

BAND 12

1983

**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

A U F S Ä T Z E

Ju.M.LOTMAN (Tartu), Der Einfluß im kulturellen Feld	5
I.P.SMIROV (Konstanz), O narcističeskom tekste (diachronija i psichoanaliz)	21
R.E.PETERSON (Los Angeles), The Writer as Alien in Sinjavskij's "Pšenc"	47
J.W.CONOLLY (Virginia), Nabokov's "Terra Incognita" and "Invitation to a Beheading": the Struggle for Imaginative Freedom	55
M.JOVANOVIĆ (Beograd), Zametka ob odnom motive v "Mastere i Margarite"	67
M.JOVANOVIĆ (Beograd), A.Vvedenskij - parodist: K razboru "Elki u Ivanovyh"	71
G.CHERON (Los Angeles), Mixail Kuzmin and the Oberiuty: An Overview	87
G.CHERON (Los Angeles), Kuzmin's "Forel' razbivaet led": The Austrian Connection	107
F.Ph.INGOLD (Zürich / St.Gallen), Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič (II)	113
R.ESHELMAN (Konstanz), Mandel'štam and Mystification: Notes on his Early Concept of Intertextuality	163
M.-R.KECHT (Indiana), The Aberration of the Mind and the Revelation of the Soul - Some Critical Notes on V.Brjusov and E.A.Poe	181
A.WOLDAN (Salzburg), Liebe als Lebensaporie - Eine Untersuchung zur poetischen Welt von M.Saltykov-Ščedrins Erzählung "Glava"	211
A.GRIBANOV (Moskva), Zametki ob ispol'zovanii istočnikov v "Brat'jach Karamazovyh"	229
M.VAJSKOPF (Jerusalem), Veššij Oleg i Mednyj Vsadnik	243
D.F.STERMOLE (Toronto), On Enclitics in Carinthian Slovenian and Jakobson's Typology	261
T.PRIESTLY (Alberta/Kanada), Nasalization in the Slovene Dialect of Sele Fara, Carinthia, Austria	275
H.-P.STOPFEL (Auckland), Secondary Derivation from English Loanwords in New Zealand Serbo-Croatian Dialects	293
V.MURDAROV (Salzburg-Wien), Zur typologischen Charakteristik der slawischen Literatursprachen auf Grund ihrer Formierungsart	301

- J.WAWRZYŃCZYK (Łódź), Polsko-rosyjskie minucje leksyko-
graficzne 315
- G.HOLZER (Wien), Eine indogermanische Lehnwortschicht
im Urslavischen und Urbaltischen 327
- F.KOPEČNÝ (Prostějov), Die Trichotomie der slavischen
Sprachen aus morphologischer Sicht 345
- W.FETZER (Ludwigshafen/Rh.), T.REUTHER (Klagenfurt),
Materialien zu einer Bibliographie der linguisti-
schen Terminologie im slawischen Sprachbereich 349

R E Z E N S I O N E N

- E.POYNTNER (Wien), Die Darstellungen des Phonemsystems
der russischen Sprache in den neuesten Grammatiken
des Russischen. Sammelrezension 367
- Ju.D.Apreszjan / E.Pall, Orosz ige - magyar ige. Vonza-
tok és kapcsolódások. Russkij glagol - vengerskij
glagol. Upravlenie i sočetaemost', Budapest 1982
(P.SCHMIDT) 375
- Thesaurus der slowenischen Volkssprache in Kärnten.
Hsg. von St.Hafner und E.Prunč, Band 1, Wien 1982
(G.NEWEKLOWSKY) 379
- Magnus Ljunggren, The Dream of Rebirth: A Study of
Andrej Belyj's Novel "Peterburg", Stockholm 1982
(R.E.PETERSON) 381
- Boris Pasternak, Perepiska s Ol'goj Frejdenberg, New
York 1981 (I.K.LILLY) 387

T E X T E

- A.REMIZOV, Obmanutyj Jakov - Juif volé (1929/1933) 401

Jurij M. LOTMAN (Tartu)

DER EINFLUSS IM KULTURELLEN FELD

Die Kontinuität dynamischer Prozesse ist eine Gesetzmäßigkeit des kulturellen Raumes. Wenn die Informationsübertragung innerhalb der Kulturgrenzen bei einem statischen, ausgeglichenen und symmetrischen Zustand des Systems möglich ist - ja einen solchen Zustand sogar voraussetzt, so verlangt die Erzeugung neuer Informationen die Beseitigung des Gleichgewichtszustandes des Systems, d.h. sie setzt Asymmetrie und Dynamik voraus. Solchermaßen ist die Kultur nur dann in der Lage, ihre Funktion zu erfüllen, wenn sie auf paradoxale Weise gleichzeitig Statik und Dynamik, Symmetrie und Asymmetrie verbindet. Die Gespanntheit dieser zwei Tendenzen bestimmt auch den Charakter der innerkulturellen Prozesse. Im Gegensatz dazu stehen jene Zustände, bei denen die dynamischen Prozesse die Statik vollständig unterdrücken und umgekehrt. Diese Extremzustände sind freilich für gewöhnlich nicht von Dauer oder, im gegenteiligen Fall, in ihren Folgen unheilvoll. Zwischen beiden Extremen gibt es ein breites Band von Zuständen, die um eine bestimmte homostatische Konstante schwanken. Diese Konstante ist jedoch an und für sich betrachtet ziemlich kompliziert zu bestimmen. Zum ersten verfügt sie - infolge des dem kulturellen Raum immanenten Ungleichgewichts - immer (sogar dann, wenn sie sich in einem Zustand relativen Gleichgewichts befindet) über "erregte" Bereiche, in denen die semiotischen Prozesse mit gesteigerter Aktivität ablaufen; daneben verfügt sie aber auch über "ruhige" Zonen. Die Differenz der Energiepotentiale dieser beiden Bereiche erzeugt die erwähnte dynamische Spannung. Zum zweiten stellt die Peripherie der Kultur eine Art Übergangsraum dar, der einmal in den kulturellen Raum integriert, einmal mit der Nicht-Kultur identifiziert werden kann; einmal wird die Größe seiner inneren Verschiedenartigkeit gesteigert, einmal vermindert.

Der erste Problemkreis kann mit der Konzeption der Dominante in den Arbeiten Ju.N.Tynjanovs und V.Šklovskijs, sowie mit ihrer theoretischen Verallgemeinerung bei R.O.Jakobson in Verbindung

gebracht werden.¹ R.O.Jakobson definiert die Dominante als "fokussierende Komponente des Kunstwerkes" ("fokusirujuščij komponent chudožestvennogo proizvedenija") und meint damit, daß nicht nur diese oder jene Elemente der Textstruktur als Dominante auftreten können, sondern auch bestimmte Genres, die in der Lage sind, ihre Sprache den anderen Genres und dem Kunstsystem als ganzem aufzuzwingen:

Очевидно, например, что в искусстве Ренессанса такая доминанта, такое акме эстетических критериев эпохи были представлены в визуальных искусствах. Другие искусства определялись относительно визуальных искусств и оценивались по степени близости к последним. С другой стороны, в искусстве романтизма высшая ценность приписывалась на музыку: ее стих сфокусирован музыкально, интонация стиха имеет музыкальную мелодию.²

Die von R.O.Jakobson erwähnte Erscheinung, nämlich die dominante Aktivierung eines substrukturellen Aspektes, der alle anderen Substrukturen seiner Organisation unterwirft, und damit das Recht erkämpft, im Namen der Gesamtkultur zu sprechen, und schliesslich eine metasprachliche Selbstdarstellung der gegebenen Sprache der Kultur herausbildet, eine Metasprache, die alles, was dieser dominanten Substruktur widerspricht als außersystematisch erklärt, dieses Phänomen ist von unschätzbare Bedeutung für die Kulturtheorie. Jakobson selbst sah darin eine Gesetzmäßigkeit, die nicht nur die Textgenerierung bestimmter Epochen reguliert, sondern auch die Organisation der Struktur von Einzeltexten:

Такое сосредоточение на доминанте, фактически являющейся внешней по отношению к художественному произведению, существенно меняет структуру стихотворного текста в отношении звуковой фактуры, синтаксической структуры и образности.³

Allerdings kann man die daraus folgende Idee einer funktionalen Ungleichwertigkeit unterschiedlicher Strukturebenen und die Vorstellung, daß dominante Substrukturen sich auf die Weise übertragen, daß sie die Aktivität anderer Mechanismen unterdrücken und ihnen in gewissem Maße ihre Sprache aufzwingen, auch weiter fassen: Einerseits kann man analoge Prozesse mit der Arbeit der beiden Hälften des Großhirns beim Menschen vergleichen, andererseits lassen sich hier leicht Analogien mit den allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der Kulturentwicklung im regionalen und globalen Maßstab erkennen. Im Gegensatz zur trivialen Stadialkonzeption, welche die Kulturentwicklung als passive Widerspiegelung sozioökonomischer Verhältnisse betrachtete, die im Prinzip für alle Kulturen

gleichartig sei, wenn sie auch - infolge der Ungleichmäßigkeit der ökonomischen Entwicklung - nicht synchron auftritt, sehen wir in der Kulturdynamik einen Prozeß der Entwicklung und Ansammlung von Information. In der Kultur laufen Denkprozesse ab, die im Prinzip allen anderen Typen und Ebenen des intellektuellen Lebens isomorph sind.

Der Austausch von Texten zwischen semiotischen Individuen verschiedener Ebenen ist ein Gesetz, das in allen Entwicklungsstadien der Kultur realisiert wird. Dabei verhält sich irgendein kulturell-territoriales Zentrum genau so wie eine dominante Substruktur in der Beschreibung R.O.Jakobsons. Während es einen Prozeß stürmischer bedeutungs- und textbildender Aktivität erlebt, transferiert dieses Zentrum außerordentlich aggressiv seinen semiotischen Mechanismus und die von ihm generierten Texte in den Bereich der Kulturperipherie. Diese Peripherie wird im semiotischen Sinne als "leer" betrachtet. Die gesamte in ihrer Geschichte schon angesammelte kulturellemiotische Erfahrung erweist sich als inexistent. Auf diese Weise erfolgt die Umstrukturierung der empfangenden Zonen der Kultur parallel zur Aktivierung der aus-sendenden Zone: Die rezipierenden Zonen gehen gewissermaßen "auf Empfang". Dabei werden die alten Texte aus dem kulturellen Gedächtnis gelöscht (oder zeitweilig unterdrückt) und durch importierte ersetzt. Es findet dabei ein anscheinender oder scheinbarer Bruch in der immanenten Geschichte der entsprechenden Kulturzone statt. Innerhalb der empfangenden Zone geht eine komplizierte semiotische Arbeit vor sich: Die eintreffenden Texte können nicht im "Rohzustand" angeeignet werden; solange die empfangende Kultur über keine Mittel verfügt, um sie zu adaptieren, existieren diese eintreffenden Texte für sie gar nicht und haben auf ihre Entwicklung auch keinen Einfluß. Es werden semiotische Bilinguen entwickelt und damit Mechanismen zur Übersetzung der importierten Kulturtradition in die Sprache der importierenden. Gleichzeitig tritt eine Verzögerung in der Produktion von Originaltexten ein. Wenn sie auch weiterhin produziert werden, so werden sie doch noch vor ihrer Hervorbringung als Ausgestoßene abgestempelt und sie treten so auf, "wie wenn es sie gar nicht geben würde". Gleichzeitig werden aber Texte produziert, die der importierten Kultur kongruent erscheinen, wo sie diese doch in Wirklichkeit in ebenso transformierter Weise widerspiegeln, wie etwa zum Beispiel das Dominieren

der Musik in der Romantik in der "Musikalität" der Verse dieser Periode widergespiegelt wird. Ebenso wie die Geschichte des Verses immanent beschrieben werden kann, unabhängig also von störenden Außeneinflüssen, als System diachroner Verschiebungen der prosodischen Struktur, kann auch die Kultur dieses oder jenes Territoriums isoliert dargestellt werden als eine selbstgenügsame Tradition, die durch Außeneinflüsse bloß akzelleriert oder verlangsamt wird.

Der Unterschied besteht in dieser Frage in der Wahl der Metasprache der Beschreibung. Im Verlauf der Sättigung der importierenden Kultur mit für sie neuen Texten, die ihr häufig in der natürlichen Sprache vermittelt werden, finden mit der empfangenden Kultur tiefgreifende Veränderungen statt. Sie entwickelt einerseits Mittel für eine adäquate Kommunikation mit der übertragenen, häufig viel reicheren Kulturtradition, andererseits wird diese Tradition, sobald sie auf einen anderen (ihr fremden) Boden fällt, in einem solchen Maße transformiert, daß sie der transferierenden ("sendenden") Kultur selbst als neuartig erscheint. Es findet ein Zuwachs an Information statt.

Während dessen geht die Adressat-Kultur vom Zustand der Gebremstheit, in dem sie sich befand, zu einer verstärkten Aktivität über, nachdem sie in die Position des Empfängers getreten ist. In dieser Periode zeigt sie erstens in der Regel eine gesteigerte Produktivität, gelangt in einen Zustand stürmischer Bewegung und beschleunigter Entwicklung; zweitens nimmt sie Verbindung mit ihrer Vergangenheit auf, wobei die Wiederaufnahme dieser unterbrochenen kulturellen Verbindung zur programmatischen Kultureinstellung wird. In Verbindung damit könnte man auf die Forderung der Wiederbelebung der antiken Tradition zur Zeit der Renaissance in Italien verweisen oder auf das Wiederaufgreifen der deutschen nationalen Tradition - gewissermaßen gebrochen durch die Kulturaggression Frankreichs zur Zeit der Aufklärung - im Rahmen der Romantik oder aber auf die slavophile Idee der Wiederbelebung der russischen Tradition - gebrochen durch Peter I - Bezug nehmen.⁴ Eine Kultur wird aus einer empfangenden zu einer "aussendenden", indem sie sich in stürmischer Weise den umgebenden Kulturen mitteilt. Dabei entpuppt sich das noch gestern als Sender auftretende kulturelle Zentrum oft als eine empfangende und auf die Ebene

der Kulturperipherie reduzierte Zone.

Dabei muß festgestellt werden, daß eine Kultur, die sich im Stadium des Empfängers befindet, selten in dialogischem Kontakt mit nur einer - wie auch immer gearteten - Tradition steht; häufiger haben wir es hier mit einem ganzen Komplex zu tun. Je unterschiedlicher ihrer Natur nach diese einwirkenden Traditionen beschaffen sind, umso energischer pflegt das Hervorbrechen der Generierung originaler Texte im nachfolgenden Stadium zu sein.

Nicht zu übersehen sind in der Kulturgeschichte diese beständig wirkenden Wellen wechselseitiger Erregungen und die Wechsel der Aktivitäten. In diesem Sinne erscheint etwa das mittelalterliche Italien in der Position des "ehemaligen Zentrums". Noch ist die Erinnerung an seine Bedeutung als kaiserliche Metropole lebendig und wird durch die Autorität des Papstthrones und die Phantome der Vergangenheit getragen, doch ist die kulturelle Initiative schon zur Peripherie übergewechselt, von Byzanz nach Irland. Das Kulturleben Italiens "geht auf Empfang". Der griechische Neoplatonismus, die provenzalische Poesie, die arabische Lyrik - vermittelt durch den spanisch-südfranzösischen Raum oder, in Neapel, unmittelbar - all das ergibt einen unerschöpflichen Strom von Kulturtraditionen, die in die semiotische Welt Italiens eindringen. Die ganze Masse "fremder" Zeichensysteme wird auf komplizierte Weise "verdaut", nationalisiert und löst innere semiotische Prozesse aus. Schließlich kommt es zu einer "Explosion", der "Konsument" wird zum "Produzenten". Dabei treten mit klassischer Deutlichkeit zwei Tendenzen auf: Erstens die Wiederaufnahme der abgerissenen Tradition, die Zuwendung zur Antike, und zweitens die Nationalisierung der Kultur, die Ersetzung des Fremden durch das Eigene, die Zuwendung zur italienischen Sprache und zu dem gesamten Ideenkomplex, der mit dem "Römischen" und "Italienischen" identifiziert wird und der die Ideale der national-kulturellen Einheit fördert.

In der Folge beginnt eine stürmische Expansion der italienischen Kultur in Europa, das nunmehr den Status der Peripherie annimmt. Die italienische Renaissance wird nicht mehr als Wiederbelebung einer abgerissenen Tradition, die ihrer Natur nach genuin italienisch ist, angesehen, sondern als Norm für jegliche hochentwickelte Kultur. Der italienische Geschmack, italienische Künstler, die italienische Sprache und - gleichsam mit all dem ver-

schmolzen - die Ideen der Renaissance werden nach Frankreich, Spanien und Deutschland als Kulturnorm übertragen. Gleichzeitig wird die italienische Kultur selbst zu diesem Zweck umgebaut: Die Rolle des Gelehrtenlatein und der gesamteuropäischen "Humanistenrepublik" tritt immer mehr in den Vordergrund.

Der darauffolgende Zyklus beginnt von dem Moment an, da die Kulturperipherie der italienischen Renaissance in den Zustand der Aktivität tritt. Besonders auffällig ist hier das gleichzeitige Auftreten einer Vielzahl von textgenerierenden Zentren - von den germanischen Fürstentümern und Holland zu Spanien, Ungarn und der westslawischen Welt. Die Aktivität der italienischen Kultur verstummt freilich nicht, sondern ändert nur ihren Status, sie wird vom Hauptzentrum zu einem von vielen. Gleichzeitig entfaltet sich die Aktivität anderer nationaler Kulturzentren.

In einer Reihe von Fällen tritt die Kultur des Humanismus, die schon zu einer gesamteuropäischen geworden ist, als grundlegender Initiator auf, der diese neuentstandenen Zentren in den Zustand der Kulturaktivität überführt. Das hat auch keinen störenden Einfluß darauf, daß in den nachfolgenden Etappen diese Bewegungen etwa in die Reformation übertragen werden können, die in gewisser Weise sowohl dem Humanismus als auch der Renaissance überhaupt feindlich gegenüberstand.⁵ Aber auch in diesem Fall begegnen wir einer zweifachen Orientierung: auf die Wiederherstellung einer abgebrochenen Tradition (etwa die frühchristliche, patriarchal-biblische, alttestamentarische oder irgendeine andere) und die Nationalisierung der Kultur (vgl. die prinzipielle Einstellung Luthers auf die Entwicklung der deutschen Sprache und die Nationalisierung der Kultur). Letzteres kann mit einem stark ausgeprägten Antihumanismus und einer Ablehnung der Renaissance einhergehen, weshalb klar ist, daß diese Orientierung auf die Wiederaufnahme einer abgebrochenen Tradition noch keineswegs mit Renaissance gleichzusetzen ist. Nicht bloß aus Vorliebe für Paradoxa kann man behaupten, daß die Forderung nach Wiedergeburt noch keine "Renaissance" ergibt.

Die Renaissance ist zu verstehen nicht nur als Wechsel im Kunstbereich, sondern als umfassender Komplex intellektuellen Tuns, das in ganz unterschiedlichen und auch zeitlich verschiedenen Bestrebungen im Bereich des Handwerks, der Wissenschaft und

Politik auftritt. Die so verstandene Renaissance vermittelte einen so großen Impuls, provozierte in ganz verschiedenen Sphären eine Reaktion im Sinne der Kontinuität oder Ablehnung, daß in der nachfolgenden Epoche die Zahl der textproduzierenden Zentren faktisch ganz Europa umfaßte. Gerade in der Epoche des Barock bildete sich eine einheitliche westeuropäische Kultur heraus. Freilich kann man auch in dieser Epoche von einem spanischen, holländischen und italienischen Einfluß auf Frankreich, einen französischen und italienischen Einfluß auf Deutschland etc. sprechen. Freilich treten gleichzeitig auch Gegentendenzen auf, denn das gesamte Empfangs- und Sendesystem bildet eine komplexe wechselseitige Verflechtung. Dabei bildet sich auf verschiedenen Kulturebenen, in verschiedenen Genres und Sphären der Kultursemiotik eine eigene Karte der Kulturströme heraus. Die Ungleichgewichtigkeit in der Aktivität verschiedener Genres innerhalb dieser oder jener Nationalkultur tritt scharf hervor und verschiedene Nationalkulturen erhalten auf verschiedenen Ebenen die Bedeutung eines gesamteuropäischen dominierenden Zentrums. Der berühmte Scherz Karls V., in welcher Sprache man beten, in welcher mit den Soldaten oder den Frauen sprechen sollte, hat einen ernsthaften Sinn: Wenn früher diese oder jene Nationalsprache im Wettstreit mit dem Lateinischen die Rolle der gesamteuropäischen Kultursprache für sich beanspruchte, so bildet sich nun eine Polyglossie heraus, auf verschiedenen Kulturebenen spielen verschiedene Sprachen die Rolle von gesamteuropäischen.

Das Frankreich des 17.-18. Jahrhunderts befand sich im Schnittpunkt dieser semiotischen Ströme und war in höchstem Maße "auf Empfang" orientiert. Dieses Frankreich löste einen nie dagewesenen, nur mit der Renaissance vergleichbaren Aufschwung aus, wodurch es zur Kulturdominante Europas aufstieg, was dazu führte, daß das Französische auf lange Zeit die europäische Kultursprache wurde. Dieses Dominieren dauerte bis zur Epoche der Romantik an, als die kulturellen Randgebiete aufs neue die Sprache der Zentren zu sprechen begannen und das Recht auf Dominanz forderten.

Ein interessantes Beispiel stellt in dieser Frage die russische Kulturgeschichte dar. Der ursprüngliche Impuls, hervorgerufen durch die Annahme des Christentums aus Byzanz und von den Südslawen, rief fast zur selben Zeit eine Gegenreaktion hervor, doch war die Zuwendung zur Nationaltradition unter der Losung der "Wie-

derherstellung einer abgebrochenen Tradition" für die junge christliche Kultur des Zentrums, dessen bedeutende geistige Kräfte zum Kampf mit dem Heidentum mobilisiert waren, so gut wie unmöglich. Unter diesen Bedingungen wurde die Funktion der Nationaltradition vom kirchenslawischen Sprachelement und der Texttradition übernommen, die mit dem sogenannten zweiten südslawischen Einfluß verbunden war. Wenn die Kulturen im Bereich des hellenischen und römischen Mittelmeers in bestimmten Momenten "auf die Suche" nach ihrer Vergangenheit gingen, so machten sich die "angenommenen Kinder" des Hellenismus - die germanischen und slawischen Kulturen - an ihre Konstruktion, indem sie sich der Mechanismen des "Mythenschaffens" bedienten. Besonders charakteristisch für diesen Vorgang ist die gesamte russische Kultur in all ihrer historischen Erstreckung.

In der zweiten Hälfte des 17. und besonders im 18. Jahrhundert folgte in Rußland ein energischer Bruch mit der eigenen Tradition und das "Auf-Empfang-Gehen" im Verhältnis zur europäischen Kultur. Dabei herrschen im Westen antagonistische Tendenzen: Die Reformation und Gegenreformation, Renaissance und Barock werden als einheitliche "europäische" Tradition rezipiert, aber die Ideen des Klassizismus und der Aufklärung gestatten die Herausbildung dieses Bruchs mit der realen Tradition der Nationalkultur als Rückkehr zu den Quellen: der Klassizismus zur Antike, die Aufklärung zur Natur des Menschen. Sosehr jedoch Frankreich im 18. Jahrhundert im Namen der europäischen Kultur spricht, war doch eine Zuwendung zur russischen Nationalkultur Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhundert nicht ausgeschlossen und bedingte eine Einstellung "auf Empfang" der anglo-germanischen Texte und Kodes.

Schließlich kam es zu einer Explosion der Texterzeugung, deren Kraft proportional zur kulturellen Spannung der vorhergegangenen Perioden steht: Die Verbindung der kulturellen Epochen wird wiederhergestellt, und gleichzeitig dringt die russische Kultur auf machtvolle Weise in die europäische ein.

All diese Prozesse sind verbunden mit der Selbstidentifikation der Kultur als einer Art "semiotischer Persönlichkeit", wobei sich dabei gleich die Frage ihrer Begrenzung stellt. Angesichts der Bedeutung und der semiotischen Aktivität des Begriffes "Peripherie" taucht die natürliche Frage nach der Begrenzung des Be-

griffes Kulturraum auf, der entweder an die innere Seite einer gegebenen Kultur angrenzt oder an seine äußere, externe Seite. Insofern als die Kultur ein geschlossener Begriff ist, setzt sie mit Notwendigkeit ihren Antipoden, eine "Nicht-Kultur", voraus, die sich jenseits ihrer Grenzen befindet. Deshalb ist der semiotische Begriff der "Nicht-Kultur" von jenen realen Objekten zu unterscheiden, die sich außerhalb der Kultur befinden. Die "Nicht-Kultur" gehört als ganzes der gegebenen Kultur an und wird durch deren Kode bestimmt; der außerkulturelle Bereich dagegen stellt aus der Sicht der Kultur ein "außersemiotisches" Phänomen dar. Jede Kultur erzeugt ihren eigenen Typ des "Barbaren".

Es gibt grundsätzlich zwei Arten von "Barbaren". Die erste ist verbunden mit der Rolle des "Fremden", die von einem vorliegenden Kulturtyp geschaffen wird. Die Tatsache, daß diese Rolle eine "Außenposition" voraussetzt, bedingt in den meisten Fällen eine räumliche Interpretation. Die außerkulturellen Kräfte werden also in der Regel nach den Vorstellungen der gegebenen Kultur als jenseits ihrer Grenzen liegend angesehen. Dabei wird die Zugehörigkeit dieser Kräfte zu einer anderen Kultur in den meisten Fällen als Abwesenheit von Kultur überhaupt interpretiert.

Gleichwohl ist die territoriale Auffassung des "Barbaren" durchaus nicht die einzig mögliche. Sie kann auch sozial begründet sein - etwa in dem Sinne, daß der "Barbare" als Träger "frischen Blutes" - egal ob nun positiv oder negativ gewertet - dazu ausersehen ist, eine veraltete Welt zu erneuern, oder als Zerstörer, als "neuer Hunne" und damit als Träger einer neuen gesellschaftlichen Kraft auftritt. Schließlich hat die Weltkultur des 20. Jahrhunderts ihren "Barbaren" geschaffen - und zwar in der Gestalt des Unbewußten, wobei die Grenze von "Kultur" und "Nicht-Kultur" in das Innere des menschlichen Bewußtseins verlagert wurde.

Die semiotische Konstruktion des "Barbaren" wird in der Regel auf eine von zwei Arten realisiert: Auf die Art einer widergespiegelten Verdoppelung, wobei die "Anti-Kultur" so konstruiert ist, daß sie unter verkehrten Vorzeichen als invertiertes Bild der gegebenen Kultur aufgefaßt wird. Dabei werden auf die "Antikultur" archaische Merkmale der Innenwelt mit all ihren unreinen, bösen mythologischen Kräften projiziert. Freilich kann - je nach der Position des Textautors - dieses Bild der außerkulturellen Welt nicht nur negativ sondern auch positiv gewertet werden, in jenen Fällen

etwa, wenn die Kultur selbst, welcher der Text angehört, zum Objekt der Kritik gemacht wird.

Eine zweite Art der Erzeugung von "Barbaren" ist die Konstruktion einer Welt, die von jeglicher Semiotik frei ist. Der semiotische Typ der gegebenen Kultur wird mit der Semiotik als solcher identifiziert und daher wird die Anti-Struktur als etwas gedacht, das jenseits der Grenzen der Zeichenwelt und der Zeichenverhältnisse liegt. Diese Welt kann idealisiert werden (so etwa als eine Welt, in der die Lüge als unausweichliche Folge der Konventionalität nicht existiert); sie kann aber auch als gefährlicher Antipode der Kultur verurteilt werden. Dies ändert aber nichts am Wesen ihrer Konstruktion.

Freilich ist der "Barbar" nicht nur eine semiotische Rolle, sondern auch eine historische Realität, eine solche freilich, die unweigerlich in die inneren Kulturprozesse involviert ist: Der "Barbar" von gestern, der sich jenseits ihrer Grenzen befunden hatte, befindet sich heute in der Position der Kulturperipherie - und morgen im Zentrum einer veränderten Kulturaktivität.

Der "Barbar" ist nicht nur ein semiotisches, sondern auch ein reales Produkt der Zivilisation: Kulturelle Zentren bedürfen eines permanenten Zustroms von externen Kräften, sie werfen aber auch permanent jenes "Menschenmaterial" aus ihren Grenzen, das aus irgendwelchen Gründen keinen Platz in ihrer Struktur findet. Auf diese Weise befindet sich jenseits der Grenze einer Zivilisation ein besonderes Kollektiv, das unabhängig von der Kultur und ihrer Nachbarschaft nicht entstanden wäre. Es ist destruiert und nicht in der Lage, selbständig zu existieren. Jener Bereich, in dem es vor seinem Kontakt mit der Zivilisation lebte, ist zerstört; gleichzeitig ist diese Schicht überfüllt von unternehmungslustigen Leuten und hat sich die technischen Errungenschaften der gegebenen Zivilisation angeeignet. Jene Technik, die von der zivilisierten Gesellschaft entwickelt wurde, entgleitet ihren Händen und wird zum Instrument seiner eigenen Zerstörung. Owen Lattimore, der sich mit der Geschichte der Nomaden, welche die chinesische Kultur bedrohten, auseinandersetzte, zieht daraus den Schluß: "Jene Barbaren, die Angst und Schrecken verbreiteten, unentwegt Überfälle vollführten und die nördlichen Grenzen der Zivilisation verwüsteten, tauchten nicht aus irgendwelchen fernen und wilden Orten auf, die nichts mit

der Zivilisation zu tun hatten; ihre Tätigkeit und Entwicklung vollzog sich in der Nachbarschaft einer im Entstehen begriffenen Zivilisation und unter ihrer unmittelbaren Einwirkung."⁶ Nach diesem Zitat setzt U.R.Jones fort: "Es wurde festgestellt, daß die Beduinen des Nahen Ostens und Nordafrikas von den Oasenbewohnern Nordarabiens einen vollkommeneren Typ des Kamelsattels übernommen hatten. Dies erlaubte ihnen, sich der Kamele mit dem Ziel der Kriegsführung unter den Bedingungen der Wüste besser zu bedienen und den Karawanenhandel dieser Region unter Kontrolle zu bringen."⁷

Bei dem Eindringen in das Leben dieser oder jener zivilisierten Gesellschaft wird der "Barbar" einer Semiotisierung unterzogen, es wird ihm eine bestimmte Rolle zugeteilt. Je komplizierter das System der sozio-kulturellen Regeln in einem bestimmten Kollektiv sind, umso gefährlicher, destruktiver - oder umgekehrt umso erretender und ersehnter erscheint jener, der zwar selbst über keinerlei Regeln verfügt, eben diese Regeln zerstört. Ihm werden Merkmale diabolischer oder eschatologischer Kräfte zugeschrieben, die Funktion der "Geißel Gottes", des Erfüllers einer von alters her unausweichlichen Mission des Schergen für die Sünden eben dieser Zivilisation. Schließlich geht diese Zivilisation noch vor ihrer faktischen Zerstörung - häufig in Gestalt ihrer Ideologen - von der Vorstellung der Unausweichlichkeit und sogar Berechtigteit der sie erwartenden Rache aus.

Die semiotische Adaptierung einer externen Zivilisation ist in der Regel verbunden mit der Dichotomie "Kultur" - "Barbarei". Abhängig davon, ob "Er" oder "Ich" als "Barbar" aufgefaßt wird, muß eine Einstimmung entweder auf "Sendung" oder "Empfang" erfolgen. Dabei kann in der Position des "Barbaren" eine uralte Kultur auftreten, was den Umstand demonstriert, daß es hier nicht um das objektive Niveau einer Kultur geht, sondern um eine bestimmte Rolle innerhalb der Verhältnisse eines Systems. Die alten Griechen hielten die Perser und Ägypter für Barbaren, die ihnen an Reichtum der Kulturtradition weit überlegen waren; die Römer wieder hielten die Karthager und Griechen für Barbaren. "Jene arischen Stämme, die Indien erobert hatten, wurden mit dem Sanskritwort *mleḥcha* bezeichnet, das gewisse Nuancen des griechischen *barbaros* aufweist, und zwar die Urbevölkerung der Flußtäler des Indus bezeichnet, wodurch eine völlig irrierte Situation erzeugt wurde, da sie - wenn gleich selbst Barbaren - die Nachfahren einer früheren Zivilisation

der Barbarei bezichtigten. In der Folge nahmen sie in jene Liste der "verachteten Ausländer" die Araber, Türken und Chinesen auf. Auf dieselbe Weise bedienten sich die Araber, die selbst eben erst in die Zivilisation eingetreten waren, des Wortes *adjami*, das ungefähr dasselbe bezeichnete wie "Barbare" und das in Bezug auf die Perser, die Nachfahren einer alten Hochkultur, mit denen sie im Kampf um Einfluß in der mohammedanischen Welt wetteiferten." 8

Den "Barbaren" wird als semiotisches Stereotyp beständig nicht nur Kulturlosigkeit sondern auch quantitative Unzähligkeit zugeschrieben:

Миллионы - вас. Вас - тьмы, и тьмы, и тьмы.

Попробуйте, сразитесь с нами!

Да, скифы - мы! Да, азиаты - мы,

С раскосыми и жадными глазами. (А.Блок, "Скифы")

Im übrigen war die zahlenmäßige Überlegenheit immer auf Seiten der sesshaften und entwickelten Stadtkulturen - schon als Folge jenes offensichtlichen Tatbestandes, daß die Nomadensteppe wesentlich weniger Menschen zu ernähren in der Lage ist als der bearbeitete Boden Europas, zudem ist die Bevölkerungsdichte in der Stadt unvergleichbar mit der Besiedlung der Steppe und Wüste ungeachtet ihrer Ausdehnung. Nichtsdestoweniger entsteht im Kulturmodell unveränderbar das Bild einer kleinen Zivilisationsinsel, die von einem Meer ihr feindlich gesonnener Barbaren umgeben ist.

Ich möchte an diesem Punkt eine Weile verharren, da im weiteren festgestellt werden soll, daß die semiotischen und die realquantitativen Begriffe von Kleinheit und Größe einander diametral entgegengesetzt sein können. Die "Minderheit" wird - sogar dann, wenn sie in Gestalt einer solchen Gruppe auftritt wie etwa die Frauen in der mittelalterlichen Kultur, die natürlich zahlenmäßig nicht hinter den Männern zurückstand - die "Minderheit" wird also wie das "Heer Satans" aufgefaßt, das zwar arglistig ist, aber der Vernichtung anheimfällt.

Jene "Barbaren" übrigens, die sich - aus der Sicht einer gegebenen Kultur - jenseits ihrer Grenzen befinden, streben ihrerseits nicht nach "Zerstörung" sondern nach "Aneignung" ihrer Werte. In dieser Hinsicht ist es interessant zu beobachten, wie die russische Kultur in der Krisenepoche Anfang des 20. Jahrhunderts einen Kandidaten für die Rolle des "Barbaren", des "kommenden Hunnen" (so Brjusov) suchte. So begrüßten der Durchschnittsleser der In-

telligenz und die Kritik dieser Jahre Gor'kij als "Barfußler" und identifizierten ihn dabei mit seinen literarischen Helden. Dieselbe Rolle eines Boten aus einer fremden und außerhalb der Kultur liegenden Welt wurde Kljuev, Esenin, teilweise Leonid Andreev übertragen. Es ist bekannt, daß sich Gor'kij zu dieser Rollenzuweisung mit unverhüllter Gereiztheit verhielt und nicht müde wurde, seine negative Einstellung gegenüber den "Zerstörungen" und "Zerstörern" der Kultur zu betonen. Seine eigene Position sah er als die eines Kulturträgers, Aufklärers und Bewahrers der Kultur. Esenin bestimmte seine Position als Naturmensch, eines Abkömmlings des Volkes, der von der Stadt verdorben worden ist. Er sah sich also nicht als Zerstörer der Kultur, sondern als ihr Opfer.

Wenn den Literaten gegenüber, denen man - wie wir sahen - ungeachtet ihres Widerstandes - die Rolle von Boten aus dem Lager der außerkulturellen "Mehrheit" zugeschrieben wurde, wenn diesen also eine positive Einstellung entgegengebracht wurde, ja bisweilen sogar eine enthusiastische, so fiel die bourgeoise Kritik über jene, die als "Kulturzerstörer" aus ihrem eigenen Milieu herkommen, nämlich die Futuristen, her, wobei sie alle Stereotypen der Minderheitsverfolgung einsetzte. Die Futuristen, die ihrerseits von der Rolle des "Barbaren" scharf abstachen und sich der Rolle des romantischen "Abtrünnigen" näherten, betonten, daß sie der Kulturwelt gegenüberstehen wie einzelne der Mehrheit.

Дралось
некогда
греков триста
сразу с войском персидским всем.
Так и мы.
Но нас,
футуристов,
нас всего - быть может - семь. (MAJAKOVSKIJ)⁹

Beim Eintritt in die Kulturwelt werden die "Barbaren" - auch dann, wenn sie sich militärisch als die Sieger erwiesen - zu Gefangenen eben dieser Kultur. Die Anfangsphase einer Ausplünderung fertiger Werte geht rasch vorbei. Sodann taucht das Problem ihrer Reproduktion auf. Die "Sieger" gehen "auf Empfang" und eignen sich gierig alles an, was sich vor der Zerstörung retten konnte. Bereitwillig sagen sie sich von ihrer eigenen semiotischen Tradition los und eignen sich die Kultursprachen jener Welt an, die sie zerstört hatten. So traten die Nachfahren der Langobarden, Goten und Ger-

manen in Wettstreit um das Recht, als römische Bürger, Patrizier und Senatoren bezeichnet zu werden, nachdem all das, wie man annehmen sollte, schon längst jeglichen realen Inhalts entkleidet war, während es jedoch umso mehr mit semiotischem Inhalt erfüllt wurde. Aber alsbald zeigte sich, daß die traditionelle Semiotik keineswegs ausgelöscht war, daß die "Aneignung" sich als Transformation erwies. In der nachfolgende Phase werden die Mechanismen einer aktiven Reproduktion von Texten angeeignet. Die Kultur schaltet auf "Sendung" um. Die Zerstörung erweist sich als Erneuerung, der für die Kultur äußere Raum wurde zu ihrem inneren Raum, ja sogar zum Zentrum dieses Raumes.

Gleichwohl bewegen sich die Wogen der Kultur im Meer der Menschheit. Das führt auch dazu, daß die hier stattfindenden Prozesse untrennbar verbunden sind mit dem Aufwallen kollektiver Emotionen; wer die Kultursemiotik studiert, kann von dieser Seite des Problems nicht abstrahieren.

Hier wurzeln auch die Fragen der Kulturpragmatik.

Die Bedeutung dieses Problems ist mit folgendem verbunden: Wenn die Kultur ein kollektiver Intellekt ist und ihre Gehirnzellen aus einer "Textschicht" besteht sowie aus einer "Schicht lebendiger Individuen", dann stellt der außerordentlich hohe Grad von Nichtvorhersagbarkeit und Freiheit eine ihrer Besonderheiten dar. Das individuelle Verhalten und die mit ihm verbundene Freiheit der Wahl ist hier nicht mehr nur Merkmal der "Kulturpersönlichkeit" (des Soziums), sondern auch der Gehirnzellen ihres Intellekts. Daher erweisen sich die Faktoren der Einwirkung auf die Wahlmöglichkeit als ziemlich kompliziert. Wenn wir das nicht im Auge behalten, verfallen wir in einen platten Determinismus, der uns unweigerlich dazu bringt, den Bewegter außerhalb des Mechanismus zu suchen.

A n m e r k u n g e n

1. R.O.JAKOBSON, "Dominanta", in: *Chrestomatija po teoretišeskomu literaturovedeniju*, I, izd. podgot. I.Černov, Tartu 1976, 57; vgl. die deutsche Übers. in:
2. Ibid.
3. Ibid.

4. Vgl. damit den Hinweis N.I.Konrads auf die analoge Situation im China des 8. und 9. Jahrhunderts: "In beiden Fällen fällt vor allem das Vorhandensein einer nicht nur dem Sinne sondern auch dem wärtlichen Ausdruck nach identische Bezeichnung dieser Epoche durch die Zeitgenossen auf. Vasari nannte diese Epoche in seinem Land *rinascita*, *fugu* hieß sie in China bei Han Ju-j. Das italienische Wort bezeichnet 'Wiedergeburt', dabei wird aber vorausgesetzt, daß es um die Wiedergeburt der Antike geht. Im chinesischen Wort ist der Begriff 'Antike' in dem Terminus *fugu* selbst enthalten, welcher aus zwei Komponenten besteht: *fu* als 'Rückkehr', *gu* als Antike." (N.I.KONRAD, "Ob époque Vozroždenija", in: *Izbrannye trudy. Istorija*, M. 1974, 239).
5. Zur Kompliziertheit des Verhältnisses von Renaissance und Reformation vgl.: E.GARIN, *Umanesimo italiano*, Bari 1965; D.CAN-TIMORI, "L'Umanesimo e la Riforma", in: *L'Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino; ders., "Riforma cattolica", in: *Storia e stirici*, Torino 1971; vgl. dazu auch die Artikel von A.Ch.Gorfunkel', B.M.Boguslavskij, M.T.Petrov u.a. in: *Kul'tura epochi Vozroždenija i Reformacii*, L. 1981.
6. O.IATTIMORE, *Studies in Frontier History*, London 1962, 504-505.
7. U.R.DŽONS, "'Varvary' v mirovoj istorii", in: *Kul'tury* (UNESCO) 3 (1982), 158.
8. Ibid.
9. V.MAJAKOVSKIJ, "S tovariščeskim privetom, Majakovskij", in: *Poln. sobr.soč.*, t.2, M. 1956, 28-29.

Übersetzung von A.H.-L.

Игорь П. СМЕРНОВ (Konstanz)

О НАРЦИССИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (ДИАХРОНИЯ И ПСИХОАНАЛИЗ)

0.1.1. Какая-либо диахроническая художественная система может манифестироваться в текстпрактике (т.е. на уровне ее подсистем) как минимум двумя путями. Тексты одного типа воплощают в себе и интенциональные трансформации, которым они подвергают систему в процессе некоего переупорядочения системогенного отношения. Тексты другого типа преобразуют систему экстенционально.

В первом варианте линейное развертывание текста сопровождается сменой (общего для диахронического ансамбля) отношения, поначалу подчинявшего себе смысловой мир произведения, реаранжировкой структуры этого мира. Во втором случае, о котором прежде всего пойдет речь, одно и то же отношение, сохраняя константность на протяжении целого текста, перебрасывается на все новые группы изображаемых предметов; тем самым по ходу сюжетного движения реаранжируется не структура, а субстанция смыслового мира произведения.¹ В этой последней ситуации в произведении прорывается наружу интенциональное содержание всей диахронической системы, текст "пробалтывается" об отношении, определяющем конститутивные свойства этого ансамбля, и становится своего рода текстом-симптомом, сигнализирующим о той фундаментальной интенции, которая действует на данном этапе художественных и - шире - культурных сдвигов.

Всякую диахроническую систему можно представить как такое множество элементов $M(m, m_1)$, в котором элемент m будет характеризоваться признаком, присущим всему множеству, тогда как элемент m_1 , помимо этого, будет обладать и добавочным свойством. Тексты-симптомы суть такие m -элементы диахронических систем.

0.1.2. В проекции на психоаналитические категории понятию диахронической системы соответствовало бы (пусть и не полностью) понятие "Über-Ich", если подразумевать под этим доминирующий либо стремящийся к господству в культуре (т.е. превратившийся либо намеревающийся превратиться в социальную норму) психический тип поведения и мировосприятия. По-видимому, автор, трансформиру-

ющий диахронический ансамбль интенционально, владеет психическим механизмом, в котором "Über-Ich" (мир во мне) и "Ich" (я в мире) находятся во взаимно-дополнительном распределении. Что же касается авторов текстов-симптомов, то их психика тяготеет к установлению конгруэнтности между "Über-Ich" и "Ich".

Следует, впрочем, разграничивать две формы конгруэнтности этих психических инстанций - деперсонализирующую и персонализирующую. Деперсонализирующая тенденция складывается тогда, когда "Über-Ich", совместимое с "Ich", задается автору в виде уже принятой социумом ценностной нормы, что влечет за собой построение текстов, которые консервируют и цензуруют диахроническую систему. Персонализирующая тенденция, напротив, предполагает, что автор стремится утвердить "Ich" в роли заслуживающего принятия социумом образца для выработки новой нормы.

В обеих ситуациях совместимость "Über-Ich"-реальности и "Ich"-реальности неизбежно ведет к тому, что описанный в тексте-симптоме мир оценивается его создателем как единственно допустимый (если воспользоваться терминологией М.М.Бахтина, то можно было бы назвать текст-симптомы "монологическими", в противовес "диалогическим" биинтенциональным текстам).² И в том и в другом случаях автор лишается возможности ввести в произведение актанта, для которого сами средства описания мира сделались бы предметом познавательной рефлексии (что достижимо только тогда, когда существует интенциональная дополнительность между двумя способами упорядочения текста - системным, общекультурным, и подсистемным). Но вместе с тем здесь есть и существенное различие: если вступление в силу первой названной тенденции вынуждает автора "делибидинизировать" (delibidinisieren) "Ich"-отношение к действительности, перевести его на язык социальных категорий и осмыслить героев текста соответствующим этому образом, то вторая установка вызывает прямо противоположный эффект - социальное перекодируется на язык либидо, общественно значимым действиям актантов приписываются сексуальные мотивировки. Поведение актантов тогда весьма непосредственно "выдает" травму автора, а текст-симptom оказывается симптоматичным не только в культурологическом, но и в психоаналитическом измерении, дважды заслуживая свое наименование. Он и выражает наиболее общие свойства стано-

вящегося культурного контекста, и одновременно свидетельствует об особенностях, составляющих "Ich"-содержание авторской личности, которые имплицитно производятся так, что их не затемняет ни какое-либо тут же присутствующее метаописание предлагаемой художественной модели, ни ее сугубо социализованный (социально-символический) характер.

Разбор текстов-симптомов, нацеленных на персонализацию "Über-Ich", позволяет, следовательно, концептуализовать сопряженные с ними диахронические ансамбли как продукты перехода от господства одного психического типа к преобладанию другого и кратчайшим путем согласовать между собой системно-диахронический и психоаналитический взгляды на литературу.

0.2.1. Похоже, что к числу текстов, дающих прямой повод для того, чтобы объединить исследование новейшего состояния русскоязычной литературы с психоанализом, едва ли не в первую очередь принадлежит роман Э.Лимонова "Это я - Эдичка".

Интенциональная (логико-семантическая) основа этого произведения организуется за счет такого отношения между субъектом повествования и попадающими в поле его зрения и действий объектами, при котором они должны либо вовсе потерять право на бытие, либо ничем не отличаться от субъекта, будучи его одно-однозначными отображениями. Не будет натяжкой утверждать, что такое же интенциональное содержание отыскивается и в целом ряде текстов иных авторов, начинавших в 70-е гг или немногим раньше, хотя и не выступает там в столь элементарной форме, как у Лимонова (см. ниже). Сама элементарность структурообразования в обсуждаемом случае объясняется тем, что сюжет романа демонстрирует не интенциональное изменение отношения, которое связывает героя с миром, но устойчивую релевантность этого отношения для передачи опыта, пережитого героем в разных (обычно взаимоисключающих) обстоятельствах. Новым (ремой) в линейной прогрессии текста служат именно ситуации, в которые попадает его центральный персонаж (т.е. экстенсивалы художественной конструкции).

0.2.2. В психоаналитических терминах утрата объектом отличий от субъекта есть не что иное как следствие и а р ц и с т и ч е с к о г о подхода "я" к миру. Как бы ни расходились между собой и как бы далеко ни заходили современные толкования нарциссизма³ (среди которых встречаются и отнюдь не случайные в диах-

ронической перспективе попытки расширить это понятие так, чтобы с его помощью квалифицировать значительные фрагменты сегодняшней повседневной культуры⁴), для всего круга этих работ сохраняется значимость (по меньшей мере как точка отсчета) определение нарциссизма, выдвинутое З.Фрейдом: "Narzissmus ist die libidinöse Ergänzung zum Egoismus"⁵. Эта формула, если и не исчерпывает проблему, то все же как нельзя лучше структурно схватывает суть нарциссизма. Ничем не осложненная нарциссическая травма стирает разницу между "Über-Ich"-реальностью (чужим, объектным во мне) и "Ich"-реальностью таким путем, что социальное "я" лишь воспроизводит в себе структуру персонального "я". Мир-во-мне есть я сам, откуда: лишь я и есть в мире. У нарцисса в простейшем (идеальном) варианте нет не только иного объекта для приложения либидо, кроме собственного "я", но и никакой второй (социальной) роли, кроме роли носителя либидо.

Возвращаясь теперь к литературе, нужно отметить две черты, выделяющие из всего ряда текстов-симптомов те из них, которые окрашены нарциссически. Во-первых, нарциссический текст-симптом документирует не просто присущую мировосприятию автора конгруэнтность "Über-Ich" и "Ich", но полное отождествление социальной психической инстанции с персональной, аннулирование "Über-Ich" как сколько-нибудь самостоятельной структурной величины (забегая вперед, скажу, что такой отменой "Über-Ich"-цензуры закономерно обуславливается языковая форма романа Лимонова, в которой доминирует агрессивно-вульгарная бранная лексика). И второе: коль скоро инициатива аннулирования социальной психической инстанции исходит от "Ich", ясно, что нарциссический текст-симптом вообще не может быть продуктом деперсонализующей тенденции. В этом плане он противостоит текстам-симптомам 1920-40-х гг (ср. хотя бы "Как закалялась сталь"), манифестировавшим психическую структуру авторитарной авторской личности, для которой была исключена как раз обратная возможность - персонализация "Über-Ich". Сказанное означает, что нарциссический текст должен оставить героя один на один с либидо, показав как непереваемость социальных ценностей в сексуальные, так и неосуществимость противоположно направленной процедуры.

Под этим углом зрения становится понятной последовательность ситуаций, которые приходится пережить герою романа "Это

я - Эдичка" , и та система, посредством которой в тексте кодируется информация об объектах. Герою не удастся ни заменить потерянный социальный объект сексуальным субститутом (он покидает родину, чтобы вместе с женой обосноваться в Нью-Йорке, но там жена уходит от него), ни восполнить утрату сексуальной ценности с помощью социальной компенсации (после распада семьи он оказывается выброшенным на дно американского общества). Эти два обстоятельства выдвинуты в область пресуппозиции текста; большинство сцен, следующих отсюда, варьируют по ходу сюжетного разворачивания исходные предпосылки повествования, но уже применительно не к потерянным, а к ошибочно выбранным объектам. С одной стороны, герой не в состоянии найти сексуальное удовлетворение в отношениях с теми партнерами, контакты с которыми требуют от него соблюдения принятых обществом норм поведения; он отказывается от обладания сексуальными ценностями, которые в то же время социальны. С другой стороны, он отвергает и социальные ценности (труд, партийность), за счет которых пытается возместить сексуальную недостачу; в качестве социального лица герой ощущает себя потерявшим индивидуальное "я". Объектная реализация либидо делается достижимой для него лишь в случае гомосексуальной любви к таким же, как он, отверженным от общества, что нейтрализует сразу и половое, и социальное отличие объекта от субъекта. Впрочем, и эти связи отмечаются как случайные и недолговечные. В конце романа герой так же одинок и столь же подвластен либидо, как во вступительной главе.

Перед нами не просто текст о нарциссе, подобный античному мифу и его многочисленным филиациям в позднейшем искусстве,⁶ но и текст нарцисса, конструирующего универсум объектов в соответствии с присущими именно этому психическому типу представлениями и наделяющего к тому же своего героя правом на монопольное владение истиной (при этом даже недостатки и ошибки главного персонажа "ультрамонологически" интерпретируются как следствия его достоинств). Нарцистическое отношение "я" к миру не поддается в романе Лимонова каким бы то ни было трансформациям - оно повторяется вне зависимости от темпоральной приуроченности и локализации действия, т.е. выступает как единственно доступный автору способ канализации "Es"-энергии, как начало, генерирующее с т р у к т у р у художественного произведения. Нарци-

стический текст в том смысле, в каком он толкуется здесь, не следует путать не только с текстами о нарциссах, но и с различными традиционными проявлениями, так сказать, жанрового нарциссизма (лирическая поэзия, мемуары, дневники, Ich-Erzählung и пр.), где тождество объекта и субъекта обнаруживает себя лишь на уровне высказывания, но вовсе не обязательно составляет при этом сущность идеологии изображаемого "я".⁷

1.1.1. Дифференциальная черта нарцисстически спланированного мира - его центрированность. Она имеет такую природу, что любые изменения, касающиеся субъекта, не отнимают у него центральной позиции в социофизической реальности. И в начале, и в конце романа герой Лимонова равным образом помещается в самом центре Нью-Йорка (оцениваемого вдобавок как "Великий Город",⁸ как мировая столица) и занимает там положение над наблюдателями, в срединной и верхней точке здания:

Проходя между часом дня и тремя по Мэдисон-авеню, там где ее пересекает 55-я улица, не поленитесь, задержите голову и взгляните вверх - на немые окна черного здания отеля "Винслоу". Там, на последнем, 16-ом этаже, на среднем, одном из трех балконов гостиницы сижу полуголый я (7).

Точно так же центральная пространственная позиция субъекта маркируется и во многих других сценах романа: фланирование по Нью-Йорку приводит героя в Вашингтон-сквер, где он водворяется возле фонтана, окруженного кольцом зрителей; во время кражи в Харькове он оказывается "...внутри магазина на самом опасном месте" (200); на вечеринке его обступает "толпа людей" (187). Если же центрированность пространства, где локализовано происшествие, не зафиксирована, то тогда может отмечаться срединное место героя-рассказчика в темпоральной и каузальной последовательности событий (так, он - некий узловой пункт грядущих общественных преобразований, единственное лицо, готовое немедленно начать мировую революцию) или внутри вечного мира, чье описание в результате этого подчиняется идее центростремительности физических реалити по отношению к субъекту и сводится к мотивам нарядов и излюбленной пищи повествователя, потребляемых им напитков, направленных к нему движений и жестов (между прочим, он всегда освещаем солнцем, в чем можно усмотреть нарцисстический вариант архетипической метафоры герой-солнце).

1.1.2. Аналогично: субъект постоянно попадает и в центр

актантных структур, которые возникают в повествовании. Как правило, в этих конфигурациях, помимо самого субъекта и объекта действия, принимает участие также персонаж-медиатор. Функция посредника здесь состоит в том, чтобы включить субъекта в ситуацию: познакомить его с возможным любовником (что делает "молодой сводник" (64) Кирилл), найти ему работу (Джон-Иван), выманить его из дома за джойнтами и впутать в уличную авантюру (поэт Алешка) и пр. Субъект разыгрывает сразу две роли; и пациента, которого вовлекают в некую акцию, и агенса, который затем остается наедине с объектом (с богатым гомосексуалистом Раймоном; с трудовым заданием, выполняемым без посторонней помощи; с соблазнительным и опасным негром-преступником, встреченным на улице). Тем самым персонаж-посредник в романе Лимонова теряет одну из существеннейших функций традиционного (как фольклорного, так и литературного) медиатора, обычно замещающего субъекта в решающий момент сюжета. Не посредник, а сам субъект становится тем актантным центром, к которому направляется и от которого исходит действие. Наряду с этим герой не прибегает и к помощи подсобных предметов и орудий. Неспроста он передвигается по Нью-Йорку исключительно пешком, самостоятельно попадая в любую точку города (навязчиво повторяющийся мотив). Он полностью автономен (автодидакт; умеет готовить себе пищу, шить одежду). Не герой зависит от вещей (объектов), но они от него, что влечет за собой озеркаживание материальной среды (в комнате Эдички висит его собственный фотопортрет (8), он пускается в танец перед зеркалом (140) и мечтает о том, что на Манхэттане будет воздвигнут монумент в его честь (230)). Только зеркала (а также предметы, имитирующие части человеческого тела) могут выполнять функцию помощного инструмента (так, воспользовавшись зеркальцем, Эдичка впервые увидел женские половые органы (234)).

1.2.1. Подобно наблюдаемым в психоаналитической практике нарцисстически ориентированным индивидам, герой Лимонова постоянно ощущает омнипотенцию. Он видит в себе человека "избалованного славой" (25), осознает себя как "одного из лучших поэтов" России (34), испытывает океаническое чувство, полагая, что "страдания Эдички /.../ больше /.../ всего города Нью-Йорка" (68), верит в свои "чудовищные силы" (104), называет свою профессию "профессией героя" (134), знает, что "все может" (200).

Такая самооценка вытекает, в частности, из органической неспособности нарцисстической личности, видящей в других лишь себя, выработать отчетливое представление об альтернативном, соперничающем с ней "я", которое претендовало бы на то же исключительное место в мире, что и нарцисс, или уже владело бы этим местом.⁹ Вот почему из актанных структур романа выпадает индивидуализованная фигура противника героя. Противник (Жан-Пьер, любовник бывшей жены Эдички) показан отсутствующим и, сверх того, более не опасным. Знаменательно, что в отсутствии антипода герой навещает его ателье, где воображает себе разыгрывавшиеся там любовные сцены, т.е. интроецирует соперника, присваивает его роль себе. Еще один вариант темы - изображение квазисоперника, борьба с которым не выглядит привлекательной (таков гомосексуальный треугольник Эдичка/Раймон/Себастьян-Луис).

Антиподом нарцисса может быть лишь инаковость как таковая - внешний мир, взятый в полном охвате, объектная действительность сплошь. Этим объясняется двойственность героя романа - и всемогущего, и в то же время крайне беспомощного, коль скоро ему противостоит мир в целом¹⁰ (он не владеет английским языком¹¹; получает пособие для нищих; падает в обморок, когда его покидает жена (43); работая, внезапно обнаруживает, что его "физические силы имеют предел" (221)). Соперничество с миром неизменно сопутствует рассказчику:

Я был бессильно-сильный, я не хотел покориться несправедливому порядку этого /американского,- И.С./ мира, как не покорился несправедливому порядку мира советского (92).

Весь социальный универсум, выполняющий функцию противника нарцисстического субъекта, подлежит немедленному уничтожению и радикальной перестройке. Индивидуализованный антипод героя, Жан-Пьер, не только отсутствующий персонаж, но и лицо, отождествляемое со среднестатистическим, репрезентирующим социальность человеком:

Он - представитель определенной касты людей, рассеянных по всему миру (139).

1.2.2. Альтернатива мотивов всемогущества и бессилия согласуется с преобладанием в стилистике романа двух тропов - гиперболы и литоты; ср. хотя бы использование преувеличений и преуменьшений в следующем отрывке текста:

...я перерезал бы ему глотку, содрал бы с него коль-

ца с бриллиантами и /.../ купил бы себе *девочку-проститутку* на целую ночь, ту, китайско-малайского происхождения, *маленькую* и изящную, что *всегда* стоит на углу 8-й авеню и 45-й улицы, проститутку, но *самочку, девочку*. Целовал бы ее *всю* ночь, сделал бы ей приятное, и *пипку* и *пяточки* целовал. А на оставшиеся деньги купил бы этому балбесу Кириллу *самый дорогой* костюм... (71).

И в процитированном месте, и в иных сходных случаях Лимонов обращается по преимуществу к грамматикализованным средствам производства гипербол и литот (например, к суперлативам и деминутивам). Он избегает субституции одних обозначаемых реалий другими, которая с необходимостью основывается на дифференциации замещаемого и замещающего компонентов тропа, что противоречило бы нарцисстическому мировосприятию, поскольку аннулирование различий между субъектом и объектом влечет за собой и сведение на нет различий между отдельными объектами.

Однако когда в романе заходит речь о помрачении, охватывающем сознание рассказчика, семантическая субституция все же может производиться, в результате чего возникает, так сказать, абсолютная литота, сводящая описываемую реальность к нулю; например:

...время стало темным мешком, и /.../ следующее озарение, открытие глаз, назовите это как угодно, обнаружило меня и Александра в каком-то храме (78).

Бросается в глаза цитатный характер использованного здесь тропа (мотив "темного мешка" отсылает к толстовской "Смерти Ивана Ильича"): как и замещение одной обозначаемой реалии другой, замещение авторского слова "чужим" словом допускается в нарцисстическом тексте прежде всего там, где субъект повествования теряет себя.

1.2.3. Отказ от дифференциации объектов делает бессмысленным членение универсума на противоположные области. Американская действительность в большинстве случаев воспроизводит советскую, не снабжая героя новым опытом (по его определению: "Один хуй, что здесь, что там" (25)). Всякое событие в мире повествования имеет предысторию, которую оно повторяет либо прямо, либо будучи сопряжено с ней как актуальное с потенциальным¹² (см. хотя бы воспоминания рассказчика о его "врожденной гомосексуальности" (51), предшествующие эпизоду с Раймоном). Идеальным состоянием человечества была бы с этой точки зрения абсолютная гомогенность (расовая и прочая), а человека - амнезия (откуда

мотив желанного умерщвления памяти).

1.3.0. Синтагматически текст разбит на 14 частей (13 глав и "Эпилог"), причем каждый из первых семи сегментов зеркально репродуцируется во второй половине повествования. Лимонов не только проводит одно и то же субъектно-объектное отношение через референциально разные ситуации, но и повторяет затем, через семь нарративных шагов, сами ситуации, в которых оказывается герой, отрицая, таким образом, возможность замещения одного другим как интенционально, так и экстенционально.

1.3.1. Тема вступительной главы возникает во второй раз в "Эпилоге". И здесь, и там субъект повествования предстает как одиночка даже среди тех, кто идентичен ему по социальному (вернее, асоциальному) признаку, - в кругу эмигрантов из России, обитающих вместе с ним в отеле "Винслоу" ("Я не очень-то имею с ними отношения" (13)), и в обществе американских бедняков, получающих денежное пособие от государства ("Я один, мне нужно помнить о себе" (280)). В обоих случаях повествователь отмежевывает себя от других, хотя и наиболее близких ему, но одновременно - в соответствии с нарцисстической логикой - утверждает, что для него самого иное как познавательная проблема не существует ("...на своем веку /.../ я видел так много разнообразных русских и русско-еврейских людей, а это на мой взгляд одно и то же, что они мне неинтересны" (13); ср. сходные места в завершающем разделе романа, где герой без усилий реконструирует характеры его соседей по очереди, даже не вступая с ними в коммуникативный контакт).

1.3.2. Вторая глава "Я - басбой" перекликается с одиннадцатой - "Я делаю деньги"; содержание обеих - представления героя о трудовой деятельности, устойчиво ассоциируемой в тексте с подсобной работой и обслуживанием, с непроизводительным трудом (в начале романа Эдичка - помощник официанта в ресторане, в конце - грузчик и перевозчик мебели с квартиры на квартиру). Оба раза подчеркивается, что заработок нужен герою только для покупки одежды ("Ресторан стал надоедать мне. Единственное, что он мне приносил - немного денег, и я мог осуществить на эти деньги кое-какие мои мелкие желания, например, купил /.../ черную кружевную рубашку" (43); ср. возвращение этого мотива: "...деньги мне нужны были только на одежду" (217)). В первом подступе изображение работы связывается с рассказом о том, как Эдичка без-

результатно пытался изнасиловать порвавшую с ним жену, воспользовавшись игрушечными наручниками, во втором - с идиллической сценой; в которой он качает на коленях ребенка из болгарской семьи, напрасно мечтая об отцовстве. Итак, работа трактуется в нарцисстическом тексте в качестве действия, неизбежно превращающего субъекта в пациента чужого волеизъявления; отсюда она приемлема лишь временно, да и то постольку, поскольку позволяет рассказчику обзавестись предметами (одеждой), которые он может отождествить с самим собой (так называемые Selbstobjekte¹³). Обладание такого рода собственностью, приобретенной благодаря труду, противопоставляется потере или отсутствию живых ценностей (жена, ребенок), в которых нарцисс мог бы видеть свое отображение и которые выступили бы как объект либо как результат реализации его либидо. Сексуальная активность потому именно незаменима трудовой, что Selbstobjekt, получаемый в награду за работу, объединяет индивида с другими, с социальным миром (это - Pseudoselbstobjekt), тогда как нарциссу хотелось бы объединиться - через посредство такого объекта - только с самим собой.

1.3.3. В третьем разделе ("Другие и Раймон") в симметричном согласии с десятым ("Леопольд Сенгор и Бэнжамэн") трактуется гомосексуальная тема, освещаемая здесь негативно. Гомосексуальный союз должен был бы, как и труд, компенсировать исчезновение гетеросексуальной ценности, однако и третья и десятая главы показывают потенциальных партнеров Эдички как людей, которые сами нуждаются в том, чтобы возместить дефицит в любви (Раймон не вполне доволен последним романом с Себастьяном-Луисом, Бэнжамэн - заезжий англичанин, блуждающий по Нью-Йорку в поисках случайной встречи). Как Раймон ("...он ищет любви, заботы и ласки, но ведь я иду того же самого" (62)), так и Бэнжамэн ("Он даже не захотел сделать вид, что я ему нравлюсь /.../ Для меня любовь - это взаимное ласковое притяжение..." (208)) превращают героя в объект, не замечая в нем ни субъекта таких же, какие охватывают их самих, желаний, ни Субъекта как такового: не случайно в этих главах рассказчик напоминает читателям о том, что он поэт. Любовь обоих не отменяет наличия объектного мира, ликвидации которого добивается нарцисс. С этими партнерами герой связывается отношением взаимоисключения, закономерно распространяющимся также на возрастной и социальный статус про-

тагонистов (по контрасту с Эдичкой, Раймон и Бенжамэн - пожилые и обеспеченные люди).

1.3.4. В позитивном варианте гомосексуальная любовь выводится в четвертой ("Крис") и восьмой ("Лус, Алешка, Джонни и другие") главах. В данном случае гомосексуальные партнеры героя совпадают с ним и по возрасту, и по степени социально-расовой отчужденности от общества (оба - преступники негритянского происхождения). Нарцистическая реализация либидо совершается здесь только после того, как эти персонажи ставят рассказчика на край гибели (первый из них - Крис - пытается задушить ищущего любви героя, второй - Джонни - науськивает на него вооруженных бандитов). Иначе говоря, успех гомосексуальной любви приводится в зависимость от предварительной "едва-не-смерти" нарцисса: лишь сделавшись частью разрушаемого объектного мира, нарцистическая личность способна (мазохистически) найти себе отображение в другом, в том, чье бытие она (садистски) отрицает. Сцены, в которых принимают участие Крис и Джонни, становятся катарсисом нарцистической трагедии. Поэтому в них субъект повествования обретает не только зеркально отображающие его объекты либидо, но также отвечающее его требованиям божество и удовлетворяющие его межличностные контакты (перед встречей с Крисом он вбегает в церковь и молится там своему ножу: тем самым трансцендентный Объект, "я" Другого превращается нарциссом в Selbstobjekt и в инструмент уничтожения других; в главе, посвященной Джонни, рассказывается о том, как Эдичка учит английский язык вместе с выходцами из Латинской Америки: тем самым лингвистическая дистанцированность от социума оборачивается солидаризующим людей фактором). Остается заметить, что катарсису, снимающему отличия объектов от нарцистического субъекта, сопутствует в разбираемых главах наркотически-алкогольное опьянение героя, отграничивающее его от всего того мира, на который он не в состоянии спроецировать свое "я".

1.3.5. Пятая и двенадцатая главы ("Кэрол" и "Мой друг Нью-Йорк") прослеживают попытки героя отыскать сообщников, готовых вместе с ним стереть с лица земли современную цивилизацию. В первой половине романа эта роль отводится членам Рабочей партии, во второй - участникам воображаемой Эдичкой во время его скитаний по Нью-Йорку "секты" то ли террористов, то ли

проповедников любви. И партия и "секта" эксплицитно интерпретируются рассказчиком в качестве вероятных субститутов потерянной жены, в действительности, однако, не способных оправдать этого ожидания (ср.: "Нет в мире такой секты. Когда-то она была на Елениных коленях. Где теперь такая секта?" (232)). Рабочая партия требует от Эдички соблюдения дисциплины и отодвигает мировую революцию в неопределенное будущее, что неприемлемо для нарцисса (как и всякое иное ожидание, придающее субъекту пассивно-объектный характер). Аналогично тому, как партия препятствует воплощению в жизнь разрушительных инстинктов нарцисса, ее представительница Кэрол отказывается принять от него любовь. Сексуальная энергия, согласно нарцистическому мировоззрению, не приемлема там, где нет немедленного разрушения объектов, и как раз по этой причине не поддается сублимации в процессе (рутинной) политической активности.

1.3.6. Нарцистическая нетерпимость ко всяческой инаковости самым непосредственным образом выражает себя применительно к лицам противоположного пола. В романе Лимонова эта тема, возникающая неоднократно (ср. особенно мотивировку ненависти рассказчика к женщинам: "Я думаю, что моя ненависть исходит от зависти, что у меня нет пизды" (37)),¹⁴ сосредоточенно проводится в шестой и девятой главах ("София", "Розанна"). Их героини зеркально сопряжены между собой: обе - еврейки, эмигрировавшие в Америку одна - из Одессы, другая - из Германии. В роли эмигранток София и Розанна повторяют судьбу самого рассказчика, открывая для нарцистической личности возможность испытать себя в таких гетеросексуальных отношениях, которые хотя бы частично нейтрализовали несовпадения между субъектом любви и ее объектами. Как выясняется, однако, героини не способны служить полноценными отображениями героя, который идет в женщине - по своему подобию - сразу и агенса и пассива, но обнаруживает в Софии лишь жертвенную пассивность, так сказать, сугубую объектность ("...я мог бы сделать ее рабой, но я сам искал рабства, рабыни мне были не нужны" (123)), а в Розанне - агрессивный эгоизм, сугубую субъектность ("...я был нужен ей, как и другие в этом мире, только в той степени, в какой мог быть полезен ей..." (191-192)). В каждом из этих случаев женщина оценивается нарциссом-мужчиной как существо, нуждающееся в (субъектном или объектном) дополнении, как олицетворение принципа дополнительности, противоречащего

нарцисстической самодостаточности, причем персональные дефекты героинь детерминируются повествователем социально: пассивность связывается с провинциальностью, эгоизм - с буржуазностью. Получается, что объект либидо нельзя выбирать по признаку социальной близости к субъекту, т.к. социальность сама по себе (неважно, столично-западного или провинциально-восточного происхождения) делает объект ущербным.

1.3.7.1. Счастливые гетеросексуальные отношения приурочиваются рассказчиком к прошлому, которое герой может восстановить только в памяти (о чем повествует седьмая глава - "Там, где она делала любовь"), но не в действительности (это - тема тринадцатой главы - "Новая Елена"). Необходимым условием нарцисстической идиллии выступает полная симметрия мужчины и женщины. Эдичка и его бывшая жена Елена одинаково наделены поэтическим даром, бисексуальностью, склонностью к травестизму, андрогинными чертами (она напоминает мальчика-подростка, он щеголяет в туфлях на высоких каблуках и любит свою женственную фигуру), а также многими иными взаимно-однозначными соответствиями: допустим, героиня, как и герой, живет в озеркальном мире (читатели застают ее за разглядыванием собственных фотоизображений) и то и дело попадает в центр всеобщего внимания (она манекенщица). В качестве обязательной предпосылки гетеросексуальной реализации либидо, кроме симметрии партнеров, отмечается еще и их нераздельность, единство образуемого ими двусоставного тела, об утрате которого сокрушается рассказчик ("Блядьми, проститутками, авантюристами, но вместе могли бы быть" (134)).

