectively.

р. 6

Какъ я читалъ докладъ въ „Бродячей собакѣ“.

Недавно были прочтаны мною докладъ въ помѣщеніи „Бродячей собаки“ о современной русской прозѣ. Это была споръ книгички и откровенная бѣда: не столько о прозѣ исключительно, сколько вообще о положеніи современной русской русской литературы послѣ победы модернизма 90-хъ годовъ и прекращенія спеціального органа. Послѣ „Високъ“ не было оплота модернизма и всѣ писатели пошла не въ народъ, а въ публанку, участвуя въ журнальчикъ большаго и малыхъ, причѣмъ провозгласивъ ассимиляція старика и юности. Необходимость освобожденія художественной критики не только отъ точки зрѣнія политическою и общественной, но и отъ прироста въ пользу какой-нибудь одной школы. Результаты великихъ школъ должны быть техническими; неудобство, почти невозможность идеалистическія основанія литературныхъ школъ. Требования къ личности писателя. Покаяна вступила въ распредѣленія на группы, причѣмъ Ө. Сологубъ и З. Гиппиусъ оказались въ группѣ Эго-футуристовъ, какъ участники „Очарованнаго путника“. Единственный критерій можетъ быть только техническій разборъ языка и стиля. Три пути для прозы: путь простоты (Пушкинъ), русской чѣстности и чистоты (Гоголь черезъ Лескова), и путь фальсифицированнаго интеллигентнаго языка (Тургеневъ черезъ Чехова). Всякое настоящее писательство просто. Превращаясь произведенія построены на одной минутной величавъ приемы, призывъ къ простотѣ, формы, искренности и сложности



Известный поэтъ и романистъ
М. А. Кузминъ.

содержанія, къ дифференциация и до послѣднихъ предѣловъ. Заслуги активнаго и футуризма (освобожденіе слова). Новыхъ стилъ можно ждать только со стороны футуристовъ и двинуть. Въ закла-

чекъ были прочтаны отрывки изъ поѣтки В. Модзалевскаго, «Смерть Палавочки» В. Хайбинкова и главы изъ печатающагося романа Юр. Юркуна «Шведская перчатка».

Презія какъ и докладъ происходила подъ предѣлительствомъ Т. Г. Шенфельда. Спичивровати Н. Кузьбикъ, П. Мосоловъ, Н. Эдмунтъ, М. Моравская, Н. Гумилевъ, г. Демчикскій и г. Великовъ. Н. Кузьбикъ развивалъ теорію освобожденія слова, Н. Эдмунтъ доказывалъ необходимость школы, какъ средства для борьбы и полемикъ, и придавалъ большое значеніе новизнѣ техническихъ приемовъ, подтверждая это выдержками изъ романа Юр. Юркуна. М. Моравская утверждала необходимость направленія и находила современное направленіе въ образенія къ простѣвшому и народному. Поминала Е. Гуро. Н. Гумилевъ констатировалъ разрозненность публики и читателей, находилъ школы необходимыми, какъ армия и полкорта, безъ котораго не увѣрено оппонента, человекъ только въ подвину человекъ и вислолько не гражданинъ. Находить современное направленіе строгіе къ обязанности душевной и полагать, что оно весьма кратковременно, и Демчикскій находилъ, что сравненіе къ простотѣ прошлому ужъ вину послѣдней дѣятельности Л. Толстого и теперь, едва-ли возможно. Послѣ презія М. Кузьминъ, Гурьянъ Иванъ, М. Моравская и Дм. Цейзоръ читали стихи.

М. Кузминъ.

МИХАИЛ КУЗМИН

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО (ВЕРТЕП КУКОЛЬНЫЙ)

1912

ЛИЦА

Говорящие:

Иосиф

Ирод

1-ый пастухи

2-ой

1-ый

2-ой волхвы

3-ий

Дьявол

Звезда

Осел

Соломонида

Женщина с ребенком

Не говорящие:

Мария Дева

Младенец.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Пастухи спят

- Молодой пастух: Не спится дядя, сон бежит:
Все снится мне - земля дрожит,
Звезда горит вверху так странно
Как очи милой Марианны.
- Старый пастух: Подумай, скоро Рождество
А ты несешь все про свое!
- Молодой пастух: Собаки воют, жмутся овцы
Посрамлены все баснословцы.
По коже бегают мурашки...
Летят к нам Божеские пташки.

(Прилетают ангелы)

- Ангелы (поют): Слава в вышних Богу
И на земле мир.
Спас нашел дорогу
Древний пал кумир
Веселитесь люди.
Весть о новом чуде
Мы провозглашаем
Вас возвеселяем
Аллилуия!

(Улетают)

- Старый пастух: Пойдем за ними вслед, сынок,
Ведь это яслим не в шинок,
На каждый день Христос рождается
И ангел с неба к нам является.

Уходят.

СЦЕНА ВТОРАЯ

- Соломонида: Что, Иосиф приуныл.
Что, голубчик, скучен
Сколько на земле ни жил,
Богу был послушен.
- Иосиф: Я скучаю, не шутя,

Мать Соломонида:
Родилось мне дитя,
- Горе, да обида.
Я Марии не знавал,
Ложа не касался
И не думал не гадал
Как в отцы попался.

Соломонида: Ты, Иосиф не тужи:
Безо всякой лжи
Я тебе открою,
Что своей рукою
Я хотела принимать,
Но узнала Девой мать,
Сколько глаз ни три я, -
Все свята Мария.