1.3.7.2. Все только что сказанное как будто отвечает раззвываемому современным психоанализом представлению о природе травмы, формирующей нарцисстическое "я".¹⁵ Согласно этому представлению (в крайне огрубленной передаче), так называемый вторичный нарциссизм ("sekundärer Narzibmus") возникает как результат разного рода помех, препятствующих симбиозу ребенка и матери (первые восемь месяцев детства). К этим помехам могут относиться: материнский нарциссизм; отсутствие, ненадежность или энергетическая неполноценность матери и т.п. Нарушение симбиоза вынуждает ребенка автоэротически компенсировать нехватку связей с материнским телом (так, например, Margaret S. Mahler ссылается по этому поводу на поведение ребенка, укачивавшего самого себя¹⁶);

и в конечном счете ведет к тому, что субъект теряет (подготавливаемую обычно на зеркальной стадии развития детской психики¹⁷) способность воспринимать объекты в виде отличных от него самого феноменов. В сущности ту же идею проводит и античный миф: поскольку родители Нарцисса были богами водной стихии, постольку влюбленное разглядывание им собственного отражения в воде должно символизировать подмену отсутствующей связи ребенок-родители автоэротическим отношением.¹⁸

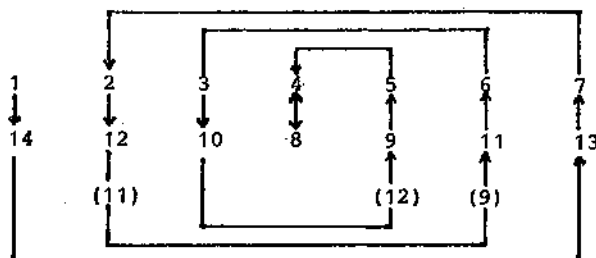
С этой точки зрения показательно, что в романе Лимонова идеальным состоянием человеческого бытия делается то, в котором мужчина нестрывен от женщины и может идентифицировать себя с ней по принципу симметрии (ср. симбиоз ребенка и матери). Распад идеального состояния, взятый в романе за точку отсчета, аналогичен ситуации, порождающей нарцисстическую травму (ср., кстати, упреки героя в адрес Розанны, которая избегает квазиматеринского симбиоза с ним: плохо кормит и поит его, не любит, когда он остается с ней на ночь в одной постели). Лимонов, по-видимому, далеко не случайно относит любовную катастрофу к прошлому, придает ей необратимый ход и усматривает в ней начальный пункт на пути Эдипки к самоопределению: за счет всего этого катастрофа получает дополнительное сходство именно с детской травмой, закладывающей основу будущего поведения личности. Столь же не случайным кажется и то, что жена героя регулярно ассоциируется в тексте с покинутой родиной, с субститутом материнского начала¹⁹ (ср. хотя бы: "...Елена - лучшая женщина в Москве, а раз в Москве, значит, в России" (260)). Лимонов, следовательно, создает текст, в котором он и конструирует аналог обстоятельств его реальной психической травмы, замещая симбиоз сын-мать супружеским симбиозом, и нащупывает путь к реконструкции травмы, сообщая ее аналогу гомологический ряд признаков, по которым можно перейти от кризиса взрослого человека к переживаниям ребенка (ср. еще упоминавшуюся сцену с и г р у ш е ч н ы м и наручниками, предназначенными к тому, чтобы удержать ускользающую от героя жену). Одним словом, реальный автор текста и зашифровывает, и сам же дешифрует свою травму, что вполне соответствует наблюдаемому во время психоаналитических сеансов и легко объяснимому стремлению пациентов-нарциссов овладеть языком пользующих их психоаналитиков.²⁰

1.4.1. В итоге симметричная соотнесенность повествователь-

ных синтагм романа принимает следующий вид:

1	2	3	4	5	6	7
14	11	10	8	12	9	13

В приведенной схеме опутима тенденция связывать две половины текста, считая от первого элемента первой семерки к заключительному элементу второй, затем в обратном порядке, от предпоследнего элемента второй семерки к последнему элементу первой, и так далее с тем, чтобы четвертая и восьмая главы (гомосексуальный катарсис нарцисстической трагедии) составили ось вращения абсолютно зеркальной композиции. Будь этот принцип строго выдержан, синтагматически роман выглядел бы так:



При сравнении реальной и идеальной схем бросается в глаза, что абсолютная зеркальность соответствий соблюдается Лимоновым в узловых местах - в начальной, центральной и заключительной парах двух семерок (а также вдобавок в глазах 3/10), откуда, собственно, и является возможность восстановить структурообразующую тенденцию текста. Все три отступления от реконструируемой схемы мотивированы. Так, вторая глава (тема труда), помимо прочего, сопряжена в романе с также имеющей социальный смысл пятой главой (тема политической активности); поэтому пятый раздел как бы берет на себя права второго, соотносясь с двенадцатой (а не с девятой) главой (схематично: если 2:5 и 2:12, то 5:12). В свою очередь, пятая глава (в которой Кэрл отказывает рассказчику в любви) соединена с шестой (в которой рассказчик отвергает Розанну), чем обуславливается еще одна перестановка: а) если 5:6 и 5:9, то 6:9 (вместо 6:11); б) если 2:5, 5:6 и 6:11, то 2:11 (вместо 2:12). Пятый раздел, участвующий в каждой из трех операций, играет роль регулятора сдвигов в зеркальной композиции. Синтагматическая нагрузка, которую он получает, станет ясной, если учесть, что его содержанием служит идея гря-

душего разрушения объектного мира, сдвига в ценностной системе, заставляющей нарцисса испытывать трагедию. По существу дела и тяга к абсолютной симметрии и отклонения от симметрии равно имплицитно связаны с нарцисстическим мировидением. Поскольку частичный отход от принципа зеркальной симметрии в построении текста соположен мотивам ликвидации объектного универсума, постольку из этого вытекает, что объектам вменены свойства зеркал. Знаменателен тот факт, что асимметрию порождает именно пятая глава романа. Число "5" – это маркированный нумерический символ нарциссов, т.к. оно оппозитивно связано с четырьмя как необходимое и достаточное основание асимметрической конструкции с необходимым и достаточным основанием для построения симметрии. Согласно наблюдениям Christiane Lutz ²¹, в рисунках детей, страдающих разного рода психическими расстройствами, преимущественно, однако, нарциссизмом, пятичленная композиция, как правило, обозначает появление активных и агрессивных возможностей.

1.4.2. Принцип сдвинутой зеркальности распространяется не только на зависимости сегментов текста друг от друга; нарцисстический текст тяготеет еще и к тому, чтобы стать зеркалом тела героя. Последовательность линейных единиц в романе Лимонова икоична. В качестве преимущественного предмета описания в разных главах берутся те или иные части эротического тела. Иными словами, семантическая членимость формализуется так, что совпадает с делением тела на эрогенные зоны.²² Чтобы аргументировать это утверждение, не повторяясь, достаточно будет ограничиться соответствующим разбором первых семи глав.

Вводный фрагмент романа демонстрирует телесный облик рассказчика в целом: как недискретно (полуголая фигура на балконе), так и дискретно, переводя внимание читателей с оральной зоны (мотив еды) на автоэротическую моторику рук в генитальной и анальной зонах. Каждой из этих областей, начиная с рук, посвящается затем самостоятельный раздел.

Хватательная кинесика передается и имплицитно во второй главе: в сценах работы героя помощником официанта; возни с ручниками, приспособляемыми для насилия; воровства мелких предметов из ресторана; мастурбации; писания писем в газеты и журналы; устройства выставки, на которой экспонируются вещи бывшей жены. Две следующие главы (гомосексуальные авантюры) содер-

жат изображение анально-орального эротического тела, причем анальность преобладает (по значимости) в третьем (но ср. здесь же скопление пиршественных образов), а оральность в четвертом разделе (и в рассказе о половом акте, и в эпизоде с обожественным ножом, который герой покрывает поцелуями). Диффузность анального и орального, нечетко распределенных по главам, вероятно, представляет собой результат затруднений, которые должен испытывать нарцисс при отличении output тела от input, коль скоро он идеализирует зеркальность.

Изложение идеологических убеждений Эдички сопровождается в пятой главе, с одной стороны, аннулированием упоминаний о его теле (ср. роль этого сегмента как регулятора сдвигов симметрии), а с другой, - неоднократными указаниями на телесные дефекты у тех, кого герой видит на собраниях Рабочей партии, т.е. компрометацией тел-объектов (изуродованные руки Кэрл и ее нездоровый вид; присутствие на митинге "некрасивых еврейских девушек" (100); всегдашняя "ущербность" революционеров (101) и т.п.). Шестая глава (роман с Соней) сосредоточивает в себе фаллические мотивы, включая сюа и экстибиционизм. Наконец, седьмая глава, в которой Эдичка сетует об утраченном супружеском симбиозе, рисует автоэротическое тело недейственным (безрезультатная мастурбация).

2.0. Появление нарцистического текста, т.е. превращение нарциссизма из психического расстройства или по меньшей мере из пограничного (borderline) состояния в креативный фактор и тем самым в факт культуры, могло совершиться только благодаря некоторой эволюции культурного ряда, так сказать, диахроническому попустительству. В другом месте было высказано и кратко обосновано предположение о том, что текущая культура строит картину мира, эжждущуюся на негации любой репрезентативности,²³ противостоя в этом эпохе 1910-40-х гг.²⁴ Тем самым подразумевается, что не существует такой части, которая была бы представительным (необходимым и достаточным) субститутом для целого, как нет и такого целого, которое по тому же принципу было бы способно замещать часть. Преломленная авангардистским сознанием эта установка выступает в первую очередь как не г а ц и я а в т о р е п р е з е н т а т и в н о с т и. Выдвижение нарциссизма в позицию культурно значимого события заставляет думать, что отрицание авторепрезентативности прошло в своем развитии две ста-

дии. Допускается следующее:

2.1. На первой стадии, наметившейся в конце 50-х гг и отчетливо сформировавшейся в 60-е (но простирающейся инерционно до наших дней), искомой величиной в создаваемой авангардом культуры модели мира, в том числе и в художественной, была категория субъекта. Лишенный авторепрезентативности субъект открывал в себе объектность в широком смысле слова.²⁵ В самом деле: субъект будет нерепрезентативен по отношению к самому себе при том и только при том условии, если в нем наличествует нечто, внеположное понятию о субъекте как таковом.

2.2.1. На втором этапе, начавшемся в 70-е гг, обсуждаемая негация подверглась удвоению. Под этим (синтезирующим) углом зрения не только субъект несет в себе объектность, но и, наоборот, объекту имманентны субъектные свойства. Возникает крайне парадоксальная эпистемологическая ситуация. В объектном присутствует субъектное, которое, по определению, содержит в себе и субъектное, и объектное; последнее, в свой черед, вновь точно так же двусоставно, и далее - *ad infinitum*. В итоге выходит, что субъект более не в состоянии отделить себя от объекта. Объект иррелевантен как объект, если субъект не встречает в нем самого себя. Постижению в вырастающей отсюда эпистеме подлежит прежде всего вызываемый субъектом процесс деградации объектности (в том числе: упадок природы, разрушаемой человеком, исчерпание энергетических источников, закат мира в целом, подавление женской культуры со стороны мужской и т.д.).

Этим и можно объяснить переход нарциссизма на положение допускаемого культурой и, более того, культурогенного начала. Нарцисс переживает эпистему, в которой объектам суждено либо потерять признак объектности, либо стать тождественными субъекту, как психическую реальность. Чтобы совершить новый эпистемологический шаг на пути внутренней диалектической перестройки, культуре пришлось выразить себя при посредничестве носителей нарцисстической травмы. Если учесть, что нарцисстическая травма формируется на самой ранней ступени развития ребенка, а нарцисстическая культура, напротив того, возникает только сейчас, на наших глазах, то само собой напрашивается столь же заманчивое, сколь и рискованное предположение о том, что последовательность диахронических систем находится в обратном соотношении с последовательностью тех психических фаз, которые проходит индивид в

своем становлении.

2.2.2. По существу дела двойная негация, затрагивающая одновременно и субъекта, и объект, как тенденция, как крайняя - достижимая, но не преодолимая - точка логического и квазилогического вывода сделалась заметной уже в начале образования всего двухшагового смыслового комплекса новейшей культуры²⁶, коль скоро в каждой диахронической системе существуют тексты, трансформирующие ее интенционально. Интенциональные трансформации, которые, как говорилось, подразумевают взятие дополнения на отношении, упорядочивающим систему, всегда предсказывают зарождение новой картины мира, связано сменяющей данную, т.е. несут в себе в качестве интродукта смысл, предназначенный стать пресуппозицией для интеллектуальной деятельности следующего поколения. (Между тем тексты-симптомы, в противоположность этому, обнаруживают ностальгию по предпосылкам уже преодоленного культурного состояния; ср. регресс нарцистического героя в сторону репрезентативного во втором романе Лимонова: "Выгодное дело - революция, если хорошо подумать /.../"Знаю я тебя, знаю, Лимонов. Ты на мавзолее в смушковой шапке стоять хочешь", - говорил мне один прощательный мужик из Симферополя. Ой, хочу, ой, на мавзолей хочется, и именно в смушковой шапке..."²⁷).

Что касается биинтенциональных, "диалогических" текстов, появившихся на втором этапе авангардистской культуры 50-70-х гг, то они закономерно дополняют представление о неотличимости объекта от субъекта обратным этому уравниванием субъекта с объектом. Субъект не просто обнаруживает в себе объектные черты, но идентичен объекту. Такого рода дополнением определяется, например, исключительное своеобразие стилистико-семантической структуры романа Саши Соколова "Школа для дураков".²⁸ Рассказчик в этом романе раздваивается (что мотивировано его умственным заболеванием), повествование ведется от лица сразу двух "я", вступающих между собой в диалог. Другой здесь, как и в нарцистическом тексте-симптоме, неразрешимо тождествен субъекту повествования. Но при этом читатель остается в неведении, какое именно из двух "я" берет на себя в каждом конкретном случае функцию говорящего, из-за чего и субъект, со своей стороны, оказывается всецело равным другому.²⁹

Остается задаться вопросом, какая новая диахроническая

система предвосхищается полным превращением субъектного в объектное и может ли вообще наступить такая культура, которая будет не только лишена цензуры "Über-Ich", но и откажется видеть в "Ich" автономную психическую инстанцию?³⁰

П р и м е ч а н и я

1. Об интенсивном/экстезивном способах развертывания художественных систем см. также: И.П.СМИРНОВ, *Формирование и трансформирование смысла в ранних текстах Гоголя ("Вечера на хуторе близ Диканьки")*, - Russian Literature, 1979, VII, с.585-600.
2. Ср.: R.LACHMANN, *Monološki i dijaloški oblici u narativnim tekstovima*, - Umjetnost riječi, 1981, XXV, s.437-452.
3. См. новейшую концептуализацию разных психоаналитических подходов к нарциссизму: L.KÖHLER, *Über einige Aspekte der Behandlung narzisstischer Persönlichkeitsstörungen im Lichte der historischen Entwicklung psychoanalytischer Theoriebildung*, - Psyche, 1978, N 11, S. 1001-1058.
4. Ср. трактовку американской культуры 70-х гг как нарциссической: CH.LASCH, *Das Zeitalter des Narzissmus* (übers. G. Burmundt), München, 1980, passim.
5. S.FREUD, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, - GW, 11, S. 432.
6. Об этих филиациях см. подробно: L.VINGE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, 1967, passim; мифологема Нарцисса оказалась особенно актуальной для барокко (см.: G.GENETTE, *Complexes de Narcisse*, - in: G.G., *Figures I*, Paris, 1966, p. 21 ff) и символизма (см., в частности: H.WYSLING, *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Bern, 1982).
7. Знаменательно, что именно лирика (и прежде всего лирическая поэзия) особенно активно разрабатывает тему нарциссизма с тем, однако, чтобы придать этой теме антинарциссические коннотации. Начальным пунктом в развитии подобного рода традиции на русской почве следует считать фольклорную лирику - ср. одну из народных песен, в которой мотив самолюбования переходит в мотив сватовства нарцисса:

Ваня в зеркало гляделся,

Сам собою дивовался:

"Какой я хороший,
Какой я пригожий!
Рубашечка красна,
Жилеточка атласна;
Жилетка с цветами,
Жилетка с цветами,
Голова с кудрями,
Голова с кудрями,
Пожалуйте с нами!
Молодец удалый
По горенке ходит
В зеркало глядится
Сам собой дивится:

"Хорош уродился,
Пригож скардился".
Сам по полю гуляет,
Невест выбирает.

(Цит. по: *Народные лирические песни*, Ленинград, 1961, с.251).

Ср. отрицание народной песни и женского нарциссизма:

Ах, конь ли, конь мой, лошадь добрая,
Ты не ходи, мой конь, на Дунай реку,
Ты не пей, мой конь, из ручья воды!
Из ручья ли красна девица умывалась,
Она белыми белилами белилася,
Она алыми румянами румянилася,
Она черными сурмилами сурмилася,
Во хрустально чисто зеркало гляделася,
Красоте своей девичьей дивилася:
Красота ль моя, красота девичья!
Ты кому-то, красота, достанешься?
Как досталась красота моя мужу старому...
Я могу ли, красота, тебя убавити,
Да что красного золота увесити,
Да что крупного жемчугу рассыпати...

(А.И. СОВОЛЕВСКИЙ, *Великорусские народные песни*, т.2, С.-Петербург, 1896, с. 177). Интересные примеры дальнейшей реви-зии нарцистической темы дает лирическая поэзия XX в. Стихотворение Вяч.Иванова "Нарцисс (Помпейская бронза)" строится как предостережение, адресованное потенциальному нарциссу:

К нимфе зовущей иди, ты, доселе себя не познавший,
Но не гляди, наклонясь, в зеркало сонной волны!
Ах, если ты не Нарцисс, то, свой лик отраженный увидев,
О незнакомец - дрожу - новый ты станешь Нарцисс.

(Вяч.ИВАНОВ, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград, 1976, с.140).

В "Нарциссе" Вагинова объектный мир описывается как текущая, превращающаяся реальность, которая увлекает за собой индивида, отрывая его от созерцания собственного отражения:

Он не был пьян, он не был болен -
Он просто встретил сам себя
У фабрики, где колокольня
В обсерваторию превращена.

В нем было тускло и спокойно
И не хотелось говорить.
Не останавливаясь, кладнокровно,
Пошел он по теченью плыть.

Они расстались, но встречались
Из года в год. Без лишних слов
Неловко головой качали.
Прошла и юность и любовь.

(К.ВАГИНОВ, *Собрание стихотворений*, München, 1982, с.183).

8. Э.ЛИМОНОВ, *Это я - Эдичка*, New York, 1979, с.231; далее ссылки на роман - в тексте статьи.
9. Ср. прямо противоположное решение проблемы соперничества в автобиографической прозе И.Бродского (представителя поколения конца 50-60-х гг): герой этого очерка готов всегда уступать добытую им позицию антиподу, чтобы сохранить самоодвлекшую оригинальность своего "я" (см.: J.BRODSKY, *Less Than One*, - New York Review of Books, 1979, vol. XXVI, N 14, p.42).

- Бродский, таким образом, отказывается видеть себя на месте другого, а не другого - на своем. См. подробно: J.R.DÖRING-SMIRNOV, *Vergleichende Anmerkungen zu den Autobiographien von B. Pasternak und I. Brodskij*, - Die Welt der Slaven, 1983, H. 2, S. 352f.
10. Ср. психоаналитическую трактовку колебаний нарцисса между ощущениями собственной грандиозности и ничтожности: A.MILLER, *Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst*, Frankfurt/M., 1979, S. 68 ff.
11. Стоит обратить внимание на то, что лирические стихи Лимонова изобилуют функционально не нагруженными языковыми ошибками, которые выступают как лингвистический аналог нарцисстического бессилия перед лицом любой реальной объектности, в данном случае - ввиду грамматической нормы. Ср. хотя бы использование слова *рам* вместо *рамена*:
- Дорогой Эдуард! С нами грубая сила и храмы
Не одеть нас Европе в костюмчик смешной
И не втиснуть монгольско-славянские *рам*
Под пижамы.
- (Эхо, 1980, № 1, с. 73). Особенно интересно в приведенном примере неправильное употребление именно церковно-славянского слова, что допустимо понимать как неверный переход на язык, который автор-нарцисс не может идентифицировать в качестве "своего". Это противопоставляет лингвистический ляпсус в стихах Лимонова как языковым ошибкам романтиков (совершавшимся, как правило, в пределах родного языка), так и аграмматическим конструкциям в творчестве футуристов (регулярно повторявшимся и возводимым в ранг новой нормы).
12. Ср. анализ романа Саши Соколова "Школа для дураков" как "парадигматического" нарратива: D.Barton JOHNSON, *A Structural Analysis of Sasa Sokolov's School for Fools: A Paradigmatic Novel*, - Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe, ed. by H.Birnbaum, Thomas Eekman, Los Angeles, 1980, p.207-237.
13. Вводя это понятие в научный обиход, H.KOHUT (*Narzissmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzisstischer Persönlichkeitsstörungen* (übers. L.Rosenkötter), Frankfurt/M., 1973, S. 14 ff), трактовал его метонимически (Selbstobjekte суть те, которые личность может концептуализовать как неотъемлемую часть самой себя); однако было бы целесообразно так расширить термин, чтобы охватить им все объекты, с которыми нарцисс может идентифицировать себя по тому или иному принципу (допустим, по аналогии).
14. Ср. еще одну (на сей раз тропологическую) реализацию этого мотива во втором романе Лимонова "Дневник неудачника, или Секретная тетрадь" (New York, 1982): "Я нарисовал женщину и поставил между ее ног крест. Я рисовал бессознательно, но в ее сторону были направлены все стрелы. Стена гадких темно-синих стрел была грозно нацелена в голую, беспомощно разведенную руки женщину с крестом между ног. Вместо головы у женщины было колесо - грустное колесо /.../ К стене стрел в самом низу я почему-то пририсовал одинокий кран, а из него падали две капли. Непристойный кран с вентиляем" (с. 180). Если внутреннее развертывание нарцисстического текста сопровождается стремлением к зеркальной симметрии распределением частей, то переход от одного такого произведения к новому имеет тенденцию установить зеркальную симметрию между двумя текстами: второй

роман Лимонова содержит в себе все те же мотивы, что и первый, однако при этом описывает ситуацию не после, но до распада отношений между мужчиной и женщиной. "Дневник неудачника", как и "Это я - Эдичка", завершается сценами одиночества героя.

15. См., например: M.S.MANLER, F.PINE, A.BERGMAN, *Die psychische Geburt des Menschen. Symbiose und Individuation* (übers. H. Weller), Frankfurt/M., 1978, S. 16 ff; A.MILLER, *op. cit.*, S. 59 ff.
16. M.S.MANLER e.a., *op. cit.*, S. 71.
17. J.LACAN, *Schriften*, B.1, Freiburg, 1973, S. 66 ff (übers. P.Stehlin).
18. Ср. иную трактовку этого мотива: Г.Хомерики, *К истолкованию мифа о Нарциссе*, - Структура текста-81. Тезисы симпозиума, Москва, 1981, с. 60-61.
19. Можно утверждать, что роман "Это я - Эдичка" вполне закономерно принадлежит к эмигрантской литературе: ведь эмиграция представляет собой социальную (символическую) параллель к распаду симбиоза ребенок-мать и поэтому должна была способствовать актуализации у автора нарцисстической травмы и появлению отвечающего такой травме текста. Существенно, впрочем, что ни один прежний период русской эмигрантской литературы не был ознаменован созданием текстов, в которых нарцисстическое мировидение воплощалось бы столь же бескомпромиссно и вызывающе, как у Лимонова, роман которого под этим углом зрения - феномен не одного только эмигрантского (социально детерминированного) сознания. Однако то, что выше было названо жанровым нарциссизмом, составляет неизменную психологическую черту литературной продукции любой эмиграции; ср. в этой связи замечание об эмигрантском самосознании первой трети нашего века: "При том, что русская эмигрантская культура была явлением чрезвычайно широким и /.../ опиралась /.../ на массовость эмигрантской читательской среды, - в качестве одной из центральных автохарактеристик эмигрантской культуры на разных этапах ее существования выступает перманентная дистанцированность между адресантом и адресатом (как в плане отрыва от метрополии, так и внутри самой эмиграции /.../)" (Ф.БОЛЕДТ, Д.СЕГАЛ, Л.ФЛЕЙШМАН, *Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века*, - Slavica Hierosolymitana, 1978, vol. III, с. 86). Это наблюдение допустимо трактовать в том смысле, что писатели-эмигранты устойчиво склонны проецировать возне субъективно переживаемую ими диссоциацию "Ich" и "Über-Ich" (коль скоро одна из ипостасей последнего - конструируемый писателем образ идеального читателя) и вытекающую отсюда паранарцисстическую изолированность персонального "я". Чтобы различить между нарцисстическим текстом-симптомом и паранарцисстической эмигрантской литературой была более отчетливой, ср. хотя бы стихотворение В.Ходасевича "Перед зеркалом", в котором субъект, находящийся в нарцисстической ситуации, в то же время отказывается отождествить себя с пугающим его двойником в зеркале, т.е. не признает себя как нарцисса.
20. B.GRUNBERGER, *Vom Narzissmus zum Objekt* (übers. P.Canzler), Frankfurt/M., 1976, S. 118-119.
21. Ch.LUTZ, *Kinder und das Böse*, Stuttgart, 1980, S. 95-96.
22. Ср. замечания о разных аспектах изоморфизма текста и тела: R.BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, 1973, p.20, 30, 88-

- 89; Г.А.ЛЕВИНТОН, *Достоевский и "низкие" жанры фольклора*, - Wiener Slawistischer Almanach, 1982, В. 9, S. 72-73.
23. И. Р. ДЕРИНГ-СМИРНОВ, И.П.СМИРНОВ, *Очерки по исторической типологии культуры: ... → реализм → (...) → постсимволизм (авангард) → ...*, Salzburg, 1982, с. 128-130, 152-153.
24. Ср. анализ новейшей русской прозы как отрицающей репрезентативность героя: W.SCHMID, *Theven zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa*, - Wiener Slawistischer Almanach, 1979, В. 4, S. 56 ff.
25. Этой интенции соответствует шизоидный тип психического устройства личности; в этом аспекте не случаен, быть может, повышенный интерес к шизоидности, испытываемый постструктуралистскими эстетическими учениями, которые начали складываться в 60-е гг; ср.: J.KRISTEVA, *Polylogue*, Paris, 1977, р. 70 ff.
26. Так, именно в заключительном эпизоде романа А.Витова "Пушкинский дом" (начатом в 60-е гг) и при этом как некоторая возможность, но не как реальность изображается исчезающий объект, управляемый невидимым имманентным ему субъектом: "И пока на том берегу проветривается золотое петербургское пейзажа, Лева думает, что - подними он взор - вполне может оказаться, что кто-то шустро потянет за веревочку вверх и свернет пейзаж в трубочку. Что же окажется за ним?" (А.ВИТОВ, *Пушкинский дом*, Ann Arbor/Michigan, 1978, с.395). Интертекстуально эта сцена отсылает к мотиву Петербурга-фантома в "Подростке" Достоевского (но там город пропадает как бы естественным путем, вместе с туманом, без вмешательства субъекта) и к мотиву Петербурга как ландшафты в стихах Пастернака (но там показан создающий субъект).
27. Э.ЛИМОНОВ, *Дневник неудачника...*, с. 197.
28. В чисто семантическом плане этой же тенденцией характеризуются рассказы Ю.Мамлеева, вошедшие в его книгу "Изнанка Гогена" (Париж/Нью-Йорк, 1982): так, например, мотив вечного самоубийцы, повторяющего акт самоуничтожения ("Полет"), может быть понят как одновременное отождествление и объекта с субъектом (уже мертвого с еще живым), и субъекта (вновь уходящего из жизни) с объектом.
29. Ср. анализ одного из отрывков "Школы для дураков": "Subjekt dieses Monologs, der dialogisch /.../ gelesen werden kann, ist weder "ich" noch "du", sondern "ich" als "du", somit ein fiktionales "wir", aus dem bald die erste, bald die zweite (oder auch, indirekt, die dritte) Person spricht - simultan für sich selbst und für den jeweils Anderen" (F.Ph.INGOLD, "Škola dlja durakov". Versuch über Saša Sokolov, - Wiener Slawistischer Almanach, 1979, В. 3, S. 120).
30. Автор благодарен Б.Е.Гройсу и И.Р.Деринг-Смирновой за помощь в работе, а также О.Ронену и А.К.Жолковскому, беседа с которыми побудила его написать эту статью.

Ronald E. PETERSON (Los Angeles)

THE WRITER AS ALIEN IN SINJAVSKIJ'S "PXENC"

Lately some attention has been devoted to Andrej Sinjavskij's story "Pxenc", certainly the most interesting of his *Fantastic Stories*, published in the Russian language in 1967.¹ "Pxenc" has been described as an example of science fiction, a work that illustrates the importance of metaphor, a Swiftian satire, an allegory of alienation and an allegory of faith.² There is some validity to all these descriptions, and Walter Kolonsky's recent article makes a number of important points, especially that the links between the story's hero, Andrej Kazimirovič Sušindkij, and the author, Andrej Donatovič Sinjavskij, should be fully recognized. There is a need, however, to concentrate on an aspect of this alien hero that has been mostly overlooked: that Andrej Kazimirovič is a writer who consciously fashions a text. He clearly has a readership in mind when he writes, and he is a model of alienation. Combining then the elements of the story's autobiographical basis with the view of a writer in the USSR as an alien, a sort of internal émigré, we see that Sinjavskij is writing about himself as an alien, a word artist who has to conceal his true identity in order to survive and create.³

Since the story has autobiographical aspects, we should look first at the historical and personal contexts. Sinjavskij grew up entirely in the Soviet era (he was born in October, 1925, almost exactly eight years after the Revolution), and he believed in his country and its government until the early 1950's, when his father was arrested and taken away, in 1951.⁴ But he suffered even more disappointment with the socialist way of life after Stalin's and the revelations at the Twentieth Party Congress in 1956. At this time he wrote his outstanding essay, "What is Socialist Realism?" and he composed his story "Pxenc" in 1957. The story is undated in the edition where it appeared, leading some to claim that it was written after the other, dated *Fantastic Stories*, but this is not the case. Michel Aucouturier, who knows Sinjavskij and his works well, has given 1957 as the year of composition, and this date corres-

ponds well with the internal evidence in the story.⁵ "Pxenc" is in fact a fitting illustration of the kind of literature Sinjavskij calls for at the end of his essay on Socialist Realism:

In the present situation, I am placing my hope on phantasmagoric art, which has hypotheses instead of goals, and the grotesque instead of depletions of everyday life.⁶

The story does have identifiable fantastic and grotesque elements. The hero is an alien creature from outer space, "neither man nor animal" (p. 187), more like a cactus, who has to wear the disguise of a humble bookkeeper over his plant-like body, lest he attract too much attention, whether unfavorable or even favorable. But the hero's realistic underpinning is also visible, particularly in his self-description: "Andrej Kazimirovič Sušinskij, half-Pole, half-Russian....not a member of the Party....never been abroad.." (p.186). There are other parts of the description that do not apply to Sinjavskij, but these mentioned show strong similarity between author and character. The story takes place in Moscow, and other locations in the USSR are mentioned (Irkutsk and the Crimea, for example). Important dates from Soviet history are noted, either directly -- 1934 (p.190), or indirectly -- the 1917 revolutions. If the story were entirely fantastic or just science fiction, Sinjavskij would not have to include such real elements, but as he said at his trial in 1966, referring to the *Fantastic Stories*: "This is the city of my soul".⁷

At its most basic level, "Pxenc" is a rather simple story, but it has two levels of meaning and two separate chronologies, one which accompanies the actual, rather limited events of the story, and another, larger contextual chronology that is revealed gradually, and not in order. If we look at the first level, we see that not much really happens in the story's four parts. In the first section, the season is fall, the hero sees another hunchback at the place where he has his laundry done. He goes home after that, talks with his neighbor Veronika, and has supper with her. In the second part, which follows the first by two weeks, he goes to her room to borrow ink "in order to continue my irregular diary", as he says (p. 179); she has other things on her mind, however, and reveals her naked body to him because she wants to make love. But the first thought that comes to his mind is of an anatomy textbook; he declines and leaves. He then goes to visit the other hunchback,

Leopol'd Sergeeviĉ, a fellow who lives, significantly, on Herzen Street and who is compared to Puškin (p. 183). Andrej Kazimiroviĉ thinks he and Leopol'd Sergeeviĉ are from the same distant planet and whispers the secret word, "Pxenc", but Leopol'd Sergeeviĉ does not respond as expected, and the hero realizes this hunchback is vulgarly human, thus increasing his sense of isolation and alienation. In the third section, the season is winter; Andrej Kazimiroviĉ has retired from his profession as bookkeeper, after the "November holidays" (i.e., the anniversary of the Revolution). He writes about himself, about how he came to this planet and to the USSR. He is sick and Veronika tries to help, but she does not truly understand him. In the final part, he feels he is turning into a human and prepares to return to Siberia to die, by self-immolation, in the fall. The final words of the story are supposedly in his native language, which turns out to be a mixture of real Western European languages, animal sounds, and nonsense words.

As mentioned before, there is a broader chronology beyond this brief one in the story. It is revealed by the hero, to his diary, that he was on a spacecraft that had an accident: his craft was deflected from its course (a clear reference to the Revolution in February, 1917).⁸ Seven and a half months later (October, 1917), the crash on earth is called a catastrophe (p. 187) and is compared to the so-called Tungus meteorite, which hit Siberia in 1908 and is thought by some to have been a spacecraft.⁹ The first people the hero met were Yakuts, then he experienced a cultural evolution, moving from Irkutsk to the Crimea, and finally to Moscow, all in the 1920's. After the crash, he had buried all his fellow travelers (*poputĉiki*, p.187, the term used by Trockij to criticize certain writers in that era). The year 1934 is specifically mentioned: the hero lost an eye then, but where Kolonsky says "it's not fortuitous" that he lost the sight in one eye that year, we should recognize that Sinjavskij purposely chose 1934, the year of the First Writers Congress, to demonstrate that Soviet literature had lost some of its powers of observation then, that writers after that were blinkered to a certain extent.¹⁰ Sinjavskij could have chosen another year to mention, but this one is highly significant.

No year is given for the present action of the story, though the year 1944 is given as a past date, and Andrej Kazimiroviĉ's sa-

lary of 650 rubles per month evidently refers to the time before the currency reform in 1961. If the events in the story occur thirty two years after the Revolution (and the number thirty two is stressed again and again), then the time would be around 1949-50, almost the same time as the arrest of Sinjavskij's father. Or if a different calculation is made, that is, adding thirty two years to the date 1925, we get 1957, the year when the story was written, when Sinjavskij was thirty two years old. 1953-57 was a period of major readjustment, not only for writers, but for all Soviet citizens; and Sinjavskij, as a perceptive critic, was particularly struck by the reappraisal of Stalin and reacted to it by writing works that had no likelihood of ever being printed in his homeland.

This story of an alien interacting with human beings is a confession, a series of revelations, which show the alleged bookkeeper (and the story's narrator) turning to writing as a therapeutic act and as a means of revealing his true identity. Some similarities with Gogol's "Zapiski sumasšedšego" have been noticed, and quite rightly.¹¹ Both works have narrators who display aspects of their abnormal personalities, especially the difficulty they experience when trying to communicate with others, and both stories end with absurd, nonsensical utterings. In the case of "Pšenc", the hero concludes with a string of words, purportedly in his native tongue, but some are recognizable, such as *Bonjour* and *Guten Abend*, plus meow, all of which are not difficult to decipher. There is likely no deep mystery behind the other, deformed Russian words (*Vzgljagu*, *Gogry*, *Tužeroskip*, *Pšenc*); Sinjavskij seems to have taken words and changed a few letters to make them seem strange. But by concluding his story this way, with nonsense, he is showing the "verbal dead end" facing his character, who is so frustrated by the confines of Soviet literature as it is practiced in the era of Socialist Construction.¹²

Although the alien considers himself superior to humans, he does not cut a very imposing figure, and Sinjavskij does not intend that he should. His alien would feel more comfortable in some place other than the Soviet Union, where he is "compelled to live" (p.181), where he risks being caught (p. 181), where he cannot appeal to the authorities for help (p. 176). This alien seems at times like other citizens in the USSR; he worries about being caught with falsified papers and that he might be brought to trial (p.188). Yet he is different, not only physically (he is afraid of being called an ugly

freak, p.189), but also spiritually and intellectually; he is extremely alienated from Soviet society. He is moreover, constrained, both literally and figuratively, and he has to depend on others for survival, he has to beg for help to stay alive. Thus he is quite pleased by the prospect of escaping to Siberia to be by himself, so that he will not have to hear foreign speech (the Russian language) or think human thoughts (p. 195).

These comments about an alienated person in Soviet society can also be applied to an underground writer, which is in fact Andrej Kazimirovič's secret occupation. He deliberately composes what he refers to as a diary (*dnevnik*, p.179) or notes (*zapiski*, p.194), or story:

If you tell this sad story (*povest'*) to anyone, in the most popular form imaginable, they won't believe you, no way will they believe you. If only I could cry, as befits my tale (*rasskaz*),... but I don't know how to cry (p. 188).

"Pxcnc" is somewhat like a diary, though not in a strictly mechanical way, and in fact the genre of notes is more appropriate. The hero says toward the end that he wants to burn his notes because they are too heavily influenced by the surrounding milieu:

I've reread my notes and I'm not satisfied. The influence of an alien milieu is present in every phrase. Who needs this gibberish in the local dialect? I shouldn't forget to burn them before I leave (p.194).

It is obvious, however, that he is writing for an audience; he directly addresses his readers, in the third part, when he says "you": *U vas* (p.187), *vašix mesjacev* (p. 187), *dlja vas* (p. 187), in addition to using the second person plural imperative form of verbs several times.¹³ This narrator, who pointedly borrows ink for his pen, who compares himself to Tolstoj (p. 189), has a purpose for writing: to communicate with people around him, albeit in an imperfect way, just as Sinjavskij wrote the story for his fellow countrymen but had to have it printed abroad. Deming Brown has stated this anomaly well: "His (the hero's) estrangement is something like that of the artist Sinyavsky, whose lack of dogmatic self-assurance compels him to communicate by means of ironic indirection."¹⁴

Like Sinjavskij, Sušinskij has to write; because he is an alien, he is able to observe and record more than normal people. He has four hands and even more eyes, placed all over his body, including his hands, head, and neck (p. 190). He uses these extra appendages

and eyes to view himself better, from all possible angles. They give him freedom to examine everything simultaneously, in much the same way that a good writer or group of writers can do. But Andrej Kazimirovič is forced to wear a human suit, which dims his eyesight, and his hands are deformed after thirty two years of suffering (p.194). One hand is twisted permanently into the hump on his back; an additional deformity is two fingers dried up on another hand, because of the straps he wears, and overall he is not as flexible or supple as he used to be (p. 191). This is what life in the "foreign land" has done to an unheralded, but still persistent writer. He is crippled physically and mentally, forced to work as a bookkeeper, associated with stationary supplies instead of ideas.

Now, of course, Sinjavskij is no longer a writer in the Soviet Union; he is truly an alien, a writer and academic in France. According to what he said at the Third Wave Conference, held at the University of Southern California in 1981, he feels more comfortable in France, he has more freedom to think. An important part of his evolution, therefore, as a creative person was undoubtedly the story "Pxenc", a work of double revelation: of the hero as an alien whose observations help us to see ourselves better, and of the author Sinjavskij as an alienated writer in the Soviet Union.

N o t e s

1. Andrej SINJAVSKIJ, "Pxenc", *Fantastičeskij mir Abrama Terca*, New York 1967, 175-195. Subsequent references to this story are noted in parentheses in the text of the article.
2. These characterizations of "Pxenc" are from Richard LOURIE, *Letters to the Future: An Approach to Sinyavsky-Tertz*, Ithaca, NY 1975, 151-154; Andrew DURKIN, "Narrator, Metaphor, and Theme in Sinjavskij's Fantastic Tales", *Slavic and East European Journal*, 2 (1980) 133-144; and Walter KOLONSKY, "Inherent and Exterior Design in Sinjavskij's 'Pxenc'", *Slavic and East European Journal*, 3 (1982), 329-337.
3. The term "internal émigré" was applied to Sinjavskij by Deming BROWN in *Soviet Literature since Stalin*, New York 1978, 346.
4. LOURIE, 24.
5. Michel AUCCOUTURIER, "Writer and Text in the works of Abram Terc", in: *Fiction and Drama in Eastern and Southern Europe*, ed. Henrik Birnbaum and Thomas Eekman, Columbus 1980, 1-10.
6. "Čto takoe socialističeskij realizm", in: *Fantastičeskij mir Abrama Terca*, 446.
7. *Fantastičeskij mir*, 25.

8. KOLONSKY, 332.
9. The "Tungus meteorite" is now thought to be a small comet, which hit the earth on June 30, 1908; Vasiliij Aksenov gives an account of the belief that the "Tungus meteorite" was a spacecraft in his novel *Zolotaja naša Železka*, Ann Arbor, 1980, 50-53.
10. KOLONSKY, 337.
11. Andrew FIELD, "Abram Tertz's Ordeal by Mirror", in: Abram TERTZ, *Mysli v rasplax*, New York 1966, 34-41.
12. The phrase "verbal dead end" is from Durkin's article, 137.
13. I disagree with Durkin on this point; he claims that "Pxenc" was "not meant for an audience", 133-134.
14. D. BROWN, 344.

Julian W. CONOLLY (Virginia)

NABOKOV'S "TERRA INCOGNITA" AND "INVITATION TO A BEHEADING":
THE STRUGGLE FOR IMAGINATIVE FREEDOM

Since its first appearance in the Parisian newspaper *Poslednija novosti* in 1931, Vladimir Nabokov's brief story "Terra Incognita" has attracted scant attention from Nabokov critics.¹ This story, however, deserves a fresh examination, for a close reading of the work suggests that Nabokov was exploring in it certain themes and situations that he would later develop further in his remarkable novel *Invitation to a Beheading*, written just three years after the publication of "Terra Incognita". Although there are important differences between the two works in terms of setting and plot, the thematic parallels between the two are worth noting, and it is possible that "Terra Incognita" served as a kind of preliminary sketch for Nabokov as he began to wrestle with the ideas that would become his central concerns in *Invitation to a Beheading*.

"Terra Incognita" begins in the style of a H.Rider Haggard adventure novel. A first-person narrator named Vallière describes an expedition into a "hitherto unexplored region" of some remote tropical jungle.² Accompanying Vallière are two other Europeans, his friend Gregson and a shady character named Cook,³ and eight native porters. As often happens in tales of this sort, the natives, with Cook, suddenly vanish "noiselessly" and Gregson and Vallière are left alone (120). Confronted with obvious peril, the two must decide whether to return to their point of departure or to continue their journey "across as yet unknown country" (120). Vallière states simply: "The unknown won out". Soon they are joined again by Cook, who had been unable to keep up with the fleeing porters, and the three plunge on into an increasingly fantastic landscape of swamps and mists filled with "fascinating insects" and nameless plants" (120-21). The aura of the fantastic and mysterious is heightened by a growing confusion on the part of the narrator, who confesses

that he is gravely ill with what he surmises to be "the local fever". As the group moves deeper into the fetid mire, the tensions between the adventurous Gregson and the timorous Cook boil over, and Cook attacks Gregson. Both men are killed in the ensuing fight, and as the story concludes, the narrator too succumbs to his fatal illness.

If this jungle adventure were the sole subject of "Terra Incognita", the story would indeed have little to recommend it to critical attention. Yet interlaced with the narrator's account of his experience in the jungle is a series of "Strange hallucinations" which torment him (121). Curiously, the hallucinations all include objects normally found in an ordinary bedroom: "The mirror of a half-open wardrobe with dim reflections" (121), "whitish phantoms of plaster, stucco curlicues and rosettes, like those used to adorn European ceilings" (122), "the indistinct folds of a window curtain" (122), and "wallpaper with an endlessly repeated design of reeds" (123).⁴ As the narrator slips deeper and deeper into the grip of delirium, these hallucinations become ever stronger and more persistent, and gradually the reader begins to think that perhaps the narrator is not really in the jungle having delirious visions of a European bedroom, but rather is in that bedroom having visions of a fantastic jungle.

Supporting this conjecture are certain details which suggest that the narrator may be receiving care appropriate to a bed-ridden patient. For example, a crystal tumbler with a teaspoon seen by the narrator is said to be a well-executed tattoo on Cook's arm, but it is quite likely that this tumbler and teaspoon are used to administer medicine to the sick man.⁵ Finally, at the conclusion of the story, the jungle scenery fades away altogether, and in the last detail presented in the work, the narrator speaks of groping for a book not along the ground, but "along the blanket" (128). Thus, while the narrator insists that "reality was here, here beneath that wonderful, frightening tropical sky" (128), the reader concludes that the jungle scenes are in fact merely the product of a sick man's fantasy and that as he lapses into unconsciousness his rich visions slip away, to be replaced by a more mundane reality.⁶

A first reading of the story, then, suggests that in "Terra Incognita" Nabokov set out to toy with the reader's perceptions and perceptiveness, underscoring through his manipulation of detail the elusive nature of "reality" and the difficulty in determining what is real and what is illusion in an individual's consciousness. The ambiguity that Nabokov creates here is a characteristic feature of his work at this time (cf. "The Visit to the Museum" and *The Eye*), and it broadly recalls the fiction of the Russian Symbolists,⁷ particularly Valerij Brjusov,⁸ who explored the hazy distinctions between reality and dreams in such works as "In the Tower" and *The Fiery Angel*.⁹

Yet our understanding that Nabokov has blurred the boundaries between illusion and reality in "Terra Incognita" does not exhaust the import of the tale. Rather, as we discover when we read "Terra Incognita" in connection with Nabokov's subsequent novel *Invitation to a Beheading*, what is perhaps most important in the work is the narrator's attitude toward the realms of illusion and reality and his efforts to choose between them. Again in *Invitation to a Beheading* Nabokov explores the tribulations of a character who ponders the existence of two possible realities and is forced to choose between them. At the outset of the novel this character, named Cincinnatus C., has been imprisoned and condemned to death for the crime of "gnostic turpitude", but his real crime is that he is a unique individual in a society of imitative and conformist beings.¹⁰ Cincinnatus knows that he is different from the others in his society. He calls his jailors "specters, werewolves, parodies"¹¹ and states: "I am the one among you who is alive" (52). Moreover, he sees the entire world around him as phony and artificial. He writes: "I am here through an error--not in this prison, specifically--but in this whole terrible, striped world; a world which seems not a bad example of amateur craftsmanship, but which is in reality calamity, horror, madness, error" (91).

In contrast to this sham reality which has imprisoned him, Cincinnatus harbors a vision of another world, a world of dreams, which he considers to be a more truthful or genuine reality. He writes: "I have long grown accustomed to the thought

that what we call dreams is semi-reality, the promise of reality... they contain, in a very vague, diluted state, more genuine reality than our vaunted waking life" (92).

Yet although Cincinnatus senses that the surrounding world is an illusion and wishes to escape from it, he cannot easily free himself from the constraints it has woven around him. Held back by anxiety over the unknown and fear of the pain that may accompany final separation from the familiar world, he vacillates between a conviction that he must reject "the dust of this painted life" (92) and a passive acceptance of the sham reality. Only at the very end of the novel, at the moment of his scheduled execution, does he marshal his resolve and shake off the illusion. Refusing to play the role of lifeless victim, he rises up from the executioner's block and walks away, thereby shattering conclusively the painted world that had imprisoned him. Nabokov writes:

Everything was coming apart. Everything was falling. A spinning wind was picking up and whirling: dust, rags, chips of painted wood, bits of gilded plaster, pasteboard bricks, posters; an arid gloom fledged; and amidst the scenery, Cincinnatus made his way in that direction where, to judge by the voices, stood beings akin to him.¹²

Cincinnatus here has succeeded in his struggle to cast off the snares of a confining, illusory reality.

Cincinnatus' struggle, which forms the central dynamic of *Invitation to a Beheading*, provides the key for a full understanding of "Terra Incognita" too. Nabokov does not merely toy with his readers' perceptions of reality in the short story. Rather, he explores the dilemma of a character caught between two "realities". Indeed, "Terra Incognita" directly anticipates *Invitation to a Beheading* in its examination of a man's efforts to transcend a confining, mundane reality through a vision of a more enchanting realm of the imagination. Throughout the short story, as in the novel, Nabokov's protagonist struggles to resist the encroachment of a banal, seemingly sham reality and to cling to his dream of an exotic, free world.

Significantly, Nabokov describes the mundane world, the world which threatens to confine the central character, with similar images in both works, and he uses imagery that emphasizes the artificiality or theatricality of that realm. In

"Terra Incognita" the narrator says: "I realized that the obtrusive room was fictitious.. an imitation of life hastily knocked together, the furnished rooms of non-existence" (127-28). This can be compared with Cincinnatus' perception of his environment as a "hastily assembled and painted world" (51). Likewise, just as fragments of a European bedroom seem to materialize out of the air before the narrator's eyes in "Terra Incognita", so too do they appear in Cincinnatus' cell at unexpected moments. For example, when Cincinnatus' wife first visits him in prison, "furniture, household utensils, even individual sections of walls continued to arrive" in his cell (99). There even came "a mirrored wardrobe, bringing with it its own private reflection" (99). This last item recalls the "mirror of a half-open wardrobe with dim reflections" that appeared to Vallière in "Terra Incognita".

In both works the central characters sense that they themselves give substance or credibility to the existence of the artificial, mundane world, and they realize the need to resist this process. The narrator in "Terra Incognita" glimpses a window curtain and he exclaims "*I must not... I must not*" (122-23), and later, he notes how he gathered all his "will power" and "drove off this dangerous trash" (126).¹³ We likewise learn in *Invitation to a Beheading* that by "evoking" the characters in the world around him, "Cincinnatus allowed them the right to exist, supported them, nourished them with himself" (156). To the very end he has to struggle with himself for control, or as the novel puts it, he was "busy trying to cope with his choking, wrenching fear" that was "dragging him precisely into the false logic of things that had gradually developed around him" (213).¹⁴ Yet although both men struggle against the pernicious shapes coalescing around them, only Cincinnatus emerges victorious from the struggle. Although Vallière fervently wished to reject the lifeless everyday world, he ultimately lacked the strength to do so..

Thus the two works stand in something of a complementary relationship with each other. Cincinnatus in *Invitation to a Beheading* begins in the confining world of uninspiring and unoriginal forms and he manages to break free into the realm

of the unfettered imagination. The narrator of "Terra Incognita", in contrast, begins in the world of the liberated imagination and slides back into the world of confining forms.¹⁵ In fact, the last scene in "Terra Incognita" seems to lead almost directly into the initial scenes of *Invitation*. The narrator writes: "Everything around me was fading, leaving bare the scenery of death--a few pieces of realistic furniture and four walls" (128). These four walls suggest that very same prison cell from which Cincinnatus ultimately manages to escape. Thus, when we read "Terra Incognita" and *Invitation to a Beheading* together, we conclude that Nabokov in the early 1930s was intrigued with the concept of an imaginative individual striving to transcend or escape a milieu that he regards as confining and conventional. In "Terra Incognita" Nabokov depicts the failure of such an individual to break away from conventional reality, while in *Invitation to a Beheading* he depicts the complex process by which a creative individual can overcome the constraints of his environment and step into a realm of freedom and originality.

In addition to the overall symmetry in plot structure and character situation, we find further links between the two works in secondary themes and motifs. A common Nabokovian theme is the doubling of a core personality. In both of these works the doubling theme plays a significant role. In *Invitation to a Beheading* the reader notes a fundamental split within Cincinnatus between his urge to assert his adventurous, independent spirit and his profound fear of stepping into the unknown. Terming his present surroundings "the drivel of nightmares", Cincinnatus states: "In theory one would wish to wake up. But wake up I cannot without outside help, and yet I fear this help terribly, and my very soul has grown accustomed to its snug swaddling clothes" (36). This bifurcation in impulse is so extreme in Cincinnatus that the narrator notes the existence of a "double" connected with him, explaining that this double is "the gangrel that accompanies each of us... doing what we would like to do at that very moment but cannot" (25). Later, this more adventurous double is depicted as stepping on the face of Cincinnatus' jailer, while the more timid

Cincinnatus persona follows a meeker and less audacious line of action (29).

A similar bifurcation of impulse may be observed in "Terra Incognita" too, not so much in what the narrator explicitly reveals about himself as in his characterizations of Gregson and Cook. That is, while Gregson, "though fully realizing the danger of our situation", boldly plunges into the uncharted wilderness, "catching butterflies and Diptera as avidly as ever" (121), Cook squeamishly pleads with the others to turn back. When Cook cries out "in a sobbing voice", "I swear to God we must turn back... I swear to God we'll perish in these swamps-- I've got seven daughters and a dog at home. Let's turn back" (121-22), one is reminded of several fearful exclamations from Cincinnatus, such as, "But how I don't want to die! My soul has burrowed under the pillow. Oh, I don't want to! It will be cold getting out of my warm body. I don't want to..." (26). Like Cook, Cincinnatus too has a family to which he keeps returning in his mind (cf. 19-20, 73-74).¹⁶

Likewise, just as the original, free-spirited aspect of Cincinnatus' personality manifests itself in his ability to stand in mid-air (97), or to take himself apart in his cell-- "He took off his head like a toupee, took off his collarbones like shoulder straps, took off his rib cage like a hauberk" (32)-- so too does the bold Gregson display a similar ability. At one point in "Terra Incognita" the narrator states: "I saw him in different poses simultaneously; he was divesting himself of himself" (126). Clearly, the Gregson-Cook dichotomy roughly parallels the internal dichotomy afflicting Cincinnatus, and the parallel becomes even more striking when one considers the possibility that Gregson and Cook are themselves only the creations of the narrator's fantasy, along with the fabulous jungle world they are exploring. In such a case, the two characters represent external projections of an internal conflict within the narrator. Just as Cincinnatus is torn between his desire to escape the confines of his everyday reality and his fear of the unknown, so too, perhaps, is Vallière torn between an urge to explore the unknown (the urge reflected in Gregson) and a basic fear of what lies beyond the safe confines

of the known (the urge reflected in Cook).

Moreover, just as Cincinnatus perceives that his ultimate escape into the enchanting realm of his dreams will necessitate something like his "death" beforehand (at least the death of the weak, timid side of his personality), so too can one find in "Terra Incognita" a hint of a similar awareness on Vallière's part. In a telling remark prompted by Cook's cowardly actions, Vallière declares: "He had to die" (121). Yet neither he nor Gregson has the will power to slay Cook at the appropriate moment, and so Cook lives on long enough to kill Gregson instead, in that fatal battle that results in the death of both characters. As it happens, their simultaneous death signals the end for the narrator too. Perhaps the abrupt death of those figures who represent basic impulses within the narrator's consciousness is a sign of the ultimate cessation of that consciousness itself.

A final element that may point to an underlying kinship between "Terra Incognita" and *Invitation to a Beheading* is the motif of writing. Cincinnatus' decision to begin a written record of his thoughts (50) is a key moment in the slow process of concentrating his mental powers and directing them into constructive channels. Through the process of writing and reflection Cincinnatus' initial incoherence, demonstrated in his first utterance-- "Kind. You. Very." (15)-- gives way to increasingly intelligent and intelligible soliloquies (cf. 96-97), until finally, on the day of his scheduled execution, he no longer needs his written chronicle, for he "suddenly understood that everything had in fact been written already" (209). He has achieved total understanding of his situation and he is now ready to enter a new realm of creativity and freedom.

In contrast to Cincinnatus' success, though, the narrator of "Terra Incognita" fails in his efforts even to begin such a chronicle. After Gregson and Cook have killed each other, the narrator states: "I took a thick notebook out of my shirt pocket, but here I was overcome by weakness" (128). Struggling to the end, he makes a final effort to begin writing: "My last motion was to open the book, which was damp with sweat, for I absolutely had to make a note of something; but alas, it slipped

out of my hand. I groped all along the blanket, but it was no longer there" (128). Thus ends Vallière's narrative. Unlike Cincinnatus, who manages to gather his strength, find a productive channel for the development of his creative spirit, and escape the confines of the conventional reality around him, the narrator of "Terra Incognita" becomes steadily weaker, fails to find a constructive outlet for his thought in writing, and ultimately slips back from his exotic fantasy of adventure into a bleak world of "realistic furniture and four walls".

To conclude, then it would seem that "Terra Incognita" may be something more than an incidental adventure story in Nabokov's *oeuvre*. Indeed, when read in conjunction with the later novel *Invitation to a Beheading*, it represents a meaningful step in the evolution of Nabokov's creative vision. Having sketched in broad strokes the desperate though ultimately futile struggle of an imaginative individual trying to break free from the bonds of routine existence, Nabokov went on to explore this struggle in more detail, and in *Invitation to a Beheading* he presents the triumphant victory of the creative imagination over the constraints of stifling convention. Out of the narrator's abortive sally into the unknown in "Terra Incognita" was begun Cincinnatus' confident stride toward the realm of the liberated spirit.

N o t e s

1. Andrew Field, for example, confines his discussion of the story to the brief comment that the work "about some Englishmen lost in the jungle" deals with the motif "death as a simulation of reality", but not in an entirely "successful" way. Andrew FIELD, *Nabokov: His Life in Art*, Boston 1967, 76.
2. Vladimir NABOKOV, "Terra Incognita" in *A Russian Beauty and Other Stories*, New York 1973, 119. All further quotations from this edition will be noted in the text by a parenthetical reference giving the page number.
3. Like "Terra Incognita", several of H. Rider Haggard's adventure novels are written as first-person narratives and feature three Europeans travelling together. See in particular *King Solomon's Mine*, in which the narrator Quatermain is accompanied by two men named Curtis and Good, and *Queen*

Sheba's Ring, in which the narrator Adams is accompanied by two men named Quick and Orms.

4. A similar type of wallpaper with a repeating pattern occurs again in *Pnin*, where it figures prominently in Pnin's hallucinatory illness. See Vladimir NABOKOV, *Pnin*, New York 1957, 23.
5. Once, when Cook turns away, the narrator watches as the "glassy tattoo slid off to one side" and then "floated off" (124). Perhaps a nurse or attendant has removed the tumbler from the patient's bedside.
6. A very different reading of the ending was offered by the émigré writer Vladislav Khodasevich, who wrote in his essay "On Sirin" that the hero of "Terra Incognita" "Dies at that instant when he finally plunges into the world of the imagination" from the world of reality. Vladislav KHODASEVICH, "On Sirin", *Triquarterly*, 17 (Winter 1970), 98. Khodasevich apparently accepts without skepticism the narrator's perspective and interpretation of events.
7. Nabokov's relationship to the Russian Symbolists has not yet been explored in depth, although efforts in this direction have begun. See, for example, D. Barton JOHNSON's article, "Belyj and Nabokov: A Comparative-Overview", *Russian Literature*, 9, 1981, 379-402.
8. The name of the narrator in "Terra Incognita" - Vallière could be an echo of Brjusov's first name, Valerij, although the name is more obviously connected with a detail in the story itself: at one point the narrator observes the "inflorescences of *Vallieria mirifica*" arching across his path (120).
9. The first-person narrator of "In the Tower" asserts at the outset of the tale that he was dreaming when he experienced the adventures he subsequently recounts - his imprisonment and abuse at the hands of a stern nobleman named Hugo von Rizen during the Middle Ages. At the end of the story, however, as he discusses the warmth and familiarity of his present-day life, he asks in alarm: "What if now I am sleeping and dreaming - and I shall suddenly awake... in the underground dungeon of the castle of Hugo von Rizen?" Valerij BRJUSOV, *The Republic of the Southern Cross and Other Stories*, Westport, Connecticut 1977, 162.
10. The totalitarian society which imprisons Cincinnatus in *Invitation to a Beheading* has no counterpart in "Terra Incognita", and it is the novel's political and moral dimensions that most differentiate it from the earlier story. Nevertheless, most Nabokov critics agree that to read *Invitation to a Beheading* simply as a political allegory would minimize its allusive depth and resonance, and several critics have commented on the interrelationship between the themes of political tyranny and artistic creativity in the novel. See Robert ALTER'S essay, "Invitation to a Beheading:

Nabokov and the Art of Politics", *Triquarterly* 17 (Winter 1970), 41-59; Dale E. PETERSON'S article, "Nabokov's Invitation: Literature as Execution", *PMLA*, 96, No.5 (October 1981), 824-36; and Ellen PIFER'S book, *Nabokov and the Novel* Cambridge 1980, 49-67.

11. Vladimir NABOKOV, *Invitation to a Beheading*, New York 1965, 40. All further quotations from this edition will be noted in the text by a parenthetical reference giving the page number.
12. The import of this denouement has been much debated by Nabokov's critics. Khodasevich views the ending as signaling "the return of the artist from creative work to reality" ("On Sirin", 98), while Field writes that Cincinnatus returns "not to life, but rather to the realm of true art", thereby escaping the prison of "dead, ready-made art" (*Nabokov: His Life in Art*, 195). In the most recent discussion of the work, Dale Peterson argues that Cincinnatus's fate at the end of the novel represents an escape into "a richly imagined after-life beyond the text's last word" ("Nabokov's Invitation", 833).
13. Vallière's preference for his dream world and his aversion to the onset of reality recalls the struggle of the narrator of *The Eye*, Smurov, who declares: "It is frightening when real life suddenly turns out to be a dream, but how much more frightening when that which one had thought a dream - fluid and irresponsible - suddenly starts to congeal into reality!" Vladimir NABOKOV, *The Eye*, New York 1966, 104.
14. Fear plays a certain role in "Terra Incognita" too. The narrator notes how "frightened" he was by the persistent appearance of a large armchair to his left (123). Gregson tries to assure him that this is merely a strange amphibian.
15. This is a typical Nabokovian situation. Many of his characters, particularly those created in the same period as "Terra Incognita", struggle unsuccessfully against the intrusion of the real world into their fantasy realms. Cf. Hermann Karlovich in *Despair* and the narrator Smurov in *The Eye*.
16. Cook also bears a certain resemblance to M'sieur Pierre, the executioner in *Invitation to a Beheading*. Both men are described as clowns, and they both bear strange tattoos.

Миливое ЙОВАНОВИЧ (Белград)

ЗАМЕТКА ОБ ОДНОМ МОТИВЕ В "МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ"

В изысканиях мотивной структуры "Мастера и Маргариты", число которых увеличилось после опубликования этапной работы Б. Гаспарова,¹ выявился ряд "тёмных", "загадочных" мест. Среди них выделяется сценка из первой главы романа, связанная с мотивом Меркурия.² Попытка её истолкования предпринята в статье Г. Кругового "Эмблематика чисел в "Мастере и Маргарите"³. Сюжетное оправдание появления Меркурия автор находит в астрологических источниках (Меркурий - "господин среды, то есть дня, в который обрывается жизнь Берлиоза"; "личный характер" булгаковского редактора "стоит в системе астрологической характерологии под знаком планеты Меркурий"), а также в классической мифологии (Меркурий - "проводник душ умерших в царство теней"); согласно его трактовке, часть фразы-формулы Воюанда "Меркурий во втором доме" обозначает связь римского бога с "царством теней", "адом".⁴ Думается однако, что указанным не исчерпывается функция Меркурия в мотивной структуре булгаковского романа и что она, эта функция, вследствие многозначности данного образа, выходит за пределы сценки из первой главы.

На наш взгляд, мотив Меркурия в "Мастере и Маргарите" навеян реминисценциями из алхимических источников. Мы имеем в виду в первую очередь "Немую книгу", пятнадцать гравюр которой передают символику так называемого Великого деяния. Интерес Булгакова к алхимическим сочинениям обоснован их гностическим характером, установкой на структурное смешение разных культурных традиций, определением, наконец, трех целей Великого деяния (трансмутация металлов до золота - в материальном мире, моральное совершенствование - в мире микрокосмоса, созерцание божества в его слове - в божественном мире), представляющего собою "богоравное мифотворчество под видом уже существующего христианского мифа".⁵

Образ Меркурия введён в повествовательную ткань "Мастера и Маргариты" с целью пародирования отдельных моментов Великого деяния.

Как известно, в Великом деянии принимают участие Алхимик и Сестра; в итоге их таинственных действий между ними, согласно четырнадцатой гравюре "Немой книги", появляется ф и л о с о ф с к о е я й ц о. Эта ситуация спародирована Булгаковым в третьей ("Седьмое доказательство") и двадцать третьей ("Великий бал у Сатаны") главах романа. В первой из названных глав в роли философского яйца выступает "отрезанная голова" Берлиоза, тогда как роли персонажей способствовавших его "сотворению", распределены так: Алхимик - Коровьев,⁶ Сестра - вагоновожатая (русская женщина, комсомолка) - 432) В двадцать третьей главе философское яйцо - "отрезанная голова" Берлиоза помещено между другими "героями" - Воландом и Маргаритой, причём концовка главы пародирует изображённое на последней, пятнадцатой гравюре "Немой книги" (бездыханное распротёртое тело символизирующее первоматерию, из которой извлечены сокровенные жизненные силы, то есть смерть во имя совершенной жизни). У Булгакова сначала получает продолжение предыдущая сцена, в рамках которого голова редактора превращается в череп, а потом развёртывается сюжет с убийством барона Майгеля, венчающийся пародированием указанного изображения: трансмутации подлежит не алхимический материал, а сам Воланд, выпивающий "за бытие" (689) - из черепа Берлиоза - кровь убитого шпиона, "безжизненное тело" которого "в это время уже было на полу" (690). Итог пародирования знаменателен. В "Немой книге" Великое деяние венчает идея поправки смерти смертию же, то есть проливанием крови (по Олимпиодору, алхимик, являясь искупителем и спасителем одновременно, дарует "греховному" золоту новую душу и в процессе трансмутации создает "здоровое" золото или "к р а с н у ю к р о в ь" - аналог причащения и крещения). В "Мастере и Маргарите" действия Воланда заканчиваются также своеобразным причащением кровью Майгеля - Иуды, с той, однако, разницей, что у Булгакова речь идёт не об идее искупления и спасения (это тема другой сюжетной линии романа), а лишь о деятельном участии (Маргариты в том числе) в справедливой космической каре. С образом Меркурия обе приведенные сцены связаны сложной пародийной цепью; в "Немой книге" (восьмая и одиннадцатая гравюра) ангелы д в а ж д ы приводят Меркурия в мир алхимических

трансмутаций (булгаковский "второй дом") для улучшения приготовленной смеси и поощрения ритуального действия, в "Мастере и Маргарите" безо всякого приглашения в роли поощрителя спародированного "Великого деяния" дважды выступает сам Воланд.⁷

Есть в "Мастере и Маргарите" и другие ассоциации с Великим деянием из "Немой книги". Так, изображение на двенадцатой гравюре настаивает на повторении и ритуальных действий, которое якобы гарантирует удачное их завершение и надежность воздействия Меркурия; у Булгакова же эта ритуальная схема пародируется введением дополнительной сцены с отрезанием головы Бенгальского в главе "Чёрная магия и ее разоблачение". В "Немой книге" золото-солнце и серебро-луна являются символическим итогом материального и морального совершенствования; в пародийном плане "Мастера и Маргариты" эти цели Великого деяния всячески обыгрываются, в частности в соответствующих сценах с Берлиозом,⁸ Босым, Соковым, посетителями сеанса чёрной магии в Варьете, героями главы "Сон Никанора Ивановича" и др.⁹ Возможно, также, что структура единения и взаимоотношений горнего и дольного миров в "Немой книге" (лестница, ведущая к небу; библейский Яков, уснувший у её подножия и склонивший голову на камень, который должен стать философским) оказала воздействие как на соответствующую структуру взаимосвязей в "Мастере и Маргарите", так и на отдельные мотивы, ею обусловленные (сон Пилата на площадке "с каменным креслом"; падение "скалистых" стен" в результате "действий" Мастера; уход прощённого пятого прокуратора Иудеи по "лунной дороге" к Иешуа - 796-798).¹⁰

Примечания

1. Борис ГАСПАРОВ, "Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита"", *"Slavica Hierosolymitana"*, Volume III, Jerusalem 1978; стр. 198-251
2. М. БУЛГАКОВ, *"Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита"*, Москва 1973, стр. 432 (далее только обозначение страницы в тексте)
3. Г. КРУГОВОЙ, "Эмблематика чисел в "Мастере и Маргарите"", *"Грани"*, 123, 1982, стр. 202-204
4. Там же, стр. 203
5. В. РАВИНОВИЧ, *"Образ мира в зеркале алхимии. От стихий и ато-*

мов древних до элементов Вайля", Москва 1981, стр. 127. - В алхимических сочинениях имеются отсылки даже к образу Христа, что особенно могло привлечь внимание Булгакова. См. в этом отношении показательное мнение О. Шпенглера, согласно которому спор о личности Христа на ранних соборах "есть проблема алхимическая" (Там же, стр. 116).

6. В конце главы он и а п р а в л я е т Берлиоза, "указывая" ему дорогу к гибельному турникету (462).
7. Роль Меркурия в булгаковском романе исполняет в основном Во-ланд, функция же Алхимика передоверена членам его свиты (от Коровьева до Абадонны).
8. Ср., например: "(...) Берлиоз (...) успел увидеть в высоте, но справа или слева - он уже не сообразил, - позлащенную лу-ну. (...) Ещё раз, и в последний раз, мелькнула луна, но уже разваливаясь на куски, и затем стало темно"; "Тут же покровы головы потемнели и съезжились, потом отвалились кусками, гла-за исчезли, и вскоре Маргарита увидела на блюде желтоватый, с изумрудными глазами и жемчужными зубами, на золотой ноге, череп" (463, 689). - Любопытно, что в "Немой книге" торжест-вует "сокровенный свет", тогда как соответствующие пародий-ные сцены у Булгакова повсеместно венчает символика всепо-беждающей тьмы.
9. В данных сценах Булгаковым пародируются также другие ипоста-си Меркурия - бога прибыли и обогащения, способного якобы указать местонахождение "зарытого клада".
10. Отметим попутно и другие функции Меркурия, нашедшие своеоб-разное преломление в романе Булгакова: он - знаток тайн ма-гии и астрологии (происки Воланда и его свиты с рядом безду-ховных героев "Мастера и Маргариты") и покровитель искусства (роль Воланда в судьбе Мастера и его романа).

Миливое ЙОВАНОВИЧ (Белград)

А.ВВЕДЕНСКИЙ - ПАРОДИСТ: К РАЗБОРУ "ЕЛКИ У ИВАНОВЫХ"

1

Изученье пьесы *Елка у Ивановых* А.Введенского находится в начальной стадии. Более или менее подробный анализ этого сочинения произведен лишь только в работах Б.Мюллера¹ и А.Стоун-Нахимовской.² Навзгляд Б.Мюллера, *Елка у Ивановых* является пародией на жанр трагедии, однако исследователь не уточняет, с каком "втором плане" идет речь.³ А.Стоун-Нахимовская рассматривает пьесу Введенского в несколько ином ключе. По ее мнению, это - "социальная пародия", "явная социальная сатира" на бездуховный буржуазный мир конца прошлого века,⁴ не имеющая "угрожающий или метафизический характер в смысле Кафки или даже *Елизаветы Бам*".⁵ Названные труды, разумеется, не претендуют на исчерпывающую полноту анализа; их авторов, в частности, не интересует проблема литературных источников, подтекста *Елки у Ивановых*.

Думается, между тем, что только разбор подтекста в состоянии выявить скрытые внутренние законы, по которым построен столь парадоксальный сюжет пьесы Введенского. По нашим наблюдениям, сюжет этот реализуется как пародия в основном на *Преступление и наказание* и *Записки из Мертвого дома* Достоевского,⁶ т.е. писателя, справедливо считающегося одним из предшественников и учителей обериутов. В этом сказалась своеобразная закономерность, отмеченная Ю.Тыняновым: литературная приемственность есть "прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов".⁷ Создавая *Елку у Ивановых*, Введенский отнесся к "старому целому" Достоевского также, как Достоевский воспринял "старое целое" Гоголя, он механизировал старые приемы автора *Преступления и наказания* и организовал их по-новому. Для этого у него были все данные. С одной стороны, в творчестве Достоевского, начиная с *Преступления и наказания*, усилились нравоучительные тенденции, вследствие чего снималась действительность оппозиции к гоголевским проповедническим настроениям в *Выбранных местах из переписки с друзьями* и примыкающих к ним сочинениях; таким образом, объектом пародии, в частности, могли стать изменившиеся в сторону

Гоголя взгляды Достоевского на задачу писателя. С другой стороны, в сферу пародирования должны были попасть амбивалентная психология его героев - движущихся словесных масок (при более или менее подчеркнутом их противостоянии "научной психологии")⁸ и равновероятность сюжетных событий в силу господствующей позиции категории случайности в сюжетной канве, "обоснованной" резким увеличением роли наречия "вдруг" в более поздних произведениях писателя.⁹

2

"Завязка" пьесы Введенского - сцена убийства Сони Островой нянкой, - имеет подтекстом соответствующие действия Раскольников в *Преступлении и наказании*. Подтекст этот максимально скрыт, поскольку в опосредованной интерпретации Введенского Раскольников убил не старую процентщицу и ее сестру, а Сони Мармеладову. Подобная трактовка оказалась возможной вследствие наличия психологической установки Достоевского на сближении образов убитой Елизаветы и Сони в сознании убийцы;¹⁰ Введенским на этом основании лишь доведен до конца процесс отождествления героинь и подтасовки одной героини другой. Остальные "данные" пьесы, связанные с указанной идентификацией, расшифровываются следующим образом. Во-первых, фамилия героини Введенского Острова пародийно подобрана по контрасту острого - сладкое (Мармеладова). Во-вторых, возраст героини Островой объясняется тем обстоятельством, что в 1898 году (время действия пьесы, согласно ремарке в девятой картине - 171) Соне Мармеладовой, "родившейся" в 1866 году (время появления романа Достоевского), должно было исполниться ровно 32 года, т.е. столько же, сколько указано у Введенского.¹¹ В-третьих, определение 32-летней Островской девочкой обусловлено принципиальной формулой Достоевского, уподобляющей детей взрослым и наоборот. Примеров тому много, вплоть до *Братьев Карамазовых* с их символикой (в главе "Великий инквизитор") жизни - детства и игры (14, 236), предвосхищающей зловещую картину мира, лишённого памяти о прошлом.¹² В *Преступлении и наказании* Раскольников называет Соню "почти еще девочкой", "совсем почти ребенком".¹³ Наряду с этим наличие детского характера и поведения Екатерины Ивановны, Елизаветы и Миколки засвидетельство-

вано в отзывах о них соответственно Сони, Раскольников и Порфирия Петровна.¹⁴ И, наоборот, в диалоге с Соней Раскольников отмечает, что в обстановке "дна" дети непременно перестают быть детьми: "Там семилетний развратен и вор" (6, 252). Подобная философско-религиозная установка Достоевского (концепция "божих детей") спародирована Введенским в основном с целью показа абсурдной действительности, "связь времен" в которой распалась ("годовалый" Петя Перов "умеет говорить", поскольку дети уподоблены взрослыми и наоборот; возраст отца и матери Пузыревых, а также няньки неопределен, однако, судя по их эротическим склонностям, они должны быть моложе иных из своих детей и подопечных; "девочка" Острова собирается "подражать" не только проститутке Мармеладовой, но и "детским играм" взрослых вообще).¹⁵ С другой же стороны, пародия *Елки у Ивановых* имеет также более обобщенный характер, заключающийся в символике жизни - а д а ("дети или просто черти" - 157),¹⁶ отсылающей в свою очередь к бредовым видениям будущего в трактовке Великого инквизитора - Сатаны.

3

В роли спародированного Раскольникова в *Елке у Ивановых* выступает нянька. Такая сложная трансформация тщательно продумана и обоснована. Во-первых, образ няньки у Введенского ассоциирует с образом пушкинской няни Арины Родионовны (имя героя Достоевского - Родион).¹⁷ Во-вторых, формула няньки-убийцы возможно навеяна сценой с Горянчиковым и Петровым в бане из *Записок из Мертвого дома*.¹⁸ В-третьих, замысел с нянькой-пародией на Раскольникова мог быть определен Введенским по контрасту с соответствующей метафорой Достоевского (см. фрагмент раздумий героя о Соне: "Нянька будет моя!" - 6, 403). В-четвертых, метафорической нянькой можно представить Раскольникова и в силу его планов относительно переустройства человеческих дел на новых началах, а также его более конкретных действий в романе (заботы о "случайном семействе" Мармеладовых).¹⁹ Наконец, данный образ предположительно восходит и к образу няньки со "страшным именем" - Акулины из пьесы *Фантазия* К.Пруткова.

Таким образом, в поведении и репликах няньки-убийцы (а также в "комментариях" других лиц к этому поведению и этим репликам)

Введенским последовательно обыгрываются и пародийно переосмысливаются "ситуация Раскольников" и посторонние комментарии к ней. Отметим важнейшие из соответствующих иллюстраций в той последовательности, в какой они воспроизведены в тексте пьесы.

1. "Нянька (плачет). Судите коня, пожалуйста меня." *Полиция*. "За что ж судить коня, Коль конь не виноват В кровотечение этом. Да нам и не найти Виновного коня" (159). - Речь касается, с одной стороны, скрытой символики *Медного всадника* (Петра Великого - Петербурга), который согласно высказыванию Свибригайлова, оказался "виновным" в поведении Раскольникова (ср.: "Редко где найдется столько мрачных, резких и страшных влияний на душу человека, как в Петербурге" - 6, 357). С другой же стороны, Введенский более или менее явно пародирует мотив *Клячи* - *онки* из сна Раскольникова (6, 46-49).

2. "Нянька. Я сумасшедшая"; "Нянька. Я сумасшедшая. Я убила ребенка"; "Нянька. Я сделала это не нарочно. Я сумасшедшая. Меня могут казнить" (159, 165). Здесь, во-первых, спародированы (в основном за счет повторения словесной формулы) многочисленные попытки героя Достоевского скрыть свое преступление и, вместе с тем, спровоцировать следствие. Ср., в частности, его провокационное "признание" перед Заметовым, а также его отказ признаться в убийстве перед свидетелями из толпы, превратно толкующим его поведение (6, 128, 405-406). Ср. также его многократные реплики, адресованные Порфирию Петровичу, относительно того, что следствие будто-бы не располагает уликами против него и, следовательно, не в состоянии "казнить" его. Пародированию подлежит, во-вторых, нежелание Раскольникова признаться даже на суде в своем умышленном содействии в минуту преступления, несмотря на то, что разные герои намекают ему на его "болезнь". Ср. также факт, что герой Достоевского на самом деле "не нарочно" убил Лизанету.

3. "Федор. Только она очень нервная, эта моя невеста. Да что поделаешь, работа тяжелая. Семейство большое. Много детей. Да что поделаешь" (160). - Данная реплика жениха няньки соотносена как с сюжетным, так и с философским уровнем романа Достоевского. На сюжетном уровне она ассоциирует с заботами Раскольникова о "многодетном" семействе Мармеладовых и с эпизодом спасения героем (во время пожара) "двух маленьких детей", о чем идет речь в эпилоге (6, 412). На философском же уровне реплика эта отсы-

ляет к идее Раскольникова о переустройстве жизни человечества - неисчислимого "случайного семейства".

4. "*Городовой*. Мне скучно писарь. Я целый день стоял затемнем на посту. Промерз. Простыл. И все мне опостыло, Скитающийся дождь и пирамиды Египетские в солнечном Египте" (163). - В этой загадочной реплике-песенке просвечивает пародия на мотив Е г и п т а в *Преступлении и наказании* (сон героя, действие в котором происходит в "солнечном Египте"; Наполеон "забывает армию в Египте"; "Наполеон, пирамиды, Ватерлоо" - 6, 56, 211). Весьма любопытен в данной связи пример зашифрованного (за счет ряда трансмутаций) каламбура, внешне отдающего чистым алогизмом: городской из "забытой" Наполеоном армии стоит "на посту" (ср. упоминание о "Египетском мосте" - 6, 20), "скитающийся дождь" - "скитающийся в о ж д ь" (Наполеон).

5. "*Нянька*. Мои руки в крови. Мои зубы в крови. Меня оставил Бог. (...) Ее голова у меня в голове. Я Соня Острова - меня нянька зарезала" (164). - Здесь Введенский ставит в один ряд ассоциации с разными аспектами и проявлениями психологии Раскольникова в его собственном и постороннем восприятии. Ср. слова Настасьи: "Это кровь"; "А это кровь в тебе кричит" и Раскольникова: "Да, замочился...Я весь в крови!" (6, 91, 92, 145). Ср. далее "признание" героя: "Я ведь и сам знаю, что меня черт тащил" (6, 321). Ср. также реакцию Сони на признание Раскольникова в убийстве: "Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны и скажи всем, вслух, "я убил!" Тогда бог опять тебе жизни пошлет" (6, 322).²⁰ Ср. также реплику героя, адресованную Мармеладовой: "Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!..." (Там же).

6. "*Становой пристав*. Оставьте ее. (Обращаясь к няньке.) Садитесь в тюрьму"; "*Врач*. Нянька иди казнитья" (164, 166). - Ср. в данном отношении увещания Раскольникова Соней и Порфирием Петровичем касательно необходимости для героя "явки с повинной".

7. "*Писарь*. А еще молода. А еще недурна. А еще хороша. А еще как звезда. А еще как струна. А еще как душа" (164). - Эта реплика восходит к сцене последнего разговора Порфирия Петровича с Раскольниковым, в котором следователь указывает на возможности,

стоящие перед молодым, красивым и умным героем в будущем (метафора человека - солнца - 6, 352). Показательно, что в данном примере Введенскому удалось образовать довольно осмысленный ряд сравнений, имеющих "логическое" отношение к герою типа Раскольникова.

8. "*Городовой* (к няньке). Воображаю ваше состояние, Вы девочку убили топором. И на душе у нас теперь страдание Которое не описать пером" (164). - В этой реплике-песенке спародированы колебания Достоевского относительно того, принимать ли ему "великую вещь" - страдание или не принимать, а также то обстоятельство, что Достоевский почитал возможным не писать о "великом, будущем подвиге" (6, 352, 422) своего героя.

9. "*Писарь*. Стучат. Это санитары. Санитары возьмите ее в ваш сумасшедший дом. () В дверь стучат, входят санитары" (164). - Здесь очевидно обыгрываются дилеммы Раскольникова касательно "предрешенности его судьбы" и ее интуитивного прозрения.

10. "*Санитары*. Кого взять - этого Наполеона?" (164). Намек этот, в контексте вышеизложенного, достаточно прозрачен. Ср. хотя бы слова Раскольникова: "Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил..." и Свидригайлова: "Наполеон его ужасно увлек (..)" (6, 318, 378).

11. "Эта смерть - это проба"; "Всюду пятна кровавы" (из песенки собаки Веры - 167-168). - Ср. цитаты, в которых речь идет о Раскольникове, делаемом "*пробу* своему предприятию", пошлестем делать "эту ... *пробу*" (6, 7, 50). Ср. также упоминания о "целой луже" крови в квартире убитой процентщицы и о "свежих пятнах" крови на жилете Раскольникова (6, 134, 145).

12. "*Все* (хором). Мы напуганы двумя смертями. Случай редкий - посудите сами" (169). - Здесь налицо явный намек на факт убийства героем Алены Ивановны и ее сестры.

13. "*Нянька* (кричит). Я не могу жить" (171). В этой реплике героини пародируются размышления героя Достоевского из эпилога относительно того, "зачем ему жить" (6, 417).

Отметим, наконец, что Введенский пародирует не только мотивную структуру "ситуации Раскольникова", но и отдельные формальные приемы, имеющие отношение к образу героя. Ср. в данной связи начало эпилога *Преступления и наказания* ("Сибирь. На берегу широкой, пустынной реки стоит город, (...) в городе крепость, в кре-

пости острог. В остроге уже девять месяцев заключен ссыльно-ка-торжный второго разряда Родион Раскольников" - 6, 410) с ремаркой в начале седьмой картины *Елки у Иванових* ("Стол. На столе гроб. В гробу Соня Острова. В Соне Островой сердце. В сердце свернувшаяся кровь. В крови красные и белые шарики. Ну конечно и трупный яд" - 167). Особый эффект пародирования в данном случае достигается тем, что за приведенной цитатой из Достоевского следует рассказ о том, как у б и й ц а Раскольников исподволь приобщался к мысли о необходимости страдания для приобретения права на "возрождение", тогда как за ремаркой Введенского идут лишь "комментирующие" слова собаки Веры, вершащей неумолимый суд над нянькой - у б и й ц е й.²¹

4

Особняком в пьесе Введенского стоит образ лесоруба Федора. По нашему предположению, в нем спародирован сам Достоевский, подобно тому, как Достоевским в образе Фомы Опискина из *Села Степанчиковога* спародирован Гоголь. Впользу этого положения свидетельствует несколько веских аргументов. Во-первых, Федора нет в перечне действующих лиц, как и подобает герою, имеющему прототипом "автора". Во-вторых, его отношение к няньке-убийце напоминает "привязанность" Достоевского к Раскольникову вплоть до забот о его "спасении" и "возрождении".²² В-третьих, Федор единственный персонаж, которому уготовано особое "назначение" ("учиться, учиться, учиться" - 167), - "стать учителем" ("проповедником"), т.е. тем, чем стал сам Достоевский после возвращения с каторги. В данной связи нуждаются в расшифровке отдельные обстоятельства, связанные с профессией Федора ("лесоруб"), его принадлежностью к "простонародью" (173), его миссией "учителя латинского языка" (167, 173). Семантика понятия "лесоруб" соотнесена с принципиальной оппозицией Введенского л е с - г о р о д. В подтексте этой оппозиции находится конкретная история Петербурга, превращения леса и болот в город. Намеки на данную ситуацию довольно четко просматриваются в ряде текстов.²³ Положительной семантике л е с а²⁴ противостоит негативная семантика р у б к и л е с а - г р а д о с т р о и т е л ь с т в а; недаром поэтому во второй картине *Елки у Иванових* звери "попританлись по своим норам", по-

ка лесорубы занимаются своим делом, и "выходят" наружу (159, 160) лишь после их ухода с срубленной елкой в город. Вершиной негативного ореола этой сцены является приход лесорубов во главе с Федором в дом Пузыревых, где их ожидает - гроб, одна из ярчайших реализаций метафоры срубленного леса.²⁵ Что касается принадлежности Федора к "простонародью", то здесь, помимо намеков на явление, распространенное в эпоху Петра Великого, следует иметь в виду реминисценцию из *Записок из Мертвого дома*, связанную с образом авторского адепта Горянчикова ("Я сам вдруг сделался таким же простонародьем (...), как и они" - 4, 65). Образ Горянчикова-рупора писателя Достоевского способствует также истолкованию "миссии" Федора. Дело в том, что он выучил грамоте Алея "в несколько недель" по одной единственной книге - Новому завету (4, 53), т.е. сочинению, существующему, в частности, в латинской версии. С другой же стороны, латинский язык является не только языком Нового завета - Библии, но и гонителей Христа, извращающих его учение, в том числе Великого инквизитора.²⁶ В пародийном плане пьесы Введенского стать "учителем латинского языка" равнозначно приобщению к "проповеди" Великого инквизитора, подготовленной воззрениями того же самого "фаворита" Достоевского - Раскольникова,²⁷ к уходу из мира людей - детей избранных вешателям судеб богооставленного человечества. На взгляд Введенского, история России, начатая Петром Великим, продолжается действиями Раскольникова и заканчивается философией Великого инквизитора. Концовка *Елки у Ивановых* показывает, что "двойственность" Достоевского Введенский воспринимает по-своему; "проповедь" Христова пути (мотив "рождественской елки") является лишь иллюзией сюжетного действия, в то время как мир устраивается безоговорочно по образцу злоеца кардинала Достоевского.

В полигенетичной концовке *Елки у Ивановых* реализуются метафоры "погибшего народа" (4, 8) и "Мертвого дома". Кроме того, она пародирует формулу Великого инквизитора, согласно которой и з б р а н н ы е "докажут" людям, что "детское счастье слаще всякого" (14, 236). Вместе с тем, в последней картине *Елки у Ивановых* полностью раскрывается пародийная структура всей пьесы: на уровне сюжета переиначиваются "ситуация Раскольникова" и предполагаемый эффект его доктрины, ведущей к модели мира в трактовке Великого инквизитора, в обстановке отдельных картин переосмысл-

яется каторжный мир *Записок из Мертвого дома* (при сохранении иных мест действия *Преступления и наказания*),²⁸ замысел же пьесы в целом пародирует слова героя легенды Ивана Карамазова: "(...) но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, хором, с невинными плясками" (14, 236). Впрочем не понятно, что в подобном мире нет места для Христа. Показательно в этом отношении сопоставление концовки *Елки у Ивановых* с заключительными словами рассказа Достоевского *Мальчик у Христа на елке*: "Но вот в том-то и дело, мне все кажется и мерещится, что все это могло случиться действительно, — то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там об елке у Христа — уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться или нет? На то я и романтист, чтоб выдумывать" (22, 17). Итогом пародии Введенского явился отказ писателя от выдумки, вернее показ абсурдно-адского мира как единственной, подлинной сферы действительности.²⁹

5

В заключение следует сказать, что данная работа не преследует интерпретационные цели. За пределами анализа остались не только собственно-структурные вопросы, но и ряд проблем, связанных с выявлением других литературных источников пьесы Введенского. В нашу задачу входило в первую очередь раскрытие принципов своеобразной трансмутации приемов и посылок Достоевского в *Елке у Ивановых* и более или менее четкое обозначение объектов пародирования на разных уровнях ее структуры. В ходе разбора нами показано, как Введенский, не отказываясь от философской целеустремленности сюжета с завязкой и развязкой, развенчал нравоучительную и психологическую установки Достоевского и родственный им "высокий стиль" философского формулирования. Автор *Елки у Ивановых* при этом должен был разрушить художественную организацию контраста между сюжетом и характерами, созданную Достоевским в *Преступлении и наказании* (подмена убийцы, проститутки и следователя "революционером, святой, мудрецом"),³⁰ однако это произошло, в частности, за счет "освобождения" приемов, наблюдающихся в анти-тетичной структуре произведений Достоевского; по этой причине пародия на сюжет уголовного романа у Введенского реализуется как

цепь абсурдных ситуаций и положений, в основе которых лежит механизация какого-нибудь одного из двух контрастирующих приемов Достоевского.

В контексте вышеизложенного, представляются несколько существенными выводы, согласно которым *Елка у Ивановых* является пародией на трагедийный жанр, не отмеченной высшей степенью "загадочности".³¹ Наши наблюдения показывают как раз обратное. В пьесе Введенского, отпавляющейся от оспаривания "романа-трагедии" Достоевского, тем не менее утверждается трагедийное восприятие мира, изображенного как реализованная метафора будущего без Христа в трактовке Великого инквизитора. Что же касается "загадочности" *Елки у Ивановых*, то она неоспорима; дело только в том, что тизв. "бессмыслица" Введенского имеет зачастую свой вполне "логический" подтекст. Данное соображение характеризует пьесу Введенского как новый тип пародии, неизвестный не только в русской, но и в мировой литературе. Новизна ее сказывается в первую очередь в том, что подобные сочинения нельзя воспринимать лишь "в одном плане", "как всякое художественное произведение"; понимание *Елки у Ивановых* и родственных ей текстов (например *Старухи* Д. Хармса) возможно лишь при условии "подмеченности" и обнаруженности" их "второго плана",³² их подтекста.

В данной связи возникает закономерный вопрос о том, в какой степени пародия этого типа соотнесена с критикой действительности, т.е. в какой мере план содержания подобных произведений определяется не только пародируемыми приемами, но и самой действительностью. Если иметь в виду, что *Елка у Ивановых* писалась в 1938 году, то можно отметить несколько завуалированные отголоски событий эпохи "ежовщины" в репликах Пети Петрова ("Что может удивить меня в мои годы"; "За мою недолгую жизнь мне придется и не с тем еще ознакамливаться" - 168), а также в факте внезапного умирания двух судей и их "быстрого" замещения новым судьей (169). Однако данная проблема требует более подробного обсуждения, особенно в свете возможного предположения относительно того, следует ли рассматривать *Елку у Ивановых* и подобные сочинения обериутского круга конца 30-х годов как н а с т о я щ и й конец русского литературного авангарда.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. В. MÜLLER, *Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung*, Köln 1978, 101-117.
2. А. STONE-NAKHIMOVSKY, *Laughter in the void. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii*, Wien 1982, 143-152.
3. В. MÜLLER, *указ. соч.*, 112.
4. А. STONE-NAKHIMOVSKY, *указ. соч.*, 151, 152, 144. - Американская исследовательница в данной связи отмечает, что нянька является жертвой "не только семьи, но и общественных учреждений, пользующихся своими особыми возможностями" (*Там же*, 152).
5. *Там же*.
6. Любопытно, что и у В. Мюллера, и у А. Стоун-Нахимовская ются указания на пародийное переосмысление творчества Достоевского разными авторами. Так, немецкий исследователь подробно разбирает вопрос о романе *Ошибка живых* В. Казакова как пародии на *Идиота* (*Указ. соч.*, 139-144). А. Стоун-Нахимовская в свою очередь упоминает о неопубликованном труде Э. Чанзис (Е. CHANCES, *Cherkhov and Kharms: Story/Antistory*), исследующим повесть *Старуха* Д. Хармса как "пародийное отрицание" *Преступления и наказания* (*Указ. соч.*, 180). - О наличии подтекста из *Преступления и наказания* в указанной повести Хармса см. в нашей работе *"Ситуация Раскольникова" и ее отголоски в русской советской прозе (пародийный аспект)*, (*Зборник за slavistiku* 21, 1981, 46-48), а также в исследовании "Danil Harms kao parodičar. Starica i Zločin i kazna, in: *Umjetnost riječi*, 1981, izvanredni vezvak, 367-377, прочитанном на международной конференции, посвященной анализу явлений русского литературного авангарда (Загреб 1977).
7. Ю. ТЫНЯНОВ, "Достоевский и Гоголь (к теории пародии)", в: *Аргументы и новаторы*, Ленинград 1929, 413.
8. Ср. соответствующие рассуждения Порфирия Петровича по данному вопросу: "А как начали мы тогда эту вашу статью перебирать, как стали вы излагать, - так вот каждое-то слово ваше вдвойне принимаешь, точно другое под ним сидит!", а также отрывок из внутреннего монолога Раскольникова: "Стало быть, и у Порфирия тоже нет ничего, ничего кроме этого бреда, никаких фактов, кроме этой психологии, которая о двух концах, ничего положительного" (Ф. ДОСТОЕВСКИЙ, "Преступление и наказание", в: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, том шестой, Ленинград 1973, 346, 275; в дальнейшем все цитаты из Достоевского даются по этому изданию с указанием тома и страницы).
9. Сказанное относится особенно к сценам убийств и умираний в повестях и романах Достоевского. Несмотря на то, что убийства у него "происходят от самых удивительных причин" (4, 87), среди которых есть и такие, которые требуют длительной подготовки (убийства Алены Ивановны и Федора Карамазова), само действие совершается "вдруг" ("Вдруг что-нибудь у него сорвалось; он не выдержал и пырнул ножом своего врага и притеснителя" - *Там же*), а порой и совсем "нечаянно", "ненарочно"

(убийство Лизаветы). С другой же стороны, для сцен умирания характерны замедленные действия и патетика словесной избыточности, т.е. приемы, прямо противоположные предидущим. Данное противоречие несомненно достойно стать объектом пародии, о чем свидетельствует сюжет *Елки у Ивановых*, персонажи-маски которой умирают "вдруг" и без всяких "удивительных причин" (см. реплику Пети Перова в самом начале пьесы: "Будет елка? Будет. А вдруг не будет. Вдруг я умру." - А. ВВЕДЕНСКИЙ, *Полное собрание сочинений*, том первый, Анн Арбор 1980, 157, далее только указание в тексте); при этом пародированию подлежат не только соответствующие рассуждения рассказчика Достоевского, но и категория "решительных людей", возведенная в заглавие данного фрагмента из *Записок из Мертвого дома* (умирающие герои Введенского пародийно реализуют указанную метафору).

10. Ср.: "Видел где-то это лицо, - думал он, припоминая лицо Сони. . ."; "(...) опять одно прежнее, знакомое ощущение оледенило его душу: он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Елизаветы" (6, 187, 315). Ср. также прием косвенного сближения двух героинь в раздумьях героя: "Лизавета! Соня! бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!... Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?... Они все отдают... глядят кротко и тихо..." (6, 212). Соня же в свою очередь сознается в близости Лизавете ("Мы с Лизаветой крестами поменялись, она мне свой крест, а я ей свой образок дала" - 6, 324), причем получение ею креста от убитой обладает глубокой символической: путь Сони таким образом становится путем мученичества.
11. Это не значит, что все данные относительно возраста персонажей Введенского поддаются подробной расшифровке. Более или менее очевидно только то, что прототипом "годовалого мальчика" Пети Перова является сын писателя Петя, родившийся в 1937 году, т.е. за год до написания *Елки у Ивановых*. Если к сказанному добавить, что прототипом одного из персонажей пьесы Введенского послужил сам Достоевский (об этом - ниже), то можно прийти к выводу, что в *Елке у Ивановых* через опосредованное воздействие подтекста устанавливается закон равнозначности и равнозначности героев разных планов и происхождений. Это несомненная новизна в сопоставлении с пьесой *Минин и Пожарский*, в которой "сосуществовали" лишь герои разных эпох. Иными словами, в *Елке у Ивановых* налицо завершение процесса, начатого в *Минине и Пожарском*: художественное время организуется за счет полного разрушения времени эмпирического, признанного мнимым и превратно толкующим жизнь человеческую.
12. К этой формулировке мы еще вернемся. Отметим здесь лишь два примера, касающихся ее пародийного отклика в сюжете *Елки у Ивановых*. В словах Великого инквизитора, о которых шла речь, явно просвечивает мысль об эротической жизни в государстве будущего; по этой причине в шестой картине пьесы Введенского Федор не случайно приходит к служанке с "завязанными глазами" (166), как бы продолжая "детскую игру". В сцене же суда (восьмая картина) судья произносит слова детской считалки (171), после чего выносит приговор няньке, - в тех же пределах детской, кукольной обстановки. Кстати, эта формула отсы-

лает и к "детской игре" Лизаветы Платоновны и Либенталья в *Фантазии* К. Пруткива, в сцене, в которой герой добывается согласия героини стать его женой (*Сочинения Козьмы Пруткива*, Москва 1981, 131-132), что является лишним свидетельством полигенетизма героев и ситуаций *Елки у Ивановых*.

13. Ср.: "(...) несмотря на свои восемнадцать лет, она казалась почти еще девочкой, гораздо моложе своих лет, совсем почти ребенком (...)" (6, 183).
14. Ср.: "Ведь она совсем, как ребенок..."; "Как ребенок, как ребенок!"; "Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети, когда они вдруг начинают чего-нибудь пугаться (...)" ; "А насчет Миколки угодно ли вам знать, что это за сюжет, в том виде, как, то-есть, я его понимаю? Перво-наперво это еще дитя несовершеннолетнее (...)" (6, 243, 315, 347). Заметим попутно, что в *Записках из Мертвого дома* арестанты разного рода как правило имену-ются д е т ь м и (4, 35, 117, 120, 123, 124, 179, и др.). В данной связи см. особенно нижеследующую цитату: "Одним словом, это были дети, вполне дети, несмотря на то что иным из этих детей было по сороку лет" (4, 118). Нет сомнения в том, что данная формулировка могла оказать существенное воздей-ствие на определение возраста детей Пузыревых - от одного года до восьмидесяти двух лет.
15. Ср. в этом отношении реплику Островской: "А я когда в зал войду, когда елку зажгут, я юбку подниму и всем все покажу" (158) с цитатой из *Дневника писателя* Достоевского: "Иные из этих девочек так и остались танцевать с большими, в коротень-ких платицах и с открытыми ножками, когда в полночь кончил-ся детский бал и пустились в пляс родители" (22, 10). Репли-ка эта весьма эффектна, поскольку соотносена также с выска-зыванием Пузырева-отца о балетном спектакле для взрослых : "Дернул же нас черт уехать в театр и смотреть там этот ду-рацкий балет с шерстяными пузатыми балеринами. Как сейчас помню, одна из них прыгая и сияя улыбнулась мне, но я подумал на что ты мне нужна (...)" (161). Кстати, "рождественс-кая обстановка" *Елки у Ивановых* во многом обязана вышеуказан-ной группе текстов из *Дневника писателя* с их сценами "елки и детского бала", а также образами "мыслящих детей" и "вось-мидесятилетней старушонки" - няньки (22, 7, 9, 14). К этим текстам примыкает рассказ *Мальчик у Христа на елке*, соотно-сенность которого с концовкой пьесы Введенского будет разоб-рана в дальнейшем.
16. Ср. возможное подтекстуальное описание бани в *Записках из Мертвого дома*: "Мне пришло на ум, что если все мы вместе буд-дем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место" (4, 99).
17. Реминисценции из Пушкина встречаются у Введенского нередко. Уже в *Ответе богов* обыгрывается мотив пушкинской *Сказки о царе Салтане*. Пьеса *Мини и Пожарский* представляет собою не только пародию на современные ей сочинения советских драма-тургов, но также и на трагедийный жанр *Бориса Годунова*. В стихотворении *Значенье моря* прослеживаются реминисценции из *Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы*, и т.д. Обращ-

ение к Пушкину в *Елке у Ивановых* следует признать вполне закономерным вследствие близости пародируемого образа Раскольникова к Герману из *Ликовой дамы*. Помимо того "трагедийный" Пушкин мог привлечь внимание Введенского своими "абсурдными" сценами. В *Ворисе Годунове* такова сцена "неудавшегося" разговора между Мардеретом и одним из военных-беглецов (воин-беглец и р е в р а т н о понимает французскую речь иностранного военного специалиста); превратно понятное словечко к в а попало потом в сцену с Федором и служанкой в означенном неувязки в коммуницировании двух персонажей (Федор - "квакает" - 167. В *Каменном госте* есть "абсурдная" сцена ("Лепорелло. А командор? что скажет об этом? // *Дон Гуан*. Ты думаешь, он станет ревновать! Уж нет; он человек разумный и верно присмирел с тех пор, как умер"), предвосхищающая концовку с "ожившей статуей"; концовка эта спародирована Введенским в явлении умирающего и воскресающего "каменного санитаря", причем реминисценция из Пушкина обыгрывается и на фонологическом уровне ("Входит каменный санитар. // *Санитар*. Кто стрелял из пушки? - 165, подчеркнуто нами). Отметим попутно, что к соответствующим сценам из *Каменного гостя* (Дон Гуан целует Лауру при мертвом Дон Карлосе; герой Пушкина признается в любви к Доне Анне "при гробе" ее мужа) восходит эротическая сцена с родителями Пузыревными в третьей картине. Здесь уместно напомнить о том, что наличие реминисценций в *Елке у Ивановых* как правило мотивировано, хотя и мотивировка эта зачастую остается неузнанной. Так, в частности, появление реминисценций из Гюго (упоминание о "трусениках моря" и "отверженных" в речи городского - 163) оправдано хотя бы двумя соображениями; во-первых, Гюго один из учителей пародируемого в пьесе Достоевского, во-вторых, пародируемый в пьесе Раскольников вспоминает о герое романа *Последний день приговоренного к казни Гюго*.

18. Ср.: Он обращался со мной решительно как с ребенком, несовершеннолетним и неумелым, которому всякий обязан помочь" (4, 97).
19. В *Елке у Ивановых* имеется немало примеров, свидетельствующих о том, что Введенский пародирует категорию "случайного семейства". Пародирование это проводится на сюжетном ("прямо") и философском ("иносказательно") уровнях. На сюжетном уровне в роли пародируемого "случайного семейства" предстанет семья Пузыревых. Поскольку она "случайная", у детей могут быть р а з н ы е фамилии, а фамилия родителей может не совпадать с фамилией детей; при таких обстоятельствах ни одна из названных фамилий не является признаком о п р е д е л е н н о й семьи, вследствие чего "случайное семейство" Введенского достойно фамилии (Ивановы), не существующей в сюжете пьесы. Вместе с тем несуществующая семья Ивановых есть не что иное, как метонимическое обозначение ч е л о в е ч е с т в а (того самого абстрактного человечества, об устройстве которого "заботится" Раскольников), чем создаются предпосылки для пародирования указанной категории и на уровне философском: несуществующие Ивановы суть метонимия боготставленного человечества.
20. Возможно, что здесь, а также на уровне философского восприятия пьесы в целом, Введенским спародированы стихи песенки из *Записок из Мертвого дома*: "Бог, творец небесный, с нами,

- Мы и здесь не пропадем, и т.д." (4, 111). Бог Достоевского, как следует из приведенной цитаты, остался даже с каторжниками, бог же Введенского покинул всех людей.
21. Образ "говорящей собаки" у Введенского полигенетичен. Судя по строчке из ее песенки о Дульчине ("Умерла Дульчиная" - 168), собака Вера отсылает к рассказу Сервантеса *Разговор двух собак*, в котором герои из животного мира также выступают в ролях своеобразных комментаторов дел человеческих. Общий подтекст из Достоевского подсказывает, что источником этого образа являются и *Братья Карамазовы*. Образ собаки Веры возможно также навеян *Фантазией* К. Пруtkова, в перечне действующих лиц которой в группе персонажей "без речей" (кучера, повара, ключницы и казачки) помещены и собаки (К. ПРУТКОВ, *указ. соч.*, 117); прием Введенского подобран по контрасту с прутковским, - его сабака обладает даром речи в обстановке, в которой появляются лесорубы, "не умеющие говорить" (160). Из современников Введенского, использующих образ "говорящих собак", следует в первую очередь назвать В. Каверина с его повестью *Черновик человека*.
 22. Ср. реплику няньки в четвертой картине: "Федя-Федор спаси меня" (164).
 23. Ср. сцены зашифрованного прощания умирающего Петра Великого с природой и рождения его памятника - Медного всадника в *Где. Когда*; в сочинении этом обыгрывается также ситуация Пушкина - создателя поэмы о памятнике Петра ("того самого Пушкина, который жил до него" - 178, т.е. до возникновения поэтического видения медного памятника). Образы Петра Великого и Пушкина в их нерасторжимом единстве пародируются Введенским также в *Элегии* (см. особенно заканчивающую стихотворение строчку: "Поэт и всадник бедный", отсылающую к *Бедным людям* Достоевского - 175). В *Элегии*, к тому же обыгрываются мотивы ряда пушкинских стихотворений (*Я видел смерть*; *Она сидела*, *Элегия*, *Телега жизни* и др.), а также пермонтовской *Думы* при частичном варьировании метрической и строфической схемы *Вородина*. Пушкинская концепция Петра Великого переосмысливается Введенским также в *Кончине моря* (образ моря-окна - 70).
 24. Ср. возможную реминисценцию из *Записок из Мертвого дома*: "Бегут божьи люди из острогов и спасаются в лесах" (4, 174).
 25. Ср. строчку: "будущие спят гробы" из сочинения *Очевидец и крыса* (120).
 26. Ср. латинскую концовку его монолога ("Dixi" - 14, 237).
 27. Ср. соответствующие его слова, адресованные Соне: "Что делать? Сломать что надо, раз навсегда, да и только: и страдание взять на себя! (...) Свобода и власть, а главное власть! Над всею дрожащей и над всем муравейником!.. Вот цель!" (6, 253).
 28. Подобно *Елке у Ивановах*, действие *Записок из Мертвого дома* происходит в бане в канун Рождества, в госпитале, в театре. У Введенского встречаются те же самые персонажи, что и у Достоевского: убийцы, сумасшедшие, приставы, писари, конвойные, повара, даже животные. Есть в этом произведении Достоевского также сцены, имеющие явно обценный характер (на-

пример, мотив "камаринской"). Любопытно, что Введенский весьма умело обьргивает двойную семантику слова *уро́к* (во второй картине - 161), восходящего через цепь трансмутаций к арестантскому "уроку" из *Записок из Мертвого дома* (4, 74, 75).

29. Симптоматична в данной связи соотношенность эмблематики чисел в *Преступлении и наказании* и в пьесе Введенского. У Достоевского число *семь* обладает не только семантикой *с м е р т и* (Раскольников в семь часов совершает убийство), но и *н а д е ж д ы н а и с к у п л е н и е* (в семь часов герой отправляется на "явку с повинной"; перед героем остается семь лет страданий), у Введенского же амбивалентность эта снимается, и в концовке пьесы часы показывают *семь* (173) уже после происшедшей катастрофы, не оставляя никакой надежды на спасение.
30. Ю. ТЫНЯНОВ, *указ. соч.*, 427-428.
31. В. MÜLLER, *указ. соч.*, 112, 111.
32. Ю. ТЫНЯНОВ, *указ. соч.*, 433, 455.

George CHERON (Los Angeles)

MIXAIL KUZMIN AND THE OBERIUTY: AN OVERVIEW

Теорчество Кузмина очень разнообразно. Чем глубже подходишь к Кузмину, тем большим оказывается его многообразие. Сегодня мы оценили в нем одно, завтра откроют в нем другое.¹

The name of the Russian poet Mixail Kuzmin (1872-1936) is usually associated with the prerevolutionary schools of Symbolism and Acmeism, in spite of the fact that he was an adherent to neither of these schools. If his prerevolutionary work lends itself easily to such typecasting, his postrevolutionary art, in contrast, resists any such simple classification. His later poetry and drama, although revealing many "modernist" features in common with the leading avant-garde schools of the 1920's such as expressionism and surrealism, remains apart by itself. Kuzmin once wrote: "For me there is no such thing as old and new art, there is only real art."² Kuzmin's wholehearted espousal of modern art is characterized by his professional interest and personal friendship with several members of the Lenin-grad avant-garde circle of the 1920's, the Oberiuty. Albeit, the artistic interrelationship between Kuzmin and the Oberiuty has been acknowledged,³ their mutual influence has not been substantiated. Part of the problem lies in the fact that much of the work of the Oberiuty was unavailable until recently. Furthermore, Kuzmin has not been republished in his native land since 1929 and his immensely valuable diary, in the Central State Archive of Literature and Art (CGALI) in Moscow, which contains many citations concerning the Oberiuty⁴ has been restricted since the late 1960's to researchers because of "moral reasons" (17). By examining Kuzmin's personal and professional relationship with several members of the Oberiuty, certain points of contiguity and possible influences will be noted in this paper.

Although the Oberiuty (one of many names employed by the group) became an organized group in 1926 and issued their "manifesto" only in 1928, several of its members were known to

Kuzmin well before their formal coalescence into an artistic entity, these were the oldest member of the group Konstantin Vaginov (1899-1934) and Aleksandr Vvedenskij (1904-1941). Kuzmin first became acquainted with Vaginov in 1921 when both became fellow members of the "Fofanov Ring of Poets" (Kol'co Poštov imeni K.M. Fofanova).⁵ This ephemeral literary circle was headed by the son of the poet K.M. Fofanov, Konstantin Olimpov (1880-1940) himself an Ego-Futurist poet who at one time was considered for membership into the Oberiuty.⁶ Besides praising Vaginov's poetry and prose on numerous occasions,⁷ Kuzmin invited Vaginov to participate in his journal *Abraksas* (1922-1923). *Abraksas* served as the organ of the "emotionalisty". Emotionalism (emocionalizm) was a very loose grouping of Russian expressionists and members of the avant-garde.⁸ After only three issues (the third issue contained their manifesto) *Abraksas* was banned because, as it was officially termed, of its "literary incomprehensibility". In 1924 Aleksandr Vvedenskij became a "regular" of Kuzmin's entourage.⁹ In 1925 when Kuzmin celebrated the 20th anniversary of his literary debut, Vvedenskij was among those who took part in paying tribute to him.¹⁰ It was Vvedenskij who introduced his fellow poet Daniil Xarms (1905-1942) to Kuzmin in 1926, shortly after both of them became members of the Leningrad branch of the Union of Poets.

At the time of his meeting Kuzmin, Xarms as well as Vvedenskij were members of a small group of Leningrad poets, the "zaumniki" led by Aleksandr Tufanov (1877-1942). Taking as his basis the Futurist concept of "zaum" (Transrationalism) and combining it with the aesthetics of non-objective art, Suprematism, Tufanov rejected the word for sound in poetry as Malevic had discarded the object for color in art. However, both Xarms and Vvedenskij eschewed Tufanov's radical theories concerning the use of "zaum". By rejecting Tufanov's concept of "zaum", Xarms and Vvedenskij went back to the basic language tenets expounded by Xlebnikov and Kručenyx and extended the idea of the "self-sufficient" (samovitoe) word by imparting to it a "fifth meaning" outside the confines of logic and reason, whereby the word acquires an autonomous existence through a "collision of meanings" (stolknovenie slovesnyx smyslov).¹¹ In addition, Xlebnikov's art

was held in such great esteem by the Oberiuty that they decided to include his verse in a collection of their own work, however this publication never materialized.¹² Xarms even referred to Xlebnikov as one of his teachers.¹³ This attention and admiration for Xlebnikov's art was also shared by Kuzmin who called Xlebnikov a "great" (*veličajšij*)¹⁴ poet and lauded his "feeling for the word" (*čuvstvo slova*).¹⁵

The influence of Xlebnikov's poetry, especially his proclivity for neologisms, is to be found in much of Kuzmin's later poetry. In his first postrevolutionary collection (*Vožatyj* 1918) in the poem "Pskovskij Avgust", dedicated to the neo-cubist painter Jurij Annenkov, Kuzmin's interest in Xlebnikovian poetics is evinced. In the first four lines of the poem four neologisms appear: *Веселушки и плакушки/Мост копытят козами, /А заречные макушки/Леденцеют розами.*¹⁶ As evident by these lines, Kuzmin's poem is an exercise in infantile primitivism. Other Xlebnikov-inspired neologisms crop up in the collections *Эхо* (1921) and *Нездешние вечера* (1921) where the critic Konstantin Močul'skij saw "a return to the babble of a child or to the primitive language of savages."¹⁷ It was their mutual attraction to the work of Xlebnikov that initially provided a common bond of interest between Kuzmin and the Oberiuty. What Kuzmin particularly found innovative in Xlebnikov were the internal "shifts" (*sdvigi*) in his work caused by the extra-literary meaning which he conveyed to words. Kuzmin perceived Xlebnikov's art as one of the apexes of Russian modernism. The future of modern art for Kuzmin lay in the blurring of styles, dislocation of planes, and the convergence of distant ages.¹⁸

Kuzmin's interpretation of modern art was reflected in his poetry and drama. His postrevolutionary poetry (*Paraboly* - 1923, *Forel' razbivaet léd* - 1929) is constructed along a schematic interplay of different semantic levels all within the framework of Kuzmin's perception of culture. Actual memoirs, events, and people all acquire multiple meanings through a subjective combination with Kuzmin's cultural and occult interests. Kuzmin's art of this period, in direct contrast to the "beautiful clarity" of his prerevolutionary years, can be characterized as consisting of "many planes" (*mnogoplannost'*) since so many

meanings are interwoven that to speak of one level alone is practically impossible.

Kuzmin's play *Hull's Strolls* (Progulki Gulja - 1924), which he called "my associative long poem" (moja asociativnaja poëma), exemplifies Kuzmin's complex approach to modernism.¹⁹ The theme of Kuzmin's play is a familiar one for him: the spiritual wanderings and searchings of a young man (Hull). Outwardly, *Hull's Strolls* owes much to German Expressionism. Hull, the name of Kuzmin's main character is borrowed from the German expressionist film "Dr. Mabuse der Spieler" (1922) and echoes Kuzmin's earlier poetic cycle *The New Hull* (Novyj Gul' - 1924). Kuzmin's theme recalls the "Wandlungsdramen" or the drama of transfiguration or metamorphosis of the German expressionists with their constant wanderings where the dynamic, episodic structure mirrors the inner turmoil and awareness of chaos in the soul of the central figure, who at the end of the play undergoes a spiritual transformation. Hull, in Kuzmin's play, rebels against the meaningless, insanely materialistic world by going off in search for the meaning of life. Such an existential situation also has some similarity to the expressionists' "Schreidramas" where drama becomes a cry of despair at the state of the world, a quest for meaning in apparent chaos, a scream. Notwithstanding Kuzmin's affinities to the drama of the German expressionists, his employment of an intricate system of free associative word play makes Kuzmin's play singularly unique.

Hull's Strolls consists of fifteen different scenes and lyrical passages which are not connected by time and space, but only by the association of situations and words. These associations supplant construction of plot based on the logical connections of cause and effect. The old structural principle of causal interrelations between characters, incident and action gives way to a new structural pattern, closer to music than to drama - the presentation and variation of a theme. Kuzmin's associative method encompasses the confrontation of apparently unrelated objects, ideas or words, and the wilful dislocation of object and context. In *Hull's Strolls* poetry and prose alternate as rapidly as the reverse-time sequences producing a constant schematic interaction between time levels

where different times and cultures are confused. Twentieth century Leningrad, the time of the Crusaders, a bridge in New York in the twentieth century, a bridge in Pavlovsk in the nineteenth century, ancient Persia, the time at the birth of Christ, modern Italy, the second century A.D. and modern America all serve as the backdrops of Kuzmin's animated play. The personages and events of *Hull's Strolle* are no less colorful: Psyche, two crusaders on their way to Palestine, priests of the pagan god Baal, two nineteenth century Russians Valerian and Maša, a ballerina dancing in a binocular, three doubles of Hull all waiting for the same woman, a Persian hunting party, the Magi, the Medici Chapel in Florence, St. Mary the Egyptian, the funeral of Antinous with Hull flying overhead in an airplane. Due to the extreme number of divergent elements and to the apparent arbitrariness of Kuzmin's associations, *Hull's Strolle* appears disjointed and confusing much like the early dramas of the Oberiuty.

In 1926 the future Oberiuty decided to form their own theater "Radix" which would reflect their ideas about drama. In their manifesto of 1928, it was Daniil Xarms who wrote the section on theater.²⁰ Xarms emphasized the concept of theatricality as the most important aspect of drama and declared that the goal of the Oberiuty would be the depiction of "interrelationships" (vzaimootnošenija) and "collisions" (stolknovenija) of concrete objects in their plays. The oberiuty were preparing a montage-play based on several poems by Xarms and Vvedenskij, "My Mother All in Watches" (Moja mama vsja v časax). Unfortunately, due to unforeseen circumstances this production was never realized. The initiation of numerous public appearances where the Oberiuty would read and act out their works was a direct result of the "Radix" project. An air of buffoonery, parody and slapstick pervaded these public appearances which lasted until 1930, when the Oberiuty were forced to disband. Amidst their poetry, Xarms and Vvedenskij would also read their plays. This early drama, *The Comedy of the City of Petersburg* (Komediya Goroda Peterburga - 1927) by Xarms and *Minin i Požarskij* (1926) by Vvedenskij clearly reflects the Oberiuty's maxim of "the theater as balagan" (teatr - balagan) where anything is possible,

the serious is mixed up with the irrelevant, the inane with the solemn, the dignified with the undignified, the rational with the illogical. Anything and everything was utilized by Xarms and Vvedenskij in producing a rich jarryesque repertoire.

Both plays by Xarms and Vvedenskij have certain affinities to Kuzmin's play *Hull's Strolls* and look forward to their own later "grotesque" dramas. As in Kuzmin's play, both works by Xarms and Vvedenskij have a multitude of characters. In Xarms' play we meet Peter the Great, Nicholas II, Vanja Ščepkin - a singer, the Komsomol leader Vertunov, Famusov from Griboedov's famous play *Woe from Wit*, Prince Meščerskij. However, unlike Kuzmin's play there is only unilinear time and forward movement. The "comedy" perpetrated upon the city of Petersburg is the revolution. Xarms' play takes place in the Leningrad of his time, although everybody calls it Petersburg or "Leterburg" - a city of fiction, of unreality. This unreality and the resulting absurdity that it generates is the subject of Xarms' play. The first act (Xarms calls it "part two") combines bathos with pathos. Nicholas II is accused by the Komsomol leader Vertunov of spitting into his pillow which he denies at first, but then admits to it. Next follows a satirical lament where Nicholas II asks Peter: *О Петр где твоя Россия?/ где город твой, где бледный Петербург?/ куда попал я в Кострому на Небо, или в Парламент?/ скажи мне Петр внуку своему./ Меня спросили: не плевал ли я в подушку/ но я не знаю, я не помню я забыл./ Забыл, мне память изменяет Петр, Петр/ скажи куда плюются все цари?*²¹ The singer Ščepkin is forced to run to Moscow for no apparent reason and Nicholas II sends for Prince Meščerski from Switzerland to settle who is a better person Ščepkin or the evil Obernibesov (probably a pun on the noun "bes" denoting devil and the name Pobedonoscev). When Prince Meščerskij arrives in his airplane he gives Nicholas II silly advice in solving the problem, which actually remains unresolved: *По моему лучше тот/ который из пеленок/ уже кричал "брависсимо"/ и дергал за уши/ папашу или дядю/ когда ему покашливая /в сторону и в тряпочку/ пели ирмося.*²² Absurdities abound in Xarms' play: Nicholas II perfects and demonstrates his "spitting ability", Obernibesov claims to be God, the characters decide that it would be senseless to kill Ščepkin since he would only come back alive again, Prince Meščerskij

flies to Leningrad from Switzerland via Kazan', a table and a chair go into a bar, a monster (čudovišča) appears. Into his play Xarms has assigned certain symbolic connotations to his characters which intensify the "comedy" played by history upon Petersburg. Obernibesov, as the man from Moscow who claims to be God, represents Soviet officialdom; Prince Meščerskij the spirit of Old Russia; Maria, his daughter, the free will of Petersburg; Komsomol leader Vertunov and Katen'ka the new order; Peter the Great and Nicholas II as the positive and negative aspects of the old capital. Even the image of a draft (skvoznjak) has its significance, representing the new forces ready to break down the old traditions of St. Petersburg. The tension in Xarms' play is maintained throughout by the juxtaposition and disjunction of unrelated objects. This dislocation of object is similar to the contrasts of Kuzmin's associative method and prepares the way for the truly grotesque and absurd play by Xarms *Elizaveta Bam*. If Xarms' play possesses the semblance of recognizable coherence, the same can not be said of Vvedenskij's play or dramatic dialogue *Minin and Požarskij*. In the same vein as both Kuzmin and Xarms, Vvedenskij employs a multitude of characters drawn from various historical and cultural periods: Prince Men'šikov, Požarskij, Minin, Nero, Boris Godunov, Marie Antoinette, Xlestjakov from Gogol's play *The Inspector General*, Rabindranath Tagore, the Israeli people, a group of devils. Also animals play an active role in Vvedenskij's play: a hazel-eyed rooster, penguins, a family of bears on roller skates. *Minin and Požarskij* seems to be a string of unrelated and illogical conversations where the narrative and temporal events have been reduced to nothing. An arbitrary flow of dialogues dominates this "anti-play". This conscious fragmentation and constant dialogue displacement in achieving an absurd effect is evident in most of Vvedenskij's work. Vvedenskij's originality was highly rated by Kuzmin, who considered Vvedenskij a very important poet:

Введенский - крупнейший поэт XX века, поэт такого же значения и масштаба, как Хлебников. Более того, по сравнению с Введенским Хлебников более засорен различными влияниями, - символизма и т. д.; Введенский же свободнее и чище. ... Если убрать заглавия

стихотворений Введенского и напечатать их непосредственно друг за другом, то они составят одну продолжающуюся целую вещь.²³

The differences in dramatic approach between Kuzmin and Harms and Vvedenskij may be found in Kuzmin's description of the art of the neo-cubist painter Jurij Annenkov. In his characterization of Annenkov's work, Kuzmin differentiates two aims in the displacement of objects. One is to create an impression of unreality and the other is to reinforce reality by concentrating on a certain feature of an object: *Анненков пользуется приемом оторванности, вдруг усиливающих на поверхность действия предметов для двух различных целей. Для запечатления провала реальности, ее исчезновения, с другой стороны - для ее утверждения, нового вызова ее из бездны. Первый случай похож на действие гашаши или идеологию кубизма. Распавшиеся, расчлененные части предметов приобретают новую, не реальную, жизнь, преувеличенную и стирающую границы между явлениями аналогическими... Второй случай, когда человек при ощущении улетающей действительности (вот, вот ничего не останется) сознательно цепляется за первую попавшуюся на глаза подробность... для утверждения себя в реальность... Так одним и тем же приемом уводит из трезвой реальности и снова в нее возвращает Анненков.*²⁴ If in Kuzmin's intersection of planes in *Hull's Strolls* a certain dislocation transpires whereby reality is warped or altered, the play's end reverts back to a reference point of reality. In Harms' play the initial displacement of realistic objects leads to an absurd situation producing further absurd situations with no way back to reality because reality itself is shown to be inherently absurd. Vvedenskij begins *Minin and Pozharskij* with strange convoluted conversations and the displacements that occur since they already involve absurd situations, no dramatic conclusion is reached at the end of the play.

In the works of another Oberiuty member, Konstantin Vaginov, reality is not presented as being absurd, but as existing in a phantasmagorical state. This unusual state of being Vaginov ascribes to the city of Leningrad-Petersburg, the backdrop for his three novels: *Kozlinaja pesn'* - 1928, *Trudy i dni Svistopova* - 1929, *Vambočada* - 1931. The bibliophiles of Leningrad are Vaginov's "heroes" as well as collectors in general (in the

novel *Vambožada* a society is formed for the collection of everything from wrappers to menus). In the postrevolutionary world of Leningrad, Vaginov's collectors try to salvage a portion of that reality which disappeared forever from Russian life after the revolution. For them the small artifacts that they collect represent a portion of St. Petersburg that is more real to them than the cold suffocating atmosphere of Leningrad. Vaginov employs fantastic parody in the creation of the phantasmagorical world of the Leningrad of his day. The introduction to *Kovlinaja revn'* is representative of Vaginov's approach: *Петербург окрашен для меня с некоторых пор в зеленоватый цвет, мерцающий и мигающий, цвет ужасный, фосфорический. И на домах, и на лицах, и в душах дрожит зеленоватый огонек, ехидный и похижикивающий. Мигнет огонек - и не Петр Петрович перед тобой, а липкий гад; взметнется огонек - и ты сам хуже гада; и по улицам не люди ходят: заглянешь под шляпку змеиная голова; вступишься в старушку - жаб. ба сидит и животом движет.... Сайдешь в магазин - бивший генерал за прилавком стоит и заученно улыбается; войдешь в музей - в дитель знает, что лжет, и лгать продолжает. Не люблю я Петербурга, кончилась мечта моя. Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград.*²⁵ Vaginov likened the transition period of the immediate postrevolutionary period to the time of early Christianity: *Я думаю, что мир переживает такое же потрясение, как в первые века христианства.*²⁶ This comparison to an earlier historical time was indicative of the post-World War One vogue of comparing that period to other periods in history deriving from Spengler's work *Der Untergang des Abendlandes*, 1921-1923. Kuzmin also shared such a view: "Naše vremena poxože na 2-oj vek, možet byt' ešče kakie-nibud'".²⁷ Vaginov's depiction of a group of people striving to preserve certain visages of olden times against the onslaught of history was fully appreciated by Kuzmin. Kuzmin saw an analogous situation at the turn of the 19th century when the French revolution had destroyed the old morality and traditions: *На пороге XIX века, накануне полной перемены жизни, бита, чувств и общественных отношений во всей Европе пронеслось лихорадочное, влюбленное и судорожное стремление запечатлеть, фиксировать эту улетающую жизнь, мелочи обреченного на исчезновение бита, прелесть и пустяки мирного жителя,*

домашних комедий, "мещанских" идиллий, почти уже изжитых чувств и мыслей. Словно люди хотели остановить колесо времени.²⁸

In an unpublished story of 1926 "Pjat' razgovorov i odin slucaj"²⁹ Kuzmin offers his portrayal of postrevolutionary Petersburg through the eyes of an outsider, one Vitalij Nilyč Poluxlebov who returns home to his sister's apartment after many years abroad. Everything is quite strange and incomprehensible. Poluxlebov had expected life to be different from what he finds upon his arrival: *Так вот, меня удивляет несоответствие того, что я здесь нашел с тем, что я ожидал встретить.* The new acronyms of Soviet organizations are as incomprehensible to Poluxlebov as the new society is with its new values and morals. Disenchanted with the reality of Soviet life, Poluxlebov leaves Russia forever as he explains: *Я вам не ко двору. Или вы все с ума сошли, или я сумасшедший.* Although there is no clever juxtaposition of high style and low concepts, employment of absurd and anti-poetic means, broad parody or black humor normally associated with the portrayals of Soviet society usually found in Xarms' short stories or the fantastic descriptions of Vaginov, the result is the same. Kuzmin shows a world as crazy and horrible as any found in the works of Xarms and Vaginov.

In 1928 Kuzmin wrote a series of fourteen "mini-stories" called "Stove in the Banja: tile views" (*Pecka v bane: kafel'nye pejzaži*).³⁰ Tile stoves with colorful and risqué decorations on them serve as the center of attention in commercial banjas rented by a respected member of society in one of Kuzmin's stories (No.13). Similarly, Kuzmin's mini-stories are like the scabrous tiles found on a stove in a banja. Most of the stories of this literary pastiche are naughty and have a double meaning. Several of them are parodies of various literary genres which foreshadow certain mini-stories and stories by Daniil Xarms. Xarms' mini-story "The Meeting" (*Vstreča*) parodies the very concept of a story with a plot. In Xarms' story absolutely nothing happens: a man goes to work, meets another man along the way, who having brought a loaf of bread is hurrying home. The entire story takes up two sentences. Kuzmin's mini story "The Fish" (*Ryba*) resembles Xarms' "anti-story", there is no plot or action whatsoever: *Вода. И месяц во всю пущен. Кусты, деревья, а народа нет.*

Верно, все спать пошли. Тихо. Рыба, наконец, голову выставила, посмотрела на мяся, видит, что не червяк, и обратно ушла. Не интересно. Xarms in his stories poked fun at the historical sketch ("Istoričeskij èpizod"), the pretentious cult of Puškin ("Anekdoty iz žizni Puškina"), the theater ("Neudačnyj spektakl"), drama ("P'esa"), personal notebooks ("Iz zapisnoj knižki"), and the fable ("Basnja"). Kuzmin was equally as prolific in satirizing established literary forms. In compact, laconic vignettes Kuzmin lampoons the pastoral ("Kupan'e"), the adventure tale ("Naletčik"), the romantic story ("Buket"), the love story ("Nesčastnaja"), the anecdote ("Strašnyj slučaj"), the travelogue ("Putešestvie"), and the historical-ethnographic sketch ("Greki"). "The Stove in the Banja" was one of many works Kuzmin would read to visitors, including Xarms and Vvedenskij, of his apartment in the late 1920's.

The years 1926 to 1930 were a busy time for the Oberiuty. It was during this period that they performed publicly on numerous occasions. The staging of Xarms' play *Elizaveta Bam* and the showing of the Oberiu film No.1 "Mjasorubka" were among some of the highlights of these public events in Leningrad. However, the same can not be said of Kuzmin's activities. The year 1926 marks a watershed in his artistic life. In that year an extremely crude attack was made against him which ended his public literary career once and for all. One Mixail Pačvo, using the flimsy excuse of a review that Kuzmin had written, declared that Soviet society had no need for writers the likes of Kuzmin, and they should be purged (vytravit') from it.³¹ Now if Kuzmin wished to have his articles and reviews published, he would have to do it anonymously which he did til 1928. Kuzmin depicted the oppressive gloom that descended upon his life in an unpublished poem: *Плнтой придавили грудь, / Самий воздух сделался другим, / Чес бывало, / Чем в хорошие дни.*³² After 1926 Kuzmin became a "non-person" in the Soviet Union. Only one outlet existed for Kuzmin to which he had recourse to and that was translating. An exception was made when he contributed five poems to the two collections of poetry issued by the Leningrad Union of Poets in 1926 and 1927,³³ which by the way Xarms and Vvedenskij also contributed their "adult" verse to; this marked the only time their serious

work was published in their lifetime. The Oberiuty in due course were also publicly vilified. In 1930 the Oberiuty were denounced as "literary hooligans" and their poetry as "a protest against the dictatorship of the proletariat."³⁴ Shortly afterwards the group dispersed. After the dissolution of the Oberiuty, Xarms and Vvedenskij continued to visit Kuzmin,³⁵ sometimes in the company of Malevič.³⁶ In addition, Vaginov was a frequent participant of weekly meetings of friends held at Kuzmin's apartment in the early 1930's where all the latest trends in literature were discussed.³⁷ In December 1931 Xarms and Vvedenskij were arrested and Vaginov died suddenly of consumption in 1934. These events came as great shocks to Kuzmin, particularly Vaginov's demise since Kuzmin had placed great hopes on his promising literary career. After the summer of 1934 Kuzmin's health took a turn for the worse. After this time, visitors were a rare treat for Kuzmin, although Vvedenskij, after his short term of exile had resettled in Leningrad, would come to see him. Kuzmin died on March 1, 1936. Four days later he was laid to rest at Volkovo cemetery in Leningrad. Many writers took part in his funeral, among them Vvedenskij.

N o t e s

1. Ju. DEGEN, "Po povodu nastojaščeje ocenki M.Kuzmina", *Kuranty*, No.3-4, Tiflis 1919, 19-20.
2. See Kuzmin's introduction to a translation of the "Song of Songs": *Pesn' pesnej*, izdanie 3-e, Vienna 1921, 6.
3. G. ŠMAKOV, "Mixail Kuzmin" in *Den' Poëzii*, L. 1968, 195. J. MALMSTAD, "Mixail Kuzmin: A Chronicle of his life and times", in M.A. KUZMIN, *Gesammelte Gedächte III*, München 1977, 292.
4. A. VVEDENSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, vol.I, Ann Arbor 1980, XIII.
5. Vaginov's first book of verse was issued by the Fofanov circle: K. VAGINOV, *Putešestvie v kaos*, Peterburg 1921.
6. I. BAXTEREV, "Kogda my byli molodymi," in *Vospominanija o Zaboložkom*, M. 1977, 75-76.
7. See: M. KUZMIN, "Pis'mo v Pekin", *Abraksas*, No.2 (November), 1922, 60; M. KUZMIN, "Parnasskie zarosli", *Zavtra*, Berlin

- 1923, 122. In an autobiography of 1923, Kuzmin expresses his high regard for Vaginov: "iz russkix vysoko cenju Xlebnikova, Annu Radlovu, Vaginova, Remizova, Jurkuna i Pasternaka" (Gosudarstvennaja publičnaja biblioteka im Saltykova-Ščedrina (GPB), otdel rukopisej, fond 474, sobranie P.N. Medvedeva, al'bum 2).
8. In fact the entire membership of this literary group numbered eight people and their joint efforts produced the three issues of the journal *Abraksas* and the literary almanac *Časy*, as Kuzmin noted at this time: "Poslednie gody gruppa družej i edinomyšlennikov ob'edinilis' pod nazvaniem 'émocionalisty' i my izdali al'manach *Časy* i 3 vypuska *Abraksasa*. Gruppa šta sostoit iz K.Vaginova, V.Dmitrieva, B.Papariqopulo, Adr. Piotrovskogo, Anny Radlovoj, S.Radlova, Ju.Jurkuna i menja" (GPB, f.474).
 9. It is interesting to note that Vvedenskij made a point of making his work known to certain established poets. During the 1920's he would frequently visit Nikolaj Kluev. One such visit with Zabolockij is mentioned in Baxterev, op.cit., 80-82. A few years earlier Vvedenskij had sent a number of his poems to Aleksandr Blok and even received a reply, which unfortunately has been lost; see: Aleksandr BLOK, *Perepiška; annotirovannyj katalog*, vypusk 1, M. 1975; vypusk 2, M. 1979.
 10. Group photographs of the 1925 celebration show Vvedenskij among those who surround Kuzmin, see: A. VVEDENSKIJ, op. cit.
 11. The Oberiuty's aesthetic theories concerning the usage of "zaum" are discussed in a recent article: I. LEVIN, "The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malevich and the Oberiuty", *Soviet Union*, 5, pt.2 (1978), 290-295.
 12. A. VVEDENSKIJ, op.cit., XVIII.
 13. D. XARMS, *Sobranie proizvedenij*, vol. 2, Bremen 1978, 203.
 14. M. KUZMIN, "Pis'mo v Pekin", op.cit., 60.
 15. M. KUZMIN, "Parnasskie zarosli", op.cit., 117.
 16. M. KUZMIN, *Vožatyj*, S.Peterburg 1918, 58.
 17. K. MOČUL'SKIJ, "Klassicizm v sovremennoj russkoj poëzii", *Sovremennye Zapiski*, XI, Paris 1922, 374.
 18. M. KUZMIN, *Uslovnosti: stat'i ob iskusstve*, Petrograd 1923, 169.
 19. *Hull's Strolls* was published for the first time in Kuzmin, *Gesammelte Gedichte III*, 559-567.
 20. R. MILNER-GULLARD, "'Left Art', in Leningrad: the OBERIU Declaration", *Oxford Slavonic Papers*, vol.III (New Series), Oxford 1970, 72-73.

21. D. XARMS, *op.cit.*, vol.1, 87.
22. D. XARMS, *ibid.*, 99.
23. Kuzmin's high opinion of Vvedenskij was recorded by I.Baxterev, the only surviving member of the Oberiuty, and relayed to me in April 1979 during a visit to Leningrad.
24. M. KUZMIN, "Kolebanija žiznennyh tokov", in *Portrety*, 1922, 52, 55.
25. K. VAGINOV, *Kozlinaja pesn'*, L. 1928, 7-8.
26. K. VAGINOV, *ibid.*, 44.
27. M. KUZMIN, "Češuja v nevode", *Strelec*, No.3, 1922, 1o3.
28. M. KUZMIN, *Uslovnosti*, 87.
29. Author's collection.
30. The original manuscript of "Pečka v bane" is located in the Literary Museum (fond 4712) in Moscow. It bears an inscription to the Leningrad eccentric V.G. Panfilov. In addition, the museum holds other Kuzmin material of Panfilov's who disappeared during the late 1930's. "Pečka v bane" appears as an appendix to this article. It was first published in the expensive almanac *Apollo-77* (Paris 1977), 189-193.
31. M. PADVO, "Neskol'ko slov recenzentam i o recenzentax; poputno o Sade Otdyxa i o prem'ere v Muzykal'noj Komedii", *Žizn' Iskusstva*, No.23, 1926, 16.
32. This excerpt has been taken from Kuzmin's long narrative poem "Plen" in the author's possession.
33. *Sobranie stixotvorenij*, Leningrad 1926 and *Kostër: Sbornik* Leningrad 1927. An even greater event was the publication in 1929 of Kuzmin's poetic masterpiece *Forel' rasbivaet led*, although the Soviet censor did throw out one poem for its blatantly anti-Soviet message.
34. L. NIL'VIČ, "Reakcionnoe žonglerstvo (Ob odnoj vylazke literaturnyx xuliganov)", *Smena*, No.81, April 9, 193o.
35. In his notebooks (zapisnye knižki) Xarms mentions Kuzmin only on two occasions. In notebook No.7, under the heading of Nov. 17, 1926 (Wednesday), Xarms has the following brief entry: "Byl u Kuzmina." Notebook No.8 has a larger notation, between the dates of January 19 and January 31, 1927 after a few lines from Vvedenskij's poems "Greckaja elegija" and "Vtoroje temnye polja", Xarms wrote the following: "Stranno čto so mnoj delaetsja. Po moemu Kuzmin i Jurkun ničego ne ponimajut. Ix poxvala Vvedenskomu."
36. This information was given to me by N.I. Xardžiev of Moscow, who visited Kuzmin often during the late 1920's and early 1930's.

37. These weekly meetings are described in the recently published reminiscences of the late poet Rjurik Ivnev, cf. R. IVNEV, "Vstreči s M.A. Kuzminym", *Zvezda*, No.5 (1982), 164-165.

I wish to thank the Leningrad Oberiuty scholar M.Mejlax for his assistance.

М. А. КУЗМИН

ПЕЧКА В БАНЕ (КАФЕЛЬНЫЕ ПЕЙЗАЖИ)

*На память дарю рукопись
В. Г. Панфилову. М. Кузмин
1928*

1. НЕСЧАСТНАЯ

Хижина. Или, лучше сказать, лачуга. Убогое пристанище. По стенам открытки, из-за них клопы выглядывают. Смотрят они на несчастную девушку. Она стриженная, горько плачет и зовут ее Элеонора. Плачет от сердца, не для показу: все равно никто не видит. Клоп тот и в суде не свидетель. Вдруг несчастная схватывает левой рукою лежащую перед ней мужскую бритву, а правой пишет на разорванном конверте: "Сволочь, мерзавец, я ли тебе не давала, пивом не поила"... Затуманенные глаза не могут следить за прерывистой строчкой. Часы у соседей пробили двенадцать. Элеонора поставила зеркало на пол, приладила огарок и начала брить лобок. Бреет и плачет, плачет и бреет. Время от времени приговаривает: "Я ли тебе не давала, пивом не поила", словно язык ее отучился от других речений. Кончила. Зеркало отражает, что ему положено. Всплеснула руками и даже рассмеялась. - Что за черт! Пожалуй, никто узнавать не будет.

2. АРФИСТКА

Сидит барышня. Платье белое, шарф желтый, волосы черные. Ноги короткие, пояс под титьками. На табуретке сидит и играет на арфе. Никто ее не слушает. На стене Бонапарт и колчан с голубем. По всем видимостям очень скучно, но благородно, ничего не поделаешь. Тут бы собачку махонькую пустить.

3. СТРАШНЫЙ СЛУЧАЙ

Веселая история. Колька полез за кошкой в подвал. Обозлился потому что. Полез и застрял в окошке. А Петька спустил ему штаны и навалился. Кругом никого, одни огороды, а дом разваленный. Кольке обидно, что ничего поделывать не может, голова и ру-

ки в подвале, только ногами и брыкается. Идет прохожий с портфелем. Видит зад из окошка торчит и дни его ногою. Что тут делается, он не понимает, во-первых, с портфелем, во-вторых, идет по своему делу, да и зовут-то его Соломон Наумич. Пнул, - кирпичи-то и посыпались, все, куда нужно, вошло без остатка, и мальчишки в подвал - кувырк. А дом был вроде хазы. В темноте кривой мужик нос ковыряет. Закричал: "Наши, аль не наши?" Петька говорит: "Свой".

4. ПУТЕШЕСТВИЕ

Едет толстая барыня в Берлин. И все по-французски - думает в Париж. Едет, а сама все "пук" да "пук". Спрашивает: "Же, кажется, пердю?" - А муж отвечает: "Не надо было гороха есть".

5. ГРЕКИ

Греческие бани. Ну, конечно, мрамор, золото, ладан и смирна. Роскошь первый сорт, а крыши нет. Никто не раздевается. Так голые по проспекту и приходят. Маслом мажутся да песком посыпаются. Зачем спрашивается? Чтобы если хвататься кто начнет, так чтоб и задерживалось и не задерживалось. Премудрость. А мылом не моются.

6. БУКЕТ

Лежит на диване дама, вполне прекрасная дама. Перед ней парнишка, кадет или гимназист. Букет держит. Мундирчик у него коротенький, все наружу. И видать, что дама очень ему нравится. Так нравится, что даже сухо поскрипывает и весь он вспотел с непривычки. Поздравляет с днем ангела. У дамы глазки посоловели, и ручку она к букету протягивает, да так медленно и все ниже норовит от деликатности, словно это не букет, а аллегория.

7. КУПАНЬЕ

Диана богиня в укромном месте отдыхает. Настреляла зайцев и легла. А девки, ее прислужницы, купаться начали. Кто плещется, кто полощется, кто друг другу спины моет. Одна задницу намамила, другая из горсточки песок между ног сыплет, а другие, расша-

лившись, как муж с женой, барахтаются. Собаки лают, себя не помнят. Сама Диана разморилась, сорвала травинку, кусает ее, и глаза прищурила. А из-за куста посторонний мужчина смотрит. Всего как следует не рассмотрел, а уж на лоб глаза лезут.

8. РЕПЕТИЦИЯ.

Барышня с гувернанткой гуляет. Кисейное платьице, зонтик, митенки, ботинки прунелавые. У стенки человек стоит, мочится. Барышня к няне:

- Что же это такое?

- Оставь, это нас не касается. Это пожарный репетицию с кишкой делает.

Прошли еще несколько шагов, барышня и говорит:

- А вот у нас никогда, никогда пожара не бывает.

9. АФРИКА

Англичанин в светлой паре сидит на террасе, курит. Перед ним кофейные поля и море с парашодом. Дети в песке роются. Англичанке негр массаж делает. Грамофон заведен на "Типирери". Пушки вдали палят. Розовый попугай в кольце качается, а писем никаких нет. Ни дядя Молли, ни тетя Полли, ни братец Валтер не пишут.

10. НАЛЕТЧИК

Прошел налетчик одну комнату, другую, третью, дальше идти некуда. Повернул штетсель и обомлел. Огромные ляжки и бабий зад вздыблен, потом лоснится, а промеж ляжек чужая лысая голова ползет и в пенсне. Налетчик даже охрип сразу и говорит:

- Очки-тоними, кобель!

- А ежели я не могу, когда не все вижу в подробности. - Налетчик грохнул из шпалера и опрометью вон. - Только на улице опомнился. Вернулся, чиркнул спичкой, посмотрел на медную доску.

Нет, не ошибся. "Иван Петрович Кабан". Даже плюнул с досады.

11. ВСАДНИКИ

Едут двое военных верхом. Офицеры, верно. Только что выпущены. Лошади лоснятся и сами одеты чисто. Санюги так и блестят. Едут и все друг на друга поглядывают. Взглянут и отвернутся. Приехали к какому-то месту. Так просто место, ничего особенного. Ну, им виднее. Остановились. Один говорит: "Ну, что же, Петя, слезай". А тот глаза рукой закрыл и краснеет, краснеет, как вишня.

12. РЫБА

Вода. И месяц во всю пущен. Кусты, деревья, а народа нет. Верно, все спать пошли. Тихо. Рыба, наконец, голову выставила, посмотрела на месяц, видит, что не червяк, и обратно ушла. Не интересно.

13. ХОЗЯИН

А вот хозяин. Павел Прохорович Трубин. Уроженец города Кашин. Окончил трехклассное училище. Проводил жизнь в трудах, а по воскресеньям на клиросе в губернском соборе пел. Имеет одну золотую и две серебряные медали художественной работы. При проезде владыки держал речь при несмолкаемом одобрении согражданин. Имеет дом полукаменный и арендует уже много лет торговые бани, в коих рачительством возведена кафельная печь, украшенная живописными изображениями.

14. КОНЕЦ

Веник и мочала. Вещи простые, даже неказистые. И сколько счастья под ними скрывается, да что веник, что мочала! Только при входе в предбанник люди, которым доступно истинное понимание, охвачены бывают предчувствием... предчувствием...

George CHERON (Los Angeles)

KUZMIN'S "FOREL' RAZBIVAET LED": THE AUSTRIAN CONNECTION

Mixail Kuzmin's poetic masterpiece, the cycle "Forel' razbivaet led" is usually cited in the context of discussions concerning Anna Axmatova's narrative verse cycle "Poëma bez geroja". Axmatova's work is seen as a "polemic" ("spor") against Kuzmin's cycle.¹

"Forel' razbivaet led" was composed in July 1927. Shortly after finishing the cycle Kuzmin wrote a letter to the wife of his best friend, Ol'ga Nikolaevna Arbenina (Gil'debrandt, 1899-1980), who was absent from Leningrad. In the letter Kuzmin recounts personal and professional news and gossip.

The most significant and important part of the letter concerns "Forel' razbivaet led". Kuzmin claims that the verse cycle is not biographical in nature but consists of a "made-up story" ("vydumanaja istorija").² Furthermore he states that the main impetus for its creation stems from the novel *Der Engel vom westlichen Fenster* (1927) by the Austrian Expressionist writer Gustav Meyrink (1868-1932).³ It is this work that future scholars should investigate in order to unravel and decipher the multilayered hermetic structure of "Forel' razbivaet led".

The original of Kuzmin's letter is held in the Central State Archive of Literature and Art in Moscow: fond 232, opis' 1, ed. xr. 68.

N o t e s

1. R.D.TIMENČIK, "K analizu 'Poëmy bez geroja' A.Axmatovoj", in: *Materialy XXII naučnoj studenčeskoj konferencii*, Tartu 1967, 123. Having advanced the idea of Kuzmin's influence upon Axmatova in this short notice, eleven years later Timenčik (and others) elaborated and further traced the interrelationships of these two poets in a rather exhaustive article, see: R.D. TIMENČIK, V.N.TOPOROV, T.V.CIV'JAN, "Axmatova and Kuzmin", in: *Russian Literature*, 2 (1978), 213-305. Much is made of the personal antagonism existing between Kuzmin and Axmatova in this collective work (pages 215; 276). Yet in 1924 when his book of verse *Novyj Gul'* came out Kuzmin presented a copy to Axmatova with a very cordial inscription: "Дорогой Анне Ахматовой верной с первые ее шагов поклонник искренне преданный. М.Кузмин

25 мая 1924г. (Collection of N.I.Xardžiev, Moscow).

2. In their, at times, brilliant and original exegesis of "Forel' razbivaet led" Malmstad and Shmakov's interpretation of certain autobiographical elements in the cycle are misleading, see: JOHN E. MALMSTAD and GENNADY SHMAKOV, "Kuzmin's 'The Trout Breaking through the Ice'", in: *Russian Modernism: culture and the avant-garde, 1900-1930*, Ithaca and London, 1976, 138-139.
3. Malmstad in his biography of Kuzmin does mention Kuzmin's interest in this work, but not in the context of "Forel' razbivaet led", see: J.MALMSTAD, "Mixail Kuzmin: A Chronicle of his Life and Times", in: *M.A.Kuzmin, Gesammelte Gedichte III*, Munich 1977, 292. Meyrink's greatly admired novel *Der Golem* (1916) was considered by Kuzmin to be an exemplary work of art, see: M.KUZMIN, "Stružki", in: *Rossiija*, 5(14) (1925), 168.

*

ПИСЬМО КУЗМИНА ОЛЬГЕ НИКОЛАЕВНЕ АРБЕНИНОЙ.