Иосиф: Я уже не больше не тужу,
Дай пойду я посижу
У вертепных яслей
Как пошли мы в Вифлеем,
Я не сплю, не пью, не ем,
Хоть бы лук на масле.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Ирод спит.

Дьявол: Ирод, царь, не спи:
По глухой степи
Уж волхвы идут
И дары несут.
Крови не жалея,
Убивай детей
Будем царь Христос
Нам с тобою нос.

Ирод: О серный, черный сон
Встревожил душу он
Терплю, терплю мытарство
Не мил мне белый свет,
Зачем мне власть и царства
Когда покоя нет!

Музыка .

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

(Идут волхвы со звездю)

Звезда: Идите, путники за мною:
Я приведу вас ко Христу,
Цари, ведомой звездю
Нагрждены за простоту.

(Поднимают у вертепа.)

Первый волхв: Кумиры медные звенели,
Заржал священный белый конь.
Как веры пламенный огонь
Несу я золото к колыбели.

(Поклоняется)

Ангелы: Аллилуия.

Второй волхв: Напрасны ныне ковы ада нам,
Снята Адамова вина,
Кому звезда любви видна,
Идет сюда с душистым ладаном.

(Поклоняется)

Ангелы: Аллилуия.

Третий волхв: Из трех царей я всех моложе
Любовью девственной дьму
Младенцу смирну приношу
С невинного воспрянув ложа.

(Поклоняется)

Ангелы: Аллилуия.

(Оставив дары у вертепа, волхвы уходят.)

Музыка.

СЦЕНА ПЯТАЯ

Женщина с мертвым ребенком:

Ирод проклятый младенца убил
Ирод проклятый себя погубил.
Вспомнишь проклятый несчастную мать
Как от червей будешь сам погнать.

Горы, море, плачьте, вторя:
Горе, горе, горе, горе.

СЦЕНА ШЕСТАЯ

Дьявол: Что ты, Ирод, натворил
 Опустил Исуса!
 Напротив одних могил -
 Меры нет и вкуса.
 Отплывают корабли,
 Белый парус бьется,
 Все на небе и земли
 Над тобой смеется.

Ирод: Ты сам, ты сам мне нешептал
 Чтоб я детоубийцей стал.
 Теперь смеешься, подлый раб,
 Что я вдруг оказался слаб?

(Впадает в иступление.)

Я царь, я царь, никто не царь
Подобных не бывало встарь!
Темно... мне не дойти до сенец...
Где он, предсказанный младенец?
Прощайте. Ирода уж нет,
Помер в моих зеницах свет.

(Падает без чувств.)

СЦЕНА СЕДЬМАЯ

Звезда: В Египет Спаса провожаю,
 И тихо свет свой угашаю.

(Тушит свою свечку.)

Иосиф: Ирод злобой сыпет,
 Света не хотя
 Отвезу в Египет
 Милое дитя.

(Уезжает в Египет.)

Осел: Все говорят: ты глуп, осел,

Твои так длинные уши
Но я призыванье нашел
Вот тут народ и слушай!

(Уезжают в Египет.)

СЦЕНА ВОСЬМАЯ

Все (поют): Вот Христос родился,
Ирод посрамился,
С чем вас поздравляем
Счастья желаем.
(Трижды)

КОНЕЦ

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

S O N D E R B Ä N D E

1. Ju.D.APRESJAN, Tipy informacii dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli "smysl ↔ tekst", 1980, 125 S. ŪS 120.-, DM 17.-, \$ 9.-
2. A.K.ŽOLKOVSKIJ / Ju.K.ŠČEGLOV, Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, 1980, 256 S., ŪS 200.-, DM 28,50, \$ 15.-
3. Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, 1981, 310 S. ŪS 250.-, DM 35.-, \$ 16.-
4. I.P.SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, 1981, 262 S., ŪS 200.-, DM 29.-, \$ 12.-
5. A.STONE NAKHIMOVSKY, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskij, 1982, 191 S., ŪS 180.-, DM, 25,70.-, \$ 11.-
6. E.MNACAKANOVA, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, 1982, 216 S., ŪS 150.-, DM 21,40.-, \$ 9.-
7. Marina Cvetaeva, "Krysolov". Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M.-L.BOTT, mit einem Glossar von G.WYTRZENS, 1982, 326 S., ŪS 200.-, DM 28,50.-
8. S.SENDEROVIČ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poëtiki, 1982, 280 S., ŪS 250.-, DM 35.-
9. Th.LAHUSEN, Autour de l'"homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIXe siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire), 1982, 338 S., ŪS 200.-, DM 28,50.-
10. Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch. Herausgegeben von K.GAAL und G.NEWEKLOWSKY, 1983, LXX+339 S., ŪS 200.-, DM 28,50.-
11. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Herausgegeben von W.SCHMID und W.-D.STEMPEL, 1983, 404 S., ŪS 200.-, DM 28,50.-
12. Boris GASPAREV, Poëtika "Slova o polku Igoreve", 1984, 406 S. ŪS 300.-, DM 42.-
13. Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, 1984, 280 S., ŪS 200.-, DM 28,50.-
14. I.A.MEL'ČUK, A.K.ZHOLKOVSKY, Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian, 1984, ca 1000 S., ŪS 630.-, DM 90.-, \$ 35.-
15. Gumilevskie čtenija: vypusk vtoroj. Herausgegeben von V.F. MARTYNOV, 1984, 214 S., ŪS 200.-, DM 28,50.-
16. I.A.MEL'ČUK, Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženiij, 1985, 510 S., ŪS 350.-, DM 50.-

Alle Bestellungen an WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Universität Wien, A-1010 Wien, Liebiggasse 5.