Дорогая Ольга Николаевна,

поздравляю Вас с днем Вашего ангела. Лину Ивановну поздравляю с имениницей. Вчера были у Глафиры Викторовны.¹ Пили за Ваше здоровье. У нее кроме ее портнихи всегда какие-то женки: Анна Викторевна, сослуживица Л.И. не получавшая алиментов и т.п. Здоровье ее, по ее словам, переменчивое: то лучше, то хуже, но когда я бываю, она всегда бодра и оживлена. Впрочем, все это она писала Вам сама и Юр.Ив.² Так что мне придется касаться других зон. Я написал большой цикл стихов "Форель разбивает лед", без всякой биографической подкладки. Без сомнения толчком к этому послужил последний роман Меуринка "Der Engel vom westlichen Fenster". Прекрасный роман. непременно прочтите его, когда приедете. Оказал большое влияние на мои стихи. У меня там мельком описание красавицы "как полотно Брюлова", которая сидит в ложе и слушает "Тристана",

Не поправляя алого платочка,
Что сполз с ее жемчужного плеча,
Не замечая, что за ней упорно
Следя в театре многие бинокли.

Анна Дм.³ сейчас же приняла это на свой счет и стала просить всё посвятить ей и распределить роли этой выдуманной истории между знаковыми.

Кроленко⁴ недавно вернувшийся с Кавказа, видел на пароходе Дмитриева.⁵ Как в кино изображают потерпевших кораблекрушение: рубашка разорвана в клочья, не мытый, не чесанный, весь в саже. Он

ехал в 3-ем классе, где на 300 м. продано 3000 бил. Плзнуть негде, и спал все время под трубой, откуда на него летела сажа. Но все ему завидовали. Три дня не ел, т.к. в буфет 3-е классников не пускают, а повар из окошечки швыряет без тарелки, на бумаге кусок вар. мяса без соли, а на берег одна лодка и кроме платы за нее (50к. туда, 50 обратно) очередь на два часч. Костровицкая поехала жел. дор. вперед (он ловил Мейерхольда⁶ для аванса) и не нашла комнаты, посылает отчаянные телеграммы. Что за снобизм без денег ехать на Кавказ! С конкурсом к "Борису" его тоже обидели.⁷ Почти решено, что ставить будет Щуко, конкурс только для помпы. Остальным заплатили, но всерьез никто работать и не будет. Но заплатили не поровну: Левину - 350, Акимову - 300, а Дмитриеву только - 100. Ходасевич же даже и не звали,⁸ т.к. она судится за "Отелло". Мы были как-то у нее. Она поправляется и уезжает в Лугу, платья обещали вернуть, выдали ордер в порт, куда они пересланы. Л.Льв.⁹ пропадает в Вырице и старается поправить свое положение во мнении Ан.Дм. Ну, довольно сплетен.

Поправляйтесь и не скучайте. Ваш

М.Кузмин

N o t e s

1. Glafira Viktorovna Panova - the mother of Arbenina and a theatrical actress.
2. Juriij Ivanovič Jurkun (1895-1938) - the husband of Arbenina and a minor writer.
3. Anna Dmitrievna Radlova (1891-1949) - poetess.
4. A.A.Krolenko - head of the "Academia" publishing house.
5. V.V.Dmitriev (1900-1948) - theatrical designer.
6. The great director V.Ė.Mejerhol'd spent the entire month of August 1927 resting in Kislovodsk.
7. In 1927 The Leningrad Theater of Opera and Ballet held an open competition for stage designs to Musorgskij's opera "Boris Godunov". Besides Dmitriev, the theatrical designers V.Šučko, M. Levin and N.Akimov also took part in the competition.
8. V.M.Xodasevič (1894-1970) - theatrical designer.
9. Lev L'vovič Rakov (? - 1970) - classical scholar and a friend of Kuzmin's.

Г. А. А.
10275
16

Боратай Викта Николаевна,
наздравствуй. Вас с детства знаю по
адресам. Ойну Иванову наздравствуй с
нашей любовью, Игорю Давид у Диодора
Викторовны. Мысли за Вас за доктором. У
нас играли с подружками всегда катая по
фенкам. Анна Викторовна, сестрички, а вы,
И. и подружками писем и т. д.,
Здоровья же, на се словами, переисполнит.
До успеха, за успех, ко жене и так же, а
всегда добра и добрыя. Вспомни, все
это моя работа Ваши, сама и др.
И. М. Это мое дело, предель, как бы
другая зона. Я написала доброй охоты
слова (и Френк разбавил мед), без вел-
кой Географической подставки. Без со-
ветский Томский и восточный, как бы
последний район Маурганка. Без
Еврей вот "идеология" Гелста. Приоритет
район, как бы, как бы, как бы, как бы
прислать, восток, добрый, как бы, как
моя сестра. У меня там много
отиски, как бы, как бы, как бы, как бы
какой сестра в мире и сестра
"Трибана".

Ке подружки, асаго, как бы,
это, как бы, с се, как бы, как бы,
Ке, как бы, как бы, как бы, как бы,
Сестра, в мире, как бы, как бы,
Иже, как бы, как бы, как бы, как бы,
авой, как бы, как бы, как бы, как бы,
се и, как бы, как бы, как бы, как бы,
как бы, как бы, как бы, как бы, как бы.

истории пещеру знакомыми.

Кроме того недавно вернувшись из
Кавказа, вывел на порогах Виссудства,
как в како изобретают пещерные пещеры
белорученные и руды и на разорана в пещеру,
на пещеру, на зсвнны, как в сафт. Он как
в дзе когаче, где на 300 м, probably 3000 м.
Пещеру пещеру и стал все время под зритель,
пещеру на него пещеру сафт. На все ему
зависаваши. Пещеру для на си, д.к. в пещеру
Земля пещеру на пещеру, а пещеру на пещеру,
пещеру пещеру пещеру, на пещеру пещеру.
Пещеру, пещеру пещеру, а пещеру пещеру пещеру
и пещеру пещеру за пещеру (пещеру, пещеру, 30 пещеру)
пещеру на пещеру пещеру, пещеру пещеру, пещеру
пещеру, пещеру пещеру (пещеру пещеру пещеру пещеру
пещеру) и пещеру пещеру, пещеру пещеру
пещеру пещеру пещеру, пещеру пещеру пещеру
пещеру пещеру пещеру на пещеру! С пещеру пещеру
на пещеру пещеру пещеру пещеру. Пещеру пещеру
пещеру пещеру пещеру пещеру, пещеру пещеру пещеру
пещеру пещеру, пещеру пещеру пещеру пещеру, но
в пещеру пещеру пещеру и пещеру пещеру. На
пещеру пещеру пещеру пещеру - 350, пещеру
пещеру - 300, а пещеру пещеру пещеру - 100. Пещеру
пещеру пещеру и пещеру пещеру, пещеру пещеру
за пещеру пещеру. Пещеру пещеру пещеру и пещеру, пещеру
пещеру пещеру пещеру пещеру в пещеру, пещеру пещеру
пещеру пещеру пещеру, пещеру пещеру пещеру пещеру, пещеру
пещеру пещеру пещеру, пещеру пещеру пещеру пещеру в пещеру
пещеру и пещеру пещеру пещеру пещеру пещеру пещеру
во пещеру пещеру пещеру. Пещеру пещеру пещеру,
Пещеру пещеру пещеру на пещеру. Пещеру
П. Пещеру пещеру.



УНОВМ

ЛИСТОК

ВИТЕБСКОГО

ТВОРЧЕСТВА №1.

НИСПРОВЕРЖЕНЕ СТАРОГО МИРА ИСКУССТВА. ЕСТЬ ПУТЬ КИСКУССТВЕНА ЛЮДИ. АЗОВИТ
НОСИТЕ ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ КАК ЗНАК МИРОВОЙ ЭКОНОМИИ.
ЧЕРТИТЕ В ВАШИХ МАСТЕРСКИХ КРАСНЫЙ КВАДРАТ КАК ЗНАК
МИРОВОЙ РЕВОЛЮЦИИ ИСКУССТВА.

20 НОЯБРЯ 1920г.

ОФИЦИАЛТЕ ВЛЮЩАДИ МИРОВОГО ПРОСТРАНСТВА ОТ ВСЕХ ЧАСТЕЙ В НЕЙ ХАТИЧКОВЕТИ.

Felix Philipp INGOLD (Zürich/St. Gallen)

WELT UND BILD

Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič (II)*

"Aus Nichts hat Gott die Welt geschaffen! Sie ist ein krankhafter Abwess dieses Nichts, ein Abfall Gottes von sich selbst. Das Schöne, das Poetische, das Göttliche besteht eben darin, dass wir uns aus diesem materiellen Geschwür wieder ins Nichts resorbieren, nur dies kann eine Kunst sein, aber auch eine rechte!"

für Vilém Flusser

(Gottfried Keller, "Der Grüne Heinrich", 1878/1880)

I

Dass die wissenschaftliche und publizistische Auseinandersetzung mit Malevič - nach jahrzehntelanger Stagnation - sich in jüngster Zeit merklich intensiviert und eine bereits heute kaum noch überschaubare Sekundärliteratur hervorgebracht hat¹, ist wohl vor allem auf die editorische Erschliessung seines schriftlichen Nachlasses zurückzuführen, der seit 1968 in englischer, seit 1974 in französischer Uebersetzung grösstenteils zugänglich geworden ist.² Die

* Ein erster Beitrag zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič ist u.d.T. "Kunst und Oekonomie" im vierten Buch des *Wiener Slavistischen Almanachs* erschienen (Ingold 1979).

1 Vgl. dazu neuerdings die bibliographischen Materialien bei Nakov (*Malevič*, 1977:391-394); Marcadé (*"Malewitsch"*, 1978:308-313); *Malevič* (1980:185-193).

2 Da der Grossteil von Malevičs Schriften in der Originalfassung noch immer nicht gedruckt vorliegt, wird im folgenden nach der von Jean-Claude Marcadé betreuten *französischen* Werkausgabe, vereinzelt auch nach deutsch- und russischsprachigen Vorlagen übersetzt und/oder zitiert (siehe "Literaturverzeichnis", unten).

kritischen Bemühungen um das Verständnis von Malevičs künstlerischem Unterfangen, das nichts weniger als die Ineinssetzung von bildnerischer Praxis und ästhetischer Theorie, von Bild-Werk und Welt-Bild, von Kunst und Leben, somit deren Aufhebung in einer höheren Lebens-Kunst zum Ziel haben sollte, sind denn auch - mit Ausnahme einiger werkbiographischer Rekonstruktionsversuche³ - bis anhin mehrheitlich darauf beschränkt geblieben, "Vorbilder", "Verwandtschaften", "Einflüsse" oder "Nachwirkungen" unterschiedlichster Art und Bedeutung namhaft zu machen, was eher zur Vernebelung als zur Klärung dessen beigetragen hat, worum es Malevič *suerst* ging und worin *zuletzt* seine Leistung bestand. Gerade jene Exegeten, die ihn auf irgendwelche intellektuellen Traditionen festlegen wollen, um sein Werk als historisches und damit als kommentarbedürftiges Faktum dem sprachlichen Zugriff zu überantworten, hat Malevič im Sinn, wenn er mit polemischem Pathos "das Ende der Bücherwelt"⁴ - der Referierkultur - verkündet und kategorisch an der Behauptung festhält, "die Menschheitskultur insgesamt" habe auf ihn "keinerlei Einfluss ausgeübt"; einzig "die Schöpfungen der Natur" seien für sein Werk bestimmend geworden⁵: "...das Naturgegebene als Erfahrung und als Praxis [...], vermittelt derer jedermann an der Allschöpfung beteiligt sein kann."⁶

Man braucht diese und ähnliche Selbstaussagen nicht wörtlich zu nehmen; die pauschale Ablehnung der "Menschheitskultur" ist bei Malevič - wie bei Tolstoj - nicht etwa Ausdruck von Inkompetenz oder ikonoklastischer Barbarei; sie resultiert aus der Ueberwindung dieser Kultur, aus dem bewussten Verzicht auf tradiertes Bildungsgut, das als Last empfunden wird und dessen Beseitigung eine

3 Grundlegend bleiben nach wie vor die werkbiographischen und editorischen Arbeiten von Andersen 1970 (vgl. *Malevič* 1968, I-II); siehe auch [u.a.] *Shadowa* (1978); *Kovtun* (1978; 1983).

4 *Malevič* (1974:122); russisch in *Malevič* (1974a:3; vgl. Abb. 9b): "Odná iz osnov suprematizma prirodostestvo kak opyt i praktika dajuščaja vozmožnost' izžit' knižnyj mir zameniv ego opytom, dejstviev čerez čto vse priobščatsja k vsetvorčestvu."

5 *Malevič* (1981:52).

6 *Malevič* (1974:122).

neue, nicht an Kunst-, sondern an Naturformen geschulte, von den Ordnungszwängen der Rationalität befreite Wahrnehmung ermöglichen soll, welche auf die Mediation durch verbale Erklärungsmuster und -modelle nicht mehr angewiesen wäre; jenseits der Sprache, allein vermittelt der Erscheinungen, kraft derer die Welt der Objekte sich ihm zeigt, sucht Malevič die Bildhaftigkeit des Bildes - das Bild als "Bild" - zurückzugewinnen. Statt das Bild der interpretativen, am Schrifttext geschulten Lektüre zu unterwerfen, es nach Aussagen abzufragen oder solche in es hineinzulesen, reaktiviert Malevič das Schauen als umgreifende sinnliche Erfahrung, an der nicht nur das Auge, sondern - unter Ausschluss des logozentrisch gerichteten Denkens - der Körper insgesamt als ein autodynamischer "radloser, dampfloser, treibstoffloser Organismus" beteiligt ist.⁷

Wie stark für Malevič das Faszinosum dieses gesamtheitlichen Schauens gewesen ist (und wie sehr solche Wahrnehmung durch die historisierende Bindung an vor- oder nachgeordnete kulturelle Texte notwendigerweise eingeschränkt, ja verfälscht werden muss), geht daraus hervor, dass der Künstler im Umgang mit bildnerischen Darstellungen - Bauernmalerei, Ikonen oder auch selbstgefertigten Zeichnungen nach der Natur - bereits als Kind weit mehr am Bild selbst denn an der im Bild dargestellten Gegenständlichkeit interessiert war; dass er schon damals das im Bild Dargestellte von der rein phänomenalen Bildhaftigkeit der Darstellung wie auch von der Materialität der Darstellungsmittel zu unterscheiden wusste; und dass er, die Erscheinungsweise des Bildes klar von seiner Abbildfunktion trennend, "sich mit der gemalten Farbschicht als solcher begnügen" konnte, da er beim Malen "allein schon aufgrund der Farbe, die aus dem Pinsel rann, eine äußerst angenehme Empfindung verspürte". Als Malevič zum erstenmal "mit Tinte einen Berg aufs Papier pinselte", beobachtete er, wie "alle Formen ineinander verschwammen und zuletzt nur ein Fleck stehenblieb, der absolut nichts darstellte".⁸ Und an anderer Stelle heisst es bei Male-

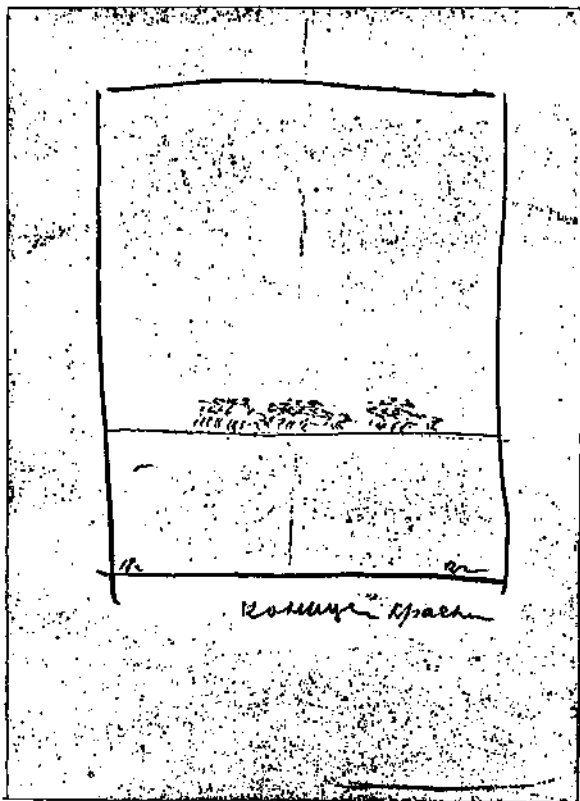
7 Malevič (1974:122).

8 Malevič (1981:55).

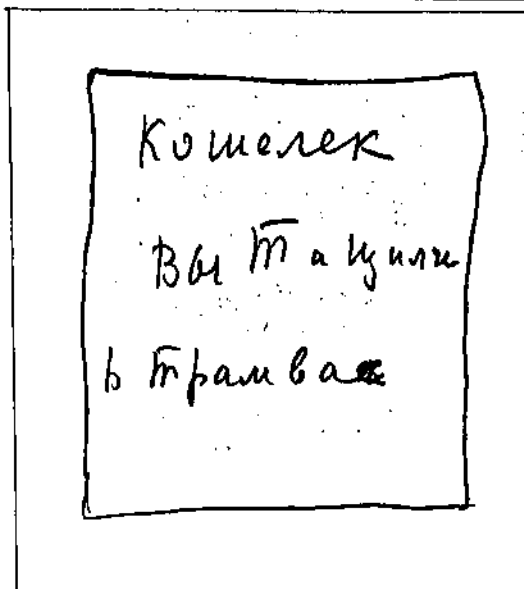
vič dazu weiter: "Die Gegenstände sind verschwunden wie Rauch: um einer neuen künstlerischen Kultur willen strebt die Kunst auch die Autonomie der Schöpfung an: das Vorherrschen der Formen der Natur."⁹

Diese prägende Einsicht ist in der Folge nicht nur für Malevičs künstlerische Entwicklung, sondern auch als sensualistischer Impuls für die Aesthetik des Suprematismus bestimmend geblieben. Sollte Malevič, wie verschiedentlich behauptet wurde, zu einem späteren Zeitpunkt philosophische Anregungen oder theologische Vorstellungen aus der Geisteswelt der vorsokratischen Antike, der hochmittelalterlichen Mystik, der Kabbala, des Taoismus und Tantrismus, des Bergsonismus und des Neokantianismus - aus welchen Quellen und durch wessen Vermittlung auch immer - in sich aufgenommen haben, so wäre der ästhetische Schock aus der frühen Jugendzeit von diesen "Einflüssen" dennoch nicht überlagert, sondern lediglich auf diskursiver Ebene beglaubigt und bekräftigt worden. Doch selbst dann, wenn entsprechende Rezeptionsnachweise erbracht wären, könnte daraus für ein adäquates, am Primat der sinnlichen Wahrnehmung orientiertes Verständnis von Malevičs Aesthetik - und der suprematistischen Aesthetik insgesamt - substantiell nichts hergeleitet werden. Angesichts der stetig sich vervielfältigenden Sekundärliteratur bleibt deshalb die direkte Befragung Malevičs - die Konfrontation mit seinem bildnerischen Werk - unabdingbar und vorrangig.

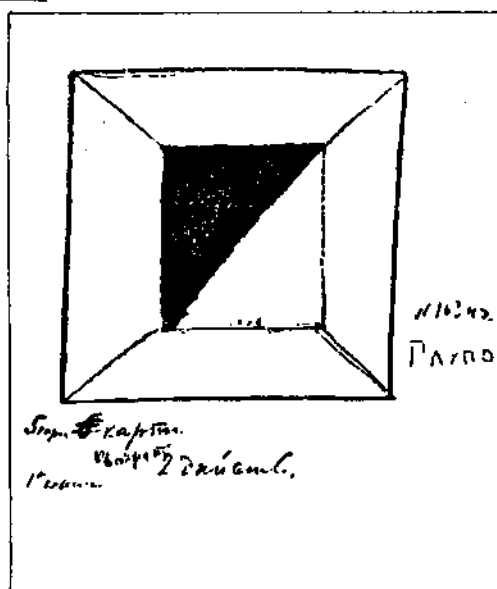
9 Malevič (1974:49).



1 Malevič (Zeichnung, um 1930)

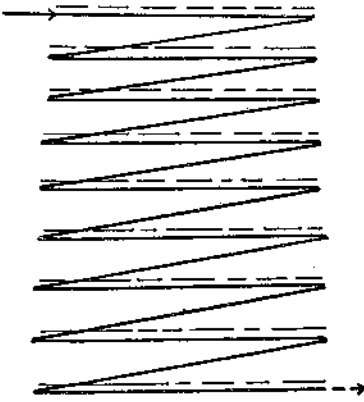


2 Malevič (Zeichnung, um 1913/1914)

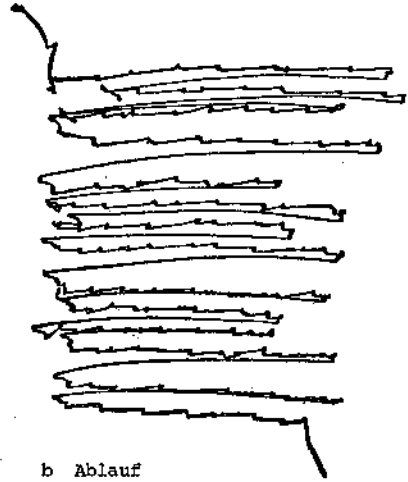


3 Malevič (Bühnenentwurf, 1913)

4 Augenbewegung beim Lesen

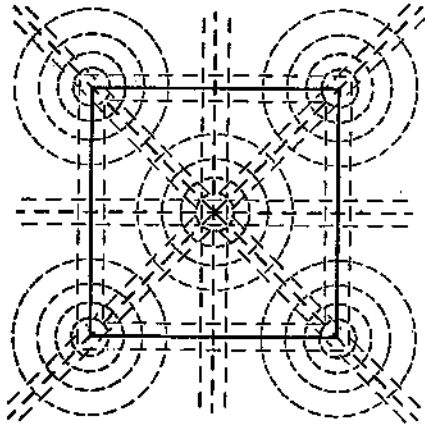


a Schema



b Ablauf

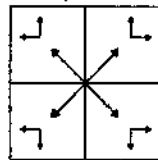
5 Augenbewegung bei der Wahrnehmung eines Quadrats



6 Kandinskij (strukturelle Charakteristika des Quadrats)



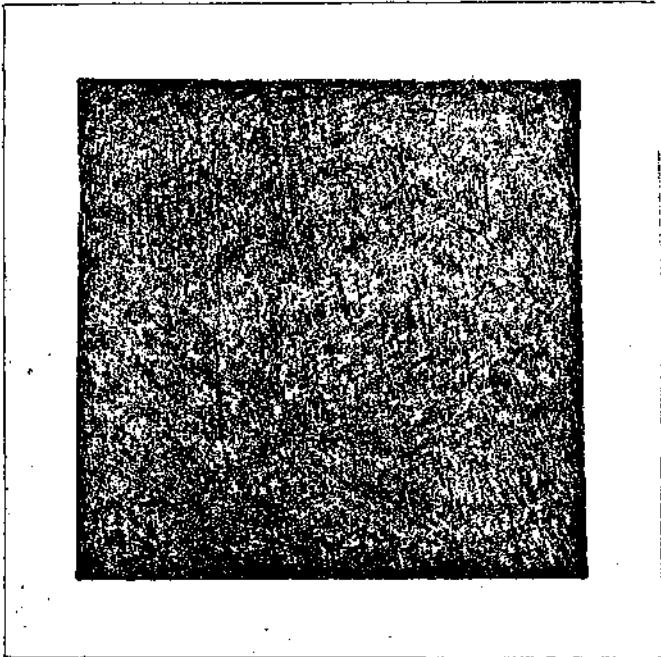
a Widerstand



b Spannung



c Gewichtsverteilung



7 Malevič (Bleistift-
zeichnung, ca. 1927)

МЫ ХОТИМ

от
УНОВИСА

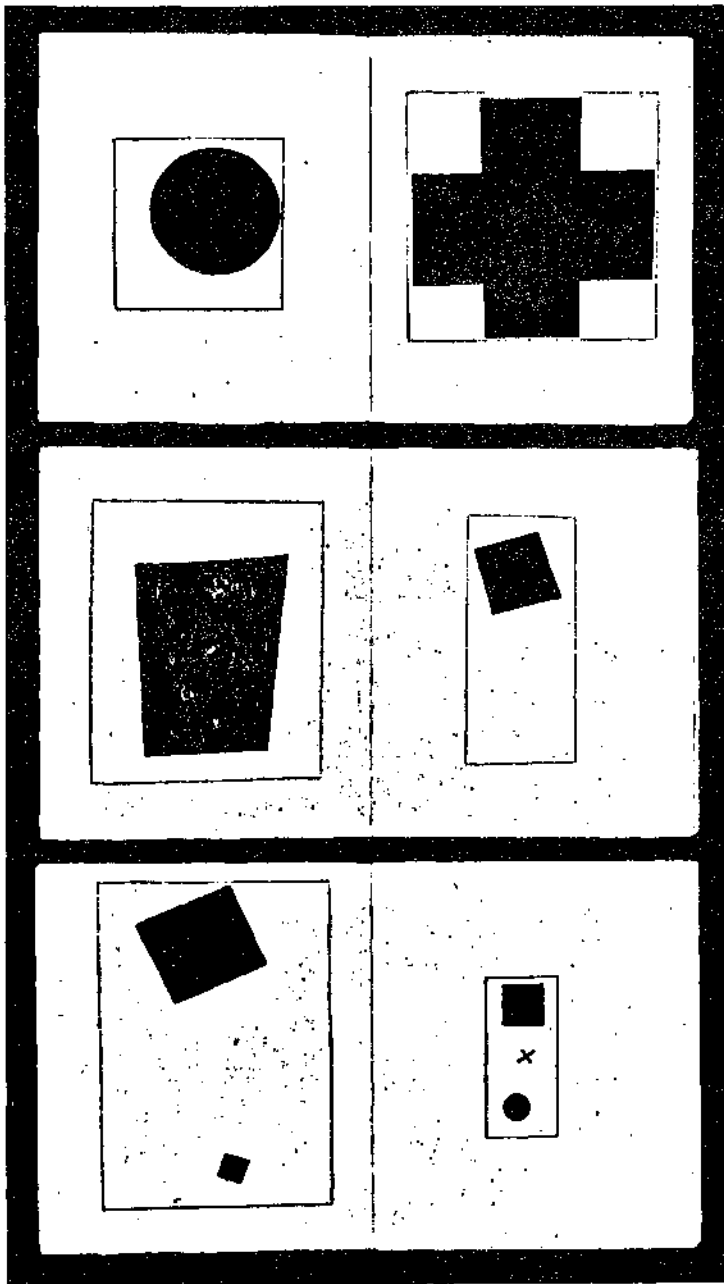
**на путь единой живанской
худитории**

**мы стан
система
организация.**

**направьте ваше творче-
ство по адресу эконолии**

The poster contains several columns of small, dense text, likely providing details about the organization and its goals.

8 Propagandablatt UNOVIS
(1920)



9 a Malevič ("Suprematism", lithographierte Broschüre, 1920; suprematistischer Formenkanon)

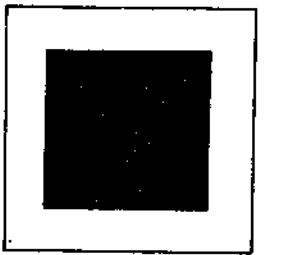
СУПРЕМАТИЗМ.

Вопросы Малевича и др. в области искусства и культуры. Текст на русском языке, посвященный супрематизму.

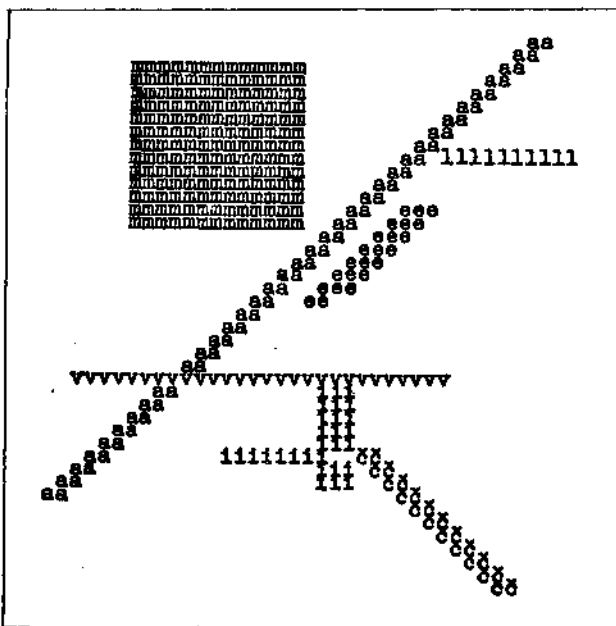
Вопросы Малевича и др. в области искусства и культуры. Текст на русском языке, посвященный супрематизму.

Вопросы Малевича и др. в области искусства и культуры. Текст на русском языке, посвященный супрематизму.

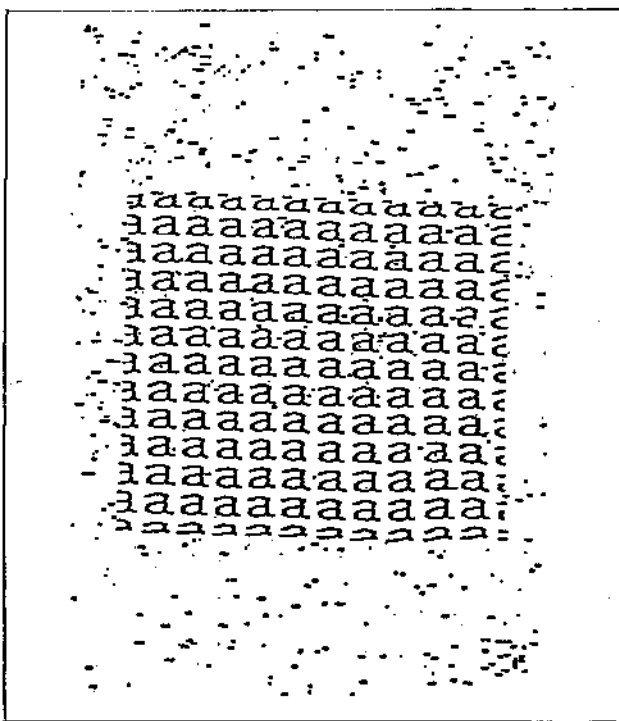
Вопросы Малевича и др. в области искусства и культуры. Текст на русском языке, посвященный супрематизму.



9 b Malevič ("Suprematism", lithographierte Broschüre, 1920; Textteil mit schwarzem Quadrat als Schlussfigur)



10 Kolař (Typogramm, 1966)



11 Williams (a-Quadrat, 1979)

Das "Schwarze Quadrat auf weissem Grund", an dessen malerischer Realisierung Malevič seit 1913 - zunächst im Rahmen alogischer Bildkompositionen von kubofuturistischer Faktur, dann im Zusammenhang mit seinen Bühnen- und Kostümentwürfen für die Oper "Sieg über die Sonne"¹⁰, schliesslich im Hinblick auf die "Letzte futuristische Gemäldeausstellung" bei Dobyčina in Petrograd - intensiv gearbeitet hat¹¹ und das, Fanal und Verheissung zugleich, zum emblematischen Markenzeichen des Suprematismus werden sollte (vgl. Abb. 0; 3; 7-9), indem es, als "nackte ungerahmte Ikone" jene Leerstelle markierend, an welcher die Ikonizität selbst zum Bild, das Bild also zur reinen "Erregung", zur "Nullform" wird¹², nicht nur das Ende der alten Nachahmungskunst, sondern die Entmächtigung der Kunst schlechthin besiegelt, um den "ersten Schritt zur reinen Schöpfung" zu ermöglichen, den definitiven Uebergang von der Kunst-Kunst zu einer neuen Lebens-Kunst, in der alle Formen genauso "leben wie die lebendigen Formen der Natur".¹³ Kunst wird damit auf ihre eigentliche, im russischen Begriff der *živopis'* (für griechisch *zoographia*) beschlossene Bedeutung als Lebensspur zurückgeführt, dies im Unterschied zur mimetischen Reproduktion der Dingwelt, in der Malevič lediglich die Signatur des Todes (*mertvopis'*) zu erkennen vermag.¹⁴ Schon "immer und unter allen Umständen" habe die Kunst, bevor sie der "Zweckmässigkeit" unterworfen und ideologisch vereinnahmt worden sei, "die entscheidende Rolle in dem gestaltenden Leben" gespielt, heisst es

10 Zur Entstehungsgeschichte des "Schwarzen Quadrats auf weissem Grund" (mit besonderer Berücksichtigung der futuristischen Oper "Sieg über die Sonne" [Pobeda nad solncem]) siehe die Untersuchung von Kovtun (1983) und die a.a.O. abgedruckten Dokumente (mit Abb.); vgl. auch Marcadé (1976); Douglas (1980:35-47); Simmons (1981:100-117).

11 Vgl. Leporskaja (1978).

12 Malevič (1977:45f;50f).

13 Malevič (1977:67f).

14 Siehe dazu Malevič (1974:62; Malevič (1981:37ff).

in Malevičs Bauhausbuch zur Einführung in die Aesthetik der "gegenstandslosen Welt"; denn "nur Kunstwerte [seien] vollkommen und von ewiger Lebensdauer". - "Das schwarze Quadrat auf dem weissen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weisse Feld = das 'Nichts' ausserhalb dieser Empfindung.

Doch die Allgemeinheit (die Gesellschaft) sah in der Gegenstandslosigkeit der Darstellung das Ende der Kunst und erkannte nicht die unmittelbare Tatsächlichkeit des Gestaltwerdens der Empfindung.

Das Quadrat des Suprematisten und die aus diesem Quadrat entstehenden Formen sind den primitiven Strichen (Zeichen) des Urmenschen zu vergleichen, die in ihrer Zusammenstellung *kein Ornament, sondern die Empfindung des Rhythmus darstellen.*

Durch den Suprematismus tritt nicht eine neue Welt der Empfindungen ins Leben, sondern eine neue unmittelbare *Darstellung* der Empfindungswelt - überhaupt.

Das Quadrat verändert sich und bildet neue Formen, deren Elemente auf diese oder jene Weise geordnet werden." (Vgl. Abb. 9a)

Und zusammenfassend: "Die aus einer Empfindung entstehende künstlerische (malerische) Auffassung der linearen, zweidimensionalen und räumlichen Erscheinungen stützt sich nicht auf eine verstandesmässige Erkenntnis des zweckmässigen Zusammenhanges dieser Erscheinungen; sie ist gegenstandslos und unbewusst und bildet vom Standpunkte des Verstandesmässigen gewissermassen eine 'blinde, unkontrollierbare Norm'."¹⁵

So aufgefasst ist das Quadrat nicht bloss ein geometrisches Elementarkonzept und als solches, wie einst Larionov gegenüber Male-

¹⁵ Malevič (1927:18).

viß kritisch anmerkte, "eine akademische Form", die man dem "Schulbuch entnehmen" kann¹⁶; vielmehr ist es eine "Schöpfung des intuitiven Verstands", eine Schöpfung, die, nach Malevič, "aus nichts" (aus dem Nichts) entstanden ist und die auf nichts (auf das Nichts) verweist.¹⁷ Dieses potente Nichts, das "die Dinge selbst" aus sich hervorbringt, sie verlebendigt, indem es sie als Ur-Formen und Ur-Farben, aber auch als sprachliche Ur-Laute, als musikalische Ur-Klänge wahrnehmbar macht¹⁸, erweist sich, entgegen einer Vielzahl diskursiver Beschreibungs- und Deutungsversuche, die ihm den Status einer konzeptuell visualisierten Gedankenfigur, eines Ideen-Bildes, verleihen möchten, schlicht als das, was es ist: reine Gegenstandslosigkeit; und das heisst: reine Erscheinung, die als das erscheint, was sie zur Erscheinung bringt.

Dass Malevič das Quadrat als Embryonalform des Suprematismus gewählt hat, um die Abkehr von der (im weitesten Wortsinn) *gegenständlichen* "Kunst" hin zur *gegenstandslosen* "Welt" der reinen Empfindungen zu signalisieren, ist vor allem auf die nicht überbietbare Offenheit und Einfachheit - folglich auf die semantische Multivalenz, die struktur- und raumbildende Potentialität - dieser Form zurückzuführen. Das Quadrat, bei dem links und rechts, oben und unten vertauschbar sind, weist - im Unterschied zum Dreieck, zum Kreuz, zum Kreis - keinerlei hierarchische Gliederung auf und ist von symbolischen Konnotationen weitgehend frei, ermöglicht also dem, der sich seiner bedient, jene höchste Subjektivität, welche Oskar Schlemmer - hierin mit Malevič gewiss in Uebereinstimmung - als "mystische Objektivität" oder als "Mystik der malerischen Mittel" bezeichnet hat.¹⁹ Auch die Natur, schreibt

16 Larionovs polemische Glossen zu Malevič ("*Ot kubizma i futurizma k suprematizmu*", Moskva 3 1916) sind abgedruckt in *Malevič* (1974:70-73).

17 *Malevič* (1974:61-67).

18 *Malevič* (1977:74); *Malevič* (1974:43; 79).

19 Vgl. bei *Schlemmer* (1977:17) eine entsprechende Tagebuchaufzeichnung vom März 1915; siehe auch (*a.a.O.*:23) den folgenden Eintrag vom 3. November 1915: "Unerschöpft noch sind die einfachen Formen. Die einfache Form des

Malevič, kenne "kein 'Woher' und 'Wohin', und so kann der Mensch seinen Willen lenken, wohin er will, die Natur aber wird sich nicht lenken lassen. Alle seine 'Beweise', dass jede Richtung ihr 'Woher' und 'Wohin' haben müsse, sind genauso haltlos wie die Vorstellung von 'Oben' und 'Unten'." Und so kenne, heisst es bei Malevič weiter, auch "der neue malerische Aufbau [...] nicht die Vorstellung von 'Oben' und 'Unten' [...]." ²⁰

Im übrigen kommt dem Quadrat als solchem kein Wirklichkeitsstatus zu; es bleibt, in seiner idealen (geometrischen) Ausformung, ein rein imaginäres Gebilde, das nicht herstellbar, nur vorstellbar ist. Insofern wird das Quadrat zum Inbegriff der Abstraktion und Negativität. Als strukturell einfachste und semiotisch neutralste aller flächenhaften Elementarformen lässt sich das Quadrat auf keine andere - keine noch einfachere, noch neutralere - Form zurückführen, wohingegen seine vielfältige Symmetrizität wie auch seine Monoaxialität die Herleitung jener weiteren Basiselemente - des Dreiecks ebenso wie des Kreuzes und des Kreises - ermöglicht, die Malevič in den suprematistischen Formenkanon aufgenommen hat: das "*Schwarze Quadrat*" erweist sich als "Embryo aller Möglichkeiten". Die nicht hintergehbare bildnerische Grund-Form des Quadrats ist Grund und Form zugleich; dies jedoch nicht als Status, sondern als Prozess, denn das eine geht ins andere über, das eine geht im anderen unter. ²¹ Da das Quadrat nichts ausserhalb seiner selbst Liegendes darstellt, ist es auch am ehesten dafür geeignet, *nichts* ausserhalb seiner selbst Liegendes zu bedeuten; das Quadrat ist somit die einzige Form, die, nur *sich selbst* bedeutend, *alles* bedeuten kann: Bild des Selben, befreit vom Als-ob.

Quadrats, des Dreiecks, des Kreises, des Ovals. Die Psychologie dieser Formen. - Walt Whitman: 'Ich singe das göttliche Quadrat.' Es gilt, einfach zu sein." - Möglicherweise hat Malevič Whitmans Gesang auf die "göttliche Viereckigkeit" (božestvennaja četyrestoronnost') durch Vermittlung von Konstantin Bal'mont kennengelernt, der 1911 "*Leaves of Grass*" (Pobegi travy) in russischer Uebersetzung vorlegte (vgl. *Simmons* 1981:246ff).

20 Malevič (1962:123f).

21 Malevič (1981:23).

Von daher wird auch einsichtig, dass Malevič das "*Schwarze Quadrat auf weissem Grund*" mehrfach (in unterschiedlichen Formaten und Techniken) ausgeführt und in der Regel unsigniert gelassen hat; dass er das Quadrat nicht als seine "Erfindung", sondern als seine *Entdeckung* in Anspruch nahm, indem er ihm eine gewissermassen organische Entstehung (*vozniknovenie*) zugestand und für sein erstmaliges Erscheinen einen genau bestimmten Zeitpunkt festhielt²²; dass schliesslich das individuelle Ich des Künstlers hinter das Bild als solches zurücktrat und diesem durch sein Verschwinden zur Selbstwerdung, zur Selbstdarbietung verhalf.

Wenn Malevič somit im "*Schwarzen Quadrat auf weissem Grund*" die Abwesenheit des Bildes und zugleich dessen Apotheose bildhaft vergegenwärtigt, realisiert er - *als Bild* - gerade jenes Paradoxon, das *jedem* Bild innewohnt; das Paradoxon, Darstellung und Dargestelltes in einem - im Einen - sein zu sollen: *im Bild*. Für die künstlerische Praxis ergibt sich daraus ein weiteres Paradoxon, die alogische Notwendigkeit nämlich, das Bild undurchsichtig werden zu lassen, um es sichtbar zu machen, und das wiederum heisst: Ikonizität muss zur Opazität verdichtet, die Darstellung auf ihre Nullform gebracht, mithin verdinglicht werden, damit die Leere des Bildes (das, was es an Unaussprechlichem, an Unbeschreiblichem, kurz: an sprachlich *nicht* Einholbarem enthält) ihre eigene Sinnfülle gewinnen kann; denn gerade das Ungegenständliche, das diskursiv am wenigsten Fassbare ist es, was der Anschauung zu höchster Intensität verhilft, weil in ihm die Bild-

22 Vgl. dazu u.a. Malevičs handschriftliche Notizen zu den Abbildungsvorlagen für das Bauhausbuch (*Malevič* 1927), die heute im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel aufbewahrt werden; zum schwarzen Quadrat (Blatt 1) heisst es dort: "*Pervyj suprematičeskij element četjreugol'nogo vida. [No?] ne imejuščej [sic] točnogo geometričeskogo ravnougol'nika. Vozniknovenie ego 1913 god. Javljaetsja osnovnym elementom, iz razvitija kotorogo proizošli dva novych elementa sm. krug i krestovidnyj / KM*" [kursiv von mir, F.P.I.]. - Zur Datierungs- und Prioritätsproblematik um das "*Schwarze Quadrat auf weissem Grund*" siehe im übrigen die in *Ann.* 10 angeführte Sekundärliteratur.

lichkeit des Bildes am stärksten zur Erscheinung kommt.²³ "Je abstrakter die Kunst wird", so könnte man hier mit Robert Musil resümieren, "desto mehr wird sie Kunst..."²⁴ - In diesem Sinn wäre die Leere - Malevičs Nullform, die opake Ikone - "kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen"²⁵; der "weisse Grund" des Nichts ist der privilegierte Ort, wo das "schwarze Quadrat" als ästhetische "Erregung" zur optischen "Empfindung" werden kann, um somit als gemalte Fläche "die Kräfte der Statik oder diejenigen der dynamischen Ruhe anschaulich zu machen".²⁶

Bei Malevič geht es also, wie schon bei Mallarmé, um das In-Erscheinung-treten-lassen der Phänomene als "Wesen, die von ihrem wahrnehmbar gemachten Nichts ganz und gar umgeben sind".²⁷ Wie Mallarmé das Wort, so hat Malevič das Bild auf seinen Ursprung zurückgebracht, zurück auf jenes weisse Feld der Autoimplikation, wo *nichts* gesagt und daher *alles* möglich ist. Wenn Malevič diese Leerstellen des Bildes oder das Bild selbst als Leerstelle (das, was er die "blinde Norm" genannt hat) exponiert, schliesst er damit jeglichen Diskurs *über das Bild* aus. Was man schauend wahrnehmen will, darüber muss man schweigen. Der Verzicht auf Sprache als Erkenntnismittel ist gleichbedeutend mit dem Verzicht auf Rationalität, ist Geschichtsverzicht, ist Ich-Verzicht und Ding-Verzicht. Bildhaftigkeit wird absolut gesetzt; die Realität soll in ihrer blossen Sichtbarkeit wahrgenommen und damit ihrer Gegenständlichkeit entledigt werden. Wer nicht zu solcher Anschauung gelangt, dem wird auch keine sprachliche Nachhilfe - weder Beweis noch Erklärung - die "gegenstandlose Welt" einsichtig machen können.²⁸

23 Zur Hermeneutik des Bildes allgemein siehe Junod (1976); Boehm (1978).

24 Musil (1978:503).

25 Heidegger (1969:12).

26 Malevič (1974:119).

27 Blumenberg (1981:313).

28 Vgl. Grassi (1979:68ff).

Der Verzicht auf die Verbalisierung von bildhaften Wahrnehmungsdaten impliziert gegenläufig die Aufwertung des Schweigens zum Äquivalent jenes ursprünglichen Schauens, das für Malevič zur Voraussetzung totalen (weil tatenlosen) Schöpfertums geworden ist.²⁹ Solches Schauen, solches Schöpfertum wird, da es die Geschichtlichkeit und Gegenständlichkeit der Welt negiert, zur puren Affirmation der Scheinhaftigkeit alles Seienden, zu einer absoluten ästhetischen Setzung, die sich auf keinerlei Ähnlichkeit mehr stützt; für die alles im Un-Sinn und in der Un-Gegenständlichkeit einer mit sich selbst identischen, sich selbst genügenden Lebens-Kunst aufgeht, die einzig als das erscheint, was sie *ist*, die also lediglich, indem sie, für sich selbst, ein Un-Sichtbares hervorbringt, welches ihr gleicht, die Tatsache aufzeigt (sichtbar werden lässt), *dass* sie ist. Malevičs Affirmation des "*Schwarzen Quadrats auf weißem Grund*" als gegenstandsloser Dinglichkeit und als ungegenständlicher Bildlichkeit bewirkt (und verwirklicht) eben gerade jene doppelte Negation, von der die Ähnlichkeit einerseits, die Darstellung andererseits - aber beide *zugleich* - betroffen sind. So steht denn das "*Schwarze Quadrat auf weißem Grund*" für ein Unsichtbares, welches *da* ist, ohne *da* zu *sein*; in ihm gelangt "die reine Transzendenz, ohne ontische Maske" zur Erscheinung.³⁰

29 Siehe dazu *Ingold* (1979).

30 *Merleau-Ponty* (1979:282f); vgl. dazu *Foucault* (1973:43). - Von daher wird auch einsichtig, dass Malevičs figuratives Spätwerk weder als Ergebnis einer Rückbesinnung auf realistische Traditionen gegenständlicher Malerei noch als Beleg für eine Annäherung an die offizielle sowjetische Kunstpolitik der frühen dreissiger Jahre zu gelten braucht; denn *nach* dem Durchgang durch das "*Schwarze Quadrat auf weißem Grund*", d.h. *nach* der Wiedergewinnung des Bildes in seiner von jeglicher Abbildhaftigkeit befreiten Bildhaftigkeit wird der Unterschied bzw. der Gegensatz zwischen bildnerischer Gegenständlichkeit und bildnerischer Ungegenständlichkeit irrelevant, steht doch das Bild - auch wenn es etwas ausserhalb seiner selbst Liegendes darstellt - in jedem Fall für einen Mangel ein, da es, als Abbild, etwas repräsentiert, das nicht vorhanden ist; mit dem es also - jetzt und hier - nicht identisch sein kann. Gerade die Tatsache, dass der späte Malevič Gegenständlichkeit (der Kunst) und Gegenstandslosigkeit (der Welt) konzeptuell zusammenführt, weist ihn recht eigentlich als Adepten jenes während Jahrhunderten verdrängten realitätsabweisenden und sprachfremden Bildverständnisses aus, dessen theoretische Grundlegung im 16. Jahrhundert erfolg-

III

Doch Malevič setzt mit seinem "Schwarzen Quadrat auf weißem Grund" nicht nur der (wie auch immer gearteten) künstlerischen Repräsentation, mithin der prekär gewordenen Äquivalenz von Ähnlichkeit und Richtigkeit, von Bild-Betrachtung und Bild-Besprechung ein abruptes Ende; eher geht es ihm darum, die Kunst aus ihrem diskursiven Raum herauszulösen, der das Bild, indem er es zum Sprechen bringt, als solches überhaupt erst wahrnehmbar und glaubhaft macht.

Das "Schwarze Quadrat" radikalisiert die Negation der sprachlichen Herkunft des Sehens wie auch der Abhängigkeit des Bildes vom sprachlichen Kommentar insofern, als in ihm selbst die Überwindung des Textes und der überwundene Text simultan zur Erscheinung kommen. Wesentlich wird hier, dass es sich bei Malevičs Quadrat um ein schwarzes Rechteck auf weißem Grund handelt (was im übrigen einem elementaren suprematistischen Konstruktionsprinzip entspricht³¹). Wenn Theodor W. Adorno generell festhält, "das Ideal des Schwarzen" sei inhaltlich schon immer "einer der tiefsten Impulse der Abstraktion" gewesen³², so verweist dieses Dik-

te (vgl. Böttschmann 1982:9f): "Im Erscheinenlassen dessen, was nicht ist, behauptet die Malerei nicht nur die produktive Selbständigkeit gegenüber den Texten, sondern auch gegenüber dem Zustand der Natur und der Welt, wie er jetzt ist. Die Erfindung als eine prospektive Tätigkeit hat aber erst Bellori 1664 in den Zusammenhang mit dem Satz über das Erscheinenlassen gebracht. Bellori hat den Gegensatz zwischen 'imitazione' und 'fantasia' ausgeführt und dieser die Vollendung der Natur durch innere Schau zugesprochen. [...] Gestellt wurde das Problem mit Dürer, der zunächst ein wissenschaftlich-statistisches Verfahren für die Ermittlung der Vollendung der Natur entworfen hatte, dann aber den Vergleich ersetzt hatte durch eine Theorie der innern, intuitiven Synthese im Geist oder im Auge des Künstlers. Der Künstler erlangt die unerschöpfliche Fähigkeit, hervorzurufen, was niemals war, und nimmt in Anspruch, die unendlichen Liegengelassenen Möglichkeiten einer andern Welt als der bestehenden auszuführen und hervorzubringen."

31 Vgl. Malevič (1974:121ff); Malevič (1981:21f; 69f; 98ff). Zum suprematistischen Farbenkanon siehe v.a. Malevič (1974a:1-4).

32 Adorno (1970:66).

tum wohl in erster Linie auf das Ueberhandnehmen von Schwarz in der europäischen Malerei seit Manet und die daraus sich ergebende (weil dadurch bedingte) Tendenz zur Ungegenständlichkeit; es ruft aber auch, indirekt, die Tatsache in Erinnerung, dass Schwarz als Primärfarbe aller Schriftgestaltung - geschriebene, gedruckte Texte kodifizieren sprachliche "Begriffe", welche "Ideen" (also *Bilder*) bedeuten, üblicherweise *schwarz auf weiss* - die höchste kulturelle Abstraktionsleistung überhaupt zur Anschauung bringt³³; dass der Einsatz von *Druckerschwärze* als "Schwarze Magie", der Schriftkundige als "Schwarzkünstler" hat dämonisiert werden können, ist eine unmittelbare Folge davon.

Auch für Malevič verbindet sich Schwarz (beziehungsweise die zunehmende Dominanz von Schwarz gegenüber den andern Farben des Spektrums) mit der Entwicklung der Schriftkultur und demzufolge mit der durch die Linearität der Texte geprägten Vorstellung eines kontinuierlich-progressiven Geschichtsverlaufs, wie sie insbesondere in den Gross- und Hauptstädten - den Zentren der alphabetisierten Welt - sich durchgesetzt hat.³⁴ In diesen intellektuellen Zentren habe die "Energieanspannung der gegenwärtigen Menschheitsepoche ihren äussersten Punkt" erreicht, weshalb das Farbenspektrum hier bereits "fast vollständig auf Schwarz und Weiss eingeschränkt" sei: "Die Stadt als höheres Menschheitszentrum zeigt, dass der Farbcharakter in seinem Prisma aus dem Spektrum verschwindet. Wenn wir, wie ich vermute, unsern Aufstieg in diesem Sinn weiterverfolgen, so wie wir uns vom Zentrum des Dorfes zur Stadt wegbewegt haben, dann werden vermutlich auch die Städte in der Form von Hauptstädten sich in Richtung auf ein neues Zentrum fortentwickeln, ich würde sagen: auf das Zentrum der Zentren hin, welches bestehen wird aus einem Herkules, um den herum sich alle Kapitalen drehen werden. [...] Möglicherweise

33 Vgl. dazu neuerdings *Flusser* (1978; 1979; 1983); ausserdem die Sammelwerke *Créativité* (1973) und *Schrift* (1983). Siehe auch, mit besonderer Berücksichtigung des Suprematismus, *Vallier* (1979).

34 Vgl. das kritisch-interpretative Referat zu Heinrich Rombachs "*Leben des Geistes*" bei *Kemper* (1981:230-248; hier besonders: 238ff).

werden dann die Begriffe von Schwarz und Weiss eine andere Interpretation erhalten (gerade auf Weiss lässt sich nämlich ein Ziel fixieren, das heisst jener Ort, wo die Verschiedenheit nicht sichtbar sein wird), und die Bemühungen der menschlichen Lehren um Gleichheit werden ebenfalls in Schwarz und Weiss enthalten sein, so dass der Grund, der geschaffen wird durch die Einführung oder die Erscheinung eines herausragenden Tatbestandes, nicht vorhanden wäre. Ich nenne dieses höchste Zentrum des gemeinschaftlichen Einen 'die Weisse'.³⁵ - Demgegenüber sieht Malevič, weitab von seiner Utopie der Weisse, die Schwärze der Städte - den schwarzen Verstand, die schwarze, nurnmehr auf Texte abgestützte Intellektualität - um sich greifen, wodurch der Mensch Schritt für Schritt um seine Imaginationskraft und sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit gebracht werde, so dass er auf die Zurückgewinnung authentischer Lebens- und Welterfahrung kaum noch hoffen dürfe: "In dieser Schwärze endet unser Spektakel, hier ist der Schausteller der Welt eingetreten, nachdem er seine vielen Gesichter versteckt hat, weil ihm ein authentisches Antlitz fehlt."³⁶ Mehrfach hat Malevič den Authentizitätsverlust des modernen Menschen, der sich der Geschichte unterworfen habe, statt sie zu überwinden, bildhaft vergegenwärtigt, indem er sein Gesicht (den *Kopf*) oder auch seine Brust (das *Herz*) durch ein schwarzes Quadrat, bisweilen auch durch ein gewöhnliches Viereck ersetzte: durch den opaken schwarzen Schirm der Rationalität bleibt das Ich von der Welt geschieden.

Der extreme Abstraktionsgrad, den Malevič mit dem "*Schwarzen Quadrat auf weissem Grund*" erreicht, ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass in diesem Bild ein malerisches Projekt mit *zeichnerischen* Mitteln realisiert wird³⁷; denn die Farbe Schwarz, von der europäischen Malerei während Jahrhunderten lediglich als Hilfsmittel (etwa zur Konturierung, zur Schattierung) zugelassen, ist weit weniger an die Fläche denn an die Linie - und umgekehrt -

35 Malevič (1981:83; 95).

36 Malevič (1981:100).

37 Malevič (1977:50).

gebunden, weshalb sie für graphische und skripturale Gestaltung bevorzugt wird. Nun kann aber gerade das *schwarze* Quadrat (wie das schwarze Viereck allgemein) aufgefasst werden als eine durch die Verschiebung von Linien erzeugte Fläche. Das auf solche Weise entstehende opake Quadrat wäre demnach, als "blinde Norm", Bild und Text in *einem*; nämlich *beides* in der Negation. So würde die Opazität des "*Schwarzen Quadrats aufweissem Grund*" - die Unsichtbarkeit des Sichtbaren, die gleichzeitig die Unlesbarkeit des Lesbaren wäre - zur höchsten Form der Transparenz.³⁸

Dass das "*Schwarze Quadrat aufweissem Grund*" auch als *Text* betrachtet werden kann, wird deutlich, wenn man sich - zunächst schematisch - den schwarzen Satzspiegel auf der weissen Buchseite vorstellt. Was der Betrachter vor Augen hat, sind hier ebenfalls zwei (mehr oder minder genau) konzentrisch angeordnete Rechtecke, von denen das eine - das kleinere, das innere - schwarz ist und inbezug auf den weissen Grund entweder als erhaben oder als in die Tiefe weisend gedeutet werden kann. Die formale Simplität des Rechtecks (und vollends des Quadrats) bringt es mit sich, dass diese ausschliesslich durch vertikale und horizontale Geraden eingegrenzte, von jeder darstellerischen Gegenständlichkeit befreiten Fläche in einer Art und Weise wahrgenommen wird, die weitgehend dem linearen Sehvorgang des Lesens entspricht. Da im Quadrat (mehr noch als im Rechteck allgemein) die elementare Spannung zwischen der dynamischen Vertikalen des freien Falls wie auch des aufrechten Gangs einerseits, der Horizontlage andererseits vollkommen harmonisiert ist (vgl. Abb. 6, a-c), bleibt die

38 Vgl. dazu *Jabès* (1979:638f): "Schriftsteller und Maler gehen beim ersten Sonnenstrahl auseinander. Eine einzige Farbe für die Vokabel, jene des Todes. Ein einziger Tod für die Vokabel, jener der Farbe. Die Farbe des Todes ist ewig: schwarze Asche und weisse Asche, vom Wasser vermengt. - Der Schriftsteller setzt auf zwei Farben und stirbt an einer davon. - Eine Farbe genügt, um uns zu blenden. - Die Weisse wird eines Tages nicht mehr Farbe, nur noch - endlich - Abgrund sein. - 'Die Schwärze wird uns ausmerzen', sagte er. - ...ein Buch im Tod des Buches als Entsprechung zu seiner Ähnlichkeit mit dem Tod. - Du spielst auf Verlust. Du spielst die Nicht-Ähnlichkeit: die Wichtigkeit des Nichts. - Die Unlesbarkeit des Lesbaren ist vielleicht das Ende der Transparenz."

sinnliche Stimulation des Auges minimal, wohingegen der analytische Blick geschärft wird, was zur Folge hat, dass die schwarze Viereckform zugleich *gesehen* und *gelesen* (gesehen *wie* gelesen) wird. Denn anders als beim szenographisch konzipierten Bildwerk, dessen adäquate Wahrnehmung ein kreisförmiges oder zumindest partiell in Kreisbögen verlaufendes *scanning* voraussetzt³⁹, setzt das mit einem einfachen Rechteck konfrontierte Auge den Blick an der Ecke oben links an (A), lässt ihn linear dem oberen Rand entlang bis zur Ecke rechts (B) gleiten, um alsdann über die Diagonale, durch den Mittelpunkt der Vertikal- und Horizontalachse, zur Ecke unten links (C) und von dort zur Ecke unten rechts (D) zu gelangen (Abb. 5). Selbst wenn man das *scanning* vereinfacht und den Blick, oben links beginnend und endend unten links, lediglich die vier Ecken (in der Abfolge A-B-D-C) verifizieren lässt, bleibt die auch für das Lesen bestimmende Rekurrenzbewegung - horizontales Hin (links-rechts) und vertikales, beziehungsweise diagonales Her (oben-unten/rechts-links) - erhalten (Abb. 4, a-b)).⁴⁰

Malevič hat die wahrnehmungsphysiologischen Uebereinstimmungen, die sich bei der Betrachtung einer orthogonalen Fläche einerseits, bei der Lektüre eines Schrifttextes andererseits feststellen lassen, in zwei wichtigen Zeichnungen aus der Entstehungszeit des "Schwarzen Quadrats auf weißem Grund" simultan dadurch veranschaulicht, dass er jeweils in einen rechteckigen Rahmen mehrere horizontal verlaufende Schriftzeilen (schwarz auf weiß) einsetzte, so dass nun die entsprechenden Blätter als "Bilder" betrachtet oder als "Texte" gelesen werden können (siehe Abb. 2; vgl. Abb. 1). Um von diesem rechteckig gerahmten Text zum schwarzen Quadrat zu gelangen, genügt es, einen Text so oft durch einen andern Text zu überlagern, bis er, völlig unleserlich geworden, zu-

39 Hochberg (1977); Black (1977).

40 Vgl. Wersin (1956); zu den Eigenschaften des Quadrats siehe Arnheim (1983: 143-149); zur Spezifik des Bild-Sehens und des Text-Lesens vgl. Gibson (1973) und Kuzneov/Chromov (1983); zur Figur des Quadrats in der modernen Kunst von Malevič bis Albers siehe Albrecht (1976).

sammen mit jenen andern Texten eine opake schwarze Fläche bildet. Man hätte es also, in letzter Konsequenz, mit einem totalisierten Text zu tun, der eine Vielzahl anderer Texte enthält, von denen jeder, für sich genommen, seinen Sinn haben mag, die aber insgesamt sich zum Un-Sinn verdichten, da sie nicht mehr in ihrer transparenten Schriftlichkeit, sondern nur noch in ihrer undurchschaubaren (weil rein anschaulich gewordenen) Bildlichkeit - somit als das, was sie gerade *nicht* sind - wahrgenommen werden können.⁴¹

IV

Das "*Schwarze Quadrat auf weissem Grund*" - Elementarform der *Oekonomie* - definiert das Kunstende als Selbstvernichtung der Kunst durch Entropie; die während Jahrhunderten in Bildern wie in Texten stetig akkumulierte *Bedeutungsfülle* hat schliesslich die Bilder und die Texte selbst zum Verschwinden gebracht, hat sie unsichtbar und unlesbar gemacht. Malevič, dies kann nun konstatiert werden, veranschaulicht - und verwirklicht - im "*Schwarzen Quadrat auf weissem Grund*" nicht nur das, was das Bild als Abbild je gewesen ist und was es als reine Erscheinung je sein könnte, sondern er macht, darüber hinaus, auch deutlich, dass vom Ende der "Kunst"-Kunst die Bild-Kultur und die Schrift-Kultur gleichermaßen betroffen sein würden.

Was Malevič mit bildnerischen Mitteln einsichtig werden lässt, findet bei Vasilisk Gnedov - im "*Poem vom Ende*" (Poëma konca) - eine in ihrer Radikalität nicht mehr überbietbare literarische Entsprechung: 1913, im Entstehungsjahr des "*Schwarzen Quadrats auf weissem Grund*", legte Gnedov unter dem genannten Titel einen

41 Vgl. dazu eine von 1902 datierte Notiz bei Valéry (1973:6): "Je sens toutes ces choses que j'écris ici - ces observations, ces rapprochements comme une tentative pour lire un texte et ce texte contient des foules de fragments clairs. L'ensemble est noir." - Den Uebergang vom transparenten Schrift-Text zum opaken ("schwarzen") Bild-Text hat Williams (1981) in einer graphischen Sequenz nachvollzogen.

Text *ohne Worte* vor; es handelte sich dabei um eine leere (und zugleich die letzte) Seite eines Gedichtbuches, das er mit "*Tod der Kunst*" (Smert' iskusstvu) überschrieben hatte.⁴² Wenn Gnedov den Text in der opaken Weise der Buchseite zum Verschwinden bringt, hebt er dessen Schriftcharakter auf und entzieht ihn der linearen Dechiffrierung, lässt ihn aber, als Nicht-Text, gleichzeitig zum Gegenstand der Anschauung werden und verleiht ihm damit - in suprematistischem Verständnis - den rein phänomenalen Charakter eines auf seine Bildhaftigkeit reduzierten *Bildes*: der "blind" gewordene Satzspiegel *erscheint* als weisse Ikone.

Gnedov hat das "*Poem vom Ende*" mehrfach öffentlich vorgetragen, indem er den "gegenstandslosen" Text durch elementare körpersprachliche Zeichen - also gestisch - visualisierte; eine seiner diesbezüglichen Interpretationen soll darin bestanden haben, dass er, statt zu lesen, seinen Körper in rhythmisches Schaukeln versetzte, wobei er mit der Hand eine horizontale Linie andeutete, und zwar zuerst von links nach recht, dann von rechts nach links, als wollte er die eine durch die andere Bewegung annullieren - eine Geste, mit der Gnedov zweifellos den obsolet gewordenen Akt des Lesens zu vergegenwärtigen suchte.⁴³

Mit der performativen Realisierung eines totalen, von jeglicher textuellen Fixierung befreiten Dichtwerks gelangt Gnedov zu weitgehender Übereinstimmung mit Malevičs radikal antiliterarischer Forderung nach einer präalphabetischen poetischen Praxis, die "weder auf Papier noch auf Tinte" angewiesen ist und folglich jeder Form von Vertextung enthoben bleibt: die literarische Fiktion soll zugunsten sprachlicher Imagination aufgegeben werden. Auch Malevič möchte einzig auf "Rhythmus" und "Kadenz" der Sprache vertrauen, die kraft ihrer Eigendynamik aus Lauten (und nicht aus Wörtern, nicht aus Sätzen) "ein neues Bild *ex nihilo*" erzeugt und so sich selbst zu genügen vermag. In diesem Sinn versteht Malevič

42 Vgl. dazu Markov (1969:79ff).

43 Bei Markov (a.a.O.:80) zitiert nach einem Bericht von Ignat'ev.

beispielsweise den unartikulierten *Schrei* als sprachlichen Selbstausdruck des *Schmerzes*, weshalb es sich, seiner Ansicht nach, erübrigt, dem Schmerz *in Worten* Ausdruck zu verleihen, das heisst, den Schmerz als reine Empfindung verbal zu objektivieren. Statt Metaphern zu bilden (und damit zum *Übersetzer* zu werden), müsste der *Dichter*, als Person, sich zum Medium der "lebendigen Stimme" der Sprache machen, der er "neue Wortbildungen" abzulauschen hätte, Wörter freilich, die der "Verstand niemals wird begreifen können", da sie "nicht ihm angehören", sondern - als das eigentlich Sprachliche an der Sprache - der Poesie. Die schöpferische Sprache, meint Malevič, schliesse jedwede Gegenständlichkeit - jede Objektivierung, also auch jede Bedeutung - aus; ihre Eigenart bestehe darin, mit dem Identisch zu sein, was sie hervorbringe: im Seufzer, im Schrei "gibt es keinerlei Materie, wohl aber die reine, die authentische Stimme ihrer Existenz".⁴⁴

V

Malevičs tiefgreifende Skepsis gegenüber aller begrifflichen, mithin zweck- und bedeutungsorientierten Sprachverwendung, durch die er die ästhetische Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen bedroht, das Wort seiner vorliterarischen Totalität beraubt und das Bild dem verbalen Kommentar überantwortet sieht, findet ihren Ausdruck in der apodiktischen These, wonach jede wahre Sprache unverstänglich - und das heisst: transrational - sein müsse; sie zeigt sich aber auch darin, wie er selber, wenn er in schriftlicher Form von Kunst, von Aesthetik handelt, seinen Diskurs gestaltet. Allen Texten Malevičs ist die Eigenart gemeinsam, dass sie sich weder auf eine bestimmte Methode noch auf ein bestimmtes Genre festlegen lassen; dass sie weder der wissenschaftlich objektivierenden noch der literarisch reflektierenden Ausdrucksweise verpflichtet sind; dass in ihnen vielmehr ein poetisches, ein hervorbringendes Reden sich kundtut, welches nicht nur Wahrgenommenes fest-

44 Malevič (1977:74-79).

hält (und damit lediglich die Inadäquanz von Sprache und Wirklichkeit, Begriff und Bild festschreibt), sondern die Wahrnehmung selbst, in ihrer Prozessualität, zur Sprache bringt.⁴⁵ Von daher wird denn auch klar, weshalb Malevičs agrammatische und asyntaktische Schreibweise, seine argumentative Widersprüchlichkeit, seine Tendenz zur Wiederholung, zur Variation, zum Oxymoron, sein konsequenter Verzicht auf indirekte Rede und direktes Zitat, auf Kommentar und Referat für seinen Diskurs konstitutiv werden konnten. Was der Logos je privilegiert hat, indem er es in Worte fasste und benannte, ist für Malevič nichts anderes als versprachlichte, mithin versachlichte Evidenz; also Verlust an Ursprünglichkeit: Seinseinbusse. Denn das rationale Denken bestimmt das Sein als das, was gesagt, was benannt ist; doch was *solcher* Seinsweise angehört, braucht, nach Malevič, nicht auch noch zu *sein*. Das Seiende wird um das Sein gebracht, indem man es ihm - begrifflich, namentlich - zuspricht. Das individuelle Bewusstsein geht auf im Namen, den es sich gibt; seine Bestimmung ist es, an den Logos gebunden zu sein und in ihm sich zu vernichten.

Allein die Sprache - nicht das Bild - kann, in diesem Verständnis, erscheinen lassen, was ist; sie tut es, indem sie die Welt versprachlicht und sie als ein Sprach-Phänomen zur Erscheinung bringt.⁴⁶ Die Endlichkeit der Welt liegt in den Grenzen der Spra-

45 Ueber "poietisches" vs. "richtiges" Sprechen vor Bildern siehe *Bätschmann* (1977:112ff).

46 Vgl. dazu eine diesbezügliche Uebersetzung Conrad Fiedlers (zitiert bei *Schwetzer/Wildermuth* 1981:256f): "[...] in demselben Augenblicke, in dem wir das Gesehene aussprechen, ist es nicht mehr ein Gesehenes; in dem sprachlichen Ausdruck führen wir etwas in das Bewusstsein ein, was nicht aus dem Stoff besteht, der durch die Gesichtsempfindung geliefert wird und daher, anstatt der Entwicklung des Gesichtsbildes zugute zu kommen, dieselbe vielmehr unmöglich macht. Auch gleicht diese Art, sich von einem Gesichtseindruck Rechenschaft zu geben, einem Notbehelf; sie stellt sich da ein, wo das sehende Bewusstsein unfähig ist, sich über sich selbst Rechenschaft zu geben; wie wenig das Resultat dem vorgeblichen Zweck entspricht, kann jeder erfahren, wenn er den Versuch macht, von einem sprachlichen Ausdruck zu der sinnlichen Wirklichkeit des Gesichtsbildes zurückzukehren." - Siehe auch die in der Auseinandersetzung mit Parain und Blanchot gewonnenen Einsichten zur Sprachhaftigkeit allen Seins bzw. zur Seinskonstitution durch Versprachlichung ("être serait le synonyme d'être dit")

che beschlossen. Als ein Sprechender ist der Mensch sich selber fremd; die Sprache als das Fremde in ihm bewirkt seine Selbstentfremdung. So muss letztlich das Subjekt in sich zusammenbrechen, denn es ist Subjekt nur dann, wenn es (s)einen Namen hat; wenn es zum Objekt *geworden* ist. Wenn nun Malevič ein vorsprachliches, nicht mehr individuell fixiertes Bewusstsein - als Bewusstsein schlechthin, im Gegensatz zum rationalen Konstrukt des Selbst-Bewusstseins - fordert, setzt er damit implizit voraus, dass der Mensch sich selber (sein Selbst) übersteige, indem er zurücktritt hinter das, wodurch sein Mensch-Sein wesentlich bedingt ist; die Sprache.

Auch hier bleibt Malevič auf das Paradoxon angewiesen: Um eine restlos vertextete Welt ihrer Seinsvergessenheit zu entheben, bedient sich der Künstler seinerseits des linearen Mediums der Texte; er greift, da sein "Pinsel struppig geworden" ist, zur "spitzen Feder", von der er sich direkteren Zugang zu den "Gehirnwindungen" - zum rationalen Denken - verspricht.⁴⁷ Dabei bleibt für Malevič freilich die Vorstellung wegleitend, dass er, wenn er schreibt, sich einschreibt in einen umgreifenden Architext, der alles, was sprachlich überhaupt formulierbar ist, latent bereithält, so dass der jeweilige Diskurs nicht eigentlich erfunden, sondern lediglich gefunden werden muss. Es versteht sich, dass ein derartiges Textverständnis die Autorschaft von jeglichem Originalitäts- und Prioritätsdruck entlastet und dass dadurch die Grenzlinie zwischen "fremden" und "eigenen" Schriften verwischt wird. Malevič macht sich diese Freiheit insofern zunutze, als er in seinen Texten oft über weite Strecken Texte anderer Autoren paraphrasiert, ohne irgendwelche Quellen anzugeben; aber auch ohne den Anspruch, das Uebernommene adäquat - im Sinn der

bei *Klossowski* (1980:135-157): "Ainsi ne suis-je qu'un moyen du langage pour faire venir à l'être ce qui n'est pas encore." Diese Stelle (*a.a.O.*: 141) weist auf, dass zwischen sprachlicher und bildnerischer Weltaneignung einerseits, zwischen sprachlicher und bildnerischer Welterschöpfung andererseits eine fundamentale ontologische Differenz besteht.

47 *Malevič* (1974:123).

Vorlage - resümiert oder interpretiert zu haben. Da Malevič fremde Texte nicht selten auf solche eigenmächtige Weise zu vereinnahmen pflegt, um sie *für sich* sprechen zu lassen, vermag auch die gewissenhafteste Einflussforschung kaum etwas zum besseren Verständnis seiner theoretischen Positionen beizutragen; denn entscheidend ist nicht, was er von wem übernommen hat, sondern die Tatsache, dass er auch dort, wo Einflüsse nachweisbar sind, im eigenen Namen spricht; dass er, in wessen Worten auch immer, sich selber ausspricht.⁴⁸ Malevič geht es jedoch keineswegs darum, fremde Texte auktorial für sich zu beanspruchen oder sie kompilatorisch nachzuschreiben, das heisst, sich etwas anzueignen, das ihm fremd wäre und demgegenüber er extern bliebe; vielmehr begreift er sich als internen Funktionär und Regulator seines zwischen eigener und fremder Rede frei fluktuierenden Diskurses, den er wiederum bloss als partielle Realisierung jenes einen allumgreifenden Architexts auffasst, der *die Welt bedeutet* und dem er selber - Subjekt und Objekt zugleich - angehört.

So wird Malevičs polyphoner Bild-Diskurs, wie er sich in seinen zahlreichen Programmschriften, vor allem jedoch in den Notizbüchern niedergeschlagen hat, zu einer spezifischen Art von künstlerischer Kreativität, durch die der Maler - als "Suprematist" - seinen Weltbezug neu zu bestimmen und zu gestalten sucht; durch die er aber auch eine neue Welt-Anschauung begründen möchte, eine neue Form des In-der-Welt-Seins und der ästhetischen Welt-Aneignung.

VI

"Die Jahre 1908 bis 1910 waren die entscheidenden", schreibt Malevič im zweiten Teil seiner Abhandlung über den "*Suprematismus als Gegenstandslosigkeit*": "Die Umwälzung führten der Kubismus und der Futurismus herbei. Sie hatten grossen Anteil an der Zer-

⁴⁸ Vgl. Malevičs Schopenhauer-Rezeption (in *Malevič* 1976; mit Kommentar von Troels Andersen, a.a.O.: 7ff).

störung der alten Fundamente. Aus den Trümmern, die noch die Merkmale ihres gegenständlichen Ursprunges bewahrten, entstand ein neues System. Das neue System erzeugte eine neue Form für das Gewicht. Im Jahre 1913 wurde auch dieses Gewichtssystem zerstört durch die Einführung des Suprematismus als [eines] gegenstandslosen Systems."⁴⁹ Hier geht es nun freilich nicht bloss um die Festschreibung einer historischen Abfolge von "Kunstismen", als deren höchste Stufe der Suprematismus zu gelten hätte; denn die höchste, die letzte Stufe künstlerischen Schaffens wäre, nach Malevič, der erste Schritt hin zu einer Vollkommenheit, welche vor aller Kunst zu erreichen wäre, also nach deren Ueberwindung. Der Suprematismus - das sei hier noch einmal unterstrichen - ist bei Malevič weder als Kunst-Stil noch als Kunst-Epoche, sondern als panästhetische Lebens-Form gedacht, in der Kultur und Natur, definitiv versöhnt, ihre ursprüngliche Totalität zurückgewinnen könnten: Ursprünglichkeit und Totalität sind die zentralen Kategorien der suprematistischen Aesthetik; Voraussetzung für das, was Malevič unter Vollkommenheit (als Zustand des "weissen Suprematismus") versteht - das neue, nicht mehr an Texten, sondern einzig an Phänomenen orientierte Seinsbewusstsein einer restlos befreiten Menschheit, welche den durch Wirtschaft, Technik und Politik bestimmten Lebens-Kampf aufgegeben hat zugunsten einer interessellosen arationalen und aperspektivischen Welt-Anschauung.

Der "weisse Suprematismus", von Malevič im "*Weissen Quadrat auf weissem Grund*" (1918) bildnerisch konkretisiert, steht für eine zu absoluter "Formelheit" synthetisierte Welt von phänomenaler Weisse, in der "alle Spektren [...] zu einem einheitlichen Bewusstsein, in eine einheitliche Erregung und Bewegung gebracht" sind, so dass auch "das Bewusstsein des Menschen in all seinen Bewegungen durch Ausnutzung aller Mittel und Naturkräfte zum Weissen gelangt": "Wie alle Formen kommt auch das Bewusstsein aus dem einheitlich Weissen, durchschreitet eine Zone von Bewegungen als Kultur und kehrt wieder zum Weissen als seiner Gren-

49 Malevič (1962:232).

ze zurück. [...] Es ist denkbar, dass das weisse Quadrat Anfang und Abschluss bedeutet, das heisst, dass die Bewegungszonen des Weissen an beiden Enden weisse Kuben haben, die man als Symbol von sechs Vollkommenheiten betrachten könnte, die je einer Seite des Kubus - also einem Quadrat - entspringen, sich unterwegs in Gegenstandslosigkeit zerstäuben und wieder in den Kubus oder in das System der Quadrate der sechs Kubuseiten einmünden."⁵⁰ - Die Tatsache, dass der Suprematismus alles in "einheitlicher Weisse" aufgehen (und somit opak werden) lässt, hat nicht zuletzt auch das Verschwinden des "*Schwarzen Quadrates*" im weissen Feld zur Folge, den Verlust jener suprematistischen Elementarform, welche, bei Malevič, die Bildhaftigkeit des Bildes gegen die Bildfeindlichkeit des Textes behauptet. Der "weisse Suprematismus" rehabilitiert das "Bild", indem er das *Bild* als Ab-Bild verwirft, um es in seiner abstrakten (von der Wirklichkeit "abgezogenen") Bildhaftigkeit *rein* zur Erscheinung zu bringen; diesem Vorgang entspricht in der "gegenstandslosen Welt" des Suprematismus die Ueberlagerung und Verdrängung der Objekte durch die Phänomene: "Im weissen Suprematismus operiert das Bewusstsein nicht mehr mit verschiedenen Materialien, sondern nur noch mit Erregungen. Das Bewusstsein fügt sich demnach in das System natürlicher Erregungen ein, wodurch der Suprematismus in seiner letzten Konsequenz weder Grenzen noch Zahlen mehr kennt. [...] Aufgenommen wird nicht die Welt der Dinge, auch nicht ihre äussere Hülle, sondern nur das Zusammenwirken von Erregungen. Die Wahrnehmung von Erscheinungen steht ausserhalb aller Kategorien und Unterscheidungen nach allgemeingültigen Begriffen. [...] Das gegenständliche Gesetz ordnet die Dinge nach Rang und Würde, das gegenstandslose nach dem Grad der Erregung. Die Wahrnehmung bleibt aber nur in Augenblicken völliger Erregung rein und richtig. Erkennen kann man die Wahrnehmung aber nicht, weil sie nur Erregung ist. [...] Das All birgt in sich keine Gegenstände, sondern nur Erscheinungen, die man mit 'Sein' bezeichnet. Das

⁵⁰ Malevič (1962:229).

Sein aber bestimmt die Wahrnehmung oder die Erkenntnis. Folglich begründet es neues Sein oder zieht aus dem vorhandenen Sein neue Schlussfolgerungen als Erregungsart."⁵¹

"Rein" und "richtig" ist Erkenntnis also nur dann, wenn das Sein als Schein und der Schein als das Wahre begriffen wird; und nur dort, wo die Welt der Objekte erkannt wird als das, was sie zu sein *scheint*; und das heisst: als das, was sie *ist*, indem sie Erscheinung wird. Die phänomenale Weisheit, von der Malevič immer wieder spricht, steht für die Opazität der Phänomene einerseits, für die höchste menschliche Weisheit andererseits, die keinen Unterschied mehr kennt zwischen Geist und Materie, Subjekt und Objekt, Sein und Schein: "In Wahrheit gibt es nur ein einziges Element - die Erregung, die in ihrer Wirkung als Element in unserer Vorstellung in zwei Begriffe zerfällt, die wir einmal Geist, das andere Mal Materie nennen oder umgekehrt, je nachdem wie es sich aus unserer Vorstellung von der Welt ergibt. Als formende und organisierende Prinzipien bestehen bei uns ganz allgemein Materie, Geist und Gedanke, Erregungen verschiedener Grade, Kräfte und Funktionen. Der Gedanke als Funktion der Form realisiert die Bewegung und erfindet die Welt. Auf diese Weise setzt sich die Welt des Menschen aus den gleichen Bestandteilen zusammen wie er selbst."⁵² - Das Ich und die Welt der Objekte werden auf solche Weise gleichermaßen immaterialisiert und nurmehr in ihrer Phänomenalität wahrgenommen; als Energieerreger und Energieempfänger; als Subjekt und als Objekt sinnlicher Erkenntnis, die den Körper zum "Pinsel", die Welt zum "Bild" werden lässt, denn in der "gegenstandslosen Welt" des Suprematismus spricht die Natur selbst sich durch den Künstler aus, statt von ihm, wie die Dialektik von Geist und Materie es nahelegt, in Bildern (oder Texten) widerspiegelt zu werden.⁵³

51 Malevič (1962:213). - Der bergsonistisch geprägte Begriff der "Erregung" findet sich, auch in der *Literatur* der klassischen Moderne, bei so unterschiedlichen Autoren wie Valéry und Marinetti.

52 Malevič (a.a.O.:237).

53 Vgl. Malevič (1981:55; 1977:77; 1981:43).

Suprematistische Lebens-Kunst erfordert deshalb eine totale Wahrnehmungsfähigkeit, die sich auf alle Sinne stützen kann, die das Auge als Gehirn, das Gehirn als Auge einsetzt und den "Schädel" zum "Kosmos" erweitert, um schliesslich zum Organon jeglicher Welt- und Selbsterkenntnis zu werden⁵⁴: Erkenntnis nun nicht mehr als Wissenszuwachs, sondern als unmittelbare sinnliche Erfahrung, aus der der Körper seine eigene, vom rationalen Wissen abgehobene Weisheit gewinnt. "Noch aber müht sich der menschliche Geist weiter [damit] ab, Klarheit und Anschaulichkeit in seine Welt zu bringen, also etwas zu verwirklichen, was es im Weltall nicht gibt. Seit den Zeiten des Turmbaues zu Babel, als die Menschen glaubten, den Himmel erreichen zu können, haben sie nichts dazu gelernt. - Mit diesen vergeblichen Bemühungen verbaut der Mensch sich den Weg zu der schweigenden dynamischen Weisheit der kosmischen Erregung, diesem reinen, ziellosen, gegenstandslosen Wirken. Es ist an der Zeit, dass der Mensch sein Leben dieser Weisheit entsprechend aufbaut und sich gegen jede menschliche 'Weisheit' [als positives Wissen] abschirmt. - Eine Grundlage muss geschaffen werden, die allem gegenständlichen Denken entgegenwirkt. - Der Weg des Menschen muss befreit werden von allem gegenständlichen Gerümpel, das sich in den Jahrtausenden angesammelt hat. Dann erst wird der Rhythmus der kosmischen Erregung voll wahrgenommen werden können, dann wird der ganze Erdball eingebettet sein in eine Hülle ewiger Erregung, in den Rhythmus der kosmischen Unendlichkeit eines dynamischen Schweigens."⁵⁵

Malevičs Entwurf einer "gegenstandslosen Welt", wie sie im "weisen Suprematismus" sich erfüllen (beziehungsweise wiederhergestellt werden) sollte, bleibt insofern spekulativ, als er eine von jedweder äusseren Bedingtheit - etwa von der Notwendigkeit, sich ernähren, also arbeiten zu müssen - *befreite* Menschheit voraussetzt, welche beliebig über sich hinaus- oder hinter sich zurückzugehen vermöchte, um zuletzt nichts anderes als ihre vorge-

54 Siehe dazu u.a. *Malevič* (1974:152).

55 *Malevič* (1962:254).

schichtliche, durch keinerlei rationale Erkenntnis gefährdete Unschuld zu erlangen. Die von Malevič auf vielfältige Weise artikulierte "Sehnsucht, aufzugehen in der Summe der bereits verbundenen artverwandten Elemente" (und das heisst: einzugehen in die *Natur*), entspricht jener andern "Sehnsucht nach Ueberwindung der Geschichte als Zeitform des Faktischen", die schon bei Mallarmé (in "*Igitur*") zur "Schlussfigur der Schöpfung" wird⁵⁶ und später - unter dem Einfluss Nikolaj Fedorovs - bei Chlebnikov, bei Majakovskij als explizite dichterische Utopie Gestalt gewinnt.⁵⁷ Bei Malevič - wie bei Mallarmé - versteht sich das Aesthetische als das Aeusserste; "als das, was am Ende aller undurchsichtigen Bewältigung des Faktischen dem Ganzen die Qualität der Notwendigkeit gibt".⁵⁸

In diesem Sinn ist die von Malevič bald mit dem "Pinsel", bald mit der "Feder" festgehaltene (dabei aber laufend modifizierte) Lehre des Suprematismus eine in Bildern und/oder Worten ausgemalte utopische Lebenswelt, die, weil sie keine räumlichen Koordinaten und keine materiellen Qualitäten mehr kennt, zum vollkommenen Zeitgebilde wird, zu einer in permanentem Fluss befindlichen und zugleich in der absoluten Ruhe der "Fünften Dimension" verharrenden "Phänomenal-Welt", deren Wesen nicht *durch* das Denken, sondern einzig *in* der Anschauung zu erschliessen ist; das folglich nicht mehr bloss bedacht, vielmehr schauend erdacht - imaginiert - werden muss. Wie diese "gegenstandslose Welt" beschaffen wäre, welche Seinsweise, welche Daseinsform ihr zukäme, bleibt für Malevič irrelevant; denn ihr Wesentliches - das Umgreifende: Gott - residiert nicht in der Welt, es ist die Welt. Der Suprematismus, verstanden nun, im Gegensatz zur bloss darstellenden, nichts vorstellenden Todes-Kunst (*mertvopis'*) der Vergangenheit, als Grundlegung einer neuen Lebens-Kunst (*živopis'*), in der Kunst und Leben, Theorie und Praxis ineingesetzt sind, ist darauf angelegt,

56 *Blumenberg* (1981:321).

57 Siehe *Lukashevich* (1977:25f).

58 *Blumenberg* (1981:321).

die Welt selbst zur Erscheinung kommen zu lassen (*vyjavlenie*) und auf diese Weise zu zeigen, also sichtbar zu machen, dass sie ist; statt zu erklären, weshalb, wie und wozu sie funktioniert.⁵⁹ Die gegenstandslose Welt wird eine reine Schein-Welt ohne jede materielle Basis sein: alles und nichts zugleich; die Wahrnehmung dieser Welt wird zugleich deren Erschaffung sein - sinnliche Erkenntnis, die ihren Gegenstand hervorbringt, indem sie ihn in seiner Scheinhaftigkeit konkretisiert.

VII

Malevičs ganzheitliche (in sich aber durchaus widersprüchliche) Vorstellung einer rein phänomenalen Welt ist eng mit seinen Ueberlegungen zur Phänomenalität des Bildes verknüpft, was er selber dadurch zum Ausdruck bringt, dass er einerseits das "neue Antlitz" - "die äussere Erscheinung und den Geist" - der Gegenstandslosigkeit als ein "*Schwarzes Quadrat auf weissem Grund*" und andererseits die Welt der Phänomene insgesamt als ein "lebendiges Bild" imaginiert.⁶⁰ Wo Malevič von der Scheinhaftigkeit der Welt spricht, handelt er immer auch von der Bildhaftigkeit des Bildes; denn Bildhaftigkeit und Scheinhaftigkeit sind gleichermaßen "gegenstandslos" und fallen beide vor die metaphysische Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem, Aussen und Innen, Form und Inhalt.⁶¹ So werden Bild und Welt im Suprematismus der Fremdbestimmung durch Sprache entzogen, um ihr eigenes, ihr eigentliches "Sprechen" zum Ausdruck bringen zu können: das *Schweigen*, welches Voraussetzung allen Erscheinens ist; denn beim Sprechen - durch die Sprache - wird der Sinn abgelöst von der Art und Weise seines Erscheinens. Tjutčevs berühmtes Diktum, wonach alles Ausgesprochene notwendigerweise lügenhaft sei, ist von der Erkenntnis - oder der dichterischen Erfahrung? - geprägt, dass es ein phänomengerechtes Spre-

59 Vgl. dazu *Wittgenstein* (1960:6.44-6.522).

60 *Malevič* (1974:24f); vgl. *Simmons* (1981:235ff).

61 Vgl. *Boehm* (1978:449).

chen nicht geben kann. Deshalb ist das Schweigen des Bildes (seine Un-Gegenständlichkeit, seine semantische Opazität) weder Schwäche noch Mangel, sondern entspricht der spezifischen Artikulationsform der dem Bild eigenen Seinsweise: der Potentialität.⁶² Das "lebendige Bild", als welches, nach Malevič, die Welt der Phänomene sich zeigt, ist unmittelbarer Ausdruck jenes präzisen "schöpferischen Prinzips", das der "Weisheit des Lebendigen" entspricht; das Lebendige wiederum - die Natur - ist eine permanent bewegte und durch "Erregungen" bewegende Welt der Möglichkeiten. "Milliarden von Samen" stösst die Natur aus, und doch fügen sie sich letztlich alle zu "lebendiger Symmetrie"; deshalb sollte die Natur dem Menschen zum Vorbild höchsten Schöpfertums werden.⁶³

Das grosse Ganze der Natur ist, nach Malevič, vom "gegenstandslosen Prinzip der Verbindung artverwandter Elemente ohne irgendwelche Ursache" durchwaltet und steht kraft dessen dem "vernunftmässigen Prinzip" entgegen, "das alles voraussehen und alle Ursachen erkennen will", was zur Vergegenständlichung statt - umgekehrt - zur Entgegenständlichung der Welt führt. "Somit ist die Ursache all dessen, was wir Aeusserung oder Erscheinung nennen, nur die Verbindung artverwandter Elemente. In diesem Sinn ist das Wort 'Aeusserung' nicht ganz sinnentsprechend, weil sich in der Verbindung artverwandter Elemente nichts 'äussert', bei ihnen handelt es sich vielmehr um immer wiederkehrende Erscheinungen dessen, was von jeher unverändert bestanden hat und immer bestehen wird."⁶⁴ Wie die Natur insgesamt, so gehört auch jeder einzelne Mensch dieser "Summe natürlicher Verbindungen artverwandter Elemente" an, deren Werden und Vergehen "keinen Zweck und keinen Nutzen" erkennen lässt: "Die Natur kämpft mit niemandem, darum nimmt sie auch keinen Schaden in ihrer wirbelnden Bewegung ohne Anfang, ohne Ende, frei von Verstand, Ueberlegung, Sinn, Ziel und Aufgabe. Sie lebt und wirkt im Triumph des Licht-

62 *Boehm* (1978:456).

63 *Malevič* (1981:43).

64 *Malevič* (1962:244).

tes, das ihre sinnlose Bewegung in der unendlichen Finsternis anstrahlt."⁶⁵

Bei Malevič wird die pantheistisch überhöhte Natur ihrerseits zu einer souveränen schöpferischen Potenz, deren chaotisch expandierende Energieströme zu immer wieder neuen *Bildern* einer "gegenstandslosen Welt" zusammenfliessen; zu flimmernden Phantasmagorien, welche in der menschlichen Einbildungskraft ihre Entsprechung und zugleich ihre Konkretisierung finden. Mit dieser Vorstellung bringt sich Malevič in Gegensatz nicht nur zu aller Wissenschaft und Politik, sondern zu den technischen und materiellen Errungenschaften des Zivilisationsprozesses schlechthin, dessen Ziel seit alters die totale Nutzbarmachung (also Unterwerfung) der Natur gewesen ist. Denn die Geschichte dieses Prozesses ist im wesentlichen die Geschichte des vom dialektischen Denken ausgeschlossenen Dritten; jene Geschichte, die sich als Fortschritt durchgesetzt und in Texten sich niedergeschlagen hat, indem sie vergessen machte und schliesslich vergass, wovon sie ausgegangen, getragen und getrieben war: positives Wissen hat die Phantasie, die Sinnlichkeit, zuletzt auch den Körper aus dem Bewusstsein verdrängt.⁶⁶

"In der Natur vollzieht sich alles ohne Buchweisheit, der Mensch aber muss zu allen möglichen Lehren und Schriften greifen, um zu wissen, wie er sich in diesem oder jenem Falle zu verhalten oder wie er dieses oder jenes Material zu bearbeiten hat. Die Naturerscheinungen haben weder ein Ziel noch eine Ursache. 'Ziel' und 'Ursache' sind Erfindungen des Menschen, auf denen er seine ganze Welt-Anschauung, sein Weltbild aufbaut. Wenn es aber in der Natur auch kein Ziel und keine Ursache gibt, so gibt es doch innere Beziehungen, nach denen sich die artverwandten Elemente ordnen. Diese artverwandten Elemente ergeben bei ihrer Vereinigung diese oder jene Form der Bewegung. Aus solchen inneren Beziehun-

65 Malevič (1962:247).

66 Vgl. Kamper (1981:232ff). Siehe auch *Mattenklott* (1982).

gen besteht die Natur, besteht das All. Anders ausgedrückt: In der Natur gibt es nur Verbindung und Auflösung, Aufbau und Zerfall. Nicht artverwandte Elemente können sich niemals verbinden, können niemals eine Form als Erscheinung bilden. Artverwandte Elemente haben bei ihrer Verbindung zu einer Erscheinung nichts zu überwinden. Eine solche Erscheinung setzt weder Bedürfnis noch Notwendigkeit voraus, sie ist gegenstandslos. Auch der Mensch kann in seiner Kultur die Naturkräfte nicht anders anwenden als mit ihren ihnen eigenen natürlichen Eigenschaften. Er kann sie auch nicht zu anderen Funktionen zwingen, als ihnen von Natur aus eigen sind. Er kann nur die Urkraft rein äusserlich in eine neue Form bringen; die Urkraft selbst und die ihr eigenen Funktionen ändern sich dadurch nicht." Und weiter im Text fragt - und antwortet - Malevič wie folgt: "Wusste die Sonne, dass sie mit ihren Strahlen auf der Erde an der Schaffung eines Apfels und auf dem Mars von irgendetwas anderem mitwirkt? Oder hat sich an einer Stelle des Weltenraums die Wärmeenergie einer Sonne konzentriert, um auf der Erde oder sonstwo Aepfel, Weizen, Mais zu produzieren? Ist die Sonne geschaffen, um dem Menschen dienstbar zu sein? Nein, die Natur kennt keine vorgefassten Ziele, sie kennt nur gegenstandslose Wechselwirkungen."⁶⁷ Manche Formulierungen Malevičs lassen darauf schliessen, dass es ihm bei der Ausarbeitung seiner suprematistischen Aesthetik auch und gerade darum ging, die kollektive Einbildungskraft der Menschheit zu reaktivieren, um schliesslich die reale Welt in einer Vielzahl von imaginierten Welt-Bildern aufgehen zu lassen; sie in der Gegenstandslosigkeit des reinen Scheins zum Verschwinden zu bringen. "Wissen kann es nur geben, wenn ein Objekt in seinem Ursprung lückenlos erkannt ist", heisst es anderweitig bei Malevič: "Ist so etwas aber möglich, kann man beweisen, dass ein bestimmtes Objekt aus bestimmten, voll erkennbaren und erkannten Einheiten besteht? Gibt es Elemente in Wirklichkeit, oder handelt es sich nur um eine eingebildete Einteilung? Wenn die Einteilung in Ele-

67 Malevič (1962:242-244).

mente eingebildet ist, dann ist alles Einbildung, was wir mit 'Wirklichkeit' bezeichnen. Alles ist Einbildung von etwas, was tatsächlich gar nicht vorhanden ist. Eine Birke, ein Stein, ein Gewässer sind eingebilddete Erscheinungen. Den besten Beweis dafür liefert ein Maler, der eine Landschaft auf seiner Leinwand darstellt: Birke, Stein, Wasser sind gar nicht wirklich vorhanden."⁶⁸

Auch diese Textstelle kann als Beleg dafür gelten, dass Malevič den Suprematismus nicht nur als Wahrnehmungsästhetik, sondern auch als Produktionsästhetik gedacht hat. Die "gegenstandslose Welt" - die "Gegenstandslosigkeit" der Welt - wird hervorgebracht durch die Einbildungskraft dessen, der die Wirklichkeit sichtbar macht, indem er sie wahrnimmt als das, was sie zu sein scheint. "Der Wesensinhalt des Suprematismus ist die Ganzheit gegenstandsloser, naturbedingter Erregungen ohne Ziel und irgendwelche Zweckbestimmungen", betont Malevič stets von neuem (wobei er sich des öftern wiederholt): "Doch das bedeutet nicht, dass das gegenstandslose Wirken nicht auch Formen für die Allgemeinheit finden wird. Im Gegenteil, *die suprematistische Gegenstandslosigkeit ermöglicht gigantische Schöpfungen, ähnlich den Schöpfungen der Natur*, wie Berge, Täler und so weiter. Die Natur kennt in ihrer Gegenstandslosigkeit keine Grenzen, ebenso auch der Suprematismus, der dadurch die freiesten Schöpfungen der inneren Erregung ermöglicht."⁶⁹ Es versteht sich, dass die "gigantischen Schöpfungen" des Suprematismus mit der von Lunačarskij und Trockij geforderten sozialistischen Monumentalkunst, welche innerhalb der neuen Gesellschaftsordnung rein repräsentative Funktionen hätte übernehmen sollen, nichts zu schaffen haben konnten; dass es sich dabei vielmehr um ästhetische Setzungen handelt, die - Anschauungsdatum und Ausdrucksbewegung zugleich - in oder neben der Natur

68 Malevič (1962:246). - Zur Absenz des Dargestellten in der bildenden Kunst siehe die historisch-kritische Übersicht bei Böttchmann (1982).

69 Malevič (a.a.O.:124f; kursiv von mir, F.P.I.).

als autonome Wirklichkeits-, beziehungsweise Lebens-Formen sich konstituieren.⁷⁰ Indem die Kunst auf jeglichen Mimetismus verzichtet, gibt sie ihre Rivalität mit der Natur endgültig auf, um sich, wie diese, in ein "unvordenkliches und unfehlbares Anonymat" zurückzuziehen. Das heisst allerdings nicht, dass die Kunst - als *L'art pour l'art* - sich in ihrer eigensten Domäne isolierte; vielmehr geht sie nun selbst in die Natur ein, wird ihrerseits zu einer Naturkraft, überlässt sich ihrer Eigengesetzlichkeit, verwahrt sich gegen jegliche Intervention des Bewusstseins und sucht, indem sie keinerlei zweckbestimmte Inanspruchnahme mehr zulässt, den Anschluss an "die absolute und schattenhafte Unschuld der Elementarkräfte", als deren unmittelbare Hervorbringung sie nun gelten möchte.⁷¹ So werden "im Menschen zahlreiche Vorstellungen entstehen, die vielleicht lebendiger sein werden als die reale Figuration", und kraft dieser lebendigen Vorstellungen werden "alle Neuerer sich zusammenfinden, um an der universalen Schöpfung teilzunehmen": "Unsere Ateliers malen keine Bilder mehr, sie errichten die Lebens-Formen - nicht die Bilder, sondern die Projekte werden zu lebendigen Wesen."⁷²

Die Kunst wie auch das Leben sind, unter solchen Voraussetzungen, nichts anderes mehr als "die Meisterschaft, mit der die schöpferische Idee sich realisiert".⁷³ Als demiurgischer Lebens-Künstler wird der Mensch sämtliche Kunst- und Naturformen mit "lebendigem Geist" beseelen, und es wird die Zeit kommen, da "Amboss" (Arbeit) und "Palette" (Kunst) vereint sein werden, die Zeit des "neuen Triumphs" einer Menschheit, welche endlich in Uebereinstimmung mit ihrer wahren Natur - also nicht mehr bloss sachgerecht, sondern phänomengerecht - zu leben versteht: "Erst dann wird der Mensch aufhören, nach dem Unerforschlichen zu forschen, wird er

70 Zur ästhetischen "Produktion der Wirklichkeit" bei Fiedler und Croce siehe die Texte und Kommentare bei *Schweizer/Wilderdmuth* (1981:31ff; 243ff; 267ff).

71 *Caillois* (1976:65-67).

72 *Malevič* (1977:64; 66; 86).

73 *Malevič* (1981:40).

zum reinen Rhythmus der Erregung, dem Quell völliger Gegenstandslosigkeit gelangen. Wenn der Mensch dieses neue Seinsbewusstsein erlangt haben wird, wird er zum Suprematismus gelangen, der nicht mehr Kultur und Vollkommenheit im bisherigen, gegenständlichen Sinne bedeuten wird."⁷⁴

VIII

In seinem Aufruf "*An die Neuerer der ganzen Welt*" (1919) macht Malevič klar, dass sein Entwurf einer alle Lebens- und Schaffensbereiche umgreifenden suprematistischen Aesthetik auch eine sozialpolitische Dimension aufweist.⁷⁵ Malevič war sich der utopischen Perspektivierung dieses Entwurfs durchaus bewusst und liess keinen Zweifel daran, dass mit einem Rückfall der Menschheit in die Bestialität nach wie vor zu rechnen sei; dennoch - oder gerade deshalb - glaubte er sich in den ersten Jahren nach der bolschewistischen Machtergreifung zur Hoffnung berechtigt, vom Sowjetsystem die Schaffung "neuer Formen für Ohr und Auge" zu erwarten, durch die das menschliche Bewusstsein hätte "entgegenständlicht" und somit der "Gegenstandslosigkeit" nähergebracht werden können.⁷⁶ Schon bald sah er jedoch ein, dass die Sowjets weder gewillt noch imstande waren, neue "lebendige" Formen hervorzu- bringen; dass sie statt dessen sich damit begnügten, ihr Staatswesen "im assyrischen, griechischen oder römischen Stil" einzu- richten, um es, fern der "frischen Luft", "in den Labyrinthen des estatistischen Gehirns" zu isolieren: "Wirtschaft und Kunst, die Ordnung und Form der Organisation des heutigen Lebensinhalts be- stimmen und von denen die Regelung der Arbeit abhängt, werden in eine Richtung gelenkt, die gleichsam das Ohr taub und das Auge

74 Malevič (1962:249).

75 Malevič (1981:45-47).

76 Vgl. in diesem Zusammenhang Malevičs Lenin-Verständnis, das dem verstorbenen und in die *Gegenstandslosigkeit* eingegangenen Revolutionsführer einen höheren Realitätsstatus einräumt als dem einstmalig lebendigen, dem *historischen* Lenin (siehe dazu Ingold:1979a).

blind macht, mit dem Ziel, den Durchbruch der neuen Formen zu verhindern. So kommen wir wieder zu eklektischen Formen, weil der alte Verbraucher die alten und die neuen Produzenten in der Hand hat." Demgegenüber hält Malevič fest: "Der Suprematismus hat dem Eklektizismus den Kampf angesagt und ist überzeugt, dass er das Leben, sobald es gegenstandslos wird, von allem Eklektischen befreien wird. Darum muss die Gegenstandslosigkeit als eine revolutionäre Erscheinung in der Kunst angesehen werden. Auch das Festhalten an Wirtschaftsformen unterschiedlicher Systeme [wie zur Zeit der Neuen Oekonomischen Politik] ist Eklektizismus, der einer Neuordnung der Verhältnisse im Wege steht. Das Festhalten an gewissen ästhetischen Formen und die Liebe zu ihnen erschweren die Schaffung neuer Formen."⁷⁷

Man weiss, dass in der westlichen Tradition politischen Denkens die Potentialität der Einbildungskraft bei der Konzeption (oder Verbesserung) gesellschaftlicher Strukturen kaum je berücksichtigt, viel häufiger dagegen verdrängt worden ist: das Imaginäre sollte utopisch bleiben. Dabei wurde übersehen, dass die Eigen-dynamik der Gesellschaft - im Unterschied zu ihrem politisch-institutionellen Ueberbau - gleichwohl schon immer in Gang gehalten wurde durch die imaginative Neuschöpfung von Strukturen und Gestalten, von dem also, was Malevič im Sinn hat, wenn er zur Schaffung "lebendiger Formen" aufruft und die gesellschaftliche Praxis zur Ueberwindung ihrer systemhaften, oft systembedingten Geschlossenheit anhält. Während das politisch-philosophische (wie auch das wissenschaftliche Denken insgesamt) auf einer wesentlich von Platon geprägten Onto-Logik beruht, welche das geschichtliche Werden chronotopisch auf die Wiederkehr des schon Gewesenen und noch Vorhandenen reduziert, wodurch imaginative, kreative Impulse notwendigerweise in den Bereich der Utopie abgelenkt werden, versucht Malevič durch den Rückgriff auf vorgeschichtliche Lebensformen ein nachgeschichtliches Welt- und Menschenbild zu entwerfen, das - weil es als "gegenstandslos" gedacht ist - sich

⁷⁷ Malevič (1962:269; 273).

jeder Institutionalisierung entzieht.⁷⁸ So erst wird die neue kreative Welt-Anschauung des Suprematismus möglich - eine *reale* (und nicht bloss "realistische"), weil phänomensnahe und phänomengerechte Lebens-Kunst, für die das Wirkliche als ein stetig sich Erschaffendes und/oder als ein stetig zu Schaffendes in Erscheinung tritt. Die suprematistische Aesthetik eröffnet eine von aller Begrifflichkeit befreite und deshalb verstandesmässig nicht mehr zu begreifende "Phänomenal-Welt", die - wie bei Nietzsche - dem reinen Schein den Status der Wahrheit verleiht, wodurch der Mensch von der toten Objekt-Welt auf die lebendige Erfahrung, vom Wesen der Dinge auf deren Oberfläche, von der im Zivilisationsprozess gewonnenen Vernunft auf die vom Zivilisationsprozess verdrängte Leiblichkeit und Sinnlichkeit, kurz - auf ein "Leben im Schein" verwiesen wird.⁷⁹ Der "im Schein" lebende und seinerseits Schein erzeugende Lebens-Künstler gehört, nach Nietzsche, einem "formlos-unformulierbaren Sensationen-Chaos" an, das nicht mehr in seinem Sein begriffen, sondern nur noch in seinem Werden erfahren werden kann: "Es ist ein Gradmesser von Willenskraft, wie weit man des Sinnes in den Dingen entbehren kann, wie weit man in einer sinnlosen Welt zu leben aushält: weil man ein kleines Stück von ihr selbst organisiert. - Das philosophische Objektiv-Blicken kann somit ein Zeichen von Willens- und Kraft-Armut sein. Denn die Kraft organisiert das Nähere und Nächste; die 'Erkennenden', welche nur feststellen wollen, was ist, sind solche, die nichts festsetzen können, wie es sein soll. - Die Künstler, eine Zwischenart: sie setzen wenigstens ein Gleichnis von dem fest, was sein soll, - sie sind produktiv, insofern sie wirklich verändern und umformen; nicht wie die Erkennenden, welche alles lassen, wie es ist. - [...] - Ueberwindung der Philosophen durch Vernichtung der Welt des Seienden: Zwischenperiode des Nihilismus: bevor die Kraft da ist, die Werte umzuwenden und das werdende, die scheinbare Welt, als die einzige zu

78 Vgl. dazu *Castoriadis* (1984).

79 Siehe dazu den Nietzsche-Kommentar bei *Schweizer/Wilderdmith* (1981:221ff).

vergöttlichen und gutzuheissen."⁸⁰ - Implizit wird bei Nietzsche eine phänomenalistische Aesthetik eingespurt, die später durch den Suprematismus als ein Verfahren sowohl zur sinnlichen Erkenntnis wie auch zur schöpferischen Veränderung, mithin zur Neuschaffung - oder Nachschöpfung - der Welt beglaubigt wird; schon 1913, während seiner Arbeit am "*Schwarzen Quadrat auf weissem Grund*", unterstrich Malevič in einem Brief an Michail Matjušin, dass er "den Sinn und die Logik der alten Vernunft" definitiv verworfen habe: "Wir müssen uns aber bemühen, den Sinn und die Logik einer neuen, sich bereits abzeichnenden Vernunft - also im Vergleich zur alten womöglich einer 'Ueber-Vernunft' - zu erkennen. Wir sind also zu einer 'Ueber-Vernunft' gelangt [...], aber ich beginne zu erkennen, dass es auch in dieser Ueber-Vernunft ein strenges Gesetz gibt [...]. Und ohne die Erkenntnis dieses Gesetzes sollte keine einzige Linie gezeichnet werden - nur dann bleiben wir lebendig."⁸¹

Der Suprematismus weist dem Menschen den Weg zur Ueberschreitung seiner "alten Vernunft" und letztlich auch zur Ueberwindung seiner selbst; den Weg *hinüber* in eine hermetische (weil gegenstandslose und deshalb bedeutungsleere) Schein-Welt, die ihre Wahrheit in der reinen Phänomenalität (und folglich auch in der reinen Positivität) hat.⁸² Dieses ständig sich verändernde Welt-Bild würde zum direkten Ausdruck eines ganzheitlichen Werdens, welches bestimmbar wäre als eine richtungslose ästhetische "Erregung" (*vozbušdenie*), die der Mensch, als Subjekt, bewirkt und der er zugleich, als Objekt, ausgesetzt ist, wodurch schliesslich der kategoriale Unterschied zwischen Ich und Welt, Geist und Materie, Sein und Bewusstsein aufgehoben würde zugunsten einer chaotischen Scheinhaftigkeit, in der alles mit allem sich verbinden könnte und die dennoch, entgegen jeglicher logischen Evidenz oder Kau-

80 *Nietzsche* (1956:548ff).

81 Zit. bei *Kovtun* (1983:40).

82 Vgl. dazu die Konzeption eines neuen hermetischen Weltbildes bei *Rombach* (1983).

salität, das einzig Wahre wäre.

Nur am Rand - und zum Schluss - sei darauf hingewiesen, dass Malevičs "gegenstandslose Welt", in der die belebte und die unbelebte Natur, die Eigenwelt der Subjekte und die Aussenwelt der Objekte eingeworden sind, ihre utopische Perspektive weitgehend eingebüsst und faktisch Wirklichkeitscharakter angenommen hat, seitdem die evolutionäre Erkenntnistheorie auf molekularer wie auch auf organismischer Ebene nachzuweisen vermag, "dass die Materie über die Fähigkeit verfügt, sich selbst organisieren zu können, komplexere Strukturen aufzubauen, und dass solche immer komplexeren Formen bis hinauf in den Bereich der Lebewesen über Rückkopplungsmechanismen, unter den Bedingungen von Mutation und Selektion, in der Lage sind, auch ohne eine solche komplexe Struktur wie das Gehirn, Informationen aus ihrer Umwelt zu extrahieren und zu verarbeiten", wobei die Erkenntnisleistung des Gehirns nicht selten hinter derjenigen der Materie zurückbleibt, da das Gehirn "ursprünglich nicht dazu gedacht" war, "die Welt so zu verstehen, wie sie wirklich ist, sondern die Evolution hat die Lebewesen daraufhin entwickelt, die Welt optimal zu überleben": "Wir wissen heute [...] aufgrund der Einsteinschen Relativitätstheorie, dass unsere Welt nicht nur dreidimensional ist, und ebenso, dass die Hypothese von einem linear kausalen Ablauf der Welt nicht stimmt. Wenn dies aber unser Bewusstsein dennoch so sieht, so kann das nach der evolutionären Erkenntnistheorie nur eins bedeuten: auch wir haben Programme über die Welt im Gehirn gespeichert, die mit der realen Welt nichts zu tun haben."⁸³

Erst heute gibt Malevičs Werk - seine Kunst wie sein Denken - jenes Wesentliche frei, das latent darin angelegt, wenn auch zur Zeit seiner Entstehung noch nicht sichtbar, noch nicht erkennbar war; das Werk hat das Wissen des Autors überholt und eben dadurch seine Intentionen erfüllt; es ist autonom geworden und mit

83 *Auetermann* (1984:169f); vgl., zum Problem des Relativismus, *Malevič* (1962: 121ff).

andern Werken in Verbindung getreten, welche ihm - statt es auszuschöpfen und abzuschliessen - immer wieder neue Anfänge gesetzt haben, indem sie sich seiner Potentialität versicherten: seines unartikulierten und unartikulierbaren Sinns, der nicht der verbalen Erklärung, sondern der kreativen Ver-Wirklichung bedarf.⁸⁴

Literaturverzeichnis

Adorno (Theodor W.), *Aesthetische Theorie*, [Gesammelte Schriften, 7], Frankfurt a.M. 1970.

Albrecht (Hans Joachim), *Farbe als Sprache*, [dumont kunstaschenbücher, 7], Köln 1976.

Andersen (Troels), *Malevich (Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927)*, Amsterdam 1970.

Arnheim (Rudolf), *Die Macht der Mitte (Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste)*, Köln 1983.

Austermann (Maria), "Materie und Geist (Die Entwicklung der Bewegung zum schöpferischen Bewusstsein", in *Was Philosophinnen denken*, hrsg. von Halina Bendkowski und Brigitte Weiss-haupt, Zürich 1983, S.165-180.

Bätschmann (Oskar), *Bild-Diskurs (Die Schwierigkeit des Parler peinture)*, Bern 1977.

Bätschmann (Oskar), "Die Malerei lässt erscheinen, was nicht ist (Résumé der Antrittsvorlesung von O.B)", in *Zeitschrift für Kunsthistoriker der Universität Zürich*, I, 1982, S.7-11.

Black (Max), "Wie stellen Bilder dar?", in Ernst H. Gombrich u.a., *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, [es 860], Frankfurt a.M. 1977, S.115-154.

⁸⁴ Zur Rezeption Malevičs in der zeitgenössischen bildenden Kunst und Literatur siehe u.a. Judd (1974); Bochner (1976); Helms (1979); Rakuša (1983); Štejnberg (1983).

- Blumenberg (Hans), *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1981.
- Bochner (Mel), "Sur Malévitch (Entretien avec John Coplans)", in *Change*, 26/27, 1976, S.257-263.
- Boehm (Gottfried), "Zu einer Hermeneutik des Bildes", in *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, [stw, 238], Frankfurt a.M. 1978, S.444-471.
- Caillois (Roger), *Cohérences aventureuses*, [Coll. Idées, 359], Paris 1976.
- Castoriadis (Cornelius), *Gesellschaft als imaginäre Institution (Entwurf einer politischen Philosophie)*, Frankfurt a.M. 1984.
- Créativité* (: Moles, Abraham, éd.), *La créativité en noir et blanc*, Paris 1973.
- Douglas (Charlotte), *Swans of Other Worlds (Kasimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia)*, [Studies in the Fine Arts (The Avant-Garde, 2)], Ann Arbor 1980.
- Flusser (Vilém), "Die kodifizierte Welt", in *Merkur*, 1978, IV, S.374-379.
- Flusser (Vilém), "L'Iconoclastie", in *Lire l'Image*, Paris 1979, S.59-69.
- Flusser (Vilém), *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983.
- Foucault (Michel), *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier 1973.
- Gibson (James J.), *Die Sinne und der Prozess der Wahrnehmung*, hrsg. von Ivo Kohler, Bern 1973.
- Grassi (Ernesto), *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache (Zur Rettung des Rhetorischen)*, München 1979.
- Grassi (Ernesto), *Die Theorie des Schönen in der Antike*, [dumont taschenbücher, 90], Köln 21980.
- Heidegger (Martin), *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969.
- Helms (Dietrich), *Schwarze Quadrate*, vorgelegt von D.H., Hannover 1979.
- Hochberg (Julian), "Die Darstellung von Dingen und Menschen", in Ernst H. Gombrich u.a., *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, [es 860], Frankfurt a.M. 1977, S.61-114.

- Ingold (Felix Philipp), "Kunst und Oekonomie (Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič)", in *Wiener Slawistischer Almanach*, IV, 1979, S.153-193.
- Ingold (Felix Philipp), "Malewitsch und Lenin (Der Kubus als 'Symbol der Ewigkeit': Zur Projekt- und Baugeschichte des Lenin-Mausoleums", in *Werk/Archithese*, 35/36, 1979a, S.83-85; mit Abb.
- Ingold (Felix Philipp), "Kunsttext und Lebenstext (Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus", in *Die Welt der Slaven*, N.F., V/1, 1981, S.37-61.
- Jabès (Edmond), "Ed, oder Die erste Wolke", in *Akzente*, 1979, VI, S.637-641.
- Judd (Donald), "Malevich: Independent Form, Color, Surface", in *Art in America*, March/April 1974, S.52-58.
- Junod (Philippe), *Transparence et opacité (Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne)*, Lausanne 1976.
- Kamper (Dietmar), *Zur Geschichte der Einbildungskraft*, München 1981.
- Klossowski (Pierre), "Le langage, le silence et le communisme", in P.K., *Un si funeste désir*, Paris 1963, S.133-157.
- Kolář (Jiří), *Gesainte Aushängeschild*, [Reprintbeilage zu *Tau/ma*, 2], Praha 1966.
- Kovtun (: Kowtun, Ewgeni), "Die Entstehung des Suprematismus", in *Malewitsch*, hrsg. von Antonina Gmyrzynska, Köln 1978, S.196-231; mit Abb.
- Kovtun (: Kowtun, Jewgeni), "Sieg über die Sonne (Materialien)", in *Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, [Schriftenreihe der Akademie der Künste, 15], Berlin 1983, S.27-52; mit Abb.
- Kuznecov (O.A.), Chromov (L.N.), *Technika bystrogo čtenija*, Moskva 1983.
- Lukashevich (Stephen), *N.F. Fedorov (A Study in Russian Eupsychian and Utopian Thought)*, Newark-London 1977.
- Malevič (: Malewitsch, Kasimir), *Die gegenstandslose Welt*, [Bauhausbücher, 11], München 1927.
- Malevič (: Malewitsch, Kasimir), *Suprematismus (Die gegenstandslose Welt)*, Köln 1962.

- Malevič (: Malevich, K.S.), *Essays on Art*, I-II, edited by Troels Andersen, Copenhagen 1968.
- Malevič (: Malévitch, K.), *De Cézanne au suprématisme*, [Premier tome des écrits], préface et présentation de Jean-Claude Marcadé, Lausanne 1974.
- Malevič (: Malévitch, K.), *Suprématisme (34 dessins)*, [Reprint der Ausgabe *Suprematism*, Vitebsk 1920], Paris 1974a.
- Malevič (: Malevich, K.S.), *The World as Non-Objectivity (Unpublished Writings 1922-1935)*, edited by Troels Andersen, Copenhagen 1976.
- Malevič (: Malévitch, K.), *Le miroir suprématisme*, [Deuxième tome des écrits], traduits et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé, Lausanne 1977.
- "Malevič" (: Gmurzynska, Antonina, Hrsg.), *Kasimir Malewitsch (zum 100. Geburtstag)*, Köln 1978.
- Malevič (: Maljevič, Kazimir), *Suprematism/Bespredmetnost*, priredio Slobodan Mijušković, Beograd 1980.
- Malevič (: Malévitch, K.), *La lumière et la couleur*, [Quatrième tome des écrits], préfacé par Jean-Claude Marcadé, Lausanne 1981.
- Markov (Vladimir), *Russian Futurism: A History*, London 1969.
- Mattenklott (Gert), *Der übersinnliche Leib (Beiträge zur Metaphysik des Körpers)*, Reinbek 1982.
- Merleau-Ponty (Maurice), *Le visible et l'invisible*, texte établi par Claude Lefort, [Coll. Tel, 36], Paris 1979.
- Musil (Robert), *Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*, [Gesammelte Werke, 7], Reinbek 1978.
- Nietzsche (Friedrich), *Werke in drei Bänden*, [III], hrsg. von Karl Schlechta, München 1956.
- Rakuša (Ilma), "Gennadij Ajgis lyrischer Suprematismus", in *Schweizerische Beiträge zum IX. Internationalen Slavistenkongress*, [Slavica Helvetica, 22], Bern 1983, S.149-171.
- Schrift (: Günther, Klaus B., Günther, Hartmut, Hrsg.), *Schrift, Schreiben, Schriftlichkeit (Arbeiten zur Struktur, Funktion und Entwicklung schriftlicher Sprache)*, Tübingen 1983.
- Schweizer (Hans Rudolf), Wildermuth (Armin), *Die Entdeckung der Phänomene (Dokumente einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis)*, Basel 1981.

- Shadowa (Larissa A.), *Suche und Experiment (Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930)*, Dresden 1978.
- Simmons (W. Sherwin), *Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism, 1907-1916*, New York-London 1981.
- Štejnberg (Eduard), *Katalog zur Ausstellung im Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld*, hrsg. von Hans Günther und Martin Hüttel, Bielefeld 1983.
- Valéry (Paul), *Cahiers, I*, [Bibliothèque de la Pléiade], Paris 1973.
- Vallier (Dora), "Le blanc et le noir dans l'art abstrait", in *A Semiotic Landscape*, edited by S. Chatman etc., The Hague 1979, S.825-829.
- Wersin (Wolfgang von), *Das Buch vom Rechteck (Gesetz und Gestik des Räumlichen)*, Ravensburg 1956.
- Williams (Emmett), "13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein" [1958-1965], in E.W., *Schemes and Variations*, Stuttgart-London 1981, S.15-29.
- Wittgenstein (Ludwig), *Tractatus logico-philosophicus*, [Schriften], Frankfurt a.M. 1960.

Abbildungsverzeichnis

- 0 Das schwarze Quadrat als UNOVIS-Emblem (Kopftitelgestaltung 1920)
- 1 Kazimir Malevič, "Konarmija krasnaja" (um 1930)
- 2 Kazimir Malevič, "Košelek/vytaššili/v tramvae" (Zeichnung, um 1913/1914).
- 3 Kazimir Malevič, Bühnenentwurf für die futuristische Oper "Sieg über die Sonne" (1913).
- 4 Augenbewegung bei langsamem Lesen (nach *Kuznecov/Chromov*, 1983)
 - a schematische Darstellung
 - b Nachzeichnung im Originalmassstab
- 5 Strukturschema eines Quadrats (Aufzeichnung des Wahrnehmungsverlaufs durch *Albrecht* [1976] nach Vorlagen von Arnheim)

- 6 Vasilij Kandinskij, Analytische Darstellungen zur Charakteristik des Quadrats (nach *Albrecht* 1976)
 - a Widerstandskräfte der vier Seiten des Quadrats
 - b zentrifugale Spannungslinien
 - c Gewichtsverteilung im Quadrat
- 7 Kazimir Malevič, "Schwarzes Quadrat" (erstes suprematistisches Element, 1913; veröffentlicht als Abb. 67 in *Malevič* 1927)
- 8 Propagandaabblatt "Ot UNOVISA" (1920; Reproduktion nach *Shadowa* 1978)
- 9 Kazimir Malevič, "Suprematism: 34 risunka" (Vitebsk 1920)
 - a zur Entwicklung des suprematistischen Formenkanons aus dem Quadrat (durch Rotation: Kreis; durch Verschiebung: Rechteck/Kreuz; durch Drehung: rhomboide und trapezoide Formen)
 - b lithographierter Textteil (mit schwarzem Quadrat als Schlussfigur)
- 10 Jiří Kolář, Hommage à Malevič (Typogramm aus "*Gesaints Aushängeschild*", 1966)
- 11 Emmett Williams, a-Quadrat (aus "*Schemes and Variations*", 1981)

Raoul ESHELMAN (Konstanz)

MANDEL'STAM AND MYSTIFICATION: NOTES ON HIS EARLY CONCEPT OF INTERTEXTUALITY

As hardly needs to be emphasized, intertextuality is one of the central aspects of Osip Mandel'shtam's poetry. The most extensive treatment of this subject can be found in "Slova i Kul'tura" (1921), in which Mandel'shtam describes his approach to literary "borrowing" in typically oblique fashion:

Поэзия - плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен. Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму. Не потому, что Давид снял жатву Робеспьера а потому, что так хочет земля.

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я кочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл. (1)

The role of the poet as a "plower of time" takes on a broader ethical meaning in this context; in the paragraph immediately preceding the one quoted, Mandel'shtam has just argued in no uncertain terms that government is morally dependent on culture (and by extension on poetry), the only forces capable of combatting and transcending the destructive action of time. These views also correspond to the thematic changes taking place in *Fristia*, in which time is depicted as a cyclical phenomenon ("Eta noč' nepopravima," "V Petropole prozračnom my umrem") and in which political subject matter is treated in a veiled or allegorical fashion ("Sumerky svobody," "Sredi svjaščennikov levitom molodym"). This interest in time, memory, and the moral-ethical problems of art and culture is typical of Mandel'shtam's "mytho-poetry" and intensifies even more in the later years of exile and political persecution.

In Mandel'shtam's earliest poetic work *Kamen'*, a coherent mythology of time seems to be lacking. However, intertextuality is treated in surprisingly explicit form in the well-known "Ja ne slychal rasskazov Ossiana," Mandel'shtam's most straightforward poetic metadescription of intertextuality:

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
Я получил блаженное наследство -
Чужих певцов блуждающие сны!
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет. (2)

As Omry Ronen has already noted, the poem is related in its images to Lermontov's "Želanie", which deals with Lermontov's seeking inspiration in his presumed foreign ancestry.³ In Mandel'stam's poem the parallel theme is the use of borrowed literary material as a source of inspiration: the poet in a sense creates his own literary ancestors. The last two verses seem to contain a relatively straightforward formulation of a cyclical idea of intertextuality, namely the eternal recurrence of the poetic word which is constantly being put into new contexts by succeeding generations of poets.⁴

However, as often happens when reading Mandel'stam, we encounter poems which have not one, but several intertextual sources. "Ja ne slychal..." seems to me to be such a case: whereas the basic imagery can indeed be traced back to Lermontov, the polemical thrust of the poem--something which has not been seen up to now--is directed at a little-known poem by Tjutčev. In the following discussion I would like to present a different way of reading the poem, based in part on an examination of this new intertextual material and in part on a closer look at the relevant thematic context in *Kamen'*.

Mandel'stam's preoccupation with Tjutčev is well known. In fact, *Kamen'* can be seen as a kind of running dialogue with Tjutčev's notions about poetry and poetic reality.⁵ In this case, the poem of Tjutčev's which is the addressee of Mandel'stam's polemic is a florid rendering of Slavophile ideology entitled "K Ganke" (1841). The poem was written for the album of the Czech Pan-Sla-

vist and scholar Václav Hanka (1791-1861), a contemporary of Tjutčev's and a leader of the Slavophile movement in Bohemia; the two men had met in Prague in 1841.⁶

"K Ganke", which is one of Tjutčev's several political poems touching upon Slavophile themes,^{6a} does not count among his better-known works and in fact seems to be an occasional piece. However, it does contain a specific concept of intertextuality which is in many ways opposed to Mandel'shtam's own, and it is in this regard that the poem must be analyzed.

The poem's principal theme (a commonplace in writings of this sort) is the rebirth of a glorious but long forgotten Pan-Slavic culture which is about to take its rightful place at the forefront of other peoples and cultures. Among other things, the poem depicts the historical disunity of the Slavs and contains a homage to Hanka, the "dobryj muž...na pražských vysotach":

Вековать ли нам в разлуке?
Не пора ль очнуться нам
И подать друг другу руки,
Нашим кровным и друзьям?

Веки мы слепцами были,
И, как жалкие слепцы,
Мы блуждали, мы бродили,
Разбредлись во все концы.

А случалось ли порою
Нам столкнуться как-нибудь, --
Кровь не раз лилась рекою,
Меч терзал родную грудь.

И вражды безумной семя
Плод сторичный принесло:
Не одно погибло племя
Иль в чужбину отошло.

Иноверец, иноземец
Нас раздвинул, разломил:
Тех обезьязычил немец,
Этих - турок осрамил.

Вот среди сей ночи темной,
Здесь, на пражских высотах,
Добрый муж рукою скромной
Засветил маяк впотъмах.

О, какими вдруг лучами
Озарилась все края!
Обличилась перед нами
Вся Славянская земля!

Горы, степи и поморья
День чудесный осиял,
От Невы до Черногорья,
От Карпатов за Урал.

Рассветает над Варшавой,
Киев очи отворил,
И с Москвой золотоглавой
Вшеград заговорил!

И наречий братских звуки
Вновь понятны стали нам, -
Наяву увидят внуки
То, что снилося отцам! (7)

The line "Vnov' ponjatny stali nam" in the last stanza is an allusion to Hanka's work as the editor of ancient Czech literary monuments, which served as reminders of an illustrious past which was to be realized once more in the future Pan-Slavic culture. The phrase "I narečij bratskich zvuki" is a reflection of Slavophile's belief in a single, original Slavic language; they considered the modern Slavic languages mere "dialects" of this *Ursprache* which could gradually be reconciled with one another. In this view of history the coming renaissance of the Slavs is seen not only as a repetition, but also as an intensification of an earlier, glorious past; sometime in the near future the "grandchildren" (a none-too distant future generation) will see the realization of the "father's" (the present generation's) dream of a unified and reborn Slavic culture.

"K Ganke" contains a Romantic, Slavophile conception of cultural development, and it is this conception that calls forth Mandel'stam's "reply". This can be concretely demonstrated in a number of lexical and thematic points. In "K Ganke", for example, it is the Slavic tribes that wander ("My bluždali, my brodili...") whereas in "Ja ne slychal..." it is the (cultural) treasures, the "čužich pevcov bluždajuščie sny". Whereas Tjutčev sees the goal of cultural development as a (Pan-Slavic) dream which is to be realized in a coming generation, for Mandel'stam the creative process continues a step further (to the "great-grandchildren") and presumably goes on without end. Similarly, Tjutčev's specific type of cultural development involves an "awakening" ("Ne pora l' očnitsja nam"), whereas in Mandel'stam's stylization of the creative process artistic images simply "appear" ("mereščitsja"), i.e. a different state of consciousness is presumably not necessary. Finally,

Tjutčev stresses the blood ties among the Slavs ("našym krovnym i druž'jam", "plemja",) while Mandel'stam scorns his "skučnoe sošedstvo": his heritage is strictly a literary one.

The real irony of Mandel'stam's poem, however, lies elsewhere. Hanka was not just any Slavophile scholar: he was the "discoverer" and editor of the *Rukopis královédvorský* ("Královédvorský Manuscript") and the *Rukopis zelenohorský* (Zelená Hora Manuscript), which both purported to be ancient Czech literary manuscripts but which were in fact written by Hanka and/or someone in his immediate circle of friends. The supposed manuscripts were "discovered" respectively in 1817 and 1818; they were at first widely held to be authentic and exerted considerable influence on the development of both Czech language and literature. In the latter half of the 19th century they came increasingly under the criticism of Positivist scholars (chief among them T.G.Masaryk) and were in the end definitively exposed as forgeries. Positivist criticism viewed them above all as a misguided outgrowth of "Ossianism"--a product of the Romantic desire to glorify bygone culture through agreeable-sounding forgeries reflecting popular taste.⁸ While one cannot prove with absolute certainty that Mandel'stam was familiar with all details of the case, it is reasonable to assume that he had some general knowledge of it; in particular one must assume that he was well acquainted with the details of Tjutčev's political and literary life which--as already noted--was marked both by an enduring interest in Slavophilism and a personal, if not very intimate, relationship with Hanka. What is of particular importance here is that Tjutčev's poem clearly if indirectly describes Hanka as the author of the *Rukopisy*, which were seen as the first step in re-creating a glorious ancient Slavic culture and in building up a renascent new one. The precise references to the forged manuscripts center above all around the unique, onetime quality of the *Rukopisy*, as expressed in the numerous perfective forms: "dobryj muž rukoju skromnoj/zasvetil majak vpot'mach", "...vdrug lučami/Ozarilis' vse kraja", "Kiev oči otvoril", etc. In addition, the name "Vyšegrad" (i.e. "Vyšehrad") is used instead of the more usual "Hradčan" to designate the castle overlooking Prague; it is precisely the "Vyšehrad" (and not the "Hradčan") that plays an important role in the *Rukopisy*. The expression "vnov' ponjatny stali

nam" can also be understood as a direct reference to a prominent linguistic peculiarity of the *Rukopisy*--namely their affinity to Russian. In keeping with the Slavophile belief that Russian was nearest to the original common Slavic language, Hanka had intentionally laced his forgeries with Russian phrases and constructions, which among other things naturally increased their accessibility to the Russian reading public.⁹

This implicit allusion to literary fraud becomes more apparent which one considers Mandel'stam's *explicit* reference to an even more well-known literary deception in the first line of the poem: even if Mandel'stam were living in an earlier epoch, he could hardly have "heard the tales of Ossian", since they never existed outside of Macpherson's phony rendering of Scottish folklore. Thus the question arises as to why Mandel'stam chose such dubious literary company for his first explicit treatment of intertextuality, which is after all the basis of his general approach to poetry.

To begin with, there is a good deal of self-irony in this choice of material. The poet "borrowing" from his predecessors constantly runs the danger of becoming an unproductive epigon, a "classicist" in the negative sense of the word. In the early "Ja ne slychal..." this potential problem is still treated in a humorous, self-deprecatory fashion: Mandel'stam is making fun of the "sublime" process of poetic inspiration, which he stylizes as an act of creative forgery. Such a stylization of the creative act brings with it two closely related problems of which Mandel'stam was well aware: first, that the poet will in fact appear as an "epigon" of classical authors and secondly that the poet's identity, his feeling of self, can be endangered or lost in the constant use of "foreign" material. Thus, Mandel'stam emphasized not only the "Apollonian", the conserving and harmonizing aspects of art, but also the destructive and distorting "Dionysian" ones. This can be most clearly seen in the following quote from "Utro akmeizma", which fits in quite well with Mandel'stam's understanding of "eternal recurrence":

То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия
организм - готический собор - ныне эстетически действует,
как чудовищное - Notre Dame есть праздник физиологии, ее
дионисийский разрыв. (10)

Here, the aesthetic object (a piece of architecture, the poetic

word, the "wandering dream" of another artist) remains an absolute quantity which is changed and distorted by being placed in different temporal contexts.

In "Ja ne slychal..." Mandel'stam does not directly thematize the problem of identity, but his portrayal of poets as members of a mystically bound clan is in keeping with both the Nietzschean concepts of the communal Dionysian experience and the Apollonian "dream world":

...jeder Künstler...ist entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich...zugleich Rausch- und Traumkünstler: als welchen wir uns etwa zu denken haben, wie er, in der dionysischen Trunkenheit and mystischen Selbstentäußerung, einsam und abseits von den schwärmenden Chören niedersinkt und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkung, sein eigener Zustand, daß heißt seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt *in einem gleichnisartigen Traumgebilde* offenbart. (11)

Much later, in 1924, Mandel'stam again returns to these same themes using practically the same sources, only this time with an ominous, pessimistic tone:

Нет, никогда ничей я не был современник,
Мне не с руки почет такой.
О как противен мне какой-то соименик,
То был не я, то был другой.

Два сонных яблока у века-властелина,
И глиняный прекрасный рот,
Но к млеющей руке стареющего сына
Он, умирая, припадает.

Я с веком поднимал болезненные веки -
Два сонных яблока больших,
И мне гремучие рассказывали реки
Ход воспаленных тяжб людских.

Сто лет тому назад подушками белела
Складная легкая постель,
И странно вытянулось глиняное тело, -
Кончался века первый жмель.

Среди скрипучего похода мирового
Какая легкая кровать.
Ну что же, если нам не выковать другого,
Давайте с веком вековать.

И в жаркой комнате, в кибитке и в палатке
Век умирает - а потом
Два сонных яблока на роговой облатке
Сияют перистым огнем. (12)

"Net, nikogda ničej..." is closely related to the equally somber and foreboding "1 janvarja 1924"; both poems deal with the destructive action of time, the death of culture and an age (the humanism of the 19th century) as well as the poet's reaction to

these events. Particulariy in "Net, nikogda ničej..." Mandel'štam returns to the problems of "epigonism" and identity, and once more he recurs to Lermontov, Nietsche, and Tjutčev. The last line of the first stanza is a claer allusion to a short poem of Lermontov's, in which Lermontov replies to charges that he is an imitator of Byron:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит;
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мой расскажет думы?
Я - или бог - или никто! (13)

It is as if in 1924 Mandel'štam is already prophesying his later period of exile and persecution; in any event the use of such a poem is indicative of a deep sense of pessimism.

The second relevant source is Nietsche's opening epigramm in *Die fröhliche Wissenschaft*:

Ich wohne in meinem eignen Haus,
Hab Niemandem nie nichts nachgemacht
Und - lachte jeden Meister aus
Der nicht sich selber ausgelacht.

In contrast to the earlier "Ja ne slychal...", the identity problem in "Net, nikogda ničej..." stands in the center of attention. Here it is also important to note the discursive function of the two sources involved: Lermontov's poem answers unfair criticism by twisting around its basic intent ("no, I'm not an imitator of Byron, but I'm like Byron"); Nietsche's epigramm is accompanied by the words "Über meiner Hausthür" and has the air of a challenge.

I think elements of both these attitudes can be found in "Net, nikogda ničej...". First, the opening line of Mandel'štam's poem seems to be directed at a certain crude type of criticism, namely that Mandel'štam is a "contemporary" of an obsolete (i.e. pre-Bol'shevik) culture. From Mandel'štam's own point of view, it is of course not possible for him to be anyone's "contemporary", since this would fix him to a particular time (which he is seeking to transcend). The "honor" of being associated with past authors (as with the "honor" of being associated with Byron) is rejected, but

at the same time the basic premise is accepted: Mandel'stam seems to be saying that he is not just the contemporary of *one* artist, but of *all*. Here it is necessary to take the Nietzsche quote as well as the larger context into account. Whereas Nietzsche is the haughty, distant critic of culture dispensing criticism from Olympian heights, Mandel'stam finds himself isolated largely against his will; because culture is dying, he is dying, too; because culture is fragmented, he, too, can no longer entirely be himself. the death of the age means both the death of the past (i.e. people's memory of the past) as well as of the future; time and time again Mandel'stam returns to images of a leaden, static, and sickly present (here in "1 janvarja 1924"):

О глиняная жизнь! О умирание века!
Боюсь, лишь тот поймет тебя,
В ком беспомощная улыбка человека,
Который потерял себя.
Какая боль - искать потерянное слово,
Больные веки поднимать
И с известью в крови, для племени чужого
Ночные травы собирать.

This cultural sickness is so to speak passed on to the poet as a hereditary disease ("s izvest'ju v krovi"). Finally, in contrast to the original Tjutčev quote, which heralds the rebirth of culture, Mandel'stam now speaks of its *death*. The negative answer to the question "Vekovat' li nam v razluke?" is thus given in the fifth stanza of "Net, nikogda ničej...":

Ну, что же, если нам не выковать другого,
Давайте с веком вековать.

In any case the equilibrium of Dionysian and Apollonian forces which seems to have existed in *Kamen'* disintegrates in the later poetry: it is the destructive, barbaric Dionysian forces which gain the upper hand.

The relationship between Mandel'stam's and the Slavophiles' brand of intertextuality is also interesting in a more general, historical-cultural sense. As is well known, the early proponents of intertextuality emphasized its dynamic, text-transcending aspects, which in their view "dispersed" literary meaning back into a larger societal dialogue: the intertextual author in this sense takes part in the deconstruction of the text (or the text-culture) itself. However, now that more general attention has been directed at intertextuality, it has become clear that there are

a number of other conceivable paradigms, among them that of an intertextual process which "collects" meaning and which actively tries to construct a new, text-based culture.¹⁴

In this sense, both Mandel'shtam's and the Slavophiles' concepts belong to this second, accumulative type of intertextuality, which is concerned less with semantic and cultural destruction than with *construction* or *reconstruction*. However, there are still rather large differences between these two "accumulative" types of intertextual procedure.

A good way to illustrate these differences is by looking at the way poets view the intertextual source, the way they present it in their own text, and the goal that they see in intertextuality itself. Here it becomes clear that, in contrast to Mandel'shtam, both the Pre-Romantics (Macpherson) and the Romantics (Hanka) were engaged in the deliberate *mystification* of texts. The rationale behind such mystification has been treated in an interesting article by I.P.Smirnov on A.I.Sulakadzev (1771-1830), a curious peripheral figure in Pre-Romanticism who made the forgery of ancient texts into kind of a personal hobby.¹⁵ According to Smirnov, (who in this regard follows and expands upon a concept of D.S.Lichachev), Romanticism (along with Baroque and Symbolism) can be regarded as a "secondary culture" which views the world as a collection of signifiants demanding interpretation; "primary cultures" (Classicism, Realism, and Post-Symbolism) view significant and signifié as a unity and impart signs a referential function in regard to the world. Thus the texts of secondary cultures view the world itself as a text, whereas the texts of primary cultures view the world as a fact, as a referent. The important thing in this context about secondary cultures is their preoccupation with an "other" point of view, which is seen as the epistemological basis of the world:

Если факт есть знак, обладающий значением, то этот знак должен иметь отправителя. Тогда эпистемологическая задача, решаемая автором художественного произведения, сведется к тому, чтобы усвоить себе чужое знание о мире, чтобы занять позицию другого "я", постулируемого в качестве создателя "текстов бытия", и с этой позиции раскрыть связь между явлениями и сущностями, между непосредственно данными для восприятия знаками и их скрытыми значениями. "Тексты бытия" могут быть идентифицированы как "глас народа", как "слово Божие", как продукция автора предшествующей эпохи, сумевшего сказать правду о мире и пр. Но в любом случае творческий процесс во "вторичных стилях" будет про-

цессом стилизации, имитации чужого авторского сознания. "Вторичные стили" мыслят свое как чужое. (16)

Thus the Romantic author intimately concerned with a past Slavic culture (whose essence he sees lying in the God-given nature of the Slavic folk) will as a matter of course put himself in the position of a bygone author; the final impetus to create a literary forgery (as opposed to a literary stylization) can be provided by a teleological, cyclical idea of history in which the modern author functions as kind of a scholarly demijurg helping to close a historical cycle: in the end past and present merge in the future Slavic renaissance. This is presumably what happened in the case of Hanka, who was simply trying to help promulgate a particular ideal of Slavic culture--a culture which he believed had existed before in the past and would exist once more in the future.

That such forgeries were not meant as a prank or simple trickery can be seen in the following quote from A.V.Svoboda, a colleague of Hanka's (and a possible co-forgery of the *Rukopisy*):

We would be fortunate if we had among us another Chatterton (another English forger--R.E.), for, without placing particular weight on the historical accuracy of his works, we would ask him to create a good many more of them. We are wholeheartedly convinced that a brilliant Chatterton does more for culture than the men who with their exaggerated criticism lay the centuries barren of humanity. (17)

This blatant attempt to legitimize literary fraud by invoking higher cultural goals shows how seriously the Slavophiles took the whole issue: the ends in this case (the revival and perfection of Pan-Slavic culture) fully justify the means (literary forgery).

At first glance the Slavophiles' obsession with their "own" culture would seem to limit intertextual technique to specifically Slavic sources. Both in theory and in practice, however, they were a good deal more flexible. This is at least in part due to the practical-- but also deeper epistemological--problem that they were not completely certain what shape Slavic culture would take on. In practical terms, there was neither an extensive modern tradition nor a well-documented ancient tradition upon which they could rely. (Thus the crucial importance of the *Rukopisy*). A Czech Slavophile like Kollár could provide a whole list of abstract qualities which supposedly characterized the Slavs,¹⁸ and he could

emphatically denounce the concrete literary and social trends which were "un-Slavic" (especially "Byronism"),¹⁹ but he could not point to many concrete examples of what the nascent Slavic culture would be like. In fact, Kollár's aesthetic taste was marked primarily by a pious, conservative Romanticism which abhorred all uncontrolled outbursts of emotion and expressions of alienation; this, coupled with a deep veneration of Classical Graeco-Roman culture, is what determined his model of the Slavic world culture. A similar tendency can also be seen in Hanka's own work: he relied not only on indigenous folk texts, but also borrowed heavily from Ossian as well as from Homer and Tasso.²⁰

The Slavophiles were less concerned with the empirical "reality" of their time than with tracing down and interpreting the signs of a still hidden past and a yet-to-be-realized future--something incidentally typical of secondary cultures in general. Thus the teleology of the Slavic world culture becomes in many cases more important than the world culture itself. This manifests itself in an extreme way in the case of Hanka, but can also be seen in basic Slavophile concepts. Thus the typical Slavophile opposition *narodnoe/obščeečelovečeskoe* is curiously ambivalent: on one hand Slavic culture is expressly a national and/or folk culture, on the other it can or should also express general human values which can be understood by outsiders.²¹ This opposition contains the Slavophile pretense to a world culture in a nutshell: only after the Slavic culture becomes the dominant world culture will this opposition be resolved.

Mandel'stam, too, is expressly interested in creating a "world culture". Whereas for the Slavophiles past texts signify a certain moment in the divinely guided development of history, for Mandel'stam they are autonomous entities--one could think of them as autonomous, pre-existing "facts" that are intertextually recombined in the "mirovaja kul'tura". In Mandel'stam's view of the world, *art is what it is*; its signs are referential in that they keep referring back to themselves, i.e. back to art itself, so that the problem of a basic epistemological source of truth does not present itself. "Ja ne slychal..." demonstrates this peculiarity of Mandel'stam's approach to semiotic reality more clearly than "concrete" poems like "Notre Dame" or "Aja Sofia", which

taken alone could indeed produce the effect of a poetic Neo-Realism.

Obviously, Mandel'shtam never engaged in mystification in the sense of forgery. However, his oblique and often highly involved system of intertextuality, his puzzling, oxymoronic images, and his continual self-quoting could give the appearance of a Nietzschean play with masks, an eternal regression of meaning in which only the distant author can offer a final explanation. While it is possible to believe that this is a side effect of Mandel'shtam's poetry, I do not think this was consonant with his intent. First, he was not an elitist in programmatic terms (cf. "O sobesednike"), secondly, he did carry on true "dialogues" in the sense that in quoting he presented his own view without negating the cited author's right to his own opinion, and thirdly, (as I would like to demonstrate later on in this article) his view of art was not confined to a narrow concept of "high culture". If any Post-Symbolist author really engaged in mystification in this sense then it was not Mandel'shtam, but Nabokov, who was by nature an aristocrat and elitist, who constantly sought to dominate other writers (even where he agreed with them), and who masked his own basic ideology in a tangle of arcane symbols and descriptive detail. In any case, where Mandel'shtam becomes most difficult is in the agonized texts of his later poetry, where his poems reflect the very real collapse of culture (and the destruction of the poet) at the hands of an oppressive regime.

As already noted, Mandel'shtam uses Ossian and Hanka to poke fun at the Romantic concept of poetic inspiration, which is replaced by a sort of "creative forgery", i.e. a creative paraphrasing of other authors' works. This of course ties in well the typical Acmeist idea of the poet as craftsman, which they opposed to the Romantic notion of "genius". Although the Romantic poet is acutely concerned with an "alien" position, he is at the same time very sensitive to his role as the demiurg or genius who enjoys special access to this position. By thematizing in an obvious manner his "borrowing" from less than sublime sources, Mandel'shtam is of course stressing the craftsmanlike reworking of old material and not the inspired creation of new; it is not the source that counts, but the material at hand and what the poet does with it.

This brings me to another important aspect of "Ja ne slychal...", an aspect that is based in the general thematic structure of *Kamen'*. The use of trivial themes as well as allusions to high culture in its less successful forms are basic elements of *Kamen'* that are often overlooked, especially since most critical attention is directed at "serious", quintessentially Acmeist poems such as "Notre Dame", "Admiraltejstvo", "Pogovorim o Rime - divnyj grad", etc. which would all seem to point to a Neo-Classicist bent in Mandel'stam. However, a great many of the earlier poems deal either with "nekul' turnost'" or with artistic bombast in various forms: the movie melodrama in "Kinematograf", the innocent abroad in "Amerikanka v dvadcat' let", Wagner's "gromozdkaja opera" in "Letajut Val'kiri...", Poe and a histrionic reader in "My naprjažonogo molčanija ne vynosim", as well as a number of others. These poems about the lack of culture or about bombastic high art--which are always presented in a humorous, but never derisive or sarcastic tone--are not just a playful distraction for the "serious" Mandel'stam, but are based on a kind of democratic approach to art: not only do great artists have their weaker moments (for example Poe and Wagner, who both tend towards turgid style and overblown pathos) but non-artists, too, can produce art (or cultural meaning) under certain circumstances.

This can best be seen in one of Mandel'stam's few early poems which seem to deal with the human condition as a whole, i.e. with nonartists. In "Ljuteranin", the description of a Protestant burial, Mandel'stam's Lutherans are not the dour, God-fearing characters of Tjutčev's poetry (from which they are taken²²), but rather a mildly hypocritical group of pragmatists whose gaze is "decently clouded by a tear" for the departed member of their congregation whom they have just buried so efficiently. The dignity of the group stems not from what they say or what they appear to be, but what they *are*: they form an enormous black band of mourning ("lentoj černoj") as the "upright coachman" leads them off into the distance. Judging by the last stanza, they can be seen as representatives of the human condition itself, which derives its dignity not from what people say or strive for, but that they at all exist as an independent force in the world:

И думал я: витийствовать не надо.
Мы не пророки, даже не предтечи,
Не любим рая, не боимся ада,
И в полдень матовый горим, как свечи.

Art is in this respect a special expression of existence and as such needs no justification; the artist himself views the world as a world of culture (which, however, does not always have to be successful high art).

Finally, one should also note that the imagery in "Ja ne slychal..." is not quite as obvious as it may first appear. One such example is the rhyme "arfy/šarfy". Although not unusual in itself, it is unusual that the same basic rhyme scheme already appeared in Mandel'stam's 1912 poem "My naprjažennogo molčan'ja ne vynosim", which is based on themes of Edgar Allan Poe:

О доме Эмеров Эдгара пела арфа,
Безумный воду пил, очнулся и умолк.
Я был на улице. Свистел осенний шелк, -
И горло греет шелк мекочущего шарфа...

Since we can assume that Mandel'stam was very careful about all recurrences in his poetry (especially in regard to such an "obvious" and presumably avoidable rhyme), it would appear that the linking of Poe and Ossian is intentional: the raven image is not only a prop from Ossian and a reference to Lermontov, but also Poe's ominous bird from his well-known poem "The Raven". Another related point of intertextual concentration in "Ja ne slychal..." is the sensually vibrating "šotlandii krovavaja luna". At first it would simply seem to be another element lifted from Ossian's general ambience: Macpherson's tales are literally dripping in gore, and the word "blood" occurs in some form on almost every page. Curiously enough, however, the traces here also lead once more back to Poe and his "Fall of the House of Usher", the story explicitly mentioned in "My naprjažennogo molčan'ja ne vynosim". In the final section of Poe's story, as the House of Usher disintegrates before the horrified eyes of the narrator, we also find a "blood-red moon". This, however, is not all. One can also establish at least one other possible intertextual source, namely an early Symbolist poem of Gumilev's entitled "Ossian", in which the basic setting is quite similar (the lone poet ruminates by moonlight on the heroes of Ossian's tales) and in which the moon is described as a "smertel'naja rana".²³ Here it is not

hard to see the basis for an intertextual polemic: whereas Gumilev derides the boredom of daily life and longs for the heroic warriors of the past, Mandel'stam's poem is concerned precisely with combatting the simple opposition of sublime (or in this case heroic) poetic reality and drab daily life.

Taken together, it would appear that these metonymical relationships--the linking of Lermontov, Ossian, Poe, and the Symbolist Gumilev--all point to a unified meta-concept of Romanticism, which in turn makes up the greater conceptual background of both "Ja ne slychal..." and *Kamen'*. This is quite typical of Mandel'stam's technique in general: various poetic ideologies or views are concentrated in a few semantically "overloaded" images like "luna" and "voron"--images which can of course only be fully realized through an intertextual approach to the text.

In *Kamen'* many later elements of Mandel'stam's poetry are of course present, but they have not coalesced into their final form. In the later poetry (beginning with *Tristia*) Mandel'stam's essentially two-dimensional world of high and low culture is extended to include a temporal, ethical dimension which takes on mythological characteristics and in which intertextuality plays a key role. However in "Ja ne slychal..." it would appear that intertextuality is still associated thematically with the Dionysian, ironic (or self-ironic) elements of Mandel'stam's thought and not with any particular mythological concept.

Notes

1. O.E.MANDEL'STAM, *Sobranie sočinenij v trech tomach* (München: 1967), Vol. II, 224.
2. *Ibid.*, Tom I, 41.
3. O.RONEN, "Leksičeskij povtor i smysl v poëtike Osipa Mandel'stama", in: *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky* (The Hague: 1973), 372. Ronen's exact observations are as follows:

Предметом повтора в этом стихотворении является...лермонтовский текст ("Желание"). Речь идет не только о характерной теме, в которой отразилась биографическая черта Лермотова (презрение к своему родству и скучному соседству и поиски чужого родства - то шотландских, то испанских предков), но и о лаконически зашифрованном в строках "И перекличка ворона и арфы/Мне чудится в зловещей тишине" конкретном лермонтовском образе ворона степного, заданного струну шотландской арфы.

4. An idea which is presumably loosely based on Nietzsche's concept of *ewige Wiederkehr*, which in Nietzsche's context deals primarily with human life repeating itself and the consequences for those who believe in this. Cf. IVAN SOLL, "Reflections on Recurrence: A Re-Examination of Nietzsche's Doctrine *Die ewige Wiederkehr des Gleichen*", in: R.SOLOMON (ed.), *Nietzsche. A Collection of Critical Essays* (New York: 1973).
5. For a thorough treatment of this subject see E.TODDES, "Mandel'stam i Tjutčev", in: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics XVII* (1974).
6. Cf. the commentary in F.I.Tjutčev, *Stichotvorenija. Pis'ma*. (Moskva: 1957).
- 6a. A thorough treatment of Tjutčev's poems on Czech themes is J.F.MAKSIMOVIČ, "Češskie temy v russkoj poézii XIX veka", in: *Príspevky k dějinám česko-ruských kulturních styků /3* (Praha: 1976).
7. F.I.TJUTČEV, *Stichotvorenija. Pis'ma*. (Moskva: 1978), 124.
8. For a history of the *Rukopisy's* reception in Russia see L.F.LAPTEVA, "Kralovedvorskaja i Zelenogorskaja rukopisi i ich ocenka v Rossii v XIX i načala XX vv.", in: *Studia Slavica XXI* (1975).
9. I am indebted to Miloš Sedmidubský for pointing out the specific nature of the references to the *Rukopisy* in "K Ganke".
10. MANDEL'STAM, *Sobranie sočinenij* Tom II, 232.
11. F.NIETZSCHE, *Geburt der Tragödie* (Reclam, 1979), 24.
12. MANDEL'STAM, *Sobranie sočinenij* Tom I, 113-114.
13. LERMONTOV, *Stichotvorenija i počemy* (Moskva: 1973).
14. This is a rough paraphrasing of the terms *Sinnserstäubung* and *Sinnbündelung*, which were suggested by R.LACHMANN in an (unpublished) paper entitled "Zur Semantik metonymischer Intertextualität".
15. "Osobie slučai citirovanija drevnerusskich i fol'klornych tekstov", in: *Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov*, Sonderband of the *Wiener slavistische Almanach* (Wien: 1981).
16. I.R.DÖRING-SMIRNOVA, I.P.SMIRNOV, *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury*, (Salzburg: 1982).
17. Df. *Dějiny české literatury*, Tom II, (Praha: 1960), 184.
18. Cf. KOLLAR's "Dobré vlastnosti národu slovanského", in: *Rozprawy o slovanské vzděmnosti. Souborné vydání*, M.WEINGART (ed.), (Praha: 1929 orig. 1836).
19. *Ibid*, 104.
20. Cf. ARNÉ NOVÁK, *Czech Literature*, (Ann Arbor: 1976 orig. 1932), 142.
21. See for example CHOMJAKOV's remarks, quoted in: BRODSKIJ, *Rannie Slavjanofily*, (Moskva: 1910), 138;

В слове всего более выражается необходимое соединение общечеловеческого с народным. Общечеловеческого слова нет, а есть слово народное; но слово народное может быть понятным всякому человеку, в силу общечеловеческого своего значения.

22. MANDEL'STAM, *Sobranie vošinenij* Tom I, 413. The two poems in question are "Ja ljuteran ljublju bogosluženie" and "I grob opuščen už v mogilu".
23. Cf. N. GUMILEV, *Sobranie vošinenij* Tom I, 47. To give some of the flavor of Gumilev's poem, here are the first and last stanzas, which are representative:

По небу бродили свинцовые, тяжкие тучи,
Меж них багровела луна, как смертельная рана.
Зеленого Эрина воин, Кухулин могучий
Упал под мечем короля океана, Сварана.

(...)

Когда я устану от ласковых слов и объятий,
Когда я устану от мыслей и дел повседневных,
Я слышу, как воздух трепещет от грозных проклятий,
Я вижу на холме героев суровых и гневных.

Maria-Regina KECHT (Indiana)

THE ABERRATION OF THE MIND AND THE REVELATION OF THE SOUL -
SOME CRITICAL NOTES ON V. BRJUSOV AND E. A. POE

At first glance it might seem arbitrary to undertake a comparative study of the little known Russian Symbolist Valerij Brjusov and the famous American Romantic E. A. Poe. The project, however, should not illustrate misapprehended literary scholarship, but elucidate the relations between Brjusov and Poe, since these relations can be established from certain facts of literary history and from the evidence given in both writers' artistic work. The object of this essay is to show how, in the case of Brjusov and Poe, an affinity of minds spans time and cultural difference and, furthermore, to demonstrate how seriously an artist's aesthetic concept and his self-understanding may be affected by his familiarity with a kindred spirit. In light of the tenets of early Symbolism in Russia and the basic principles of Brjusov's literary theory, it should become apparent why Poe could gain prominence in the development of Russian literature at the turn of the century. The analysis of paradigmatically selected short stories by Brjusov and Poe should establish the similarities between the two writers. The analysis should reveal the idiosyncracies of Brjusov which mark him as a Symbolist and distinctly set him off from his American spiritual progenitor.

Early Russian Symbolism is actually a branch of the European phenomenon of Aestheticism or Decadence, which dominated the arts during the *fin-de-siècle* period. Its chief philosophical headquarters being in France, the movement spread to England, Germany, Austria, and made its way to Russia. The facility with which it crossed borders and was integrated into the individual national literatures may be explained largely by the prevalent *Zeitgeist*. Decadence emerged from the general cultural climate characterized by spiritual crisis, apocalyptic presentiments, and the concomitant expectation that new ideas will be born and another culture arise. Decline and decay should be followed

by glorious rebirth. This duality of spirit, espousing fear and hope, agony and ecstasy, constitutes the essence of modern Decadence.¹

Aestheticism and individualism are the pillars upon which the literary phenomenon of Decadence is built. Kantian philosophy echoes in the notion that the pure aesthetic experience is derived from a "disinterested" contemplation of an aesthetic object without reference to its reality or relation to the "external" ends of its utility or morality. The supremacy of art among the works of man is advocated, and high artifice and fancies of the imagination are valued most. This leads to the Decadents' predilection for the bizarre, the eccentric and the perverse. Since "natural" standards and norms of ethics are disdained, the Decadent writer deliberately strives for their violation, and finally takes the stance of absolute indifference or amorality towards questions of ethics.

A narcissistic self-esteem and a fanatic worship of the "creative personality" characterize the Decadent state of mind. Visionary faculties are attributed to the artist who attempts to explore all levels of human nature, "experiencing the bliss of Paradise as well as the tortures of Hell."² Any means may be employed in order to gain new insights into the different layers of existence. Alcohol, drugs, black magic, depravity, and sexual deviation are stimulants for artistic expression. The theme of eroticism in all its perverse forms and variations provides ample ground for the study of the human soul. Love is always related to the process of decay and corruption of the body; sensuality, voluptuousness, and perversion are the sources of bliss and torture which the Decadent writer wishes to experience. The negative side of the celebrated individualism comes to the fore in the indulgent portrayal of sexual love, where, except for a brief moment of union, no human kinship can be established and each individual falls back into his isolation and alienation.

The fanaticism of the aesthetic cult at the turn of the century was partly an escape from the gloominess of the historical reality. The agonizing situation of cultural degeneracy reinforced the desire to find bliss in personal artistic creativity. The Decadents put much of their energy into developing new

artistic concepts. They strongly emphasized craftsmanship, discussed problems of technique and stylistic devices, prosody, diction and rhythm. Attention was directed to creating new patterns of sound and inventing original imagery. The Decadents' affinity to the idea of "l'art pour l'art" is largely responsible for their preoccupation with the workmanship involved in producing literature.

Considering these principal features of Decadence or early Russian Symbolism it should be understandable that Poe's work gained popularity when it was introduced to the Russian reader in the last decade of the 19th century. Poe entered the literary scene of Russia only after he had made his appearance in France in the mid-1840's. The French Symbolists, above all Baudelaire, hailed Poe as their progenitor and took pains to increase his reputation all over Europe. Baudelaire's ceaseless effort of translating Poe's stories and poems resulted in an unpredictably wide interest in this hitherto unknown writer. Baudelaire's endeavors as a literary mediator were successfully imitated by the Russian Decadent Konstantin Bal'mont. Just as the great French Symbolist discovered a spiritual affinity with Poe and translated the latter's work, so Bal'mont devoted himself to Poe and his art by translating the American author. Poe's tales of horror and mystery had a very broad appeal to the Russian reading public. His stories "arrived" in Russia at a time when the reaction against positivism and scientism was growing. Furthermore, the recent discoveries in psychology and psychoanalysis made Poe's artistic illustration of the "terrors of the soul" even more fascinating.³

Poe's studies of the human soul appealed strongly to the early Symbolists. His preoccupation with death and beauty and his investigation of the perverse were met with excitement of recognition. Poe's predilection for blurring the line between fantasy and truth, and intertwining dream with reality offered writers like Bal'mont and Brjusov an ideal technique to express their aesthetic concerns and their dualistic *Weltanschauung*. Poe's stories became models of form and content, stylistic devices, and mood or atmosphere. His prose and his theoretical statements turned out to be highly influential for the develop-

ment from Decadent to Symbolist literature. But it was not only the artistic work that stirred the hearts of the Russian writers. The personality of Poe was of equally great interest to them. In her study of Poe's influence in Russia, Joan D. Grossman describes the poet's impact on Symbolism with the following words:

For the Symbolists Poe had himself become a symbol, a name to conjure with, evoking the ideal of art for art, of a striving beyond the external appearances of things for higher truth, higher beauty; a name whose taint of decadence is sufficiently delicate not to disgust but perceptible enough to attract. In Poe the Symbolists, by following the lead of Baudelaire, could find a hint of authority for their most prized beliefs.⁴

I

Within the intricacies and complexities of Poe's reception in *fin-de-siècle* Russia the case of Valerij Brjusov provides a colorful example of Poe's creative influence. Brjusov's prolific output of poetry, criticism and literary theory, his exceptional dedication to art, and his serious work of translation guaranteed him the position of the leading figure of early Symbolism. It was actually Brjusov who brought the spirit of "internationalism" to Russian literature by opening Russia's window to the works of Mallarmé, Verlaine, Maeterlinck, Gautier, Poe, and others. In typical decadent fashion Brjusov's life is closely tied to his art, and his art gives ample evidence for his worldview, from which it derives. His theory and practice of literature are also inseparably related to each other so that it is necessary to discuss both. The key term to Brjusov's personality and his theoretically developed aesthetic concept is *dvojtvennost'*. His divided nature contains a dark side, attracted to the mystery of being and the universal chaos, and a light one, marked by cold, dispassionate rationality.⁵ The ties between imagination and accurate analysis are apparent in his works, just as inspiration and craftsmanship are the basic tenets of his literary theory. Brjusov found much of that in Poe and was always very conscious of the poet's impact on his work, which resulted at times in frank imitation of Poe's

themes and methods. Brjusov's scholarly discussions of Poe give credit to his intellectual and critical approach to the writer.⁶ He was fascinated by Poe's recourse to the bizarre and fantastic in order to gain revelation of the secrets of the world and the human soul. The themes of sexual perversion, madness, and necrophilia, which are constructed around the solipsistic heroes of Poe, were met with applause by Brjusov. Furthermore, Brjusov was intrigued by Poe's artistic treatment of this "grotesque and arabesque" subject matter, which shows the operation of a logical and rational mind.

It seems appropriate to focus on the chief principles of Brjusov's aesthetic theory before we proceed to the discussion of some of his short stories. Once we know Brjusov's specific notion of the artist and his task, as well as his criteria of writing, our understanding of his fiction gains more depth, and our knowledge of the ties between Brjusov and Poe more distinct. The basic tenets of Brjusov's theoretical statements are expressed in three seminal essays illustrating a certain development from his early propositions in "O Iskusstve" (1899) to "Istiny" (1901) and to his manifesto-like article "Svjaščennaja žertva" (1905). In each of these essays Brjusov's attention is centered on the artist's soul.

It is his firm belief that the artist should express his soul in his work. The artist possesses not only the sensitivity to perceive the sensations and feelings of his soul but he also has the faculty to express them. In order to communicate ephemeral states of emotion, it is necessary to sincerely reveal all layers of the soul. All emotions are of equal value; there is no scheme of moral standards that could be applied in judging them.

Все настроения равноценны в искусстве, ибо ни одно не повторится; каждое дорого уже потому, что оно единственное. Душа по своей сущности не знает зла. Чем яснее поймет кто свою душу, тем чище и возвышеннее будут его думы и чувства... Нет осуждения чувствам истинного художника.⁷

So once the artist has gained insight into his soul, he can draw the "material" for his artistic production from his inner being. The highly individual character of this experience guarantees originality, which is, according to Brjusov, a re-

quisite for true art. The artistic work becomes a manifestation of the writer's soul and serves as a medium of communication with the reader. This kind of expression should entail a liberating process to free the individual from any external restriction and the urge for communication, neither of which is rooted in nor can be satisfied by reason. They can be approached by intuition and inspiration only. Inspiration has its source in the soul and can consequently be captured through artistic expression. Since every individual is an entity unto himself, there is, by necessity, a sense of isolation. But the soul wants to escape isolation and gratify its urge in blissful union with another soul. Brjusov argues that there are three stages of "communion": love in the form of cupidity, love as *caritas*, and, at the highest level, art. Art satisfies a two-fold kind of thirst for union: "vstupit' v edinenie s drugim i otkryt' pered drugim tajnu svoej ličnosti; samego xudožnika iskusstvo vedet k samopoznaniju."⁸ Brjusov gradually changes his view on the first issue that the artistic revelation of the soul would have to be communicative. The concept of individualism is, however, further emphasized when Brjusov suggests that the work of art is most importantly a means of self-awareness. The poet has to explain and elucidate his soul to himself, which asks for a sincere confrontation with his profoundest feelings. He has to explore the depths of his being where he may discover hidden emotions radically contradicting those at the surface. This duality of co-existing oppositional realms of emotions is inherent in human nature as viewed by Brjusov. When the poet, guided by inspiration, dares to intrude into the abyss of the soul, he finds the "keys to the secret" of the world and human existence. These keys of brief insight open the "blue prison" of empirical reality and give access to a sphere beyond the reach of mind and reason. These glimpses of the essence of our existence can be captured and communicated by art. The revelation of the innermost recesses of the soul is the specific object of good art. Therefore, so Brjusov argues, the mode of expression has to be shaped accordingly and symbols are chosen to function as bridge between two worlds of perception.

Символизм... берет их [образы] первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний... не только пост-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией. В символическое произведение надо вчитать-ся; изображение должно воссоздать только намеченную мысль автора.⁹

In any of his statements it becomes apparent how tightly interwoven Brjusov's aesthetic theory and his worldview are. His convictions and his self-consciousness as a writer make it possible that he would paradoxically, on the one hand, trust inspiration, and on the other hand, use his intellect to construct the components of the "good" work of art.

For the sake of clarity and comprehension the distinguishing features of Poe's artistic concept need to be added here. It is interesting to note that both, the Symbolists in Russia and their colleagues in France, assigned to what exists in Poe only as a suggestion, a weight of meaning that the suggestion only potentially contains.¹⁰ In Poe's personality, in his prose and poetry, and his "philosophy of composition" they found a profusion of qualities that made the Romantic artist highly congenial to them. What was particularly appealing to the Symbolists was Poe's insistence on reconciling genius and craftsmanship, vision and skill. As we have seen above, Brjusov tried to achieve a similar balance modelled after Poe. Brjusov and his fellow Symbolists recognized the pervasive duality in Poe. It manifests itself in the tension of opposite forces determining content and form, and is also inherent in his persistent endeavor to explore imaginatively what is beyond conscious knowledge. Poe's artistic code, being both pragmatic and romantic, with its paradoxical emphasis on poetic intuition and ratiocination, gave the Symbolists a perfect paradigm for their own attitude towards art. Poe advocated the necessity of the "unity of effect" and originality. Each individual component of a literary work has to be deliberately chosen with the intention of achieving a totality of impression to affect the reader's emotions. This intentional and rational construction of subject matter, imagery, diction, tone, etc. must be combined with fresh ideas, because only the originality which encompasses the new and the strange can elevate the soul. Since a state of elevation cannot be sustained for very long, unity of effect and brevity of form are desirable. The "keys to the secret" of human existence can, according to Poe, be disco-

vered in these fleeting moments of elevation brought forth through artistic creation. "Brief and indeterminate glimpses" of a transcendent realm should be attained by the writer who is equipped with originality and a sensitive mind. "Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a position of that loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone."¹¹ The most intense and most elevating effect on the soul can be achieved through the poet's conscious combination of beauty and death. The tone of utmost sadness merged with beauty, which Poe regards as the purest pleasure, results in a unique poetic effect and provides the current for an ecstatic vision.

The affinity between Poe's artistic concept and Brjusov's theory ought to be clear: there is a striking similarity in the writers' concern with the artist's task of appealing to the soul. Both believe in the imaginative exploration of the depth of human nature and the urge to communicate the gained insights. Originality is the chief instrument to reveal and elevate the soul. During these moments of vision, a union between the world of appearance and the world of essence can be established. The philosophical views underlying Poe's and Brjusov's attitudes towards art have different sources. Poe derived his from Swedenborg whereas Brjusov and the other Symbolists were brought up with the philosophical concepts of Kant and Nietzsche. Brjusov, however, wanted to see a common germinal idea, obliterating any deviations and discrepancies, imputing to Poe's thoughts what he had been searching for.

A closer look at Brjusov's and Poe's literary practice as prose writers should enable us to determine precisely to what extent the Russian Decadent made use of inherited ideas and in what respect he made innovative contributions to Russian literature. Since Poe's stories were translated first and became much more widely known in Russia than his poetry, comparison of his stories with those of Brjusov is of particular interest.

II

Brjusov wrote about twenty five short stories, seventeen of which were published in two collections and are available in

the West. In 1907 *Zemnája Os'* was published and in 1913 *Noči i Dni* appeared. The three stories serving as examples in our investigation are included in the earlier collection and offer themselves by their thematic and compositional characteristics. "Teper', kogda ja prosnulsja", "V zerkale", and "Sestry" are strongly indebted to Poe's popular horror stories, as Brjusov himself admits in the preface to the book. The reader of *Zemnája Os'* cannot fail to discern that the entire volume echoes E.A. Poe on a number of levels. The "axis mundi" for Decadence is the concern with love and death, which figures as a uniting theme in all the stories. Equal prominence is assigned to the idea of interchangeability of fantasy and reality. The boundary between the two realms vanishes almost completely. The imaginable may be seen as higher reality or as horrible hallucination. In the preface to the first edition of *Zemnája Os'*, Brjusov gives a detailed account of the theoretical notions underlying the ensuing tales. He makes a distinction between "rasskazy xarakterov" and "rasskazy položenij". In the first the author's attention is focused on character; in the latter he is interested in exceptional situations. Representative writers for the two "genres" are A. Čexov for the first, and E.A.Poe for the second. Brjusov places his own stories into the second category, in that of "situation studies". He adds a further explanation with regard to his own method of writing. In contrast to the device of objective, impersonal narration, Brjusov prefers to render a story through the eyes of a specific character, "možno ...premljat' sobytija skvo ' prizmu otdel'noj duši, smotret' na nix glazami drugogo".¹² Brjusov tends to use a narrator behind whom he can conceal himself. Frequently this is a first person narrator, who should not be confounded with the author. It is understandable that Brjusov is adamant in stressing the distinction between narrator and author, since most of the narrators have lost their grip on reality to a greater or lesser extent and since some reveal a clearly aberrant mind.

With regard to theme, style, and technique the stories of *Zemnája Os'* have much in common with Poe's tales. The use of an unreliable or insane narrator, the deliberate tension between an emotionally exciting content and a rational, dispassionate mode of presentation, and the creation of a bizarre atmosphere

are probably the most distinct general features of Brjusov's short prose.

Our first example, "Teper', kogda ja prosnulsja" (1902), illustrates this proposition in more detail. In this seven page story, which is subtitled "Notes of a Psychopath", the mentally deranged narrator confesses to an imagined listener how he stabbed his wife when following certain hidden instincts. The premise from which the story takes its departure functions as a thematic principle at all levels of the narration. The hero believes that "po svoej prirode čelovek prestupen",¹³ and that man's most intense pleasure is to witness other people's suffering. It is only the infringement of civilization that has trained man to believe that he should show pity and compassion for the pain of others. To the narrator of "Teper', kogda ja prosnulsja" the generally accepted notion of compassion is "liš' miraž i obman čuvstv" (p. 85), which expresses an inversion of natural ethical standards and reveals the speaker's immoral attitude. Brjusov's concept of *dvojstvennost'* is also illustrated in the opposition of the main protagonist and his environment; the former stands for blissful solipsism and irrationality, whereas the latter represents other-oriented community and reason. Duality is inherent in the hero's wish to reach beyond conscious existence and to attain a special kind of freedom permitting him to live by the laws of his "true" nature. Narcotics help to develop a nocturnal consciousness ("Nočnoe soznanie") which takes him out of the "blue prison" of everyday existence. The vividness of his dream-world contrasts strongly with the stupor of daily life. The contemporary reader may easily identify this distinction of a nocturnal and a diurnal consciousness as the Freudian "id" and "superego" alternating their domination over the ego. The protagonist's dream-visions undoubtedly reveal perverted originality: he conjures up an underground torture chamber, where he indulges in watching other human beings suffer from his imposition of afflictions and agonies. Their physical pain evokes growing physical lust in the self-appointed executioner and grants him the experience of sexual ecstasy when revelling in these "orgii krovi i ognja, krikov i prokljatij" (p.87).

Embodying the apogee of Symbolist individualism where "bezumie" and "odinočestvo" are correlated to "ščast'e", the narrator of "Teper', kogda ja prosnulsja" regards his marriage as a sacrifice of freedom. He feels like a victim and sufferer. This personal view of the psychopath is an exact reversal of the opinion held by his environment and shared by the reader: from their perspective the hero is the victim of insanity and might gain mastery over his life through immersion in married life. But Brjusov, who himself disdained the monotony of everyday life, grants victory to his character and his infatuation with wild nocturnal flights of the imagination. The narrator soon develops an ever-increasing desire to withdraw into the world of his "id" and exult in the raptures of his visions. It takes him, however, a while to restore his former, pre-marital skill in following the urge of his instincts before he can experience full ecstasy again. How strongly suggestive the sexual undercurrent is becomes apparent in the narrator's account of his retrieved bliss: "Vo sne ja vdrug počuvstvoval xorošo mne znakomyj ělektričeskij udar; vdrug ponjal, čto ja opjat' svoboden, čto ja spiju, no vlasten rasporjažat'sja snom, čto ja mogu soveršit' vse, čto poželaju, i što vse ostanetsja liš' snom! Volna neskazannogo vostorga zalila mne dušu" (p. 89). It is significant that, like many other Brjusovian protagonists, the hero of "Teper', kogda ja prosnulsja" cannot gain any gratification from a natural, normal sexual relationship. His narcissistic self-love results in isolation - his desire for pleasure is satisfied through self-satisfaction and sadism.

The reader has become familiar with the hero's colorful and perverse dream-visions, so he does not immediately grasp that the man's yearning to see his wife's face distorted with pain will be consummated in real life and not just in fantasy. Looking at her sleeping face he suddenly feels pangs of pity - the grounds of his initially proposed theory about man's "true" nature are shaken. But he immediately reminds himself that this is a dream: "Udivitel'no strannoe čuvstvo tomilo menja. Ja mog udovletvorit' svoej tajnoj žažde - sdelat' s etoj ženščinoj vse, čto xoču" (p. 90). This "extraordinarily strange" feeling that he takes to be the upsurge of ecstasy horrifies the reader,

who is now filled with presentiments about the fatal error of confounding fantasy with reality. Cold-bloodedly the narrator stabs his wife to death despite her efforts to arouse his pity and appeal to his reason. To his own amazement he is not carried away by the expected "volna neskazannogo vostorga" but his soul is suddenly filled with "potrjasajušče otčajanie" (p. 91). He attempts to wake up from what he deems a dream, but "košmar ne proxodil." His last doubts are shattered when - in confirmation of the reader's suspicions - neighbors enter the room and stare at the scene of crime in horror. The sole validity of individual standards, the absence of "natural" moral norms and the consequent lack of remorse are underscored by the narrator's laconic final statement: "Togda vdrug ja ponjal, što etot raz vse, što sveršilos', bylo ne vo sne" (p. 91).

Brjusov's self-defined artistic task of revealing the soul is carried out, it seems, quite successfully. By choosing a narrator whose aberrant mind explores realms of human experience which are unattainable to most of us, he expresses his firm belief that the keys to the secret of our existence lie beyond our conscious knowledge. In following hidden instincts of the soul, "the bliss of Paradise as well as the tortures of Hell" can be experienced; and this clearly liberating process leads the individual to such a degree of freedom that all barriers of the "blue prison" are forgotten. Since Brjusov, in typically Decadent fashion, does not pass any moral judgment on his protagonist but lets him expound the theory of man's "natural depravity", we are led to believe that *samopoznanie* is much more important than the means by which it is attained. To Brjusov's audience the story must have been quite disturbing through its stylistic achievement. *Ostranenie* is accomplished not just through the bizarre subject-matter but mainly by the tension between the deeply unsettling content and the dispassionate account of the gruesome events. The narrator renders his story in concise and accurate language. This matter-of fact style adds greatly to the "unity of effect" of "Teper', kogda ja prosnulsja".

A year later, in 1903, Brjusov wrote the story "V zerkale". Again, the subtitle "Iz arxiva psixiatra" gives the reader an indication of how to approach the narrative. The story is narrated by a woman who is haunted by an obsession with mirrors. This strange mania goes back to her childhood, when she found enormous pleasure in the game with mirrors; it leads her to destruction as soon as it becomes her "sole passion". Brjusov's use of the Romantic motif of the mirror in connection with the problem of the double allows him to express many tenets of the Decadent worldview.

In her play with mirrors the heroine of "V zerkale" discovers totally new and marvellous worlds - worlds, which appear much more interesting than reality. She is madly attracted by these "soundless expanses, these perspectives without echo, these individual universes," which traverse and merge with our own world. An equal degree of "reality" is attached to both spheres, that is, to the material sphere of life and to this other realm existing in the mirrors. It is not surprising then that the heroine regards her own reflection with utmost seriousness. Her firm belief that there are some secrets hidden in these mirror images, which defy reason and comprehension, leads only to the growth of the heroine's monomaniacal urge to disclose the mystery. At the same time she is haunted by the idea that her own doubles are planning to take over her position. Her obsession gains magnitude when she looks into a particular mirror and notices a woman with a supercilious, provocative glance. She silently vows to take vengeance against this woman. A strange, hostile rivalry manifests itself between the heroine and her double. It is, according to her own words, a contest of willpower. "Ja v ee glazax pročla nenavist' ko mne, ona v moix - k nej...každaja iz nas staralas' zavladet' volej sopernicy, slomit' ee soprotivlenie, zastavit' ee podčinjat'sja svoim xotenijam".¹⁴

Similar to the narrator-protagonist of our first story, the heroine of "V zerkale" finds herself in a constructed world of her imagination, a world which is highly attractive and stimulating to her but which gradually escapes her control. The master-mind turns into a victim of illusions. We recall

Brjusov's explanations that human beings can experience superficial and profound emotions simultaneously - emotions which are generally diametrically opposed to each other. This is exactly what his fictional character in "V zerkale" experiences. She fears and hates her double; at the same time she derives "secret exhilaration" from the rivalry. She attributes a magic spell to the eyes of her double and feels drawn to her reflection by a supernatural power. The heroine gradually loses her willpower and yields to the dominance of the *Doppelgänger*. Her diminishing resistance against the double's influence is presented by means of a Brjusovian inversion: with no apparent transition the heroine's deranged mind proceeds from reality to nightmare as she falls asleep in her chair in front of the mirror. This shift leaves the reader momentarily disoriented. The change consists in a role reversal: now the double acts first and the woman responds passively. Still, despite her fear and anger, she experiences in the depth of her soul "strannoe utešenie" and "zataennaja radost'". Motivated by her life-long urge to see what is beyond the smooth surface of glass, the heroine feels drawn into the mirror. She walks into the mirror. There she is united with her double in a "monstrous kiss". This union is accompanied by a feeling of inexpressible bliss. It is immediately followed by painful suffering - the typical sign of Brjusovian *dvojtvennost'*. In this fantastic dream the woman, however, cannot endure to exist as a reflection of the live double for too long. She would like to step again out into the real world herself. The heroine's nightmare ends with a repetition of the first physical union with her reflection: "Snova soprikosnulis' naši ruki, snova sblizilis' naši guby, i my upali odna v druguju, sžigaemie nevyrazimoj bol'ju perevoplošeniija" (p. 105). But this time, so the reader notices with horror, the woman *did* try to walk through the mirror. This merging is no longer part of a dream-vision but results directly from the fancies of an aberrant mind. As in the first short story, the narrative climax is immediately followed by the *dénouement* in the form of the environment intruding into the individual's distorted universe. In "V zerkale" the sound of cracking glass causes people to rush into the heroine's room where they find

her lying on the floor.

Dream-vision, perverse eroticism, and schizophrenia serve Brjusov in this story as vehicles for the exploration of human instincts. Brjusov is by no means a literary innovator in this respect - Dostoevskij's work provides a number of examples: such as Svidrigailov's nightmare before his suicide; or, in the story "Krotkaja", the narrator's description of his destructive marital relationship; or, in "Dvojnik", Goljadkin's grotesque rivalry with his double. The Decadent poet, however, did not inherit the moralistic quality inherent in Dostoevskij's models; nor did he create complex psychological case studies. His attention is directed to the liberating, amoral force of irrationality and imagination that elevates man, as it were, above the confines of reason. Brjusov, by illustrating the subconscious life of his protagonists, above all, their aggressive, sadistic, and masochistic impulses, attempts to shock the reader into self-awareness; not to elicit any moral judgment.

It is clear that the mirror motif of "V zerkale" is used to express Decadent views, despite its origin in literary tradition. Brjusov attaches sexual and transcendental meaning to the heroine's game with mirrors. The woman's obsession is described in sexually suggestive terms. Her infatuation is not only clearly narcissistic but also develops in the stages of a sexual relationship. The climax of this relationship between the heroine and her double, their ecstatic union in a "monstrous kiss", completes the suggested perversion. It is typical of Brjusov's stories that natural human relations are dissolved by the dominance of a purely instinctual, unnatural eros, which leads to self-destruction.

Brjusov likewise makes use of the mirror as gate to a reality beyond rational comprehension and to an existence beyond death. The extraordinary state of the heroine occupying her double's position in the mirror is compared to living in a transcendental realm: it allows one to observe tangible reality from a detached perspective and grants the soul a hitherto unknown experience. The heroine's imagined life in the mirror is not presented as a ridiculous dream of a sick mind,

but as an avenue to the "holy secret" of the world and human existence.

A similar access is presented in Brjusov's "Sestry". It was written in 1906, which may explain the more complex use of Symbolist devices and Decadent subject matter. As in the preceding examples, the story's title is further modified by the heading "Iz sudebnyx zagadok", which suggests a sensational and bizarre account. The plot of the story is simple: three sisters live together with a man who, though married to one of the sisters, entertains sexual relations with all three. Growing tension results in two murders and two suicides. The carnage cannot be explained by a police investigation.

The composition of "Sestry", however, is more intricate than this brief summary suggests. The story gives ample evidence of Brjusov's craftsmanship. It demonstrates the operation of a calculating mind that constructs an artful work around a fantastic idea. This strong emphasis on composition, where each detail fits into the larger pattern contributing to the "unity of effect", and Brjusov's style lend a cold, detached quality to the story. The horror of the emotionally tense content is hereby increased. "Sestry" is an excellent example of Brjusov's category "rasskazy položenij" - it is a colorful study of the sensations of the human soul caught in an extreme situation.

In contrast to the preceding stories, which were presented by a first person narrator in form of a confession, "Sestry" is related from two interchanging points of view. There is the omniscient third person narrator expounding retrospectively the strange events, and there is the male protagonist Nikolaj, through whose mind the reader gains access to the fantastic world of "Sestry".

The atmosphere of the story and the mood hovering over the events are defined in the very beginning: gloominess and ambiguity of impressions enfold in the first scene, in which the three sisters, Lidja, Kët, and Mara, sit around a table. Despite the absence of any verbal expression they communicate through their intense emotions focused on the departure of their shared lover Nikolaj. Symbolically, in this scene as throughout the story, nature is employed as a vivid projection

of the innermost feelings troubling the characters. A snowstorm is sweeping across the fields surrounding the house of the sisters. The reader is still unable to fathom the reasons for the dangerous intensity of the situation concealed by the silence. For the time being the sisters do not yet yield to their aggressions, but the growing antagonism between their profound emotions and their outward behavior manifests itself in the author's persistent use of the conjunction "no" uniting two sentences: "A možet byt' oni obmenivalis' neznačaščimi slovami, no im kazalos', čto oni molčat". "Oni dogadalis', no ne smejut skazat'".¹⁵

The causes for this striking animosity among the sisters are revealed upon Nikolaj's unexpected return, when he reminisces about the nature of his relationship to the three sisters. It is described in terms of "strašnie uzy blaženstva i mučitel'stva" (p. 32), thus defining its intrinsically dualistic character. Nikolaj realizes that "vne etoj atmosfery vzajmnyx oskorblenij i bogotvorenija drug druga dlja nego net žizni, čto umret' bez nee, kak tropičeskoe rastenie vne teplicity" (pp. 32-33). He needs to dominate the women's desire at the expense of natural family ties: neither the bonds of marriage nor the sisterly relations are observed. Tenderness leads to insult and injury; affection turns into hostility. The three sisters lend a demonic quality to Nikolaj's life that he passionately enjoys. The rhythm of the "djavol'skij val's" which Nikolaj feels to be determining his life becomes particularly strong in his dream-vision. In it the three women appear successively, perhaps representing three types of love: friendship, motherhood, and pure passion.¹⁶ Only the last one, of course, is truly satisfying for Nikolaj.

The youngest sister, Kět, is the first visitor. She wants to bid farewell to Nikolaj; she is disappointed by the tripartite love. She had hoped to establish a love relationship not flawed by passion or pity. When Nikolaj, in response to her possessive claims, mocks the virginity that she has been trying to protect, Kět's affection turns to animosity. An exchange of spiteful words is followed by another reversal of emotions characterized by tenderness and compassion. The dream-

vision ends climactically with Kêt's suicide which she offers as a token of her true love.

Awaking from this nightmare, Nikolaj is afraid of going insane under the influence of the haunting pictures: "Strašno byt' naedine so svoimi mysljami, kogda oni priobretajum vdrug nezavisimuju žizn', napadajut bezpošadno i sražajut dlinnymi kop'jami obsessilevšee soznanie!" (p. 39). His pitiful cry for consolation merges with his dream of Lidja. She is the loving, suffering wife, who is presented as almost saintly in her endurance. Nikolaj asks her for support and guidance, but Lidja refuses to fulfill his wish. When he appeals to her in the name of their dead son, Lidja tells him hysterically that she herself killed their child. Nikolaj's disbelief is undercut by Lidja's horrible laughter and his sudden vision of children's corpses filling the room. The demonic atmosphere lingering in Nikolaj's subconscious is dramatically expressed in the closing words describing the nightmare: "To byl kakoj-to čudoviščnyj morg, v kotorom on byl ubicej vsej, vinovnikom vsej smertej. I golova ego kružilas', i vse kačalos' krugom, i dikij voj napolnjal ego uši, slovno djavoly zavertelis' vokrug" (p.42).

The door opens for the third time, and there is Mara. Nothing distinguishes her appearance from those of her sisters. Subtle indications point gradually, however, to the fact that Mara's entrance takes place in the "real life" of the story, which increases the effect of the bizarre. Mara asks Nikolaj to follow her into the living room, where she shows him the bodies of her dead sisters. The reader's confusion about the level of reality is as strong as Nikolaj's - no line of demarcation between fantasy and reality can be drawn. Mara assumes the role of Fate. She avenges injustice and claims what she thinks should be hers alone. For this reason she murders her sisters and enjoys the ecstasy of love with Nikolaj, before they are united forever in death. The spirit of decadence is impressively represented by Mara; she ignores any ethical considerations in her desire to attain "painful bliss". Typically, love and death are inseparably tied to each other in her view. "Tol'ko ta ljubov' istinno prekrasna, kotoruju venčacet smert'" (p. 43). Mara's desperate craving for moments

of ecstatic union is gratified in the presence of the corpses of the two sisters. The "foul" and the "fair" are perversely joined. Nikolaj's decadence is attested by regarding his love for Mara sacred, "potomu čto naša ljubov' byla vlečeniem tel, žaždoj sladostrastija, nezapjatnannogo ni družboj, ni mate-rinstvom" (p. 45). He attributes archetypal force to their love stemming from both the world of the demons and that of the angels. Their insatiable lust is satisfied in sexual ecstasy before Mara carries out her prediction and "crowns" their love through death. The climax of the story is certainly the culminating point of the presented perversity, but it also captures the brief transcending of the "blue prison" of reality - the salient goal of the Decadent writer.

The exemplary character of Brjusov's story of the three sisters, who personify three variations of the theme "eroticism" so vividly, cannot be overlooked. The story contains Brjusov's dominant themes, gives artistic evidence of his personal *Weltanschauung*, and demonstrates his narrative craftsmanship.

III

Against the background of this analysis, our subsequent presentation of three stories by E.A. Poe should elucidate the multiple ties of affinity between Brjusov and Poe, sketched in the first part of the essay. We chose to discuss "Berenice" (1835), "The Tell-Tale Heart" (1843), and "The Black Cat" (1843), because these stories illustrate Poe's artistic concept and are sufficiently typical to allow generalizations. The stories are told by unreliable first person narrators, whose accounts are, in Brjusov's terms, "rasskazy položenij" focusing mostly on single frightening episodes. Poe is interested in the perversity and the terror of the soul. His hypersensitive, often insane, heroes are the victims of terrifying inner conceptions. The world, as perceived by these protagonists, resembles a mirror in a madhouse, wherein distortions and phantasms appear but only as the reflections of an aberrant mind. In Poe's stories the hero's mind is

the originator of the terrifying and the outer world gains its bizarre qualities through "the transforming and transfiguring capacities of the imaginative self".¹⁷ The hero is persistently drawn into the entangling web of a certain obsessive idea, until he breaks down and ends in the lunatic asylum, in prison, or in the tomb. In his downward journey Poe's hero experiences, however, a single, transcendent moment, during which his imagination creates "a totally new order of reality".¹⁸

Mystery and terror, decay and madness, and love and death are constitutive elements of the story "Berenice". It is the story of a monomaniac who is obsessed with the *idea* of his mentally and physically ailing cousin's teeth. When Berenice is buried, Egaeus violates her grave, extracts and makes off with her teeth, hoping that their possession will restore his peace of mind. The horror of this act is even greater when it becomes clear that Berenice was buried prematurely and is still alive.

Poe's indebtedness to the English Gothic tradition manifests itself particularly strongly in the bizarre explanation of the narrator's susceptibility to mysterious and odd experiences. The narrator refers to his visionary ancestors, the "gloomy, gray, hereditary halls"¹⁹ and to the strange location and the unfortunate circumstances of his birth. His mother died when Egaeus was born in a library filled with books of a "very peculiar nature". Looking back on his life Egaeus is convinced that his birthplace, "a palace of imagination", affected his character profoundly. Like his fictional counterparts in Brjusov's stories, Egaeus has some difficulty in drawing a line between reality and fantasy. He actually inverts the two realms: "The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my everyday existence, but in very deed that existence utterly and solely in itself" (p. 19).

Egaeus' description of his long-standing relation to his cousin Berenice shows how painstakingly Poe follows his own prescription for the creation of the hallmark of any good

work of art, namely, the "poetic effect": There is the beautiful woman and the melancholy atmosphere of her surroundings - and there is a mysterious, fatal disease befalling "agile and graceful" Berenice. The relationship between the narrator and Berenice is characterized by the quality of complementary opposition; her cheerfulness contrasts with his gloom; her lightheartedness is contrary to his love for contemplation; she loves nature and open air, whereas he prefers the stuffiness of closed rooms. Later Berenice is seen as the victim, and Egaeus identifies himself as the destroyer. While she is suffering from a "species of epilepsy not unfrequently terminating in *trance* itself" (p. 19), Egaeus is developing a "morbid irritability" of his concentration. It is apparent that even retrospectively the narrator Egaeus takes a pleasure in expounding the peculiarity of his "supernaturally exaggerated interest". It is actually nothing but a further sign of his mental derangement. Like most of Poe's protagonist-narrators, Egaeus reveals amazing self-confidence and a propensity to analyze the given situation with stunning logic. Berenice's decay becomes the object of his "undue, earnest, and morbid attention" (p. 20). Perversity, as we have seen it in all of Brjusov's stories, gains dominance in "Berenice" when Egaeus derives special pleasure from the noticeable physical distortion of his cousin. He is only able to develop "passions of the mind" and analyze Berenice "not as an object of love, but as the theme of most abstruse although desultory speculation" (p. 22). Egaeus is aware of the destructive force of his monomania that sets in with "full fury" after his insane mind has become fixed upon the idea of Berenice's teeth. This idea assumes a strange status of independence and drives Egaeus to the mad act of violating Berenice's grave in order to obtain the object of his painful desire. The actual horror of the tale centers on Egaeus' vague recollections of the deed, which omit the account of his action but indicate the premature burial of Berenice. The reader's growing suspicions of what has happened are based on a number of "clues" that Poe artfully drops into the flow of narration. At the end of the story the "normal" world intrudes into the narrator's privacy,

and it becomes clear that after "a wild cry disturbing the silence of the night" Berenice was found alive. The striking effect that the news has on Egaeus results climactically in the horrifying solution of the tale's last mystery: "... with a rattling sound, there rolled out some instruments of dental surgery, intermingled with thirty-two small, white, and ivory-looking substances that were scattered to and fro about the floor" (p. 25).

Poe's "Berenice" persuasively illustrates the author's emphasis on originality and imagination as well as on refined workmanship. Egaeus is one of Poe's many inspired madmen who combine visionary qualities with ratiocination. Each of the mysterious events is exactly accounted for; the narrator is capable of reconstructing and presenting past events with amazing clarity. His precise and detached account reflects his "passions of the mind", which make the well-planned and intricately interwoven parts of the story plausible. Poe needs a mad narrator as a fictional source of his wild flights of imagination, but he has to endow him with a sensitive mind that can carry out his creator's pragmatic notions of storytelling. In "Berenice" all incidents and all details form a "unity of impression": the epigram preceding the tale, the described reading matter of Egaeus, the quotation from Tertulian, or the reference to a French author are not mere proofs of the narrator's erudition. What is more important, these elements are indispensable for the production of an artistic unit. Poe himself stated that "we may consider a plot as of high excellence, when no one of its component parts shall be susceptible of *removal* without *detriment* to the whole".²⁰ Judging the story "Berenice" by this criterion, it is certainly of high excellence. Poe is far more concerned with the craft of successfully constructing a story than his Russian imitator. In Poe's stories the elevation of the reader's soul is the result of the author's careful combination of theme, style, and technique. The same effect is achieved by Brjusov by means of exaggerated emphasis on decadent subject matter.

The story of "The Tell-Tale Heart" is a colorful example of Poe's interest in the aberration of the mind and his attempt

to reveal the terrors of the soul. Besides, it is a masterpiece of Poe's technique of achieving a "single effect". In form of a confession the unnamed narrator describes why and how he murdered an old man, whose peculiar kind of eye had irritated him too much; how he hid the body, and how he finally, against his reason and will, admits the crime to the police.

Turning to his imagined listener with an emphatic statement about his "dreadful nervousness" and "sharpened senses", the narrator denies, however, that he is mad. He believes that his hypersensitivity, his acute sense of hearing is a sure sign of genius. It allows him to "hear" all things in the heaven and in the earth... [and] many things in hell".²¹ His calm, analytical way of rendering the story should give evidence of his clear mind. Repeating a pattern that we have found in Brju-sov's "Teper', kogda ja prosnulsja", and "V zerkale" as well as in Poe's "Berenice", the hero of "The Tell-Tale Heart" is suffering from monomania; he is haunted by the eye of the old man, whose servant he apparently is. In a very cool manner the narrator decides to kill the man in order to free himself from the haunting, pale blue eye, which "resembled that of a vulture" (p. 186). The "evil eye" has gained bizarre independence. Like Berenice's teeth, like the reflection of the heroine in "V zerkale", it exists only as a terrifying *idea* which has to be extinguished so that peace of mind can be restored. It is obvious that the terror imputed to the old man's eye is merely the projection of the narrator's sick mind, which warns the reader to interpret all further sense impressions of the narrator as misconceptions.

When plotting the murder, the narrator of "The Tell-Tale Heart" demonstrates self-confidence and willpower of the kind that we could notice in the protagonists of "Teper', kogda ja prosnulsja" and "Berenice". A feeling of superiority pervades the narrator causing joyful anticipation of the pain that he will afflict on the old man. Poe dramatically captures the terror of the soul in which his character revels. He leaves no doubt that the analogies between the old man's fear of impending death and the narrator's fear of the "evil eye"

are symbolic: the destroyer will eventually be the victim, not only of his insanity but also of justice. The narrator's description of what the old man must be feeling is actually the portrayal of the terror of his own soul haunted by monsters of insanity. His over-acuteness of hearing allows him to perceive the scratching of beetles in the wall and presumably the heart-tion of the crime. He suffocates the man until the terrifying pulsation of his heart has stopped, dismembers the corpse and hides the parts of the body under the planks of the floor. When three policemen come to investigate the reasons for the suspicious shriek that neighbors reported, the narrator, filled with "enthusiasm of confidence" and "wild audacity of triumph" (p. 189), experiences neither guilt nor remorse. But gradually he is losing his calm because he hears a ringing sound. "It was a low, dull, quick sound - much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton" (p. 190). Imagining the sound to be the beating of the dead man's heart, his nervous irritation increases steadily; his bewilderment at the absence of a reaction on the part of the policemen causes him to suspect deliberate torture: They heard! - they suspected - they *knew!* - they were making a mockery of my horror! - this I thought, and this I think. But anything was better than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die!" (p. 190). In his enormous terror, the narrator blurts out the confession of his deed.

What is so interesting about "The Tell-Tale Heart" is not only the growing suspense because of the consequences of the narrator's madness, but also the constant uncertainty about the real causes of the ringing sound exciting the hero's irritable mind. Poe's masterfully hidden clue, which, at its discovery, reinforces the delusiveness of the narrator's experience, undercuts the possible conclusion that it is the narrator's guilty conscience that betrays him. Poe is not concerned with questions of morality - which is certainly another mark of affinity with the Symbolists - but, above all, with the revelation of a mortally terrified soul. The reader's horror at the events described in "The Tell-Tale Heart" merges

with amusement as soon as he correctly identifies the term "death-watches", whose sound the narrator mentions to have heard. This popular name is attributed to insects which make a noise like the ticking of a watch, supposed by the ignorant and the superstitious to portend death. Fittingly the name is placed into the text when the narrator is about to kill the old man. Twice we are told of "a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton", which the narrator takes to be the heart beat of the old man. In the first case the misconception drives him to the crime, and in the second one, it excites his nerves to the point of his confession. The perversity of the crime assumes even more bizarre dimensions considering that the noise of harmless beetles in the wall results in mad murder. Finally, we fully understand the narrator's statement in the introductory paragraph, where he says, "I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell" (p. 186).

"The Tell-Tale Heart" demonstrates how prominent Poe's conscious construction of a work of literature is. Fancies of his imagination are deliberately wrought into analytical and well-organized composition, so that each component would be indispensable for the special effect which stirs the reader's emotions.

Our last example, the story of "The Black Cat", should make the tangential points between Poe and Brjusov clear. The plot of the story is rather complicated, which does some harm to the "unity of impression" that Poe sought for. But it lends itself well for a summarizing discussion of Poe's prevalent themes and devices and their relation to Brjusov's work.

In "The Black Cat" we are confronted with a narrator who writes down his confession of the murder of his wife and the accompanying bizarre circumstances one day before he will be executed. He mentions his love for animals and his special affection for the large, black cat Pluto. Under the influence of alcohol he turns violent, mistreats wife and pets, and finally cuts out one of the cat's eyes; later he hangs the cat. Soon after that his house burns down; he and his wife are saved. The imprint of a gigantic cat on one wall of the house

scares the hero. Months later he picks up a stray cat resembling Pluto. His initial feelings of tenderness soon turn into hatred. He starts dreading the animal, experiencing terror at its sight. These torments drive him to take an axe with the intention of killing the cat. His wife interferes; he murders her. He enters her body and experiences blissful relief at the unexplained disappearance of the cat. When the police investigate his house, the narrator feels very safe and confidently points to the wellmade construction of his house. At this moment a horrible shriek resounds from within the wall; it is the cat that the murderer walled in together with the corpse of his wife. His deed is discovered.

The compositional pattern underlying this story and the thematic concerns expressed in it can be related directly to those elements of the aesthetic concepts that Poe and Brjusov share. The protagonist of the story "The Black Cat" is an alcoholic and a psychopath. Poe and Brjusov considered nervous conditions the ideal source of an experience reaching beyond consciousness and reason. An aberrant mind, as we have seen, provides the artists with a fascinating complexity of the soul they are intent to reveal. The preferred device of an unreliable first person narrator with a limited perspective permits the authors to fracture the narrated events through the prism of another consciousness. All dreams of the imagination can then be indulged. The narrator of "The Black Cat" is obsessed with a fantastic idea which likens him to the protagonist of Brjusov's "Teper', kogda ja prosnulsja". The latter believes that man is depraved by nature and can derive pleasure only from the pain of others; Poe's hero is convinced that "perverseness is one of the primitive impulses of the human heart - one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man".²² Man is frequently overcome by an instinctive desire "to do wrong for wrong's sake only" (p. 193). This totally irrational impulse moves man towards the destruction of what he loves most - it is an instinct that is difficult, or even impossible, to disobey. The spirit of perversity governs the action in the three examined tales by Brjusov as well as in the stories by

Poe. Brjusov's protagonists commit their crimes on the spur of an elemental impulse which "increases to a wish, the wish to a desire, the desire to an uncontrollable longing".²³ The longing inevitably leads to destruction. The narrators of "Berenice" and "The Tell-Tale Heart" are also helpless victims of this demonic spirit. The protagonist of "The Black Cat" wants to justify his crime by alluding to this evil force. We may refuse to accept the excuse, but we do have to realize that both, Brjusov and Poe, attributed great influence to the human instincts and sought for the essence of the soul in the depths of irrationality. It is understandable, therefore, that moral considerations are not taken into account by any of their protagonists. If one believes in the operation of the spirit of perversity, socially accepted norms of behavior are absolutely redundant and ridiculous. The Decadents were only reaffirmed in their worldview when discovering Poe's basically amoral position.

It should be added that the heroes in Brjusov's and Poe's stories are particularly susceptible to the influence of the evil force. Most of them cherish obsessions of one kind or other. The prime source is often a common object, which is transfigured by the deranged mind of the beholder (like a mirror, teeth, an eye, or a cat). The object is transformed into a fantastic idea and becomes the essence of the protagonist's mental life. The abnormal predominance of a specific idea is detrimental to man's sense of proportion. From his infancy, the narrator of "The Black Cat" has revealed an excessive "tenderness of heart" for animals, from which he later derives "one of [his] principal sources of pleasure" (p. 191). His partiality for pets gains a rather strange twist when he explains what "an intensity of gratification" may be experienced in the care and feeding of animals. The reader is inclined to raise serious doubts about the normality of the character learning that he considers human interrelations as "paltry friendship and gossamer fidelity of mere *Man*" (p. 191). It is not surprising, therefore, that the narrator of "The Black Cat" regards his submissive wife as a mere addition to his private zoo. His utter lack of (moral or human) proportion

is further emphasized by his reactions to his evil deeds. After hanging the cat he grieves and laments, calling the act a sin, "a deadly sin that would jeopardize my immortal soul to place it... even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and that Most Terrible God" (p. 193). This expression of remorse contrasts sharply with his feelings after the murder of his wife. The hideous crime does not burden his soul at all. He only notices the disappearance of the cat and enjoys the restoration of his inner peace: "It is impossible to describe, or to imagine, the deep, the blissful sense of relief which the absence of the detested creature occasioned in my bosom... I soundly and tranquilly slept; aye, slept even with the burden of murder upon my soul!" (p. 198).

Similar lack of proportion characterizes the hero of "Teper", kogda ja prosnulsja", who cannot distinguish between reality and dream; the heroine of "V zerkale", who takes a mere reflection in the mirror for a real being; and Mara in "Sestry", who thinks that passionate love justifies even murder. Poe's narrators of "Berenice" and "The Tell-Tale Heart" reduce human beings to parts of their bodies and magnify the importance of these parts (teeth, eye).

In "The Black Cat" as in the other stories by Poe and Brjusov the theme of love and death plays a particularly significant role. Love is either embedded in the atmosphere of morbidity and decay, or it is tinged with perversion. Furthermore, it is mostly the sensual aspects of love that are manifested in the stories. Explicit voluptuousness or implicit concern with sexuality pervade the works we discussed. In all cases the protagonists' bizarre concept of love is linked to the exertion of violence, which sometimes results in murder or suicide. In Poe and in Brjusov expressions of love contain the peculiar capacity to turn abruptly into hostility and hatred. This pattern characterizes "Teper", kogda ja prosnulsja", where the protagonist murders his sleeping wife; it can be seen in "V zerkale", where narcissistic love turns into self-hatred resulting in self-afflicted physical harm. The apogee of the perverse union between love and hatred is certainly illustrated in "Sestry", where murder represents

the sole weapon of hatred and the necessary deed for the enjoyment of love. Love is eventually crowned by death. In Poe's "Berenice" the narrator develops infatuation with the girl's body, only when it is distortingly emaciated. His growing, sexually suggestive passion for Berenice's teeth drives him to the violation of the grave of the prematurely buried girl and the hideous acquisition of the teeth. The protagonist of "The Tell-Tale Heart" tells us that he loved the old man, who had never done him any harm, but his anger at the vulture-like eye of the old man urges him to the crime.

Undoubtedly the authors' concern with the exploration of the human soul is the thematic idea embracing all six stories and containing all other subordinate motifs that we discussed. It is remarkable to see Poe's preoccupation with the subconscious attaining insights into the psyche long before psychoanalysis became a recognized discipline. Brjusov's fervent inquiry into the profound sensations of the soul stems from his Decadent *Weltanschauung* and is more indebted to his spiritual progenitor Poe than to the discoveries of his contemporary Freud. The affinities between Brjusov and Poe are remarkably strong in their prose fiction. Brjusov's position as a Symbolist is less poignant in his short stories than in his poems and later novels. In the stories the trademarks of Symbolist language are of marginal importance - main emphasis is placed on favorite Decadent topics embedded in the setting of extreme situations. Questions of composition, tone, atmosphere, and style are treated in a manner that reveals Poe's impact. Poe's stories of horror and mystery offered a sufficient amount of decadence and perversion to excite the imagination of Brjusov and other Russian *fin-de-siècle* artists.

N o t e s

1. Renato POGGIOLI, *The Poets of Russia 1890 - 1930*, Cambridge 1960, 80. Our general description of Decadence is indebted to Poggioli's account.
2. POGGIOLI, 85.
3. Joan D. GROSSMAN, *E.A.Poe in Russia: A Study in Legend and Literary Influence*, (Colloquium Slavicum 3), Würzburg 1973, 14.

4. GROSSMAN, 87.
5. Joan D. GROSSMAN, *The Diary of V. Brjusov*, University of California Press 1980, 26.
6. Joan D. GROSSMAN, *E.A. Poe in Russia*, 70. The critical essay to which Grossman refers was unfortunately not available to us.
7. Valerij BRJUSOV, "O Iskusstve", in *Sobranie sočinenij v 7 tomax*. Moskva 1975, 6, 45.
8. Valerij BRJUSOV, "O Iskusstve", 53.
9. Valerij BRJUSOV, "Russkie Simvolisty", in *Sobranie sočinenij v 7 tomax*, Moskva 1975, 6, 31.
10. Patrik F. QUINN. *The French Face of E. Poe*, Southern Illinois Press 1957, 149.
11. E. A. POE, "The Poetic Principle", in *Literary Criticism of E. A. Poe*, ed.R.L.Hough. University of Nebraska Press 1965, 39.
12. Valerij BRJUSOV, *Rasskazy i Povesti*, ed. D.Tšiževskij. München 1970, 19.
13. Valerij BRJUSOV, "Teper', kogda ja prošulsja", in *Rasskazy i Povesti*, 85. Hereafter cited in the text.
14. Valerij BRJUSOV, "V zerkale", in *Rasskazy i Povesti*, 98. Hereafter cited in the text.
15. Valerij BRJUSOV, "Sestry", in *Rasskazy i Povesti*, 31 and 30. Italics mine. Hereafter cited in the text.
16. V. SETSCHKAREFF, "The Narrative Prose of V. Brjusov", in *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 1959, 246.
17. Clark GRIFFITH, "Poe and the Gothic", in *Papers on Poe*, ed.R.P.Veler. Wittenberg University 1972, 25.
18. Clark GRIFFITH, 26.
19. E.A. POE, "Berenice", in *Selected Tales*, ed.Julian Symons. Oxford University Press 1980, 18. Hereafter cited in the text.
20. E. A. POE, *Literary Criticism*, 18.
21. E. A. POE, "The Tell-Tale Heart", in *Selected Tales*, 186.
22. E. A. POE, "The Black Cat", in *Selected Tales*, 193. Hereafter cited in the text.
23. E. A. POE, "The Imp of the Perverse" in *Selected Tales*, 265.

Alois WOLDAN (Salzburg)

LIEBE ALS LEBENSAPORIE - EINE UNTERSUCHUNG ZUR POETISCHEN WELT VON M. SALTYKOV-ŠČEDRINS ERZÄHLUNG "GLAVA"

Einleitung

Der Begriff der Poetischen Welt ("poëtičeskij mir - PM") wurde seit seiner theoretischen Grundlegung in Ju. LOTMANS Thesen zum Weltmodell eines jeden Textes¹ mehrfach aufgenommen und insbesondere in den Arbeiten von K. ŽOLKOVSKIJ und Ju. ŠČEGLOV zu einem brauchbaren Verfahren der Textanalyse entwickelt. Neben der Ermittlung von Weltmodellen einzelner Autoren² und der Untersuchung spezieller Ausdrucksverfahren ("priemy vyrazitel'nosti")³ bietet sich die Untersuchung der PM auch als ein Weg zur Analyse von Einzeltexten an.⁴ Die Brauchbarkeit dieser Vorgehensweise für die Analyse isolierter Einzeltexte ohne Rekurs auf das Gesamtwerk eines Autors soll im folgenden an der Erzählung "Glava" von M.E. SALTYKOV-ŠČEDRIN⁵ gezeigt werden, die bereits vom Titel her keine eindeutige Interpretation zuläßt.

Eine derartige Beschreibung von Einzeltexten, deren beschränkte Geltung im Hinblick auf das Gesamtwerk außer Zweifel steht, hat nicht nur praktische Bedeutung im Literaturunterricht, wo der Student mit dem Einzeltext konfrontiert und zumeist nicht in der Lage ist, sich ausführlicher mit dem Gesamtwerk zu befassen, sondern ist auch insofern zu rechtfertigen, als sie der Selbständigkeit und Abgeschlossenheit eines jeden künstlerischen Textes Rechnung trägt.

Die Durchführung unserer Analyse geschieht in mehreren Schritten. Zunächst wird der Text in fünf Segmente gegliedert, wozu sich Veränderungen des Handlungsortes als markantestes Kriterium anbieten.

Dann wird im Hauptteil der Arbeit die schrittweise Entfaltung des im ersten Abschnitts vorgestellten Grundthemas verfolgt, wobei die dabei eingesetzten Ausdrucksmittel durch Rückführung auf das Grundthema als dessen Variationen kenntlich werden und somit die durchgängige Immanenz dieses Themas erweisen.

In einem dritten Schritt werden alle festgestellten Variationen in ein graphisches Schema aufgenommen, das einen Überblick über die Fülle der Realisierungen des Themas sowie einen Einblick

in die Wechselbezüge zwischen den Komponenten des zugrundeliegenden Weltmodells gibt.

Auf diesem Hintergrund soll in einem letzten Schritt eine schlüssige, textimmanente Gesamtinterpretation formuliert werden.

I. Segmentierung

Eine Gliederung des 16 Seiten langen Textes muß seiner Eigenart Rechnung tragen, die im Übergewicht der Redepassagen (Personenrede als direkte, indirekte, innere oder Erzählerrede) gegenüber den nur wenigen Sätzen beschreibenden oder erzählenden Charakters besteht. Das hat eine Dominanz des Redens gegenüber dem Handeln, des Erlebens gegenüber dem Agieren und des inneren Geschehens gegenüber dem äußeren zur Folge, die dem Text einen eher diskursiven als narrativen Charakter verleiht.

Damit ist der Großteil des Textes fabelindifferent, während die wenigen Passagen, die für die Fabel von Bedeutung sind, Veränderungen des Handlungsortes beinhalten. Im Unterschied zur zeitlichen Einheit des Geschehens (vom frühen bis zum späten Abend) ermöglichen diese räumlichen Veränderungen eine Gliederung des Textes in fünf Segmente nach den verschiedenen Handlungsorten.

Im ersten Satz befindet sich der Held des Textes auf dem Weg nach Zamanilovka ("Robkim i nerešitel'nym šagom šel Nikolaj Ivanovič sadom po doroge iz pervogo Pargolova v Zamanilovku." 184). Dieser Weg ist der räumlich-zeitliche Hintergrund für seine inneren Zweifel und einen beurteilenden Erzählerkommentar, der zum zweiten Segment überleitet, das mit der Ankunft am neuen Handlungsort beginnt ("Nakonec pokazalas' i znakomaja dača, i sadik ..." 186).

An eine kurze Beschreibung des neuen Handlungsortes, in der auch die nächste Person, Vera Aleksandrovna, eingeführt wird, schließt sich ein längerer, zweiteiliger Dialog, bevor mit dem Gang zum See ("I molča pošli oni k ozeru ..." 190) ein neuer Ortswechsel erfolgt, der das dritte Segment einleitet.

Von Naturschilderungen am See und auf dem Rückweg sind die beiden Dialoge dieses Abschnitts gerahmt, bevor mit der Ankunft zuhause ("... podchodja k domu ..." 193) das vierte Segment beginnt.

Dort kommen zwei weitere handelnde Personen, Veras Mann Nemi-

rov und ihre Schwester Varja, hinzu, die neue Dialogkonstellationen ermöglichen. Mit dem Abgang Nažimovs wird die Zäsur zum fünften und letzten Segment verdeutlicht, die durch den Ortswechsel vom Platz vor dem Haus in sein Inneres bereits gegeben ist ("Nikolaj Ivanovič poklonilsja i ušel; Vera Aleksandrovna s mužem vošli meždu tem v komnatu." 194).

Neben dem gleichartigen Aufbau der einzelnen Segmente (je zwei Redeteile, die durch Einschaltung von Beschreibung oder Erzählerkommentar getrennt und von Ortsangaben gerahmt sind) fällt auch deren Fünzfzahl auf, die der Anzahl der Akte im klassischen Drama entspricht.

Einem Vergleich mit dieser Gattung hält auch der Handlungsverlauf in unserer Erzählung stand: man könnte das erste Segment als Exposition der Problematik verstehen, das zweite als Steigerung der dramatischen Handlung durch Einführung der von Nažimov geliebten Person. Im dritten Segment kulminiert die Handlung in der entscheidenden Frage nach der Gegenseitigkeit der Liebe, im vierten tritt durch die Rückkehr nach Hause und das Auftreten des Ehemanns eine Wende ein. Im fünften Segment wird der Konflikt zwischen gesetzlicher und natürlicher Liebe insofern geklärt, als die Ausweglosigkeit einer solchen Situation festgestellt wird.

Ein solcher Verlauf, der auch mit der im folgenden aufgezeigten Entwicklung des Themas in Einklang steht, ermöglicht es, diese Erzählung als eine Art "Rededrama" zu verstehen, in dem zwei konträre ideelle Positionen in einer dramatischen Argumentation abgehandelt werden. Darauf weist auch ein Satz im Text hin, der von "handelnden Personen dieses kleinen Dramas" spricht ("... vsach dejstvjuščich lic étoj malen'koj dramy ..." 194). Aufgrund dieser Eigenart wäre die Erzählung auch leicht zu inszenieren, da ein guter Teil des Redematerials im Dialog schon vorgegeben ist, andere Passagen nur in direkte Rede transponiert werden müßten und die Beschreibungen des Erzählers als Regieanweisungen verstanden werden könnten.

II. Das Thema in seinen Variationen

Bereits am Beginn der Erzählung wird - dem Charakter des ersten Segments als Exposition entsprechend - das zentrale Thema des Textes in Form einer Frage Nažimovs nach dem Wesen seiner Liebe

vorgestellt: "To vdrug vozikal v ume ego vopros, kakogo sorta ego ljubov', ne est' li èto potrebnost', im samym pridumannaja i navjazannaja sebe že, a vovse ne svobodnoe, estestvennoe dviženie suščestva ego ..." (184).

Im selben Satz wird außerdem im Verhältnis der beiden vorgegebenen Antworten ein Gegensatz zwischen Liebe als erdachtem Bedürfnis und Liebe als natürlicher Regung deutlich, der über Nažimovs Denken hinaus die ganze Erzählung als invariante Struktur durchzieht. Diese beiden gegensätzlichen Konzeptionen von Liebe, die wir im Anschluß an den Text als "unnatürliche" und "natürliche Liebe" (ljubov' neestestvennaja, ljubov' estestvennaja) bezeichnen, sind Komponenten der Grundthematik und als solche Bestandteile der PM des Textes. Die zur Bezeichnung gewählten Ausdrücke scheinen uns von allen Formulierungen der Textoberfläche am geeignetsten, die Fülle der Variationen zusammenzufassen und das ihnen zugrundeliegende Gemeinsame zu benennen.

Der zentrale Widerspruch zwischen beiden Konzeptionen von Liebe wird im Expositionsegment besonders ausführlich dargestellt und in der Perspektive Nažimovs bis zur logischen Aporie⁶ gesteigert. Seine Zweifel auf dem Weg zur Geliebten lassen nach eigenen Axiomen auf die Künstlichkeit seiner Liebe schließen ("... esli by ljubov' ego k Vere Aleksandrovne byla by ljubov' estestvennaja, to on ne zadaval by sebe podobnych voprosov, ne rassuždal by o nej ..." 184), er kann aber aus dieser Einsicht nicht die nötige Konsequenz ziehen und geht trotzdem zur Geliebten, was deshalb mit einem gegenteiligen Axiom gerechtfertigt werden muß ("No esli ... ja stol'ko rassuždaju o svoich otnošenijach ... sledovatel'no, ja ljublju ..." 184).

Auf ein und dieselbe eingangs gestellte Frage ergeben sich zwei entgegengesetzte Antworten ("... na odin i tot že vopros javljalos' emu vdrug dva soveršenno protivopoložnye otveta ..." 185), was nicht nur auf einen zyklischen Schluß in Nažimovs Denken, sondern auch auf eine Ausweglosigkeit seiner ganzen Existenz, auf eine umfassende Lebensaporie, hinweist, die im Text mit dem Begriff der "Lage" (položenie) bezeichnet wird. Damit ist auch der dritte invariante Bestandteil der PM des Textes gegeben, der aus dem Gegensatz von "natürlicher" und "unnatürlicher Liebe" resultiert und ebenso zum Grundthema der Erzählung gehört.

Im anschließenden Erzählerkommentar wird Nažimovs "Lage" als die eines völlig abnormalen Menschen expliziert und eine Lösung des angedeuteten Widerspruches vorgeschlagen, die in rein quantitativer Weise zugunsten der einen Seite der "unnatürlichen Liebe" entscheidet: "A ja uveren ... što odnomu človeku vojse ne sled komprometirovat' sčastja neskol'kich ljudej i što esli on ne v sostojanii izmenit' svoej natury, to emu sleduet udalit'sja i prinest' sebja v žertvu." (186)

Im ersten Dialog des zweiten Segments kommt der grundlegende Gegensatz nur als "podtekst" der divergierenden Vorschläge Veras (ins Haus zu gehen - 186) und Nažimovs (im Freien zu bleiben - 187) zum Ausdruck, deutlicher ist aber das dritte Element der "Lage" in der Beschreibung ihres äußeren Verhaltens ausgeprägt ("v vzaimnom položenii ich bylo mnogo prinuždenogo ..." 187).

Erst im zweiten Dialog wird der zentrale Widerspruch anhand einer literarischen Reminiszenz, Goethes "Wahlverwandtschaften", explizit aufgegriffen. Für Vera ist die schicksalshafte Zuneigung nicht miteinander verheirateter Personen von einem düsteren Gesetz der Vorherbestimmung (mračnyj zakon predopredelenija - 187) bedingt, die Lektüre dieses Buches schmerzt sie, während es Nažimov heiter und unbeschwert stimmt, wenn Menschen ohne zu heucheln ihren eigentlichen Gefühlen folgen ("što ljudi postupajut estestvenno ... ne mogut dolea licemerit' ..." 188). Nažimovs Argumente von einer nichtzurechtfertigenden Notwendigkeit (bezotčetnaja neobchodimost' - 188) und vom Reiz der Leidenschaft (obožanie strasti - 188) stellen Variationen der von ihm postulierten "natürlichen Liebe" dar, denen von Veras Seite mit dem Hinweis auf die eigene Kraft und dem Glauben an die Heiligkeit der Pflicht ("... v človeke est' dovol'no sily, što by protivustojat' etomu vlekuščemu zakonu i byt' v sostojanii svjato ispolnit' dolg svoj ..." 188), Variationen der "unnatürlichen Liebe", entgegnet wird.

Auch im dritten Segment ist die zentrale Antithese zunächst hinter gegensätzlichen Vorschlägen (Spaziergang ins Dorf oder zum See, in Begleitung oder allein - 189) verborgen, während das thematische Moment der "Lage" mit dem Suchen eines Auswegs ("... što by ... vyjti iz zatrudnitel'nogo položenija." 190) angesprochen ist.

Nachdem auch die Naturschilderung vom erwähnten Gegensatz

geprägt ist, der Abendhimmel einerseits Träume voll Zauber und Süße weckt ("ono navevaet na dušu sny, polnye obojanij i sladosti ..." 190), erreicht die subjektive Bestimmung der "Lage" mit Nažimovs zweimaligem Ausruf "Arme, unglückliche Menschen sind wir!" ("Bednye, nesčastnye my ljudi!" 191) einen Höhepunkt.

Das Thema der "unnatürlichen Liebe" wird in Nažimovs Vorwürfen, das Glück mit Füßen zu treten ("zatoptat' v grjaz' naše sčast'e ..." 191), um die Tugend zu fürchten ("... kotoroe tak pugaet vašu dobrodetel'" 192), gefesselt und gebunden zu sein ("Da ... vy skovany, vy svjazany ..." 192), variiert, denen gegenüber Veras Rechtfertigung durch Hinweis auf die "natürliche Liebe" ihres Mannes ("ved' on menja ljubit, ved' vo mne vse ego nadeždy, vsja ego žizn' ..." 193) eher weniger überzeugen.

Noch einmal wird das Grundthema im Gegensatz von Liebe als Unglück ("choroša ljubov', kotoraja imeet rezul'tatom nesčastie ljubimogo predmeta" 193) und als Verpflichtung ("čuvstva objazannosti i slepogo povinovenija" 193) gegenüber dem Egoismus einer "natürlichen Liebe" ("vy ne slyšite nikakogo golosa, krome golosa svoego egoizma ..." 193) variiert, bevor auch dieser Abschnitt mit dem Hinweis auf das Unglück der "Lage" schließt ("Žalkie, nesčastnye my ljudi!" 193).

Auch im vierten Segment ist der thematische Widerspruch zunächst nur als "podtekst" vorhanden (das einem "natürlichen" Verhalten entsprechende allzulange Ausbleiben Nažimovs und Veras führt zu Komplikationen mit einer "unnatürlichen" Konvention - 193f.), während die Schwierigkeit der "Lage" deutlicher angesprochen ist ("... vyvesti ... iz zatrudnitel'nogo položenija ..." 194). Im Gespräch zwischen Nažimov und Varja wird mit den Aspekten "Bewahrung der Tugend" ("esli dja sochranenija dobrodeteli vašej sestricy dostatočno moego otsustvija ..." 195) contra "Störung fremder Ruhe" ("A kakoe pravo imeete by rasstroit' čužoe spokojstvie?" 195) das Thema variiert, wobei diese Ruhestörung wie auch der Egoismus aus dem letzten Segment Variationen sind, die deutlich auf die negativen Seiten auch der "natürlichen Liebe" hinweisen.

Das fünfte und letzte Segment setzt mit einer Bestimmung der "Lage" ein ("... v ves'ma zatrudnitel'nom položenii ...", "...

ubit svoim položieniem ..." 195), an die sich eine Analyse aus der Erzählerperspektive anschließt, die als Grund für die beiderseitigen Leiden ("I oba oni stradali nevynosimo ..." 196) ein fehlendes gegenseitiges Vertrauen ("čto v nich net very drug v druga" 196) als Synonym für "unnatürliche Liebe" konstatiert.

Auch in Veras Perspektive wird ausgehend von ihrer hoffnungslosen "Lage" ("... v ee položienii bylo malo utešitel'nogo." 197) der zentrale Konflikt durch Gegenüberstellung von andauerndem vermeintlichen Glück ("Čelye pjat' let žila ona sčastliva ..." 197) und dessen spontaner Infragestellung ("dejstvitel'no li ona sčastliva" 197), von Liebe und Leidenschaft ("v ee ljubvi k mužu ne bylo odnogo kačestva - ne bylo strasti ..." 197) dargestellt. Dieser Konflikt wird noch verschärft, wenn sich hinter der vermeintlichen Liebe nur mehr Achtung vor moralischen Qualitäten des Partners ("... nevol'noe uvaženie k pravstvennym kačestvam ..." 197) oder gar Angst ("... nečto pochožee na bojazn' ..." 197) als Spielarten der "unnatürlichen Liebe" verbergen. Einem Leben in der Gegenwart als Variation ebendieser Liebe wird ein Leben in der Zukunft als Charakteristikum der "natürlichen Liebe" gegenübergestellt ("Vera Aleksandrovna žila v buduščem ... Vasilij Dmitrievič žil v nastojaščem ..." 197), deren Bedürfnis nach Weite und Licht die Enge der häuslichen Verhältnisse im Wege steht ("čuvstvo ... kotoroe žaždet prostora i sveta i gibnet v uzkih rankach domašnich otnošenij." 198). Die moralische Verpflichtung ("tysjači objazannostej" 198) ist vergeblich angesichts der Wechselseitigkeit als Bedingung der "natürlichen Liebe" ("... vse taki v ljubvi dolžna byt' vzaimnost' ..." 198), sie bestimmt aber die Ausweglosigkeit der "Lage" ("Kak ze vyjti iz ložnogo položienija ..." 198), indem sie alle Mittel zu deren Veränderung verurteilt.

In einer gleich ausweglosen Lage befindet sich Veras Mann Nemirov ("A meždu tem Nemirov, so svoej storony, nachodilsja v ne menea gor'kom položienii." 198). Sie ist auf ähnliche Faktoren zurückzuführen, auf den Gegensatz zwischen Eintracht und Nichtentsprechung ("čto soveršenomu edinodušiju prepjatstvovalo estestvennoe neschodstvo ich vo vzgljada na žizn' ..." 198), zwischen Liebe und Freundschaft ("on i ne treboval ot nee ljubvi, on ždal ot nee odnoj družby ..." 198), mit der die Grundthematik variiert

wird. Die Einseitigkeit von Nemirovs Gefühlswelt, in der die Neigung zur Pflicht alle anderen Regungen überwiegt ("... nezakonnoc pogioščenie vsech stichij žizni v pol'zu kakoj-nibud' odnoj" 199), stellt eine neue Variante der "unnatürlichen Liebe" dar, die gegen die Verabsolutierung der einen oder anderen Seite in diesem Konflikt spricht.

Wie seine Frau ist auch Nemirov nicht imstande, die nötigen Konsequenzen zu ziehen, auf die Liebe Veras zu verzichten und sich damit aus der Unnatürlichkeit seiner "Lage" zu befreien ("čtoby vyputat'sja iz neestetvennosti svoego položenijsa, predstojalo emu odno tol'ko sredstvo - otkazat'sja ot ljubvi svoej k Vere Aleksandrovne." 200), was an Nažimovs Mißverhältnis zwischen gedanklichen Voraussetzungen und praktischen Folgen erinnert. Nemirovs Ausweg der Selbstaufopferung ("... prinest' sebja v žertvu" 200) ist kein echter Ausweg aus dem Widerspruch zwischen "natürlicher" und "unnatürlicher Liebe", sondern stellt nur eine neue Spielart der "unnatürlichen Liebe" dar, die die Qual der "Lage" vermehrt ("i togda ešče uveličitsja tjažest' ee položenijsa" 200).

So wird diese Äußerung auch von einem dumpfen, tränenlosen Schluchzen aus dem Nebenzimmer widerlegt, in dem sich die Klage über die ewige Bevormundung wie auch die Forderung nach Weite und Freiheit als eine letzte Variation des zentralen Gegensatzes verbergen ("V čto vremja doneslos' do slucha ego iz sosednej komnaty gluchoe bessleznoe rydanie, i Vasiliju Dmitrieviču poslyšalas' v nem kakaja-to žgučaja, boleznennaja žaloba na večnuju opeku, kakoe-to nevyrazimo nastojčivoje trebovanie prostora i svobody" 200). Damit stehen sich am Ende der Erzählung beide Gegenpole ebenso unvermittelt gegenüber wie am Anfang und kann die Aporie eines Lebens dazwischen nicht anders als mit der Klage "Bedauernswerte, unvernünftige Menschen sind wir!" ("Žalkie, nerazumnye my ljudi!" 200) ausgedrückt werden, mit der der Text schließt.

III. Schematische Darstellung der PM

Nachdem in Teil II die stufenweise Entwicklung des Themas anhand je neuer Variationen verfolgt wurde, soll nun mit Hilfe einer graphischen Darstellung nicht nur eine Übersicht über die Gesamtheit aller Variationen gegeben, sondern auch die Beziehungen zwischen den einzelnen thematischen Komponenten aufgewiesen

und das Weltmodell transparent gemacht werden.

LJUBOV'

	neestestvennaja	estestvennaja	
unnatürlich	1.1.1 izmenit' natury	1.1.2 postupat' estestvenno	natürlich
	1.2.1 rassuždenie	1.2.2 ne zadavat' voprosov	
	1.3 razdraženie		
	1.4 odnostoronnost'		
unfrei	2.1.1 vnešnij zakon	2.1.2 zakon v nas	frei
	2.2.1 objazannost'	2.2.2 vzajmnost'	
	2.3.1 uzkie ramki	2.3.2 prostor	
wertbestimmt	3.1.1 dolg	3.1.2 strast'	triebbestimmt
	3.2.1 družba	3.2.2 égoizm	
	3.3.1 protivit'sja	3.3.2 bez usilij	
unglücklich	4.1.1 ravnodušie	4.1.2 nadežda	glücklich
	4.2.1 nesčast'e	4.2.2 sčast'e	
	4.3.1 smert'	4.3.2 žizn'	
verbergend	5.1.1 tajnaja mysl'	5.1.2 otkryt' tajnoe čuvstvo	enthüllend
"LAGE"	6.1 položenie prinuždennoe		
	6.2 položenie zatrudnitel'noe		
	6.3 s odnoj storony, s drugoj storony		
	6.4 Bežnye, nesčastnye my ljudi!		

Das vorgestellte Schema beruht auf einer grundlegenden Unterscheidung von Variationen der "natürlichen" und der "unnatürlichen Liebe", die zu einer symmetrischen Anordnung der ersten beiden thematischen Größen führt. Diese beiden horizontalen Hälften werden in vertikaler Hinsicht durch eine Ebene der "Lage" abgeschlossen, die das dritte thematische Element verdeutlichen soll. Sämtliche Oppositionen zwischen beiden Hälften münden in diese Ebene, die somit die Resultierende aus dem zentralen thematischen Gegensatz darstellt.

Die beiden horizontalen Hälften sind nach semantischen Kriterien vertikal untergliedert, wobei sich je nach Zuteilbarkeit der einzelnen Variationen zu verschiedenen semantischen Feldern fünf Unterebenen feststellen lassen, auf denen sich die einzelnen Variationen, nach Aspekten geordnet und in Gegensatzpaaren in den beiden Hälften auftretend, lokalisieren lassen. Die Zahl der Variationen, mit der ein Aspekt im Text vertreten ist, ist unterschiedlich; zumeist sind die Aspekte der "unnatürlichen Liebe" stärker belegt als die der "natürlichen", da im Text eine Situation "unnatürlicher Liebe" geschildert wird, aus deren Ungenügen erst die Gegenposition abgeleitet wird. Außerdem ist darauf hinzuweisen, daß die Unterscheidung nach semantischen Feldern und deren Aspekten nie völlig eindeutig sein kann, da manche Variationen zugleich mehrere Aspekte einschließen.

Auf einer ersten Unterebene werden die von uns für die Bezeichnung des zentralen Gegensatzes gewählten Begriffe "natürlich" und "unnatürlich" nach mehreren Aspekten weiter differenziert, wobei die "unnatürliche Liebe" als Handeln gegen die Natur (1.1.1), als theoretisches Raisonieren (1.2.1), als übersteigertes Gefühl (1.3.1) und als Einseitigkeit (1.4.1) charakterisiert wird, dem auf seiten der "natürlichen Liebe" ein Handeln in Einklang mit der Natur (1.1.2) und ein Verzicht auf theoretische Überlegungen (1.2.2) gegenübergestellt werden; Gegenteilenen zu den beiden anderen Aspekten sind als Variationen nicht explizit formuliert, sie können aber durch Negation der gegebenen Position leicht erschlossen werden.

1.1.1 potrebnost' pridumannaja i navjazannaja (184), izmenit' svoej natury (186), protiv nich soglasilas' sama priroda (188), estestvennoe neschodstvo (189)

- 1.1.2 svobodnoe, estestvennoe dviženie suščestva (184), ljudi postupajut estestvenno (188), estestvennoe vlečenie ljudej drug k drugu (188)
- 1.2.1 rassuždajuščaja ljubov' ne estestvenna (184), mertvaja potrebnost' rezonerstva (185)
- 1.2.2 ne zadavat' sebe voprosov (184), bez vsjakoj zadnej mysli i somnenij (184)
- 1.3 bessil'noe bol'noe razdraženie (185), razdražennoe čuvstvo (196), vostoržennaja do fanatizma natura (199), boleznennaja vostoržennost' (199), rozovaja prizma vostoržennosti (200)
- 1.4 odnostonnost' (199), pogloščenie vsech stichij žizni (199), natury, isključitel'no obraščennye v odnu storonu (200)

Auf einer zweiten Unterebene sind Variationen der gegensätzlichen Konzeptionen von Liebe in Hinblick auf deren freien bzw. unfreien Charakter zusammengefaßt, wobei sich die Aspekte einer äußeren (2.1.1) contra eine innere Notwendigkeit (2.1.2), der Verpflichtung (2.2.1) contra die Wechselseitigkeit (2.2.2) sowie der Begrenzung (2.3.1) contra die Weite (2.3.2) unterscheiden lassen.

- 2.1.1 vnešnij zakon neobchodimosti (188), vnešnjaja sila, carjaščaja nad dejstvijami čeloveka (188)
- 2.1.2 étot zakon v nas samich, v našej prirode (188), sila zaključaetsja v nas samich (188)
- 2.2.1 vy skovany, svjazany (192), ja prinadležu drugomu (192), čuvstva objazannosti i slepogo povinovenija (193), tysjači objazannostej (198), prinuždenie (198), osuščestvlenie kakoj-to idei dolga i objazannosti (200)
- 2.2.2 vzaimnost', a bez éтого uslovija ljubov' ne objazyvaet (198), soveršennoe edinodušie (198)
- 2.3.1 uzkie ramki domašnych otnošenij (198), večnaja opeka (200)
- 2.3.2 ljubov' - čuvstvo, kotoroe žaždet prostora i sveta (198), trebovanie prostora i svobody (200)

Die dritte Unterebene führt Aspekte einer Liebe an, die von moralischen Werten bestimmt ist, im Unterschied zu einer Liebe, die als triebhaftes Geschehen verstanden wird. So sind im einzelnen Pflicht (3.1.1) contra Leidenschaft (3.1.2), Rücksicht auf andere (3.2.1) contra die eigenen Interessen (3.2.2), Widerstand (3.3.1) contra Ergebung (3.3.2) festzustellen.

- 3.1.1 svjato ispolnit' dolg svoj (188), napered zadannaja ideja dolga (199), svjatost' dolga (199), dobrodetel' (192, 193, 195), nevoi'noe uvaženie k npravstvennym kačestvam (197), ona ne mogla ne uvažat' (198)

- 3.1.2 ljubov' - strast' vovse ne unizitel'naja (185), svetlyj potok strasti (188), strast' (190, 197, 199), strast' gnela ich vlekučičaju svoeju mošč'ju (191), uvlekajuščee načalo (199), ljubov'-čuvstvo estetičeskoe (198)
- 3.2.1 družba (198), doverčivost' (199), doverennost' (199), pri- nest' sebja v žertvu (186, 200), požertvovat' soboj (194), samootverždenie (200)
- 3.2.2 net žalosti (193), egoizm (193), komprometirovat' sčast'ja neskol'kich ljudej (186), rasstroit' čužoe spokojstvie (195)
- 3.3.1 dovol'no sily, čtoby protivustojat' èтому vlekučičemu zako- nu (188), protivit'sja (190, 192), toržestvovat' nad strast'ju (188), neimovernye usilija (191, 200), borot'sja s ètoju ljubov'ju (196)
- 3.3.2 ljudej vležet drug k drugu kakaja-to bezotčetnaja neobcho- dimost' (188), ne davaja sebe otčeta (188), samo soboju, bez vsjakich usilij (199)

Auf der vierten Unterebene stehen einander Variationen ge- genüber, die "unnatürliche Liebe" als glücklos-qualvollen und die "natürliche Liebe" als glücklichen Zustand herausstellen; dazu werden die Aspekte Gleichgültigkeit (4.1.1), Unglück (4.2.1) und Tod (4.3.1) mit Hoffnung (4.1.2), Glück (4.2.2) und Leben (4.3.2) konfrontiert.

- 4.1.1 kazat'sja ravnodušnym (194), ravnodušie (196, 198, 199), ni svetloj, ni mračnoj storony (197), žit' v nastojaščem, ničego ne iskat' (197) otkazat'sja ot mečtaniij (197), ni osobennoj ènergii, ni junošeskogo uvlečšnija (199), apa- tija (199)
- 4.1.2 vse ego nađeždy (193), žit' v buduščem, iskat' (197), lju- bov' vospityvaetsja neizvestnost'ju, ona chočet byt' pred- priimčivoju (198)
- 4.2.1 zatoptat' v grjaz' sčastie (191), otvoračivat'sja ot sčastija (192), ne znat' sčastija (197), nesčasten (200), ljubov', kotoraja imeet rezul'tatom tol'ko nesčastie lju- bimogo predmeta (193), bol'no (188), stradat' (192), mu- čit' (192), mučenie (200), žgučaja boleznennaja žaloba (200), bezvyhodnoe otčajanie (199), ubit', izterzat' dušu (197)
- 4.2.2 sčastie (186, 200), položitel'noe sčastie (195), dejstvi- tel'no sčastliva (197), svetlo i legko (188), obojanie strasti (188), skovat' dušu siloju nepobedimogo očarovanija (191)
- 4.3.1 grozit' smert'ju za soprotivlenie (188), smert' nad vsem toržestvujet (188)
- 4.3.2 žizn' (186), vsja žizn' (193), samaja žizn' (197), celaja žizn' (199)

Abschließend ist auf die Variationen einzugehen, die auf der

untersten und wesentlichsten Ebene der "Lage" deren Ausweglosigkeit zum Ausdruck bringen. Die Aspekte der Gezwungenheit (6.1) und der Schwierigkeit (6.2) dienen der näheren Bestimmung dieser "Lage", während die wiederholte Gegenüberstellung zweier gleich plausibler Seiten (6.3) ihre Entstehung erklärt und das Bedauern der eigenen Situation von seiten der Betroffenen (6.4) als Resümee dieser "Lage" zu verstehen ist.

- 6.1 v vzaimnom položenii ich bylo mnogo prinuždenogo (187), ložnost' ich položenija (189), kak se vyjti iz ložnogo položenija (198), čtoby vypyutat'sja iz neestestvennosti vsego položenija (200)
- 6.2 vyjti iz zatrudnitel'nogo položenija (190, 194), v ves'ma zatrudnitel'nom položenii (195), v ee položenii bylo malo utešitel'nogo (197), v ne menee gor'kom položenii (198), tjazest' ee položenija (200)
- 6.3 no, s odnoj storony (184, 200), a s drugoj storony (185, 190, 198), s odnoj storony, s drugoj storony (195)
- 6.4 Bednye, nesčastnye my ljudi! (192, 193), Bednye, nerazumnye my ljudi! (200)

IV. Zusammenfassung und Interpretation

Die diachrone (Teil II) und synchrone (Teil III) Beschreibung der PM des Textes hat den ausschließlichen Gegensatz von "natürlicher" und "unnatürlicher Liebe" sowie die daraus resultierende ausweglose "Lage" als Grundthema des Textes erwiesen und bestätigt.

Diese exklusive Alternative zweier möglicher Wesensbestimmungen von Liebe ist insofern spezifisch, als im Text die Form der "unnatürlichen Liebe" unmittelbar und vordergründig dargestellt wird, während die "natürliche" Form nur mittelbar als Negation der ersteren und als Postulat erschlossen wird. Dem entspricht die geringere Zahl von Varianten der "natürlichen Liebe".

Auch gibt es unter den handelnden Personen keine reinen Protagonisten der einen oder anderen Form von Liebe in dem Sinn, daß eine Person nur von Variationen eines einzigen Typs charakterisiert würde. So verkörpern Nažimov, der zwar mit Worten die "natürliche Liebe" propagiert, Vera und Nemirov alle zunächst eine "unnatürliche Liebe" (aufgrund von Raisonnieren, Gebundenheit und einseitigem Pflichtpathos), hinter der sich aber ein

Ansatz von "natürlicher Liebe" (Leidenschaft, uneingestandene Gefühle, nicht leben können ohne die geliebte Person) verbirgt. Das beweist, daß diese Alternativen gleich mächtig sind, daß alle Figuren in deren Konflikt hineingezogen sind und die daraus entstandene Lage ausweglos ist.

Die Widersprüchlichkeit einer Situation, in der nicht zwischen zwei kontradiktorischen Positionen entschieden werden kann, legt den Vergleich mit der logischen Figur der Aporie nahe. Weder Nažimov, noch Vera, noch Nemirov können die Konsequenzen aus ihren theoretischen Einsichten (daß raisonierende Liebe keine Liebe ist, daß Liebe ohne Wechselseitigkeit nicht verpflichtet, daß die Einseitigkeit der Pflichterfüllung nicht die Fülle des Gefühls ersetzen kann) ziehen und von der "unnatürlichen" Seite ihrer Liebe Abstand nehmen. Andererseits stehen die Konsequenzen, die sie ziehen (Weggang, Leiden, sich selbst Aufopfern), im Widerspruch zu ihren Voraussetzungen und haben ein Verbleiben in der Ausgangssituation zur Folge. Da diese Ausweglosigkeit nicht nur eine des Denkens, sondern der ganzen Existenz ist, sprechen wir von "Lebensaporie".

Wenn diese Aporie nicht durch Verabsolutierung der einen oder anderen Position, der einen oder anderen Form von Liebe, gelöst werden kann - dagegen spricht die gleiche Mächtigkeit beider Positionen wie auch das offene Ende des Textes - so wird aus der Erzählerperspektive doch eine Art von Lösung angedeutet. Mit dem Hinweis auf Nažimovs "Lage eines völlig abnormalen Menschen" ("... što on smešival tut dva ponjatija, soveršeno različnye, - ponjatie človeka normal'nogo ... a ponjatiem svoego ličnogo položenija, položenija soveršeno nenormal'nogo" 185) wird der zentrale Konflikt relativiert: nur ein abnormales, krankhaftes Bewußtsein verstrickt sich in solche Widersprüche, gerät in solch ausweglose Situation. Diese implizite Lösung durch Rekurs auf die Umstände, unter denen der Widerspruch zustandekommt, erinnert an die klassische Lösung von Aporien durch Einschränkung ihrer Geltung⁶.

In bezug auf Nažimov bekommt die Erzählung dadurch den Charakter einer "Krankengeschichte", einer psychologischen Fallstudie über die Konsequenzen extremer Bewußtseins- und Lebenshaltungen, und vielleicht auch einen didaktischen Aspekt durch das

abschreckende Beispiel der daraus resultierenden Folgen.

Diese zunächst vielleicht konstruiert anmutende Lösung gibt aber die Richtung für eine umfassendere Interpretation an, die sich nicht nur auf die ebenso extreme Bewußtseinslage von Nažimovs Gegenspieler Nemirov, sondern auch auf ein bestimmtes Verständnis des Titels der Erzählung, "Glava", stützt. Schon die Exposition des zentralen Widerspruchs in Nažimovs Überlegungen (1. Segment) weist auf ein Verständnis von "glava" im Sinn von "Kopf", "Haupt" als Sitz des menschlichen Intellekts und nicht im Sinn von "Kapitel"⁷.

Ein solches Verständnis weist wiederum auf die Umstände hin, unter denen der aufgezeigte Gegensatz und die ausweglose "Lage" entstehen: wenn die Liebe eine Angelegenheit des Kopfes ist, wenn deren "natürlich" emotionale Seite von theoretisch-intellektuellen "unnatürlichen" Ausdrucksformen verdrängt wird, dann hat das die im Text vor Augen geführte fatale Ausweglosigkeit zur Folge.

Diese Einschränkung als Versuch einer Lösung ist ebenso auf die Menschentypen anzuwenden, die in der Erzählung lieben und geliebt werden. Wenn es sich dabei um willensschwache, einseitig intellektuelle und wirklichkeitsfremde Idealisten, so wie Nažimov und Nemirov, handelt, dann wird ihre Liebe "unnatürlich" und zur Qual für den geliebten Menschen, Vera. Dann erst wird der Gegensatz zwischen "natürlicher" und "unnatürlicher" Liebe ausschließlich und die Lebensaporie ausweglos. Die Lösung, die im Text fehlt, weil eben diese Bedingungen erfüllt sind, ist dennoch implizit in der Problemstellung enthalten; sie kann vom Leser erschlossen und zugleich als Aufforderung zu einem gegenteiligen Verhalten verstanden werden.

Die aufgewiesene Schwäche solcher gedanklicher Konstrukte wie auch die charakterlichen Mängel ihrer Vertreter (man könnte Nažimov als Vertreter einer Philosophie des Zurück-zur-Natur, Nemirov als Vertreter eines philosophischen Idealismus bezeichnen) sind sicherlich auf SALTJKOV-ŠČEDRINS Beschäftigung mit und kritischer Absetzung von diversen philosophischen Systemen und deren Vertretern zurückzuführen, mit denen er sich in der Zeit seiner frühen Erzählungen (1840-1850) in BELINSKIJS "Škola idej" bekannt machte⁸. Für ein philosophisches Interesse SALTJKOVs in dieser Zeit sprechen auch die in der Erzählung zahlreich vorhan-

denen philosophischen Begriffe (natura (185), priroda (185), istina (188), suščnost' (188), énergija (186), načalo im Sinn von "Prinzip" (199), sowie auf -ost' gebildete Abstrakta: nerovnost' (198), mertvennost' (197), bezotčetnost' (188), opredelennost' (197))⁹.

Ungeachtet dieser impliziten Lösung endet der Text aber offen, führt kein Weg aus dem Konflikt zwischen "natürlicher" und "unnatürlicher Liebe" heraus, weil die Bedingungen für eine mögliche Lösung - eine praktischere Problemstellung und aktivere Helden - nicht gegeben sind. Dadurch unterscheidet sich "Glava" von der zur selben Zeit entstandenen, thematisch ähnlichen Erzählung SALTYKOV-ŠČEDRINS, "Protivorečija"¹⁰, wo der Widerspruch zwischen Theorie und Praxis, zwischen Verstand und Gefühl, zwischen Idee und Wirklichkeit zum tragischen Tod der geliebten Frau führt.

A n m e r k u n g e n

1. Vgl. Ju. LOTMAN, *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Brown University Slavic Reprint IX. Providence 1971, 300ff, sowie derselbe, *Lektsii po struktural'noi poetike*. Brown University Slavic Reprint V. Providence 1968, 27ff.
2. Vgl. Ju. ŠČEGLOV, *Čerty poetičeskogo mira Achmatovoj*: Wiener Slawischer Almanach (WSA) 3, 1979, 27-56, oder S. EL'NICKAJA, *O nekotorych čertach poetičeskogo mira M. Cvetaevoj*: ebd 57-73, oder A. ŽOLKOVSKIJ, *Tema i variacii. Pasternak i Okuščava: opyt sopostavitel'nogo opisanija*: A.K. ŽOLKOVSKIJ, Ju.K. ŠČEGLOV, *Poëtika vyrazitel'nosti*. WSA Sonderband 2, 1980, 61-85.
3. Vgl. A.K. ŽOLKOVSKIJ, Ju.K. ŠČEGLOV. *O prieme vyrazitel'nosti predvestie*, sowie A.K. ŽOLKOVSKIJ, *Predislovie: Poëtika vyrazitel'nosti*. WSA Sonderband 2 1980, 13-45 bzw. 7-12.
4. Vgl. A.K. ŽOLKOVSKIJ, *Pun & Punishment: struktura odnoj "ubijstvennoj" ostroty Bertrana Rassela: Poëtika vyrazitel'nosti*. WSA Sonderband 2, 1980, 47-60.
5. M.E. SALTYKOV-ŠČEDRIN, *Sobranie sočinenij v 20i tomach*, t.1, Moskva 1965, 184-200. Im Text zitiert nur mit Seitenzahl.
6. Die von B. RUSSEL in seiner "Typentheorie" vorgeschlagene Lösung logischer Paradoxien (Antinomien, Aporien) schränkt die Geltung bestimmter Prädikationen im Hinblick auf bestimmte Variable ein. Vgl. G. FREY, *Sprache - Ausdruck des Bewußtseins*, Stuttgart 1965, Kap. I, 7.
7. Eine Deutung von "Glava" im Sinne von "Kapitel" wurde 1914 von V. KRANICHPHEL'D vorgelegt, die allerdings davon ausging, daß es sich bei dieser Erzählung um ein Kapitel eines geplanten Romans handelt, wofür es aber keine weiteren Anhaltspunkte gibt. Eine solche Interpretation geht zudem von außertextlichen Voraussetzungen aus, statt die Thematik zur Interpretation des Titels heranzuziehen. Vgl. Kommentar zu "Glava":

M.E. SALTYKOV-ŠČEDRIN, Sobranie sočinenij t.1, 415f.

8. Vgl. dazu S. MAKASIN, Saltykov-Ščedrin. Moskva 1949, 222ff, sowie E. POKUSAJEV, M.E. Saltykov-Ščedrin (očerk tvorčestva): M.E. Saltykov-Ščedrin, Sobranie sočinenij t.1, 12f und A. BUŠMIN, M.E. Saltykov-Ščedrin. Leningrad 1970, 12f.
9. Nach A. EFIMOV ist für die Sprache von Saltykovs frühen Erzählungen u. a. ein deutlich spürbarer Bestand philosophischer Lexik charakteristisch, der sich aus umgedeuteten genuin russischen Begriffen (z.B. "načalo" in der Bedeutung "Prinzip"), Abstrakta auf -ošč' und ost', zusammengesetzten Bildungen (z.B. "samootverždenie") und Lehnwörtern (z.B. "natura") rekrutiert. Vgl. Jazyk satiry Saltykova-Ščedrina. Moskva 1953, 134-50. Alle diese Bildungen sind auch in "Glava" gut belegt.
10. M.E. SALTYKOV-ŠČEDRIN. Sobranie sočinenij t.1, 71-183.

А.ГРИБАНОВ (Москва)

ЗАМЕТКИ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ИСТОЧНИКОВ В "БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ"

В данных заметках речь пойдет о том, как использованы некоторые реминисценции из Шиллера и Гете в тексте "Братьев Карамазовых". В целом влияние обоих немецких классиков на творчество Достоевского достаточно описано в критической традиции¹, и поэтому мы можем оставить за рамками исследования общие вопросы отношений Достоевского к Шиллеру и Гете. Правда эти влияния описаны независимо одно от другого. Меж тем в пору юности Достоевский воспитывался на произведениях обоих авторов, и они совместно образовали некий общий источник мыслей, ассоциаций, так что память об одном поэте зачастую вызвала и воспоминание о втором. Юношеское увлечение Шиллером и Гете легко документируется письмами братьев Достоевских. В этом отношении характерна фраза М. М. Достоевского: "С прочтением каждого листка Шиллера, Гете, Клопштока делаешься умнее..." (из письма к отцу от 24/II 1839г.).² О том, насколько много значило для автора "Братьев Карамазовых" воспоминание о "Фаусте" говорит строчка в Записной тетради за 1876-1877гг.: "Жорж Занд. Моя юность. "Фауст" Губера".³

Наша задача сводится к тому, чтобы заново рассмотреть указанные и не указанные реминисценции из текстов упомянутых авторов, а также коротко описать принципы их использования в романе, самый сюжет которого - вражда братьев и тема отцеубийства - увязан с "Разбойниками" Шиллера. Все интересующие нас фрагменты сосредоточены либо внутри "Легенды о великом инквизиторе", либо в главах непосредственно к ней примыкающих (имеется в виду большой повествовательный блок, который естественно увязывается с именем Ивана Карамазова).

Считается, что на образ великого инквизитора в определенной степени повлиял другой Великий инквизитор - из пьесы Шиллера "Дон Карлос" в переводе М. М. Достоевского. Как писал по поводу этого перевода Ф. М. Достоевский брату, "я взял смелость кое-что поправить".⁴ Остается только гадать, сколь значительно было участие Федора Михайловича в редактировании конечного варианта пьесы на русском. Вот как дается явление Великого инквизитора в "Дон Карлосе": "Кардинал, великий инквизитор, старец девяноста лет и слепец, вхо-

дит... В то время, как он проходит мимо Гранцов, они бросаются перед ним ниц и дотрагиваются до полы его платья... Он раздает им благословение..."⁵ Схождения обнаруживаются не только в описаниях внешности, но и на уровне идей. Известные строки в драме Шиллера:

...Что вам в человеке?
Для вас он цифра - больше ничего, -⁶

сопоставлялись с речами великого инквизитора в романе Достоевского. Признавая, в частности, эту идейную зависимость, В. А. Туниманов не нашел прямого отражения этих слов в "Братьях Карамазовых": "Человек-цифра, так же как и ранее в страстных филиппиках Поэты человек-клавиша, - это уже не из лексикона понятий и образов Достоевского".⁷ Между тем, если и не в данном романе, прямой отклик на эти слова Шиллера можно найти в главе "Меттернихи и Дон Кихоты" из "Дневника писателя" (февраль 1877 г.), где политикам западноевропейской школы приписывается следующая точка зрения: "Стоят ли две, три каких-нибудь кожицы спокойствия всей Европы?" и автор "Дневника писателя" чуть позже замечает на это: "Выставляют числа, пугают цифрами".⁸

Внутри "Легенды" мы не найдем прямого и буквального отклика на шиллеровскую цитату, но стоит обратить внимание на то, как часто и густо производят изчисления в этом тексте применительно к людям. "И если за тобою во имя хлеба небесного пойдут тысячи и десятки тысяч, то что станется с миллионами и десятками тысяч миллионов существ, которые не в силах будут пренебречь хлебом земным ради небесного? Или тебе дороги лишь десятки тысяч высших и сильных, а остальные миллионы, многочисленнее как песок морской, слабых, не любящих тебя..." (XIV, 231; курсив здесь и далее мой - А.Г.). "Но вспомни, что их было всего только несколько тысяч..." (XIV, 234). "И все будут счастливы, все миллионы существ, кроме сотни тысяч, управляющих ими... Будут тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев..." (XIV, 236). "Но тогда я встану и укажу тебе на тысячи миллионов младенцев, не знавших греха..." (XIV, 236-237). "...миллионы остальных существ божих остались устроенными лишь в насмешку..." (XIV, 238).

Последнюю фразу произносит уже не великий инквизитор, но автор легенды о нем - Иван Карамазов. Что средний из братьев сам склонен к подобным исчислениям, мы можем судить по главе, непосредственно предшествующей "Легенде" и по иным фрагментам романа. В частно-

сти, Иван Федорович изумленно выслушивает аналогичные подсчеты от своего ночного посетителя, который выворачивает наизнанку вычисления героя, оставаясь, впрочем, в рамках того же самого набора операций: "Скрепя сердце исполняю мое назначение: Губить тысячи, чтобы спасся один. Сколько, например, надо было погубить душ и опозорить честных репутаций, чтобы получить одного только праведного Иова, на котором меня так зло поддели во время оно!" (XV, 82). И тут Иван вынужден признать созвучие дьявольских рассуждений своим собственным: "Все, что ни есть глупого в природе моей, давно уже пережитого, перемолотого в уме моем, отброшенного, как падаль, - ты же мне подносишь как какую-то новость!" (XV, 82).⁹

Следовательно, Иван признает за собой склонность к математическим операциям с человеческими множествами; тем самым он оказывается в ряду персонажей, которые "пугают цифрами": меттернихи, великий инквизитор, черт. Последний даже формулирует эту склонность как нечто особенное: "...одна ведь такая душа стоит иной раз целого созвездия - у нас ведь своя арифметика" (XV, 80). "Арифметика" черта - зеркальное отражение "математического" подхода Ивана Федоровича. Словечко "математически" введено у Достоевского в криминальную линию сюжета: "...один документ есть, собственноручный Митенькин, математически доказывающий, что он убил Федора Павловича" (XV, 39). Позднее "математическое" доказательство оборачивается ложным - оно опровергается развитием сюжета.

Словечко "математически" имеет у Достоевского свою историю: оно не раз (в различных вариантах и контекстах) встречается в Дневнике писателя (см. статьи за март и апрель 1876 г.; сентябрь 1877 г.). Если черт осознает "математический" подход как "арифметику", то Иван Федорович тоже пытается сформулировать его принципы и границы применения в известном рассуждении об "эвклидовском уме".

Таким образом, в зависимости от точки зрения, мы можем рассматривать "математический" подход в "Братьях Карамазовых" и как реминисценцию из Шиллера и как развитие словесной темы, впервые прозвучавшей у Достоевского в Дневнике писателя. Важно, однако, подчеркнуть, что в обоих случаях словесная тема превращается в сюжетный ход, разворачивается на уровне композиции.

*

Иронически-почтительное прозвище "Pater seraphicus" по отношению к старцу Зосиме комментируется обычно как реминисценция из вто-

рой части "Фауста" Гете и одновременно как намек на Франциска Ассизского. В последнее время появилась работа, привлекающая сравнительно больший интерес ко второй версии.¹⁰ Между тем эта альтернатива досталась исследователям Достоевского в наследство от самого Гете, поскольку упоминание это в финале "Фауста" обычно комментировалось и как намек на Франциска и как своеобразная цитата из Сведенборга. Один из младших современников Достоевского в 1879 г. отвергая версию Франциска Ассизского для данных строк и Гете, считал ее стандартной и устоявшейся: "Pater extaticus. Pater profundus. Pater seraphicus.- Все три лица являются в поэме не изображениями каких-либо действительно существовавших личностей из истории христианской мистики, как это прежде думали, усматривая в первом из них Иоанна Рысбрека, мистика, жившего в XIV в., во втором - Бернарда Клервосского и в последнем - Франциска Ассизского."¹¹

Поскольку гетевский фрагмент представляет для нас значительный интерес, приведем его в пересказе М. Вронченко:

Pater seraphicus:

Что за облачко носится над вершиной леса? ах, точно, это сонм юных бесплодных!

Хор блаженных малюток:

Скажи, отец, кто мы? куда летим мы, счастливые уже тем, что существуем - существование так приятно!

Pater seraphicus:

Рожденные во мраке, с чувствами еще не развившимися, вы были потеряны для ваших родителей, но сохранены для небес. Вы, однако, ощущаете присутствие мое, близость существа любящего; хотите ли моими очами взглянуть на землю, еще вами невиданную?

(воспринимает в себя малюток)

Вот скалы, леса, воды.

Малютки:

Прекрасно, но мрачно. Пусти нас, отец!

Pater seraphicus:

Летите, растите духом, питайтесь. Любовь созревайте для блаженства.

Малютки (уносясь в вышину):

Полны упования, радостно ждем мы обетованного...¹²

В свою очередь Гете, как считают комментаторы "Фауста"¹³, опирался на известную книгу Э. Сведенборга "Arcana celestia".¹⁴ Под-

робности эти нам необходимы, поскольку именно эта книга была в библиотеке Федора Михайловича в переводе А. Н. Аксанова под названием "О небесах, о мире духов и об аде, как то слышал и видел Э. Сведенборг" (пер. с латыни А. Н. Аксанова, Лейпциг, 1863).¹⁵ Весьма вероятно, что в период интереса Достоевского к спиритическим сеансам у А. Н. Аксакова он знакомился с данным сочинением Сведенборга.

Вслед за явлением младенцев, вознесенных - в духе Сведенборга - на небо, у Гете ангелы поднимают вверх бессмертную сущность Фауста, и тогда раздается знаменитое оправдание героя: "Беспрерывно-ищущий может быть искуплен - его не оставит любовь всевышняя!"¹⁶ Почти все компоненты этого отрывка из Гете соотносятся с проблематикой и топикой тех глав, которые у Достоевского завершаются восклицанием Ивана о Pater verghicus. Блаженные младенцы корреспондируют невинным детям в главе "Бунт". Ужас, пробуждаемый у младенцев видом земли, вполне схож с отношением Ивана к Божьему миру ("я мира Божьего не принимаю").

Особо важно, что Иван, обращаясь к Алеше, говорит "твой Pater verghicus"¹⁷, устанавливая определенное отношение между своим братом и Зосимой. Это отношение аналогично тому, которое объединяет у Гете Pater verghicus и блаженных младенцев, т.е. Зосима должен как бы взять Алешу в рай. Но тем самым имплицитно и позиция Ивана, который, подобно Фаусту, сразу вслед за младенцами рассчитывает спастись (ср. его фразу: "Я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою" - ХТУ, 215). Иными словами, Иван мыслит себя подобным Фаусту и втайне рассчитывает на такое же спасение.

*

Аналогию между Иваном и Фаустом Достоевский дает не вдруг, но готовит заранее - за счет иных реминисценций. Еще Ф. Мукерман¹⁸ отмечал в свое время, что рассуждение Ивана об "эвклидовском уме" перекликается с размышлениями Фауста:

"Достаточно познал я этот свет,
А в мир другой для нас дороги нет.
Слепец, кто гордо носится с мечтами,
Кто ищет равных нам за облаками!
Стань твердо здесь - и вокруг следи за всем:
Для мудрого и этот мир не нем".

¹⁹ А. Л. Бем поддержал идею Мукермана. Соображения обоих исследова-

телей представляются тем более резонными, что, высказав свое мнение о человеческом разуме, Иван непосредственно после этого в ответ на свой собственный вопрос: "Какое веруеши?... " неожиданно говорит: "Верую в Слово которое само 'бе к Богу'..." (XIV, 214). Неожиданность заключается в том, что на этот вопрос из катехизиса предписывается иной ответ: "Верую во единого Бога..." и.т.д. Ответ Ивана противоречит катехизису. Зато легко отметить, что он начинает свою "теологическую" партию с этого же самого места (и с тех же самых слов), откуда начинает ее Фауст, приступая к переводу Писания: "В начале было Слово...". Оба начинают с Евангелия от Иоанна. У Гете такое начало мотивировалось, вероятно, скрытой отсылкой к Лютеру, который прежде всего перевел Новый Завет (1522), но у Ивана Карамазова такой мотивировки нет. Мы можем предположить, что выбор цитаты из Евангелия продиктован внутренней связью с "Фаустом", внутренней ориентацией Ивана на судьбу своего предшественника.²⁰

Иван Карамазов, раскрывающийся не в действиях, но, главным образом, в слове о самом себе,²¹ вносит в повествование приметы иного текста, им прочитанного и усвоенного, текста, под влиянием которого он в определенной степени находится, - "Фауста". Не исключено, что к этому же памятнику восходят и другие слова Ивана Карамазова - о кубке: "...я все-таки захочу жить и уж как припал этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осию! Впрочем, к тридцати годам, наверно, брошу кубок, хоть и не допью всего и отойду ... не знаю куда" (XIV, 209). Комментаторы академического собрания сочинений Достоевского считают возможным, что "этот образ навеян стихами А. И. Полежаева, в которых поэт говорит о неизбежности для себя преждевременной смерти ("Чашотка", 1837):

Ужель, ужель, - он мыслит грустно, -
Я подвиг жизни совершил
И юных дней фиал безвкусный,
Но долгопамятный, разбил!" (XV, 550).

В отличие от них С. Г. Бочаров в специальной работе предлагает считать источником этих фраз финал "Евгения Онегина":

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна,
Бокала полного вина..."²²

Нет сомнения, что слова Ивана Карамазова о брошенном кубке со-

относятся и с тем и с другим текстом в той степени, в какой они соотносимы с любым текстом, где разворачивается метафора жизни как вина. Но "финал безвкусный" вряд ли можно сопоставить с "клейкими листочками" Достоевского, а слово "блажен" вряд ли применимо к тому сознательному акту отказа от жизни, который собирается совершить к тридцати годам герой "Братьев Карамазовых".

Зато символический жест - "бросить кубок", - означающий конец жизни, Достоевский мог заимствовать из первой части "Фауста", где "кубок" фигурирует в составе четко выделенной баллады, известной под названием "песня Маргариты", которую не раз переводили русские поэты - Тютчев, Фет - и которую не миновали все переводчики "Фауста" на русский язык. Вот как выглядит эта баллада в переводе Струговщикова:

Жил в Фуле царь с подругой;
Свой век она сочла
И, умирая, другу
Свой кубок отдала.

С ним царь не расставался;
Он пил ли на пирах,
К краям его касался
С слезами на глазах.

И, век свой доживая,
Наследье разделил,
Все детям отдавая,
Лишь кубок сохранил.

И там, где дом старинной
Его отцов стоял,
На взморьи, там с дружиной
Старик, он пировал.

И пил он, жизни полный,
Последний жизни пыл!
И бросил кубок в волны -
В последний раз он пил.

Пучина поглотила
Заветный тот бокал -
Царь, верный до могилы,
Свой век отпировал! 23

Как мы видим, у Гете "кубок" символизирует неразрывную связь любви и жизни и верности до гроба. У Достоевского же Иван Карамазов начинает с предположения "разуверься я в любимой женщине" (XIV, 209), а затем герой романа увязывает с мотивом кубка идею самоубийства, глубоко чуждую гетевской балладе.

*

В романе Достоевского *Pater seraphicus* упомянут дважды: сначала Иваном, затем Алешей. Тем самым обеспечивается связь между большим фрагментом, в центре которого находится Иван Карамазов, и следующим, где главную роль играет Зосима. Необходимо обратить внимание на импликации данной связи в плане сюжета или в плане того, что названо у одного автора *vecteur d'anticipation*.²⁴ Если отношение Алеши к Зосиме предсказано и формулируется в самом упоминании *Pater seraphicus* (с таким наименованием явно согласен и Алена), то дальнейшее развитие сюжета в известной степени опровергает ожидаемую реализацию гетевского "предсказания". Зосима вовсе не изолирует Алешу от ужасов грешного мира, но именно в этот мир его направляет: "Мыслью о тебе так: изыдешь из стен сих, а в миру пребудешь как инок. Много будешь иметь противников, но и самые враги твои будут любить тебя. Много несчастий принесет тебе жизнь, но ими-то ты и счастлив будешь, и жизнь благословишь, и других благословить заставишь..." (XIV, 259). Таким образом, опровергаются наши ожидания, продиктованные имплицированным смыслом гетевского намека. Сюжетообразующая (polemическая) роль данной цитаты возрастает, если вспомнить, что планы Достоевского были связаны именно с судьбой Алексея Карамазова в грешном мире.

Такое использование источника - в плане дальнейшего и нереализованного развития сюжета, как можно его представить по наметкам Достоевского, - аналогично известному конструктивному приему в лирике, когда "чужое" слово в начале стихотворения содержит манифестацию определенной темы и "текст строится как развертывание цитаты", но при этом "стремится уклониться от цитаты-импульса".²⁵ Добавим, что при такой процедуре цитирования резко возрастает информативная емкость текста.²⁶

Иногда уклонение от цитаты-импульса происходит за счет косвенных и вторичных связей с иными источниками на основе словесной близости или даже "омонимии". В частности, гетевский "кубок" Ивана увязывается, естественно, - как своеобразная рифма - с шиллеровским "кубком" Дмитрия, когда последний цитирует гимн "К радости": "Кубок жизни пламенит" (XIV, 99). Переключка двух цитат в исповедях двух братьев самой симметрией их подчеркивает сходство и различие обоих. нечто подобное происходит с "математическим" под-

ходом в романе "Братья Карамазовы": восходящая к шиллеровскому "Дон Карлосу" линия увязывается, за счет прямых математических ассоциаций, с рассуждением об эвклидовском уме, восходящем к "Фаусту". Из регистра психологических характеристик у Шиллера этот элемент переводится в регистр сюжетной организации; названное у Шиллера человеческое качество превращается в жест героя и становится неким правилом его поведения, которое претворяется в сюжете.

Те же принципы обращения с цитатой в "Братьях Карамазовых" можно проследить и на ином примере. Четвертая глава в интересующей нас книге "Pro и Contra" начинается признанием Ивана: "...я иногда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, невозможно любить, а разве лишь дальних. Я читал вот как-то и где-то про "Иоанна Милостивого" (одного святого)...". (XIV, 215). Как обоснованно указывают комментаторы, источником этих строк является "Легенда о католическом святом Юлиане Милостивом" Флобера, напечатанная в тургеневском переводе "Вестником Европы".²⁷ Оговорка Ивана Федоровича при названии святого - Иоанн вместо Юлиан - должна подчеркнуть скрытую параллель между героем агиографической легенды и средним из сыновей Федора Павловича Карамазова. Упоминание Юлиана Милостивого, да еще с подстановкой собственного имени, разворачивается в сюжет отцеубийства, как бы предсказанный этим намеком на католическую легенду, где отцеубийство - главный грех Юлиана. В романе Достоевского сюжет отцеубийства действительно разворачивается, но совсем иначе, нежели у Флобера и в фольклорном источнике.

*

Еще один момент, который следует отметить в использовании упомянутых источников: все они всплывают на стыке авторского повествования (рассказчик) и повествования Ивана Карамазова. Иными словами, эти элементы сосредоточены на границе "текста в тексте". В самом деле, недопитый "кубок" упоминается Иваном в самом начале его разговора с Алешей (глава "Братья знакомятся"). Рассуждение об эвклидовском уме предваряет основное содержание главы "Бунт", но одновременно увязывается с последующей линией "математического" подхода, создавая и ей опорный пункт на стыке авторского тек-

ста и текста героя. Аналогичным образом Иван оговаривается по поводу Юлиана Милостивого также на подступках в своей поэме. Pater seraphicus же отмечает нижнюю границу своего фрагмента, посвященного Ивану Карамазову.

Последний случай тем более интересен, что и в источнике у Гете Pater seraphicus упоминается в самом финале второй части "Фауста" - на границе произведения. Получается, что Достоевский использует для отграничения текста Ивана внутри своего повествования такой элемент, который уже в источнике размещался на границе произведения, элемент, маркированный своим пограничным положением в "Фаусте".²⁸

Упоминание Pater seraphicus можно воспринимать и как намек на жанровую природу того фрагмента, который завершается восклицанием Алексея Карамазова: "Он меня спасет...". Автор романа как бы вторит Ивану Карамазову, который, описывая свою "поэму", называет в качестве образцов, главным образом, драматические действия средних веков. Прозвище Зосимы как бы сигнализирует, что весь фрагмент следует интерпретировать в связи с драматическим жанром гетевской трагедии и ее источников. Иван Карамазов, акцентируя театральные моменты в "Легенде о великом инквизиторе", уподобляется, в известной степени, Гамлету, устраивающему "театр в театре" у Шекспира.²⁹

Можно считать, что драматичность романа ощущается, к примеру, в том, как цитата или автоцитата - "чужое слово" - тяготеет превратиться в жест, а за тем развернуться в сюжет.³⁰ В этом смысле для "Братьев Карамазовых" характерно, что гетевское "слово" успело превратиться в жест (благословение Зосимы Алексею), но не успело вырасти в сюжет.

Ближайшую аналогию к данному процессу дает сам Достоевский в пределах того же повествовательного блока. Фраза "он вдруг молча приближается к старику и тихо целует его..." (XIV, 239) почти сразу же трансформируется в жест за пределами поэмы Ивана Федоровича: "Алеша встал, подошел к нему и молча тихо поцеловал его в губы" (XIV, 240). На что старший брат восторженно кричит: "Литературное воровство!". Этот жест Алексею - как бы цитата из того текста, который только что породил Иван. Но "автор" Легенды и сам не подозревает, что, опираясь на этимологию глагола "целовать" (круг значений связанных с "цельм", "исцелением" и т.д.),³¹ Достоевский та-

ким образом начинает целую сюжетную тему болезни и возможного исцеления Ивана Карамазова. Данный эпизод - по отношению к той процедуре цитирования, которую мы попробовали описать, - представляет собой ироническое автометаописание.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. D. ČUŽEVSKIJ, Schiller und "Die Brüder Karamazov". *Zeitschrift für slavische Philologie*, 1929, VI, 1-2. В.ВИЛЬМОНТ. *Великие спутники*. М., 1966, 217-255. С.Н.БУЛГАКОВ. Иван Карамазов (в романе Достоевского "Братья Карамазовы") как филисовский тип. *Вопросы филологии и психологии*. М., 1902, 1 /61/, 826-863. А.Л.БЕМ. "Фауст" в творчестве Достоевского. в: А.Л.БЕМ. *O Dostojevském. Sborník statí a materiálů*. Praha 1972. См. также *Комментарий к Полному собранию сочинений Ф.М.Достоевского*, XV, Л., 1976, 468-469 (в дальнейшем все указания на это издание будут даваться в тексте: латинские цифры обозначают том, арабские - страницу). При подготовке этой работы большую помощь советами оказал А.Л.Осипов, которому я приношу самую искреннюю благодарность.
2. Цитат по статье: Г.Ф.КОГАЙ. Цензурная история "Дон Карлоса" в переводе М.М.Достоевского. в: *Фридрих Шюллер. Статьи и материалы*. М. 1966, 321.
3. *Литературное наследство*, 83, М. 1971, 542. Ср. также наблюдения И.Сермана: "Достоевский настойчиво возвращался только к одному литературному явлению 1830-х г.г. - к переводу "Фауста" Губера. И.З.СЕРМАН. Достоевский и Тютчев. *Slavica Hirosolymitana*, IV, Jerusalem 1979, 38.
4. См. *Письма*, I. Под редакцией А.С.ДОЛИНИНА. ГИЗ 1928, 72.
5. Ф.ШИЛЛЕР. *Собрание сочинений в переводах русских писателей* под редакцией Н.В.Гербея, изд. третье, III, СПб. 1864, 281.
6. Там же, 281.
7. В.А.ТУНИМАНОВ. О литературном и историческом "прототипах" Великого инквизитора. *Ученые записки Чечено-ингушского педагогического института*. 1968, сер. филол., вып. 15, № 27, 28.
8. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ. *Дневник писателя. Полное собрание сочинений*, II, СПб. 1895, 53. Интересно отметить, что датировка действия в романе как бы предваряет замечания в "Дневнике писателя".
9. Стоит сопоставить "цифровые выкладки" Ивана Карамазова с рассуждениями Хомякова в 1847 г. о западниках, которые "отрицают живую личность народа, через которую единственно делается нам доступным человечество: ибо, помимо ее, человечество есть только идея отвлеченная или числительное скопление бессвязных личностей" курсив мой - А.Г. См. *Московский литературный и ученый сборник на 1847*, М. 1847, 325.
10. См. В.Е.ВЕТЛОВСКАЯ. Об одном из источников "Братьев Карамазовых". *Известия ОЛЯ АН СССР*, 1961, XL, № 5, 436-445. См. особенно замечание автора: "Однако лишь допустив известные натяжки, можно навязать гетевского "серафического отца" (...) со

старцем Зосимой в "Братьях Карамазовых".

11. Гильмар ВОЙЗЕН. "Фауст" Гете. *Комментарий к поэме*. Пер. Н. В. Арского. СПб. 1899, 289-290.
12. "Фауст" *Трагедия соч. Гете*. Перевод Первой и изложение Второй части М. ВРОНЧЕНКО. СПб. 1844, 359-360.
13. См. W. EMRICH. *Die Symbolik von Faust II*. Bonn 1957, 414.
14. Вполне вероятно, что комментаторы опираются на следующий фрагмент из Сведенборга: "Дети, близкие к небесному началу, возносятся в правую часть небес, меж тем как близкие к духовному началу появляются в левой части. Все дети внутри Великого Человека, т.е. внутри небес, сосредоточены в области глаз. В левом глазу - близкие к духовному началу, в правом - близкие к небесному началу..." E. SWEDENBORG. *Heaven and Hell; also The Intermediate State, or World of Spirits, a Relation of Things heard and seen By Emanuel Swedenborg*. Lnd. 1896, 167. See also H. JAMES. *A Bibliography of Works of Emanuel Swedenborg*. Lnd. 1906.
15. См. Л. ГРОССМАН. *Библиотека Достоевского*. Одесса 1919, 128.
16. Цит. по переводу М.Вронченко.
17. Отношение подчеркнуто предварительными замечаниями Ивана и Алеши: "Мой старец меня в мир посылает" (XIV, 210); "... не уступлю твоему Зосиме" (XIV, 222). Ср. также в черновых набросках: "Больше не приходи, ступай к своему Зосиме"; "Жив ли твой Vater seraphicus?" (XV, 230).
18. F. MUCKERMANN. *Goethe*. Bonn 1931; см. также A.L. ВЕМ. *op. cit.*, 198-199.
19. Вем цитировал это место из "Фауста" в переводе Холодковского, см. ук. работу, 198.
20. Уже традиционная идея со времен работы С.Н.Булгакова об Иване Карамазове. См. также замечания в статье С.С.АВЕРИИЦЕВА "Иов" - "Мифы народов мира", I, М. 1981, 554.
21. Ср. наблюдения С.Н.Булгакова: "... душевный мир Ивана характеризуется в романе всего менее его поступками. Главный и основной источник для понимания его души суть его собственные слова о себе". (указанная работа, 830).
22. С.Г.БОЧАРОВ. О двух пушкинских реминисценциях в "Братьях Карамазовых" в сб.: *Достоевский. Материалы и исследования*, II, Л. 1976, 145-153.
23. "Фауст", сочинение ГЕТЕ. Перевод А.Струговщикова. СПб. 1856, 86-87.
24. См. работу L.DALLENBACH. *Intertext et autotext. Poétique*. 1976, 27, 282-296.
25. См. Р.ТИМЕНИК. Текст в тексте у акмеистов. *Труды по знаковым системам*. ТГУ, Тарту 1981, вып.14, 71, а также более раннюю работу H.BLOOM. *The Anxiety of influence*. New York 1973.
26. Ср. наблюдение А.А.Ахматовой о маленьких трагедиях: "...Эта маленькая трагедия подразумевает очень большую предисторию, которая, благодаря чудесному умению автора, умещается в нескольких строках, там и сям вкрапленных в текст. Этот прием в

русской литературе великолепно и неотразимо развил Достоевский в романах-трагедиях: в сущности читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке. Таковы "Бесы", "Идиот" и даже "Братья Карамазовы". Все уже случилось где-то там, за границами данного произведения: любовь, ненависть, предательство, дружба..." А.А.АХМАТОВА. *Стихи и проза*. Л.1976, 543-544.

27. Текст см. ТУРГЕНЬЕВ. *Собрание сочинений*. XIII, 250.
28. Pater seraphicus у Гете - как маркированно пограничный элемент-интересен еще и тем, что вместе с ним, косвенно, вводится мотив глаза (куда собственно и помещаются невинные младенцы). Будучи приурочен и у Гете и у Достоевского к рамочной конструкции, мотив глаза заставляет вспомнить о древней традиции изображения глаз в живописи, внесюжетных по отношению к изображению - см. Е.А.УСПЕЯСКИЙ. *Поэтика композиции*. М.1970, 180-181.
29. О глубинных схождениях между "Гамлетом" и "Братьями Карамазовыми" см. работу Л.В.ПУМПУЯНСКОГО. *Достоевский и античность*. П. 1922.
30. Ср. замечание Ральфа Мэголоу: "... almost all direct references have immediate vital connotations and ultimately develop a larger pattern". R.MATLAW. *The Brothers Karasazov. Novelistic Technique*. Mouton, 's-Gravenhage 1957, 6.
31. Ср. наблюдение В.Н.Топорова о поэтике романа у Достоевского: "...Появляются слова и высказывания, претендующие на то, чтобы быть последней инстанцией, определять все остальное, подчиняя его себе. Слово в этих условиях выходит за пределы языка, сливается с мыслью и действием, актуализирует свои неязыковые потенции". В.Н.ТОПОРОВ, "Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления", в сб.: *Проблема поэтики и истории литературы*. Саранск 1973, 92.

Михаил ВАЙСКОПФ (Иерусалим)

ВЕЩИЙ ОЛЕГ И МЕДНЫЙ ВСАДНИК

Пушкинский сюжет все еще плохо изучен. Специальные работы о нем почти неприметны на фоне биографических, текстологических, историко-литературных исследований. Между тем обращение к сюжетике, не говоря уже о ее значимости, помогло бы прояснить содержательную сторону некоторых текстов, определить их место в ряду других.

Так получилось, что была обойдена вниманием "Песнь о вещем Олеге", принадлежащая к числу важнейших, едва ли не ключевых стихотворений Пушкина. Недоуменно-пренебрежительная и, возможно, случайная реплика Б.В. Томашевского – "'Песнь о вещем Олеге' кажется какой-то картинкой, никак с прочим творчеством Пушкина не связанной"¹ – возымела силу авторитетного приговора. Отвергая мнение об изолированности "Песни", мы надеемся показать, что она открывает собой громадный корпус текстов (вплоть до "Медного всадника" и "Сказки о золотом петушке"), реально объединяемых общей сюжетной основой. Этот сквозной пушкинский сюжет – роковая встреча с мертвецом² – в отчетливом, законченном и "моделирующем" виде представленный впервые именно в "Песни", явится предметом дальнейшего описания.

Мотив физического, вещественного (не призрачного) движения, "восстания" умершего обычно сливается у Пушкина с мотивом возмездия: в подавляющем большинстве случаев покойник "пробуждается" единственно с целью покарать живого:

И шла молва в простом народе,
Что, обрываясь по ночам,
Они до утра на свободе
Гуляли, мстя своим врагам.

("Альфонс садится на коня...").

И наоборот: дабы отомстить за себя, пушкинский герой должен сначала погибнуть. Неудивительно, что его смерть носит зачастую мнимый или временный – в проповском смысле – характер: так "умирают" Руслан, сраженный Фарлафом, и Руслан-призрак, Мазепа, Мария Кочубей, черногорцы, отравленная царевна, путешествующие на тот свет Балда, Салтан, Стамати. Типологически близкая картина обрисована в "Выстреле", где редуцированный мотив гибели метонимизи-

рован: прострелена не голова, а шапка Сильвио - ср. в "Вонапарте и черногорцах". Замещение, в своей основе метонимическое, в этой группе текстов вообще широко используется, распространяется на персонажей и, как на примере Лжедмитрия отметил Р.О. Якобсон, принимает вид инкарнации. Добавим, что убитый перевоплощается обычно в ровесников - Тазита, Наташу ("Жених") и в потомков - Марию Кочубей, Владимира Дубровского; ср. различные модификации последнего мотива в "Русалке" и "Песнях западных славян". Замещение, в общем, присоединяется к мотиву временной смерти, и тогда персонаж, заменяющий покойника, наделяется чертами безумия.

Резюмируя сказанное, необходимо подчеркнуть, что использование приема мнимой гибели позволяет осуществить сюжетную реориентацию образа: мстящая жертва - Мазепа, Стамати, Евгений - может превратиться в преступника,³ а действие обретает симметрическое развитие.

В качестве варианта сюжета о караване мертвецом целесообразно рассматривать и сюжет о мстительной статуе, подробно проанализированный Р.О. Якобсоном на материале "Каменного гостя", "Медного всадника" и "Сказки о золотом петушке".⁴ "Загробная ревность", на которую указывает исследователь (связавший ее с биографическими обстоятельствами - сватовством и женитбой Пушкина), - лишь одна из возможных мотивировок конфликта. Совсем другие приводятся в "Утопленнике", "Гробовщике", "Пиковой даме" и большей части остальных текстов. Место и значение обязательного мотива вины проясняются лишь в целостной морфологической и семантической схеме повествования.

1. Исходный, определяющий элемент сюжетного действия - нарушение одним из персонажей какой-либо нормы поведения, условия, договора; адекватный или же, как правило, результирующий момент нарушения - *убийство* жертвы и (или) *попрание*,⁵ оскорбление праха.

2. Акт возмездия предваряется - всегда маркируемым - внезапным движением мертвой либо безумной головы⁶ мстителя. Жертва карает обидчика⁷ безумием, смертью или вселяет в него патологический ужас, после чего обычно возвращается в состояние неподвижности или исчезает.

3. Нарушение, в принципе, тождественно попытке обмануть будущее, изменить должный или предустановленный порядок вещей, т.е. *судьбу*. Это особенно осязаемо в тех, весьма многочисленных, текстах,

где наличествует мотив предсказанной гибели. Неотвратимое исполнение пророчества полностью отождествляется с мщением.⁸ Соответственно, в метафизическом плане карающий мертвец представляет от небесного Рока.

4. Преступление метафоризируется в переход пространственной границы; пространственное же припятствие, со своей стороны, приобретает статус некой сакрализованной этической преграды.

Значимо, что мертвец обычно пребывает наверху, а граница, как в змееборческих фольклорных сюжетах, ориентирована, по вертикали. Преступление и возмездие разворачиваются на фоне динамического (вода) или рельефного (лес, гора, холм, ущелье, надгробные камни, склеп, пещера) пустынного ландшафта, изоморфного поднимающемуся "из праха" черепу.⁹ Реже это граница дома (окно, порог, двери) или города (крепостная стена, ворота).¹⁰

Как и в фольклоре,¹¹ пространство полностью семантизировано: сопредельным зонам - низ-верх и т.п. - придаются полярные значения: прошлое и будущее, профанный и сакральный, земной и потусторонний миры. В фольклоре перемещение из одной зоны в другую - это переход через смерть; у Пушкина герой переступает через труп жертвы. Затем, в отличие от фольклора, в пушкинских текстах преимущественно описывается не пребывание пресонажа в загробном царстве, а сама гибель нарушителя на стыке двух миров.

Мстящий мертвец, следовательно, не столько охраняет этико-пространственную границу,¹² сколько является ее прямым олицетворением.¹³ Получив темпоральное значение "финала", став фатальной конечной точкой "жизненного пути" героя, граница явственно идентифицируется с судьбой.

5. Семантизация пространства необходимо согласуется с семантизацией пространственной динамики, для героя всегда сопряженной с угрозой преодоления рокового рубежа. Иными словами, движение как таковое чревато смертью. Основной же пространственно-двигательный образ у Пушкина - это конь. В итоге возникает стереотипный мотив рокового коня, несущего гибель всаднику. А так как пространственно-мобильная схема сюжета подчинена исходной этической установке, непременным условием реализации данного мотива служит вина всадника - преступление, направленное против коня. В равной мере справедливо, конечно, и обратное утверждение: конь скоро этическая установка ищет для себя пространственно-динамического во-

лощения, и жертвой и мстителем оказывается в первую очередь конь.¹⁴
Поэтому сюжет о карающем мертвеце - это прежде всего сюжет о всаднике и коне.

6. Если движение, как сказано, таит в себе гибель, то и смерть, поджидающая нарушителя на "границе", является, в свою очередь, силой динамической: активность мертвеца естественно связывается с конем как воплощенной мобильностью, причем сторожевая функция первого переносится на второго. Сакраментальное изображение верного коня, охраняющего труп Руслана, восходит к "Сраженному рыцарю" (1815) - стихотворению, где мотив кары еще только смутно намечается:

Последним сияньем за лесом горя,
Вечерняя тихо потухла заря,
Безмолвна долина глухая;
В тумане пустынном клубится река,
Ленивой грядкой идут облака,
Меж ими луна золотая.

Чугунные латы на холме лежат,
Конье раздробленно, в пречатке булат,
И щит под шоломом заржавым,
Вонзились шпюры в увлажненный мох: -
Лежат неподвижно, и месяца рог
Над ними в блистаньи кровавом.

Вкруг холма обходит друг сильного - конь;
В очах горделивых померкнул огонь -
Он бранную голову клонит.
Беспечным копытом бьет камень долин -
И смотрит на латы - конь верный один,
И дико трепещет, и стонет.

Во тьме заблудившись, пришелец идет,
С надеждою робость он в сердце несет -
Склонясь над дорожной клякою,
На холм он взобрался, и в тусклую даль
Он смотрит, и сходит, и звонкую сталь
Толкает усталой ногою.

Хладеет пришелец - кольчуги звучат,
Погибшего грозно в них кости стучат,
По камням шолом покатылся,
Скрывался в нем череп... при звуке глухом
Заржал конь ретивый - скок летом на холм -
Взглянул... и главою склонился.

Уж путник далече в тьме бродит ночной,
Все мнится, что кости хрустят под ногой...
Но утро денница выводит -
Сраженный во брани на холме лежит,
И латы недвижны, и шлем не стучит,
И конь вкруг погибшего ходит.

7. Дальнейшее развитие сюжета, продиктованное собственной его трансформационной логикой, неминуемо должно привести к слиянию или отождествлению мотивов. Создается синтетический по происхождению образ мертвого (металлического и т.п.) всадника,¹⁵ извлеченный поэтом из круга универсальных мифологических представлений; и в них, как мы увидим, просвечивает архитипически содержательная подоснова сюжета, вызывающая к реконструкции.

Для решения подобной задачи нам следует обратиться непосредственно к "Песни о вещем Олеге", в которой с исчерпывающей полнотой раскрываются не только принципы морфологической организации сюжета, но и подбор его важнейших содержательных элементов. Стоит упомянуть, что, собственно, сама структурная насыщенность этой "загадочной" баллады всегда затрудняла правильное ее прочтение. Перераспределение и совмещение абстрактных смысловых категорий (этическая и хронотопическая семантика) носят скрытый, точнее, скрыто метафорический характер. Повествование, знакомя читателя лишь с готовыми результатами подспудного трансформационного процесса, приковывает его внимание к образному и индивидуально-тематическому наполнению "Песни", оставляя в неведении относительно ее "семантической фабулы".

Итак, герой, собирающийся "отмстить неразумным козарам" (с первых же строк вводится и мотив мщения, и актуализация прошлого, переданная в пространственном движении), обращается к кудеснику с просьбой о предсказании. Встреча происходит на границе поля и "темного леса", символизирующего в данном случае не только загробный мир, но и будущее (ср.: "Грядущие годы таятся во мгле"). Географическое перемещение, следовательно, сразу же раскрывается как метаморфоза жизненного пути, о последней "границе" которого Олег и вопрошает кудесника. Иначе говоря, абстрактная категория судьбы трансформируется в категорию хронотопическую; на уровне повествования это означает, что рок - "незримый хранитель" - олицетворен в пространственно-мобильном образе. Описание пространства, угрожающего и вместе "покорного" Олегу, постепенно фокусируется на самом князе и - затем - на его коне, как бы аккумулирующем завоевательное движение всадника: конь, соотносенный с "броней" и "хранителем", заключает роковую границу в самом себе.

"Запомни же ныне ты слово мое:
Воителю слава - отрада;
Победой прославлено имя твое;
Твой щит на вратах Цареграда;
И волны и суша покорны тебе;
Завидует недруг столь дивной судьбе.

И синего моря обманчивый вал
В часы роковой непогоды,
И праг, и стрела, и лукавый кинжал
Щадят победителя годы...
Под грозной броней ты не ведаешь ран;
Незримый хранитель могущему дан.

Твой конь не боится опасных трудов;
Он, чуя господскую волю,
То смиренный стоит под стрелами врагов,
То мчится по бранному полю.
И холод и сеча ему ничего.
Но примешь ты смерть от коня своего."

Стремление Олега оградить себя от предсказанной участи, как и его изначальная готовность предоставить кудеснику в награду "любого коня" (т.е., по определению, и "верного слугу") в сюжетной перспективе равнозначны отказу от движения; на деле оно, перекодируясь, переносится в этическую сферу: происходит необходимое нарушение нравственного условия, отвечающее попытке героя обмануть судьбу. Олег предательски разрывает союз с "верным другом", отправляя того в ссылку. Нарушение столь же необходимо влечет за собой гибель жертвы. "Мой конь и донные носил бы меня", говорит князь через много лет после смерти "товарища": значит, конь "и донные" бы был жив, если бы всадник не отослал его. И, наконец, за убийством следует поспание черепа, действие, которое корреспондирует с оскорбительным выпадом Олега в адрес "безумного старика"-кудесника:

"Князь тихо на череп коня наступил".

Психологическая сложность поведения героя,¹⁶ скорбящего о гибели "товарища", никак не отменяет грубо уничижительной символики жеста. Пушкинский Олег, подобно его летописному прототипу, глумится над прахом коня: "Мне смертью кость угрожала!". Сцена на холме, между прочим, была предвосхищена в черновом наброске монолога кудесника: "Твой недруг *во прахе раздавлен*"; "Твой недруг лукавый *раздавлен*". У Пушкина это обычная поза торжествующего победителя: "Целуйте жезл России И *вас поправшую железную стопу*" ("Недвижный страж дремал на царственном пороге...", - слова, предвещающие вторжение призрачного мстителя "И *бунт разда-*

еленный умолк" ("Бородинская годовщина"); "Стамбул гяуры нынче славя, А завтра кованой пятой, Как змия спящего, раздавят".

Словом, предреченная гибель Олега предстает актом возмездия - к тому же "двойного", ибо конь одновременно замещает оскорбленного кудесника.

Как видим, семантическое сближение коня с попраным черепом, слабо означенное в "Сраженном рыцаре", в сцене на кургане и том эпизоде "Руслана и Людмилы", где показано оскорбление героем Голы, здесь наконец сюжетно конкретизировалось.

Но в "Песни", кроме того, мертвая голова впервые соединена также и со змеей.¹⁷ Использование в балладе этого универсального хтонического образа вызывает некоторое недоумение. Финальный эпизод "Песни" позволяет усмотреть в ней инверсию мифологического сюжета о битве всадника со змеей. Следует, тем не менее, иметь в виду, что змею на Олега насылает, в конечном счете, посланник Перуна, бога-громовержца и змеборца: обстоятельство, объясняемое не соображениями этнографического историзма, а собственной семантической конструкцией сюжета.

До сих пор мы более или менее подробно разбирали сюжетную роль карающего коня; теперь целесообразно перейти к образу всадника-стража. Уточняя сказанное выше, отметим, что последний не вполне отождествляется с мертвецом - скорее, действительно приходится говорить о всаднике "неотмирном": вне - и неживом в самом широком смысле слова. Мифологизация образа была продиктована осознанным обращением к его фольклорному "прототипу".

Не один только Олег, каким он изображается в начале "Песни", - практически все всадники-воители, принимающие на себя карательную функцию, - в той или иной степени ипостаси громовника. Описание непобедимого князя, закованного в "грозную броню", перекликается с портретом другого "металлического" всадника - Руслана: "Блистая в латах, как в огне, Чудесный воин на коне, Грозой не селся, колет, рубит (...) Как божий гром, наш витязь пал на басурмана." Таков же "могучий седок" Петр в "Полтаве": "Он весь, как божья гроза". Предельного усиления символика достигает в "Медном всаднике": "Как будто грома грохотание - Тяжело-звонкое скаканье По потрясенной мостовой".

Используя самые разнородные мифологические мотивы, сюжет в целом апеллирует к универсально-мифологическому стереотипу - об-

разу всадника-громовержца, взятому сразу в трех функциональных аспектах: провозвестник судьбы, карающий судия и победитель хтонического противника.

Орудием верховного божества в его конфликте с человеком выступает мертвая, окаменевшая голова - горгона Медуза, ставшая этидой, - и мертвая рука, ставшая молотом, жезлом или топором судьбы.¹⁸

Огонь и иные, более конвенциональные средства (меч Руслана и т.п.) употребляются в тех случаях, когда металлическому всаднику противостоит хтоническое существо, олицетворяющее загробное царство, и столкновение принимает вид змеборства - т.е. тогда, когда мертвец-мститель заменен мятежным мертвецом-преступником; иногда оба эти значения совмещаются в одном и том же персонаже: Голова, Мазепа, Евгений.

Пушкинский всадник, соответственно, действует в двух различных сюжетных планах: он победитель хтонических сил, и вместе, как сказано ранее, - нарушитель, преступающий в ходе смертоносного движения пространственно-этическую границу. Первая, традиционно змеборческая трактовка образа превалирует над второй; безотносительно к предварительной ситуации наездник, наделенный атрибутами громовержца, в поединке всегда сокрушает хтонического противника: Руслан - лесных демонов, Голову (нужно, правда, учесть "помощную" роль этого персонажа и мотив замещения), Черномора и печенегов, Олег - "неразумны хозар", Петр - Мазепу, Медный всадник - мятежную Неву.

Течение сюжета варьируется в зависимости от символического статуса конкретного героя - от степени его идентификации с про-тагонистом. Скажем, победоносный всадник Руслан на деле всего лишь следует указаниям Финна-прорицателя, осведомленного о воле небес. Олег - "перун" применительно к хозарам, но не по отношению к действительному Перуну. Перейдя в разряд нарушителей, князь, в заключительном эпизоде, попросту перестает быть наездником - зато его конь делается орудием божества, соединяясь с которым, как бы достраивает до канонической целокупности подразумеваемый образ всадника-громовержца: в этом смысле можно считать, что посланник Перуна все же принял княжеский дар.

Совершенно иначе строится в "Полтаве" и "Медном всаднике" характеристика Петра, практически приравняваемого - особенно во

втором случае – к верховному божеству; но в обоих текстах ему одновременно сообщаются черты нарушителя. В "Медном всаднике" тема нарушения приобщена к имперской: победоносное движение завоевателя навлекает на него мщение со стороны покоренных врагов. Пространственно-этическая граница отождествляется на сей раз с границей государственной – с роковым "пределом" территориального расширения Российской империи, основателем которой, по взглядам тогдашних историков, – Карамзина, например, – считался варяг Олег. Его личность прочно ассоциировалась у Пушкина с представлением о непреодолимом пространственном рубеже империи (см. "Олегов цит"); наряду с этим, семантически составляющие "Песни о вещем Олеге" – всадник, конь, змея – втягиваясь в движение "державной" темы, переосмыслились как ее сущностное выражение. Не будет оттого преувеличением сказать, что "Песнь" оказалась и сюжетным, и, в значительной степени, тематическим инвариантом для поздних пушкинских произведений, насыщенных историсофской проблематикой – проблематикой империи и бунта.¹⁹ В поэме конь – это Россия; в "Песни", как отмечалось, – пространство, покорное Олегу; ср. параллелизм: "И волны и суша покорны тебе" – конь "чует господскую волю".

Только союз всадника с конем, начала повелевающего с началом подчиненным, обеспечивает победоносную целостность империи. Нарушая означенное условие, всадник инспирирует ответный бунт коня, принимающий специфически ботоборческую и хтоническую окраску. "Мятежник", олицетворяющий силы хаоса, семантически сближается со змеей и апокалиптическим "зверем из бездны". Но поскольку данный сюжет полностью ориентирован на универсальный, общекультурный рассказ о всаднике-змееборце, конь функционально как бы раздваивается; и если мятежная Нева, действительно, уподоблена коню,²⁰ то осаждает она конного же противника.

В "Медном всаднике" Пушкин прежде всего опирался на готовую и родственную ему классицистическую традицию, аллегорически связывавшую те или иные мотивы мифа о громовнике-змееборце – Зевсе или Перуне – с имперской темой. (См., например, значения слова "Перун", указанные в Словаре языка Пушкина). Среди прочего, он просто использовал в поэме исходную, общеизвестную аллегорическую мону-мента, устройство и даже история которого странно переключались с т.н. основным мифом.²¹ "Дикая скала", воплощавшая хаос и увенчанная "коварной" змеей, величалась "Гром-камень" (он был раско-

лот молнией²²), и это название сюжетно конкретизировалось в тексте: "грома громыханье" - эффект удара конских копыт о камни мостовой.

Смысловая двупланность бронзового коня в известной мере предопределена композицией памятника. Конь опирался хвостом на землю, обрета в ней парадоксальную гарантию своей устойчивости; с водой и змеиной хтоникой образ соотнесен уже хотя бы "по смежности", в силу "срединного" - между всадником и змеей - пространственного положения бронзовой фигуры, в которой внезапно проступают приметы земноводного существа: "И всплыл Петрополь как Тритон, По пояс в воду погружен". Черновая правка показывает, что здесь имелся ввиду кентавротритон (гиппокамп) - существо с рыбьим хвостом и передними конскими копытами: "По пояс рыбой обрачен"; следующее исправление: "Хвостом был в воду погружен". Понятно вместе с тем, почему именно змея в тексте вообще не упомянута: она отождествлена с наводнением.²³

Основание пограничного города, закрепившее победу над Швецией, предваряется у Пушкина мотивом *поправки*: "Ногою твердой стать при море". Камень, каноническое оружие божественного змеборца, становится для Петра-зодчего средством обуздания враждебных воли. В черновике они, как известно, именовались "варяжскими", позднее - "финскими", что, в принципе, однозначно: в пушкинские времена финны, подобно шведам, считались выродившимися потомками варягов.²⁴ Если же учесть, что нынешний враг - это вчерашний создатель России, "пращур" ее родовой аристократии, то Петр, каким он описан во Вступлении, получает статус "нарушителя"²⁵ и едва ли не отцеубийцы; шведско-варяжская тема смыкается и идентифицируется с собственно российской, а петербургский потоп оборачивается историческим возмездием, "казнью" и пробуждением мертвецов: "Гроба с размытого кладбища Плынут по улицам!"²⁶

Варяжская - и, значит, исконно русская, - родословная потомственного аристократа Евгения проясняется в "Езерском": "Мой Езерский Происходил от тех вождей, Чей дух воинственный и зверской Был древле ужасом морей". Очевидно, герой повинен в том, что он попросту забыл предков: в глазах Пушкина, воспевавшего "любовь к отеческим гробам", это, бесспорно, тяжкое нарушение нравственной нормы. С этой виной сплетается другая - ропот на судьбу, сопряженный со стремлением ее изменить. "Мечтания" петербургского чинов-

ника непосредственно предшествуют сцене наводнения, а оно ассоциируется с "восстанием" предков героя: сторожевой "мраморный зверь", коррелирующий с бунтующим "зверем" - Невой, - геральдическая эмблема, аналог "геральдического льва" из "Езерского".

Кара, постигшая Евгения, - гибель невесты - превращает его в "безумца": как уже указывалось, мотив замещения мертвеца соединяется с мотивом временной смерти замещающего персонажа, облеченного карательной миссией; но мщение Евгения обращено против "чудотворного строителя". "Зверский дух" варягов возрождается в герое, "обуянном силой черной"; бестиально-хтонические признаки ("звory дикие", злобный шепот и т.п.) роднят его с черной змеей из "Песни", kloкочущей Невой (ср., в частности: "К решеткам хлынули каналы" - "Чело К решетке хладной прилегло") и с одичалым конем. Не трудно, конечно, заметить, что в движении "безумца" "кругом подножия кумира" дублировано перемещение коня вокруг могильного холма, описанное в "Сраженном рыцаре" и "Руслане и Людмиле".²⁷

Разумеется, хтонические черты не исчерпывают характеристики героя и не только ими обусловлено его поражение. В контрастном сопоставлении со своим антагонистом Евгений сохраняет, тем не менее, свойства жизненности, человечности, актуализированные в контексте насущной для Пушкина 30-х годов темы семейного счастья и "смирненного приюта"; однако именно в этом плане выпад героя против "кумира" изофункционален обычному поспраию праха. Незадачливый мститель становится жертвой возмездия, погибая под ударом роковой мертвенной силы. Как раз эту, трагическую, сторону конфликта подчеркивал Р.О. Якобсон, рассматривавший сюжет о карающем изваянии под углом зрения личной судьбы Пушкина.

Оставляя в стороне любые биографические аналогии, отметим, что та двусмысленность, которой отличается изображение Всадника и Евгения, поддерживается в первую очередь амбивалентностью и обратимостью основных содержательных моментов мифа, лежащего в основании поэмы, - при том, что некоторые центральные его эпизоды (например, мотив "спрятанной воды") здесь инвертированы.

Показательно и другое, чисто логическое противоречие, доставшееся Пушкину в наследие от мифа: неясно, является ли Всадник "властелином судьбы" или только избранным ею орудием ("Судьбою здесь нам суждено"). Видимо, оба толкования совместимы: в

одном и том же лице судьбоносный всадник - "властелин", вздернувший коня - Россию на дыбы, слит с всадником-нарушителем, обреченным на вечное противоборство с мятежным противником. И все же в подобном совмещении таилась некоторая несообразность, очевидно тяготившая Пушкина.

Тема рока в любой ее трактовке апеллирует к философскому вопросу о свободе воли; по мере дальнейшего развертывания сюжета, демонстрировавшего свою внутреннюю антиномичность, вопрос этот делался для автора "Песни о вещем Олеге" все более актуальным. В самом деле, если жизнь "нарушителя" всецело управляется роком, правомерно ли вменять ему в вину "нарушение" и оправдана ли кара?

В "Сказке о золотом петушке", последнем большом законченном произведении, реализующем эту тему, очерчена парадоксальная ситуация: появление шемаханской царицы, о которой сообщает вежий страж, вначале не представляет никакой опасности. Несчастье обрушивается на Дадона лишь после того, как он следует провокационному указанию петушка. Возмездие - лишь предлог для судьбы, подыскивающей "мотивировку". В то же время - и это характерное, неустранимое противоречие - вопрос о вине Дадона не снимается.

Разительное сходство "Сказки" с повествованием об Олеге, обнаруживающееся при внимательном прочтении, вынуждает нас отказаться от ее подробного разбора - это значило бы обречь себя на повторения. Отметим лишь несколько параллельных мотивов, примечательных с точки зрения типологии сюжета.

В обоих текстах мститель именуется поначалу "старум другом" героя; и там и здесь внезапная смерть сражает нарушителя в момент триумфа; чудеснику соответствует звездочет, коню - петушок.

"Песнь"

"В награду любого возьмешь ты коня".

Кудеснику "княжеский дар (...) не нужен".

Олег усмехнулся; однако чело
И взор омрачилися думой.

"Ты лживый, безумный старик!"

Князь тихо на череп коня наступил.

И вскрикнул внезапно ужаленный
князь.

"Сказка"

"Попроси ты от меня (...)
Хоть коня с конюшни царской".

"Не хочу я ничего!"

Царь, хоть был встревожен сильно,
Усмехнулся ей умильно.

"Ты с ума рехнулся".

Царь хватил его жезлом
По лбу.

Охнул раз, - и умер он.

Более существенно, что переключка текстов внутренне полемична. Как и в "Песни", герой пытается перейти пространственно-этическую границу, наделенную также темпоральным значением; но в "Сказке" осознанно и безрезультатное вторжение в будущее. Другой аспект нарушения - попытка Дадона обратить время вспять. Царь-старик неожиданно принимает на себя роль младшего, "третьего" сына. Инвертируя привычное для фольклора распределение функций (ср., к примеру, сюжет "Царь-девицы"), Пушкин откровенно пародирует народную сказку с ее счастливой свадебной концовкой. Сходно в "последней сказке Пушкина" переиначиваются и одновременно "суммируются", "резюмируются" центральные мотивы сюжета о мщении. Вместо металлического всадника дан металлический петушок; но нужно помнить, что этот замещающий образ эволюционировал, как установила А.А. Ахматова, из ирвинговского "медного всадника"; с другой стороны, "спица" -пьедестал корреспондирует с колесницей (конем) Дадона. Объединяя черты всадника и коня, образ несет отпечаток своего двойственного происхождения.²⁹

Судьбоносный громовержец замещен в "Сказке" солнечным божеством, от которого представляет звездочет, золотой петушок (солярная символика достаточно очевидна³⁰) и светозарная царица. Но показательно, что ранее, в черновике, речь шла о модифицированном двойнике громовержца - *Илье пророке*; собственно, с его небесной колесницей коррелировала "спица" петушка: "Царь съзывает третью рать И ведет ее к востоку, Помолясь Илье пророку".

В целом же поэтика замещений и "переиначиваний" выразилась в одной замечательной особенности, резко выделяющей это сочинение из круга рассмотренных текстов. К концу действия здесь не только исчезают все персонажи - Дадон, царица, звездочет и петушок, - но и само повествование объявляется фикцией ("Сказка ложь") и аллегорией ("да в ней намек"). В плане эволюции сюжета низведение его к столь "несодержательному" финалу носит отчетливо программный характер. Замещения, иносказательность, "недоговоренность", пародийность и прочие отличительные свойства "Сказки" должны восприниматься читателем как средство ее абстрагирования от любой возможности прикрепления к конкретной-биографической, социальной и т.п. - тематической ситуации.³¹

Сюжет, исчерпавший свои эволюционные возможности, здесь явлен в чистой логической форме, и "Сказка о золотом петушке" соотносится с "Песнью о вещем Олеге" как конец соотносится с началом.

П р и м е ч а н и я

1. Б.ТОМАШЕВСКИЙ, *Пушкин*, кн. 2, М-Л. 1961, 171.
2. См. замечания А.К. Жолковского насчет типовой ситуации "Покидание могил, разговоры из-за гроба; 'мертвый хватает живо-го'". - А.К. ЖОЛКОВСКИЙ, "Материалы к описанию поэтического мира Пушкина", в: *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm 1979, 71.
3. При инкарнационной замене намечается иногда другая возможность, негативная с т. зр. исследуемого сюжета. Известная самостоятельность образа "заместителя" постепенно выводит его из рамок первоначального, узкофункционального задания; мотив финального возмездия отступает на задний план и наконец исчезает, а повествование обрывается. Так произошло в "Тазите" и "Дубровском". В "Тазите" мы находим особо интересный пример того, как конкретный содержательный материал, привлекаемый благодаря расширительному применению према замены, может необратимо разрушить морфологический строй рассказа о возмездии. Герой, заступающий место погибшего брата, должен наказать убийцу. Однако в глазах христианина Тазита кровная месть приравнивается к нарушению нравственного закона; с позиции же рода именно отказ от нее равносителен оскорблению покойника. Последний, выходят, обязан покарать Тазита: "Чтоб мертвый брат тебе на плечи Окровавленной кошкой сел И к бездне гнал тебя нечадио". Но раз брат, как выясняется, способен обойтись без "заместителя", то обесмысливается и исходная замещающая функция Тазита. Коллизия, по существу, неразрешима - повествование просто переводится в другую плоскость.
4. Roman JAKOBSON, "The Statue in Puškin's Poetic Mythology", in: *Puškin and His Sculptural Myth*. The Hague 1975, 1-44.
5. Особый вид нарушения, типологически близкий к попранию и в принципе его исключаккий, - "оскорбление седин". За ним следует: 1. временная смерть старика-мстителя - ср. сказанное выше о Мазепе и о Стамате из "Феодоры и Елены"; 2. замещение (включая инкарнацию) - карта вместо покойной графини, петушок вместо звездочета и пр.
6. Применительно к "Петербургским повестям" на эту черту впервые указал В.Ф. Ходасевич, связавший, правда, безумие Германа, Евгения и Павла с действием нечистой силы. См. В.Ф. ХОДАСЕВИЧ, *О Пушкине*, 1937, 437.
7. Исключения единичны и поддаются интерпретации. Предварительно заметим, что сюжет надлежит рассматривать в функционально-телеологической целостности. Гибель и воскрешение, описанные в "Пророке" и "Подражаниях Корану", как и оскорбление черепа, упомянутое в "Послании к Делвигу", в его состав не входят, значит, перечисленные тексты "исключениями" вовсе не являются. По определению, не представляет собой исключения и "Марко Якубович": нарушителем оказывается не живой, а мертвец, и занимающий нас сюжет здесь, естественно, полностью инвертирован. Что же касается "Яныша королевича", то не безинтересно указать, что в тех случаях, когда мертвец - мифологический речной персонаж, конфликт проецируется в вечность ("Утопленник") либо не получает сюжетного заверше-

няя. Это, вероятно, объясняется универсальной функцией водной стихии как субстанции вечного движения; мечь, в частности, не может быть сведена к убийству, ибо даже смерть остается проблематичной - ср., скажем, "бессмертие" Рогдая. Отсюда и допустимость переключения конфликтной ситуации "Русалки" в позитивный аспект "Яныша королевича" - при незаконченности обоих текстов.

8. Так, например, пророчество, вычитанное колдуном в "черных книгах", реализуется тогда, когда Голова - посредством Руслана - мстит Черномору. В той или иной форме будущее предсказывается нарушителю в "Полтаве", "Борисе Годунове", "Выстреле", сказках о мертвой царевне, Салтане, Балде и золотом петушке (договор как обращенное предсказание) и в "Утопленнике": "Суд наедет, отвечай-ка; С ним я *ввек* не разберусь," - ср. вторжение "Каина".
9. Характерная деталь: в "Выстреле", в силу семиотических и ситуативных особенностей повести, рельефный ландшафт заменен его иконическим знаком: памятной шапке Сильвио соответствует "вид из Швейцарии" - т.е. горный пейзаж, - простреленный пулями дуэлантов.
10. Вследствие изофункциональности вышеназванных элементов (нарушение этической и сакральной норм, пограние - переход границы) в таком раннем сочинении, как "Сраженный рыцарь", они даны еще в нерасчиленном, синхронизированном виде. Иначе обстоит дело в более поздних текстах, где трансформационная серия развивается в определенной диахронической преемственности. Там последовательно маркируются не один, а по крайней мере два пространственных рубежа: т.е., граница все же одна, но она имеет ступенчатое строение.
11. Ср. хотя бы: I. DE VRIES, *Betrachtungen zum Märchen*, Helsinki 1954, FF Communications 150, 109 ff.
12. На сторожевую функцию статуи впервые указал Р.О. Якобсон (*указ. соч.*, 7). Мы рассматриваем этот вопрос иначе и во всем объеме сюжета о мертвом мстителе.
13. Связь мертвеца с границей поддерживается, конечно, и фольклорной традицией, слишком хорошо известной, чтобы на ней специально останавливаться.
14. Показательно, что уже в "Руслане и Людмиле" функции коня приданы Великану, жертве Черномора: "И сосну на плечо взвалил, А на *другое* для совета Злодея брата посадил; Пустился в дальнюю дорогу".
15. В свою очередь, результирующей трансформацией всех трех образов - "строитивый" скакун, конь-мертвец и неживой всадник - является демонический персонаж из "Уединенного домика на Васильевском": *мертвей извозчик*, сбрасывающий оскорбившего его седока.
16. Она, кроме всего, служит дополнительным средством фиксации границы. Ср. психологическую раздвоенность "пришельца" в "Сраженном рыцаре": "С надеждою робость он в сердце несет".
17. Затем, по ходу дальнейшего развития мотива, появляются: "усыня" - Мазепа (см. заодно метафору гробовой змеи в описании казни); в "Феодоре и Елене" - черная ядовитая кладбищ-

- енская жаба под отрубленной головой Елены (поочередно служит орудием мщения для обоих антагонистов - ср. в "Руслане и Людмиле" меч под отрубленной головой Великана); терзающий преступную героиню "Сестры и братьев"; ср. участь братоубийцы в "Янко Марнавиче": "С того времени он тоскуя бродит, словно вол, ужаленный змиею".
18. Отрубленная, звенящая металлом, десница в "Женихе"; каменная десница Командора; "перст" Марии, уподобленный топору. Безумие (т.е. обычная кара, насылаемая громовержцем) и гибель жертвы связываются с ударом - физическим поражением головы. Ср. гибель Дадона от металлического клюва с безумием "челобитчика"-Евгения: "И вдруг, ударя в лоб рукой, Захохотал". В сказке, которую еще А.И.Афанасьев возводил к мифу о гомовнике, рисуется столкновение "балды" (в значении "пустая голова", а также "дубина", "колотушка" - ср. молот) с "голоконным лбом": "С третьего целка Вышибло ум у старика".
 19. Как раз это ее значение ускользнуло от Томашевского, когда он писал о странной оторванности исторического сюжета баллады "от больших вопросов, занимавших Пушкина в годы весьма остро политического напряжения внутри страны" (указ. соч., 170-171). Но "Песнь" не столь уж оторвана и от "больших вопросов" тогдашней политики. Обращение к изначально для российской историографии теме Олега, царградского цита и Византии было, бесспорно, навеяно актуальными политическими событиями - такими, например, как "возрождение" Греции. Кстати, и биографический момент (ссылка, предсказание Кирхгоф и пр.) отозвался на балладе.
 20. См. А. БЕЛЫЙ, *Ритм как диалектика и "Медный всадник"*, М. 1929, 204.
 21. Во всем, что касается реконструкции основного мифа о громовержце, мы здесь отсылаем читателя к трудам В.В. Иванова и В.Н. Топорова. См. главным образом: В.В. ИВАНОВ, В.Н. ТОПОРОВ, *Исследования в области славянских древностей*, М. 1974.
 22. См. А. КАГАНОВИЧ, *"Медный всадник"*. История создания памятника, Л. 1975, 86-92 и 105 (приводится библиография).
 23. Это подметил Г.П. Федотов в своей статье "Певец империи и свободы": Г.П. ФЕДОТОВ, *Новый град. Сборник статей*. Нью-Йорк 1952, 248-249.
 24. См. примечания М. Гофмана к "Финляндии" Боратынского: Э.А. БОРАТЫНСКИЙ, *Полное собрание сочинений*, т. 1, СПб. 1914, 221. Ср. также трагистийное снижение викинга в "нухонца", данное в ироническом автокомментарии Батюшкова к "Песни Гаральда Смелого" (оказавшей, между прочим, очевидное воздействие на "Песнь о вещем Олеге"): письмо к Вяземскому от февраля 1816. К.Н. БАТЮШКОВ, *Сочинения*, Л. 1934, 500. Та же тема затрагивается у Пушкина - монолог Финна в "Руслане и Людмиле".
 25. Наше толкование, при всей тривиальности, вполне согласуется с пушкинскими высказываниями о позитивной исторической роли потомков варягов - вольнолюбивых "родов боярских", разгромленных и оскудевших "при императоре Петре". Тем более примечательна пушкинская ссылка на современную Швецию с ее аристократичной конституцией: "Примером нам да будет швед".

26. Актуализация прошлого передана в возвратном движении финских волн: "Нева Обратно шла". Метафора "окно в Европу" реализуется в негативной плоскости; вода, как утопленник в сказке, стучится в окно. Вместе с нею движется вспять и финский "бедный чели" из Вступления: "Осадал приступ! злые волны, Как волны, лезут в окна. Челны С разбега стекла бьют кормой".
27. Сопоставление героя со строптивым конем задано еще ранее: "Нередко кучерские плечи Его стегали, потому, Что он не разбирал дороги". "Плети" корреспондируют с известной характеристикой Петра-"кнудодержца", вложенной Мицкевичем в уста "русского поэта". Любопытно и то, что "дом в углу" принадлежал одному из князей Лобановых-Ростовских (см.: *Пушкинский Петербург*, Л. 1949, 304), - как показал И. Фейнберг, адресатов эпиграммы "Заступники кнута и плети..." Ср. образ коварного коня-"зверя" в "Андрее Шенье", "Борисе Годунове" и "Полтаве" (в черновиках поэмы сохранились пушкинские рисунки: лягающийся конь, змея) и связь мятежного коня с рекой в отрывке "Не видала ль, девица..." См. также в "Сестре и братьях".
28. Переход временной границы зафиксирован в сроке, разделяющем походы царских "ратей": обычной в фольклоре неделе (месяцу, году) противостоят восемь дней: 7 + 1. О сакрально магической семантике числа 7 в фольклоре см, хотя бы: М. АРНАУДОВ, *Студии върху българските обреди и легенди*, т. 2, София 1972, 182. Ср.: В.Н. ТОПОРОВ, "О числовых моделях в архаичных текстах", в: *Структура текста*, М. 1980, 3-59.
29. Ср. соединение шпор всадника с "подковами" в карикатурно-"кентаврическом" образе *Петушкова* (беловая рукопись пятой главы "Евгения Онегина"): "Подковы, шпоры Петушкова".
30. Замена была подготовлена давним интересом Пушкина к "смежному" сюжету о битве Аполлона с Пифоном. Ср. соответствующие смысловые оттенки в "Моцарте и Сальери" и обыгрывание сюжета в "Эпиграмма": "Лук звенит, стрела трепещет И клубясь издох Пифон" - ср., к слову, "*легкий звон*" в сказке о петушке. Уподобление звездочета лебедю тоже навечно обращением к обоим мифологическим персонажам, громовику и Аполлону. Напомним, что миф о превращении Зевса в лебедя использован Пушкиным в стихотворении "Леда"; в сказке о Салтане выведена светозарная и вещая царевна Лебедь. Ср. стих, датирован 1835 годом: "Плывет корабль как лебедь громовержец".
31. Ср.: "Логический предел развития 'вторичных стилей' - самоотрицание (...) когда система во всем ее охвате перестает быть самой собой, жертвует собой". - И.Р. ДЕРИНГ-СМИРНОВ, И.П. СМIRНОВ, *Очерки по исторической типологии культуры. Реализм - постсимволизм (авангард)*, 15.

David F. STERMOLE (York University, Toronto)

ON ENCLITICS IN CARINTHIAN SLOVENIAN AND JAKOBSON'S TYPOLOGY

O. INTRODUCTION¹

The most comprehensive discussion of enclitics in Slovenian dialects is that of Murko (1891, 1892), which was written in response to what he viewed as literary prescriptivism favoring Serbo-Croatian patterns. However, Murko relied too heavily on data of other investigators, since he was attempting to describe enclitic usage for the whole Slovenian speech area. Further, he considered Carinthia to be too homogeneous a dialect area, so that his description of the Carinthian situation cannot be accepted as definitive. The purpose of this paper, then, is to present some of the dialect diversity of enclitic usage in Carinthia and to examine its general theoretical import.

The organization of this paper is as follows. First, brief sketches of enclitics in Standard Slovenian and Old Church Slavonic will be presented. Next, certain peculiarities of enclitic usage in three Carinthian villages which I observed will be discussed. Third, enclitic placement in eighty-five pages of dialect text will be analyzed. Finally, the relevance of the Carinthian data to Jakobson's Slavic enclitic typology and historical development will be considered.

1. STANDARD SLOVENIAN AND OLD CHURCH SLAVONIC ENCLITICS

The enclitics of Standard Slovenian and Old Church Slavonic (OCS) will be briefly considered in order to establish a frame of reference for the later discussion of Carinthian enclitics. Table 1 presents the Slovenian enclitics which comprise dative, accusative, and genitive personal pronouns, the present and future forms of *biti* 'to be', the conditional marker *bi* (when not negated), the inclination marker *naj*, and the particle *pa*². The OCS forms are to be found in Table 2.

Several points with regard to these systems are noteworthy. First, it is quite obvious that the Slovenian system possesses

many more forms. Second, the Slovenian enclitic pronouns all have longer stressed corresponding mates, such as *njêga* for *ga*, except for the first and second persons in the dual and plural, whose mates differ from the enclitics only in that they are stressed. Third, the OCS forms do not constitute nearly the cohesive system that the Slovenian ones do. Vaillant (1964: 377-379) distinguishes two degrees of enclitics, real and semi-enclitics for OCS. The real enclitics, which are found in the second position in the sentence, Wackernagel's position, comprise a set of only eleven forms³: the first and second person singular datives, the third person accusatives, the dative reflexive, and three particles. Syntactically, the dative precedes the accusative. The semi-enclitics, found in parantheses in Table 2, include the first and second person accusatives, the accusative reflexive, the third person instrumental singular, dative plural and genitive-locative plural, the present of the verb 'to be', and several particles. These semi-enclitics, although they can appear in enclitic position, occur more frequently after the verb. Of incidental interest is the existence of the younger short third person forms of 'to be' in the singular and plural, *je* and *su*.

In comparing Slovenian and OCS, it is quite striking that while Slovenian possesses a comprehensive set of enclitics for the dative, accusative and genitive, OCS has a complete set of real and semi-enclitics only in the accusative, the real enclitics representing only the third person. Furthermore, for the underrepresented (not yet evolved) dative in OCS, the situation is reversed, the real enclitics are found only for the singular non-third persons and the reflexive, while the only dative semi-enclitic is that for the third person plural. OCS seems to have possessed severe structural instability with regard to its real and semi-enclitics.

Finally, a word should be said about the order of enclitics and the syntactic placement of the series in Standard Slovenian. For the order of what can be termed enclitics proper, Toporišič (1976: 535) provides a formula which is given in Table 1. He indicates (1976: 538) that basically the enclitic series appears after the first element of the sentence or clause. Further, he states (1976: 539) that enclitics occur sentence initially only

if a stressed word or word group has been deleted. However, on the same page, he uses as an example for another purpose the following: *Je vse izginilo in ga zapustilo*. It is therefore unclear what exactly is intended. However, it will suffice to note that the enclitic series may occur either in Wackernagel's position or clause initially.

2. ENCLITICS IN *GLOBASNICA*, *SELE*, and *ZAHOMEC*.

In this section, certain peculiarities in three Carinthian villages, *Globasnica/Globasnitz*, *Sele Fara/Zell Pfarre*, and *Zahomec/Achomitz*, will be presented. These villages are located, respectively, in the geographical areas of *Pudjuna/Jauntal*, *Rož/Rosental*, and *Zilja/Gailtal*.

All three villages possess the conditional marker. However, unlike in the standard language, it always occurs in enclitic position, even when negated. See, for example, sentences (1), (2), and (3).⁴

(1) *Jas 'bi si ja' ne sposodu (Globasnica)*

I wouldn't borrow it.

(2) *hon 'i' šow da 'b' menl ne bow treb (Sele)*

He went so that it wouldn't be necessary for me (to go).

(3) *Jas 'be se ja' stej ne spsodu (Zahomec)*

I wouldn't borrow it now.

In *Zahomec*, there is a further peculiarity, the conditional marker being used almost solely in the non-past⁵. A special past conditional form is utilized, occurring at the end of the enclitic series in affirmative statements but gravitating toward the 2-participle when negated. Contrast sentences (4)-(6), all from *Zahomec*:

(4) *Jas 'se besj' rad u lablane pelu pa nesj mow denarja*

I would have liked to drive to Ljubljana, but I did not have any money.

(5) *el 'me' ti ne besa pjsilu Jas ne besj šu u lablane*

If you hadn't forced me, I wouldn't have gone to Ljubljana.

(6) *Jas 'be se' ne pelu u lablane el 'ba me' ti ne silu*

I wouldn't drive to Ljubljana, if you weren't forcing me.

Ramovš (1935:10) considers these forms to be a Zilja innovation, while Jarnik (1842:56), citing similarities in Slovenian around Trieste, Serbian, "provincial" Croatian, and OCS, thinks that they are archaic.

When these dialects have more than one enclitic in enclitic position, they occur in the same order as in the standard language, with one exception - which again is to be found in Zilja. In Standard Slovenian and the dialects of Globasnica and Sele, the present forms of 'to be' beginning with *s-*, that is, all except *ja*, occur in first enclitic position while *je* appears last. In Zahomec, all of the present 'to be' forms, including *je*, occur in the first enclitic position. See sentences (7)-(10).

(7) *Potem 'ga je' ubil.* (Standard Slovenian)

Then he killed him.

(8) *pwa 'ga je' ubiw* (Globasnica)

(9) *pole 'ha je' ubow* (Sele)

(10) *pušle 'je ga' ubiw* (Zahomec)

Above, Zilja has twice been seen to be the exception when the dialects were compared with each other and the standard language. However, with regard to the positioning of enclitics in the sentence, Ziljsko agrees with the standard in requiring all enclitics to be grouped together, while Globasnica and Sele⁶ differ, allowing pronominal enclitics to occur elsewhere in the sentence. Sentences (11) and (14) show *me*, *ga*, and *si* in permissible enclitic positions.

(11) *wan 'me ga' ni watu darewat* (Globasnica)

He didn't want to give it (Schnaps) to him.

(12) *wan 'ga' ni watu "me" wenc dat zatu^a ?e 'je' biw ži
cuwll?e pijan* (Globasnica)

He didn't want to give more of it to him, because he was already too drunk.

(13) *wan 'ga' ni watu jeme dat jej pa še* (Globasnica)

He didn't want to give it to him, but to her he would.

In (12), *me* is clearly out of enclitic position, occupying in fact a syntactic position equivalent to that of its corresponding longer form *jeme* in (13). The differences among (11)-(13) can be characterized as unmarked with regard to the dative (11),

marked with respect to syntactic position (12), and marked regarding morphology (13). Semantically, *me* in enclitic position can be considered neutral and *je me* after the *l*-participle as indicating contrast, here with the overtly specified *je j*. The usage of *me* outside enclitic position serves only to highlight or emphasize the referent, but is not contrastive. Although these examples are taken from Globasnica, similar examples could be adduced for Sele.

Sele has a further peculiarity which I have not found to be shared by any other dialect, although it may have currency elsewhere in Rož.⁷ The *sl* of (14)-(16) is the accusative reflexive.

- (14) 'sem sl' prej hotwa umiwat (Sele)
EARLIER I wanted to wash.
'sem' prej "sl" hotwa umiwat (Sele)
Earlier I WANTED to wash.
'sem' prej hotwa "sl" umiwat (Sele)
Earlier I wanted TO WASH.

In (14), it occurs in enclitic position following the first person singular of 'to be' as it would in the other two dialects and Standard Slovenian. However, in (15) and (16), *sl* appears outside enclitic position. Unlike in (12) where the enclitic was being highlighted, here the clitic is serving as a proclitic emphasizer of the following word, *hotwa* in (15) and *umiwat* in (16). This analysis may explain the seemingly anomalous sentence cited by Gutschmann (1777:104): *Te fant je fe plakau* 'This young man cried'.

In this section, it has been demonstrated that the three dialects considered here differ one from another with regard to what constitutes a full-time enclitic, the order of enclitics in enclitic position, and the usage and function of clitics outside enclitic position. Furthermore, it has been shown that the systems touched on briefly here differ significantly from that of Standard Slovenian.

3. ENCLITICS OUTSIDE ENCLITIC POSITION

In the previous section, it was shown that in Globasnica and Sele pronominal enclitics can and do appear outside enclitic

position, signalling highlighting and emphasis. To determine with what frequency this placement occurs in Podjuna, thirty-five pages of dialect text from Zdovc's dissertation (1968:I-XX, XL-LIV) were examined (see Table 3). Four geographical subgroups were utilized: 1. Globasnica, 2. Rinkole/Rinkolach, 3. Western Podjuna (Žitara vas/Sittersdorf and Rikarja vas/Rückersdorf), and 4. Northern Podjuna (Št. Peter na Vašinjah/St. Peter am Wallersberg and Spodnje Krčanje/Unter Greutschach). Groupings 3 and 4 are according to Zdovc (1968:LVI) and are used here because the relative shortness of the texts would make any conclusions drawn highly questionable statistically.

Three syntactic categories were chosen on the basis of those in OCS and Standard Slovenian: 1. in enclitic position⁸; 2. after a verb (l-participle, present tense, and infinitive); and 3. elsewhere. Three hundred and eighty-two occurrences of personal pronominal enclitics were tabulated for the four geographical subgroups in the three syntactic categories. The results of the tabulations are presented in Table 3. It is readily apparent that it is not rare for enclitics to be placed in other than enclitic position, such placements varying in frequency from 8% in Western Podjuna to 20% in Globasnica for this sample. Due to the nature of the texts, topic, narrative style, differences in length, etc., it would be overtly speculative to attempt an explanation of these differing frequencies among the villages at this time.

Before commenting on the Podjuna data further, it would be worthwhile to consider data from a nearby area of Rož. Sturm-Schnabl's dissertation (1973) contains fifty pages of dialect text from four villages in the Celovec Basin/Klagenfurter Becken east of Celovec/Klagenfurt: Lasja vas/Lassendorf, Zapuže/Haag, Dolnja vas/Niederdorf, and Svinča vas/Zinsdorf. The same three syntactic categories as for Podjuna were utilized for the analysis of these texts, the tabulations appearing in Table 4. As with the inter-subgroup differences in Podjuna, it is premature to draw conclusions with regard to inter-village differences in the Celovec Basin.

However, a quick comparison of this table with Table 3 reveals that in the Celovec Basin the predominant position for pronominal enclitics is after the verb, 131 of 163, 80%, and NOT in

enclitic position as is the case for Podjuna, 327 of 382, 86%.

To comprehend how predominant this pattern of placing pronominal enclitics after the verb actually is in the Celovec Basin, it is only necessary to consider sentences (17) and (18).

(17) *Tieta hruška, ki 'sem mu jo' dal,...* (Standard Slovenian)
That pear, which I gave him,...

(18) *sêj pa spôt že lîep lîes râste têhra na têstel parcêle
qe mãm "jò"* (Lasja vas; Sturm-Schnabl 1973:248).

*Zdaj pa spet še lep les raste tam gori na tisti parceli,
ki "jo" imamo.* (Standard Slovenian)

And now again already beautiful wood grows up there on
that parcel which we have.

In Standard Slovenian, enclitics are permitted, and even required, by enclitic order rules to be placed between *ki* and the anaphoric enclitic, as in (17), but nothing else may intercede. However, in Lasja vas at least, since the tendency to place personal enclitics after verbs is so pronounced, EVEN A VERB may be interposed, as in (18).

While it has been shown that both Podjuna and the Celovec Basin place enclitics in all three syntactic positions utilized in Tables 3 and 4, their treatments of enclitics are clearly different. In Podjuna, enclitics are predominantly placed in enclitic position, while in the Celovec Basin they are to be found almost equally predominantly in the position after the verb.

4. JAKOBSON'S SLAVIC ENCLITIC TYPOLOGY AND CARINTHIAN DIVERSITY

It still remains to determine whether the data and analysis presented have any significance beyond the narrow field of Carinthian or Slovenian dialectology. To make this determination, Jakobson's Slavic enclitic typology will be reviewed with the Carinthian data in mind.

Jakobson (1971:17-20) bifurcated the Slavic languages into those with or without free stress accent, the former comprising East Slavic and Bulgarian. See my Table 5. East Slavic and Bulgarian were further bisected into those having a greater (Group I) or lesser (Group II) difference between stressed and unstressed vowels, Bulgarian and the southwest dialect of Ukrainian belong-

ing to the latter group. Those languages without free stress are also further divided into those possessing a long/short vowel opposition and/or 'musical accent' (Group IV) and those lacking both (Group III), the latter being Lusatian, East Slovak, and Polish. The four groups thus established are said to exhibit a considerable range of variation with regard to the pronominal enclitics, ranging from the suffixation of the reflexive to the verb and the loss of the inflected enclitics in Group I to the placement of all enclitics in Wackernagel's Position in Group IV, in which Slovenian was placed.

Given this typology, how could the Carinthian dialects discussed above be classified? Zilja, represented by Zahomec, would readily be placed in Group IV, possessing the long/short opposition and musical accent, and having all enclitics in Wackernagel's Position or sentence initially. Podjuna and the Celovec Basin, Slovenian speech areas, and possessing both the long/short vowel opposition and musical accent⁹, should also be found in Group IV. However, on the basis of the data presented in Tables 3 and 4 with regard to syntactic placement of pronominal enclitics, Podjuna should be in Group III and the Celovec Basin in Group II. These classifications are obviously contradictory.

Jakobson's explanation for the developments which led to the four language groupings with regard to enclitics was based solely on accent and vowel length. In this view, accent and length of vowels determined the fate of the inflected enclitics. Given the Podjuna and Celovec Basin facts, Jakobson's historical justification for his typology would seem to be disproven.

A more probable explanation could be that the current situation is the result of different paths of development from an earlier time when the enclitic systems and their syntactic uses were in a state of considerable fluctuation, such as was the case with OCS. For example, Vaillant (1964:378) states that the accusatives *ma* and *ra*, which were originally stressed, were only then passing from the semi-enclitic category to that of the true enclitics with the development of the new genitive-accusative forms *meje* and *reje*. These forms in transition were to be found not only in Wackernagel's Position, but after the verb and sentence initially as well, positions in which present-day Carinthian enclitics occur.

It seems reasonable to propose, therefore, that a pre-Slovenian stage may have had a syntactic and enclitic situation similar to that which existed in OCS. Pre-Slovenian fluctuation similar to that in OCS, with subsequent differential normalization of enclitic placement, both series internal and sententially, could serve to explain the current syntactic diversity of Carinthian dialects.

5. CONCLUSION

In this paper, the speech forms of twelve Carinthian Slovenian villages have been briefly examined with a view toward analyzing some of the diversity of variation in their treatments of enclitics. It has been seen that Carinthian dialects differ amongst themselves and with Standard Slovenian with respect to what constitutes a full-time enclitic, enclitic order, and the usage and function of clitics when not in Wackernagel's Position. System-internal variation was shown to exist in most of the systems discussed, and quite possibly could be found in others as well.¹⁰ Consequently, it seems to be more proper to speak of tendencies in the patterns of enclitic usage and function instead of absolute, frozen, systems. Further, the tendencies in Pudjuna and the Celovec Basin with regard to the placement of pronominal enclitics outside Wackernagel's Position were found to contradict Jakobson's historically-based typology of the Slavic languages. It was suggested instead that the current diversity in the Carinthian systems is rooted in the past when enclitics were being joined by former semi-enclitics, which had different patterns of syntactic occurrence.

NOTES

1. I wish to thank Professors H.A. Gleason, Jr., E. Burstynsky, and David G. Huntley for their helpful criticism of a preliminary draft of this paper which was presented at the American Association for the Advancement of Slavic Studies National Conference in New Haven, Conn., 1979. All errors remaining are, however, the exclusive fault of the author.
2. Toporišič (1976) does not include *pa* in his treatment of enclitics. The inclinational marker and *pa* will not be considered here.

3. The third person accusative enclitics listed by Vaillant (1964:377), *n*, *te*, *ta*, *ma*, and *ra*, would appear to include some homonyms: *n* masculine singular and neuter dual (but see Vaillant 146); *ma* masculine/feminine plural; *ra* masculine dual, but is attested for younger feminine. The one neuter form discussed in Vaillant (146), *te*, may also be a younger form for *n*. (David G. Huntley, personal communication).
4. NB.: All of the example dialect sentences cited were either found in text or elicited. Also, clitics in enclitic position are enclosed by ' ', e.g. 'je ga', while those outside enclitic position are doubly so, "me".
5. Note, however, that to express the notion of 'in order to' or 'that someone would', *bi* can be used in the past, e.g. *prej 'se se' žalele gršn prite da 'be ga' akradle*
Earlier they desired to come up here in order to steal it.
6. Isačenko's description of the Sele dialect (1939) barely touches on the use of enclitics, does not discuss their function, and provides only one page of text.
7. Šašel and Ramovš (1936-1937) provide a great wealth of dialect text for Slovenj Plajberk, but they seem to have used Standard Slovenian enclitic placement, not one enclitic being out of enclitic position.
8. Enclitic position was taken to be either first or second position in the clause.
9. For Podjuna, Zdovc (1972:42,40) provides *pít* (infinitive) vs. *pít* (supine) (short/long) and *míza* (Nom. Gen. sg.) vs. *míza* (Nom. Acc. pl.) (accent), while for the Celovec Basin, Sturm-Schnabl (1973:86,59) gives *děčya* (Voc.) vs. *děčya* (Nom.sg.) (short/long) and *lútra* (Adv.) vs. *lútra* (Gen. sg.) (accent).
10. In Serbo-Croatian, for example, there is variability in the interpretation of what constitutes enclitic, or second, position, e.g. 'My brother is getting married' can be expressed either as *Moj brat se ženi* or *Moj se brat ženi*. In the first sentence, second position is interpreted as being after the first phrase, while in the second as after the first word. (Wayles Browne, personal communication).

R E F E R E N C E S

- GUTSMANN, Oswald. *Windische Sprachlehre*. Klagenfurt: Ignaz Alois Kleinmaier, 1777.
- ISAČENKO, A.V. *Narēčje vasi Sele na Rožu*. Ljubljana: Znanstveno društvo v Ljubljani, 1939.
- JAKOBSON, Roman. *Les enclitiques slaves. Selected Writings II*, The Hague: Mouton, 1971.
- JARNIK, Urban. *Obraz slovenskoga narēčja u Kuruškoj. Kolo I* (1842), 41-57.
- MURKO, Matija. *Enklitike v slovenščini. Letopis matice slovenske za leto 1891*. Ljubljana, 1891, 1-65.

- MURKO, Matija. Enklitike v slovenščini: II. del. *Letopis matice slovenske za leto 1892*. Ljubljana, 1892, 51-86.
- RAMOVŠ, Fran. *Historična gramatika slovenskega jezika. VII. Dialekti*. Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1935.
- STURM-SCHNABL, Stanislava Katharina. *Die slovenischen Mundarten und Mundartreste im Klagenfurter Becken*. Wien, 1973 (Universität Wien, unpublished doctoral dissertation).
- ŠAŠEL, J. and F. RAMOVŠ. *Narodno blago iz Roža*. Maribor: Zgodovinsko društvo v Mariboru, 1936-1937.
- TOPORIŠIČ, Jože. *Zakaj ne po slovensko*. Ljubljana: Slovenska izseljenska matica, n.đ.
- TOPORIŠIČ, Jože. *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba obzorja, 1976.
- VAILLANT, André. *Manuel du vieux slave*. Paris: Institut d'Études slaves, 1964.
- ZDOVC, Paul. *Die Mundart des südöstlichen Jauntales in Kärnten. Lautlehre und Akzent der "Poljanci"*. Wien, 1968 (Universität Wien, unpublished doctoral dissertation).
- ZDOVC, Paul. *Die Mundart des südöstlichen Jauntales in Kärnten. Lautlehre und Akzent der "Poljanci"*. Wien: Böhlau, 1968.

T A B L E S 1 - 5

on the following pages were inputted and printed using the Gutenberg Word Processor. More information about the Gutenberg system can be obtained from the author.

Prof. David F. Stermole
50 Shrewsbury Square
SCARBOROUGH M1T 1L2
C A N A D A

TABLE 1
STANDARD SLOVENIAN
ENCLITICS

PERSONAL

	SINGULAR			DUAL			PLURAL		
	DAT	ACC	GEN	DAT	ACC	GEN	DAT	ACC	GEN
1	mi	me	me	nama	naju	naju	nam	nas	nas
2	ti	te	te	vama	vaju	vaju	vam	vas	vas
3m	mu	ga	ga	jima	ju	ju	jim	jih	jih
n	mu	ga	ga						
f	ji	jo	je						
REFL	si	sa	se						

biti 'to be'

	PRESENT			FUTURE			
	sg.	dual	pl.	sg.	dual	pl.	
1	sem	sva	sno	bom	bova	bomo	bi - conditional
2	si	sta	ste	boš	bosta	boste	naj - inolinational
3	je	sta	so	bo	bosta	bodo	pa

PARTICLES

Toporišič (n.d.:232-233) & (1976:535)

ENCLITIC ORDER FORMULA Toporišič (1976:535)

$$G_1 P Z_1 Z_2 Z_3 G_2$$

G_1 = biti forms beginning with g- and bi

P = the reflexive enclitics sa and si

Z_1 = the dative personal enclitics

Z_2 = the accusative personal enclitics

Z_3 = the genitive personal enclitics

G_2 = the biti form ja and those having the root bo

TABLE 2
OLD CHURCH SLAVONIC
ENCLITICS

PERSONAL

	SINGULAR		DUAL		PLURAL
1 Mm	(MA)	-	(NM)	-	(NM)
2 Mm	(MA)	-	(NM)	-	(NM)
3m	И	-	И	(NMb)	И
f	И	-	И	(NMb)	И
n	Е	-	И	(NMb)	И
REFL CM	(CA)				
3 sg. Inst. (NMb)					
3 pl. Gen.-Loc. (MXb)					

БНТМ 'to be'

	SINGULAR	DUAL	PLURAL
1	ЕСМь	ЕСБь	ЕСМь
2	ЕСИ	ЕСТА	ЕСТЕ
3	ЕСТь, Е	ЕСТЕ, -ТА	СЯТЬ, СЯ

PARTICLES

БО ИИ НИ (ОВСО) ...

Vaillant (1964:145-7,311-2,377-9)

Note: The semi-enclitics are enclosed in parentheses while the real ones are not.

TABLE 3
PODJUNA
PRONOMINAL ENCLITIC PLACEMENT

		ENCLITIC POSITION					
				AFTER VERB	ELSEWHERE		
Globasnica	9pp	80%	76	13%	12	7%	7
Rinkole	20pp	86%	177	7%	14	7%	14
W. Podjuna	4pp	92%	34	5%	2	3%	1
N. Podjuna	2pp	89%	40	7%	3	4%	2
	35pp	86%	327	8%	31	6%	24

TABLE 4
CELOVEC BASIN
PRONOMINAL ENCLITIC PLACEMENT

		ENCLITIC POSITION		AFTER VERB		ELSEWHERE	
Lasja vas	34pp	14%	17	90%	94	6%	7
Zapuže	5pp	—	—	100%	14	—	—
Dolnja vas	7pp	18%	2	82%	9	—	—
Svinča vas	4pp	25%	5	70%	14	5%	1
	50pp	15%	24	90%	131	5%	8

TABLE 5
JAKOBSON'S
SLAVIC ENCLITIC TYPOLOGY

		ACCENT & VOWEL LENGTH	ENCLITICS
I			
Russian		Difference between accented & unaccented vowels	No inflected enclitics in Wackernagel's Position; Suffixation of reflexive to verb
White Russian			
North & East Ukrainian	Free Stress		
II			
Southwest Ukrainian	Accent	Little difference between accented & unaccented vowels	Clitics around verb, but some in Wackernagel's Position
Bulgarian			
III			
Lusatian		No long/short opposition or phonological accent	Enclitics mostly in Wackernagel's Position, but some with verb
East Slovak			
Polish			
IV			
Czech		Long/short opposition and/or 'musical accent'	Enclitics in Wackernagel's Position
West & Central Slovak			
Slovenian			
Serbo-Croatian			

Tom PRIESTLY (University of Alberta, Canada)

NASALIZATION IN THE SLOVENE DIALECT OF SELE FARA, CARINTHIA, AUSTRIA

0. INTRODUCTION

The Slovene dialect spoken in Sele Fara / Zell Pfarre, Carinthia, shows a number of interesting phonetic and phonological developments involving nasals, culminating in the appearance of what may be called new, independent nasal vowels (and even one nasalized semi-vowel). In this article, I trace the diachronic developments and then offer a few remarks about synchronic analysis.

1. DIACHRONIC DEVELOPMENTS

No attempt is made here to relate the data to chronology, but the developments are listed in approximate chronological order.¹

1.1. Denasalization

Unlike some dialects in Počjuna / Jauntal, but in common with the rest of Sln., SF denasalized CSl. nasal vowels (see Ramovš 1936:170-175 for the relatively recent denasalization in Carinthian dialects). Examples: **pōt̃* > /pōt/ 'road', **zōb̃* > /zōb/ 'tooth', **pēt̃* > /pēt/ 'five', **zēb̃e* > /zēab/ 'it is cold'.

1.2. **ñj* > nasalized yod.

In common with a number of other Sln. dialects, SF has the regular change **ñj* > /j/ (Ramovš 1924:114-120, Isačenko 1939:40). Examples: **ñjiwa* > /j'wa/ 'meadow', **konj̃* > /qōj/ 'horse', **swinja* > /sw'ja/ 'pig', **spominjati se* > /spum'jat se/ 'to remember', **oslanjen* > /huswájin/ 'covered in frost'.² Borrowed words show the same development, e.g. MHG *sinnen* > **šinjati* > /ž'jat/ 'to think' (Striedter-Temps 1963:252), **konjak* > /qōjaq/ 'brandy'.

1.3. Nasals before velar stops

The sequences [-ŋk-] and [-ŋg-], which had disappeared in Slavic with the development of nasal vowels, reappeared (a) in borrowed words and (b) in certain combinations following the loss of unstressed jers. Examples in SLS, where orthographic n = [ŋ] before k, g: for (a), *jánka* 'skirt' and *štánka* 'pole' (from Gmc. *janke*, *stange*: Striedter-Temps 1963:139, 227); for (b) *grenák*, *grenká* 'bitter' < **grěnikā*, *grěnika* and *ušénak*, *ušénka* 'small louse' < **ušenāka*, *ušenaka*.

Developments in SF are complicated by the changes undergone by velar stops, i.e. *k > /č/ before front vowels and /q/ elsewhere, and *g > /j/ before front vowels (except after ŋ, see below) and /h/ elsewhere. For *-ŋk- we find /j̄q/ and, in positions where palatalization occurred, /nč/; for *-ŋg- in these environments we find /jh/ and /jž/ respectively. Using the same examples as above, /j̄šj̄qa/ 'skirt', nom.pl. /j̄ánčj̄/; /št̄áj̄ha/ 'pole', nom.pl. /št̄áj̄žj̄/; /hr̄éj̄q/ 'bitter', fem.nom.sg. /hr̄éj̄qa/, masc.nom.pl. /hr̄énč/ (< */hrenčj̄/ < *grěniky); /huš̄éj̄q/ 'small louse', gen.sg. /huš̄éj̄qa/, nom.pl. /huš̄énč/ (or, analogically, /huš̄éj̄q/³).

Further examples in SF: /b̄f̄j̄qšt/ 'Whitsun' < **fingrusti*; /f̄f̄j̄hrat/ 'thimble' < **fingerrhut*; /háj̄q/ 'balcony' < **gan̄k* < **gan̄g*; /f̄r̄háj̄q/ 'curtain', cf. *Vorhang* and *für-*; /c̄áj̄tj̄žj̄/ 'newspaper', cf. *Zeitung*.⁴ Note also that -ŋ may, optionally, result in /j̄/ in prepausal position, e.g. /š̄f̄j̄j̄/ or /š̄f̄j̄j̄/ 'schilling'. For further developments of /j̄/, see 1.4., 1.6.

(Some of these developments deserve further study. In particular, Ramovš (1924:244), on the basis of dialects where *-ŋg- > -nž- before front vowels, argues that the neo-palatalization of *g passed through an intermediate *d' before being finalized as /j̄/. Not only does this hypothesis appear to place the neo-palatalization of *g at a very early period (a very long time before the neo-palatalization of *k and *x?), but the occurrence of /j̄ž/ rather than /nž/ in SF appears to negate the argument. Further, *n changes to /j̄/

in SF (and to /ń/ in other Sln. dialects) before some non-velars also: SF /stráŋsq/ 'side (adj.)' < *stranъsk-, /žéŋsq/ 'women's' < *ženъsk-, cf. Ramovš 1924:91; why, then, do we find SF /nč/ (and not /ŋč/) for palatalized *-ŋk-?)

1.4. Lenition and elision of /j/, /j̃/, /w/, /h/⁵

It is convenient to transcribe SF with the phonemic symbols /j/, /j̃/, /w/ and /h/. Phonetically, however, the first three are rarely pronounced either as fricatives or as "approximates" (as in Ladefoged's terminology), and the fourth is often not represented by audible aspiration. Rather than give complete details here, I present a few examples, in particular those that touch on the phenomenon of nasalization. It should however be noted that these pronunciations are all of a kind, and indeed belong to one particular type of "open" articulation which is characteristic of the SF dialect (see Priestly 1977:130-131).

The conditions that favour lenition and elision are at least threefold: (a) relatively fast speech, i.e., the rate of normal conversation; (b) relative distance from the stressed vowel of the word; and (c) particular types of environment (e.g., /h/ is elided more often initially before /r/ (uvular [ʁ]) than initially before a vowel.⁶)

LENITION: some of the examples cited above are thus, in a more exact phonetic transcription, commonly pronounced as follows: [ʃ̃ʲua] 'meadow', [q̃ɔ̃ʲ] 'horse', [suʃ̃ʲa] 'pig', [l̃áʃ̃ʲqa] 'skirt', [bʃ̃ʲq̃st] 'Whitsun', [š̃ʲʲʲ] 'schilling'.

ELISION: /h/ may be elided in initial position: [usʷáʃ̃ʲin] 'covered in frost', [wéʃ̃ʲq] 'bitter'; in medial position, e.g. **tiwega* > /tʃ̃ʲʲha/ [tʃ̃ʲʲa] 'quiet, masc.gen.sg.'; and even, where it occurs, in final position, thus /j̃h/ [j̃] 'yoke'. /j/ appears to be elided only in intervocalic position, e.g. /rʃ̃ʲj̃/ 'rust', /wéʃ̃ʲj̃q/ 'fodder made of dry twigs etc.', /sramúʃ̃ʲim se/ 'I am ashamed', /nántiʃ̃ʲju/ 'Ferdinand's, masc.nom.sg.' may be pronounced [nʲáʃ̃ʲa], [wéʃ̃ʲq], [sramúʃ̃ʲim se], [nántiu]. The elision of /w/ apparently occurs only in a restricted set of intervocalic

environments, thus /cəhówat/ 'to doubt' [cəhóat], /nahúwu/ 'catch, past pcple, masc.sg.' [nahúu], but no elision in /cəhwáwa/ 'doubt, past pcple, fem.sg.', /spuwádat/ 'to confess'. As for /j/, it is elided under the same conditions as /j/, but it does not always vanish entirely: it leaves a "trace" of itself behind in a nasalization of the preceding vowel. For examples, see 1.5., 1.6. below.

1.5. Extension of nasalization to adjacent vowels

A kind of nasalized pronunciation that extends over whole syllables is a characteristic feature of contemporary SF (and, indeed, of a number of Sln. dialects, see Ramovš 1924:103-105, Zdovc 1972:132-133). The extent to which this occurs varies from speaker to speaker. It was noted two generations ago by Isačenko: ". . . imamo v selskem narečju pred nazalnimi konzonanti in za njimi tudi nazalirane vokale . . . Vendar je podoba, da je nazalizacija sledečega vokala fakultativna, ker je v vseh takih primerih ni in se tudi ne opaža pri vseh osebah" (1939:39).

Two articulatory phenomena are involved. First, the velum may be lowered in advance of a nasal consonant, or not raised following a nasal consonant: pre-nasal and post-nasal vowels may thus be partially or fully nasalized. (Note that nasalization extends to preceding SYLLABLES under certain conditions, see 1.7.). Second, the closure for post-vocalic /m/, /n/ may not be completed; in such a case, the whole nasal markedness of the syllable falls onto the vowel (Ramovš 1924:113).

Examples with prevocalic nasals: /máwxə/ 'inside pocet' [máwxə], [máwxə] or even, with nasalization extending to the postvocalic semivowel, [máwxə]; /núes/ 'nose' [núes] or [núēs]; /jíwa/ 'meadow' [jíwa], [jíwa] or even [jíwa].

Examples with postvocalic nasals: /húmšat/ 'to wish' [húmšat], [húmšat] or, without closure of the nasal stop, [húšat]; /hín/ 'out of order' [hín], [hín] or [hí]; /fájjn/ 'O.K.' [fájjn], [fájjn], [fájjn] or, very frequently, [fájj]; /swíja/ 'pig' [swíja], [swíja] or, with elision of the

/j/, [su^hja].

1.6. Secondary denasalization

In unstressed syllables, the nasalization of the syllable may be weak and in some cases is lost. In some words, indeed, it appears that nasalization has been completely lost, e.g. *skadanjь > *sqədəj̄ > /sqədi/ 'barn', *stópnja > /stópja/ 'footprint', *wišnja > /wíešja/ 'cherry', *gorňnjakъ > /húriq/ 'west wind', and so on. -- Otherwise, denasalization is frequent but not complete: cf. the varied realizations of the frequently-occurring endings which corresponds to Gmc. *-ung*, viz., *-iŋga > /-iŋha/, e.g. /prífiŋha/ 'examination', /májniŋha/ 'opinion'. This ending is never stressed, and is pronounced variously [iŋha], [i^hha], [i^ha], [i^h], [i^ha], or (without nasalization) [i^hha], [i^ha], [i^h] or [ia].

1.7. Extension of nasalization to preceding syllable

There are at least three words in SF which show nasalization of the vowel in the syllable PRECEDING the nasal. They are as follows (here, the relevant forms are given in phonetic transcription only; for phonological analysis, see 2.3.):

(1) 'fire': *ognъ > *ognjь in Sln. dialects (and also in O.C.S.), cf. Ramovš 1924:92; for SF, we reconstruct the development > *hohenj̄ > *hohəj̄ > *hohĩ̄ (with a simple vowel in final position, cf. similar forms reported by Ždovc 1972:133) and then, with extension of the nasality to the preceding syllable, > [h^hohĩ̄], the contemporary form. In oblique case-forms, the /j̄/ is maintained, and the vowel of the preceding syllable is nasalized: gen.sg. [h^hohĩ̄a], etc.

(2) 'lamb': *(j)agne > *(j)agnje (Ramovš 1924:91) and, in SF, > *hahj̄e > *hahĩ̄ > [h^hhĩ̄], again with anticipatory nasalization (which might also be termed intrasyllabic nasal harmony). The other case-forms follow the pattern of the nom.sg., thus gen.sg. *(j)agnjeta > [h^hhĩ̄ta].

(3) 'hole': *luknja develops regularly to SF *wuqja

and, with anticipatory nasalization, [uúq̃a] (usually [húq̃a], cf. 1.8. examples (7), (8).)

It can be seen that in these three words the consonant preceding the *nj is *g > /h/ or *k > /q/. When other consonants occur in this position, there is NO extension of nasalization to the preceding syllable, e.g. *ṣ̌beṣ̌ṇjaka > /beč̣ṣ̌éq/ 'apiary' without nasalized [ṣ̌], *proṣ̌nja, kroṣ̌nja > /próṣ̌ja/ 'request', /qróṣ̌ja/ 'tray' without nasalized [ṣ̌]; indeed, denasalization is common in the last two words, cf. 1.6., [p̣róṣ̌ja], [q̣róṣ̌ja].

This anticipatory nasalization occurs, therefore, only when the two glottal consonants are involved; algebraically,

$$v \rightarrow \tilde{v} / \text{---} \begin{Bmatrix} q \\ h \end{Bmatrix} [+nasal]$$

It should be noted that a frequent realization of the glottal stop /q/ (not only in SF, but generally, see Priestly 1976) is LARYNGEALIZATION (noted phonetically as [h̥]) rather than the glottal stop proper [ʔ]; and both [h̥] and [h̥] are sounds that can be accompanied by nasalization. The same is also true of other non-stop consonants, of course, but [h̥] and [h̥] are produced below the velic opening, and I suggest that they may be more easily nasalized than oral consonants. In a narrow phonetic transcription, then, the three words are: [h̥óh̥ĩ] 'fire', [h̥áh̥ĩ] 'lamb', and [h̥úh̥ĩ̃a] or [h̥úʔĩ̃a] 'hole'. It remains possible that, given an oral non-stop consonant in this position, nasalization may also extend through this consonant to the preceding syllable, especially if the consonant is easily nasalized. There are indeed two words where this phenomenon might be expected, in that they have /r/ (phonetically, the uvular [ʁ]) in the relevant position: the reflexes of *tṛnje 'thorns' and *aṛnje 'grains'. I have not heard these words pronounced with nasalized [ṣ̌], but only as [ṭəʁĩ], [ẓəʁĩ]; I assume, however, that [ṭəṣ̌ĩ], [ẓəṣ̌ĩ] are possible pronunciations.

1.8. "Sporadic" nasalization

(4) 'blow one's nose': [uṣéṣ̌quat se], [uṣéṣ̌qent se],

cf. SLS *usekniti se*, deriving from a CSL. root with a nasal vowel **eĕk*, cf. Ukrainian *зняти*, Polish *siąkać*.

(5) 'rinse': [spu^áquat], [spu^áqent] (also with other prefixes, e.g. [u-],) cf. SLS *splakovati*, *splakniti*.

(6) 'whine, complain': [ĩ^ésu^uqat], [ĩ^ésu^uqent], with nominal derivative [ĩ^ésu^uquc] 'fretful child', cf. SLS *javkati*, *javkniti* and, for the derivative, the form *javkavec* in Pleteršnik (1894:361).⁷

(7) 'clay': [ĩ^íu] or [hĩ^íu], with derived adjective [ĩ^íuast] or [hĩ^íuast] 'clayey', cf. Pleteršnik *il*, SLS *ilo*; the nasal vowel occurs throughout the paradigm (normally in the singular only).

(8) 'fir tree': [ĩ^íu] or [hĩ^íu] < **jeľ*, cf. Russian *ель*, SLS *jelka*. The nasal vowel occurs in the nom. acc. sg. only.

The three verbal roots above are best considered together with respect to possible origins of the nasal vowel. A number of explanations may be suggested, none of them very satisfying; but one point should be emphasized: the prior existence in the development of SF of the processes described in 1.5. and 1.7. must surely be considered as EN-ABLING these instances of "sporadic" nasalization to take place.

First, the nasalization of the initial [ĩ] /j/ in 'whine' appears to be secondary in origin, i.e. to have spread from the following vowel; the alternative explanation -- that it arose independently -- involves reconstructing something like **njavk-*, and the correspondence with SLS *javk* militates against this. It is however possible that there has been some kind of "contamination" from the root **njux-* (cf. note 2).

Second, given the extent to which Sln. dialects show "sporadic" nasal infixation,⁸ could this be the explanation here? In 'to rinse', for example, did the original **-plak-* develop a secondary nasal stop thus: **-plank-*, giving (cf.

1.3.) *-*pwaj̃q-* and then (cf. 1.5.) *-*pwãj̃q-*, following which the /j̃/ was elided?⁹ This attractive explanation must be rejected, since (cf. 1.4.) /j̃/ appears to be elided only in unstressed syllables and intervocalically, and since we have SF forms which retain /-j̃q-, e.g. /j̃áj̃qa/ (cited above), /més̃j̃qat/ 'to be missing', /šés̃j̃qat/ 'to give as a present'. The implausible possibility that /j̃/ was elided only before /qw/ is countered, in part, by the word /qás̃j̃hwa/ 'can for water or milk', where /j̃/ is not elided before GLOTTAL CONSONANT + /w/; the possibility that /j̃/ was elided only before /qn/ (i.e., in the perfectives) is not disproved, but seems unlikely.

Third, it may be noted that all three roots have perfectives in /-ant/. The /n/ occurs, diachronically speaking,¹⁰ immediately after the /q/: do we have here a parallel, regular development to the one described in 1.7.? In other words, did the sequence VOWEL + /q/ + /n/ develop "anticipatory" nasalization in the vowel (as VOWEL + /q/ + /j̃/ does in [húq̃a]), following which the root-vowels in the imperfectives were nasalized analogically? This equally attractive explanation will -- at first glance, at least -- not work because of a considerable number of perfective verbs in SF with /q/ or /h/ before the /-ant/, and WITHOUT nasalization of the preceding vowel, e.g.: /dérqent se/ 'to slip; to ski', /pásqent/ 'to sting', /qléeqent se/ 'to kneel', /smúqent/ 'to creep', /natásqent/ 'to cook on a stick over a fire', /dréshent/ 'to poke', /putéshent/ 'to tug', /uzéshent/ 'to lift'. It remains possible, however, that we have here an instance of LEXICAL DIFFUSION, arrested after affecting just three words.

Fourth, we can turn to the factor of EXPRESSIVENESS in search of an "explanation": the "expressive" or "affective" force of nasalization in Slavic is a factor that has often been evoked. In Priestly (1978) I argued that this kind of recourse can hardly be called an "explanation" given the poor state of knowledge about this phenomenon, and pointed out how much this argument has been misapplied and/or

overworked in diachronic Slavic phonology. Nevertheless, if we admit (as we surely must) that this factor does sometimes influence (or restrict) sound-changes, then two of the three verbal roots in SF appear to be excellent examples of its probably working. Where else but in 'to blow one's nose' and 'to whine' is there a clearer connection between semantics and (nasal) sound? As for 'rinse', the "expressive" factor appears very much less likely: the appearance of nasalization in this root remains unexplained in this way.

For these three verbs, I suggest a possible COMBINATION of expressive factors and phonetic ones ("anticipatory" nasalization), at work in a situation which ENABLED them to have some effects.

The two nouns which have the variant forms [i̯i̯u̯] and [hi̯u̯] in their nom.sg. are even more problematic. It must first be emphasized that nasalization in these forms does not always occur; it is, however, preponderant: of 31 speakers of SF questioned on this point, 20 had a clear nasal vowel. As to the variation in initial position between [i̯] and [h], research indicates that the introduction of initial /h/ for initial /w/ (before back vowels) and for initial /j/ (before front vowels) is a recent innovation in SF, and that the speakers who tend to use initial /h/ instead of /w/ and /j/ also say [hi̯u̯] rather than [i̯i̯u̯]; in other words, /h/ is also being substituted for /j/, and it is the earlier form [i̯i̯u̯] that must have its nasalization explained.¹¹ This is no easy task. For one of the two words, I can offer one very tentative explanation; for the other, I offer none at all.

Noting that, as well as [i̯i̯u̯] 'fir tree' and [i̯i̯u̯] 'clay', SF also has the word [i̯i̯ua̯] /j̯wa/ 'meadow', I suggest some kind of confusion between the words 'meadow' and 'clay', due to semantic contiguity. The original *i̯l(o) 'clay' would be expected to result in SF */j̯w/; "contamination" from the word for 'meadow' might result in nasalization of the initial syllable.¹²

The regularly expected SF form for 'fir tree' is, however, not */jɪw/ but */jɛw/¹³ -- in this instance, then, there is no apparent semantic grounds for "contamination", AND the phonetic similarity is incomplete. Whereas the nasalized syllable in 'clay' has at least a possible explanation, both the nasalization and the vocalic quality of 'fir tree' remain a mystery.¹⁴

To close this section, I offer some preliminary data on the DIFFUSION of this nasalization. First, we can expect this innovation to have extended itself GEOGRAPHICALLY, and this appears to be indeed the case. Apparently, neighbouring dialects to the East and West of SF have no examples of this phenomenon, according to, respectively, L. Kažničar (Obirsko / Ebriach) and H. Lausegger (Slovenji Plajberk / Windrich Bleiberg); and initial investigation in Bajtiše / Waidisch (one male informant in his seventies) had the same results. To the North, however, I did find some examples of nasalization: an informant in Treblje pri Šmarjeti / Triebloch bei St. Margareten (male, forties) had nasal vowels in 'fire', 'hole', 'rinse' and 'clay', but not in 'blow one's nose' or 'fir tree'; and an informant from Zavrh pri Kočuhah / Hintergupf bei Gotschuchen (male, twenties) had nasal vowels in 'hole' and 'clay' but not in 'fire', 'rinse', 'blow one's nose' or 'fir tree'. Treblje and Zavrh are, respectively, 12 and 15 km. by road from the nearest part of the SF-speaking area. Second, we can expect an innovation to extend itself CHRONOLOGICALLY, and this too appears to be the case. One informant (male, forties), who was born in Sele but has lived about 30 years in Toronto (Canada), was found to have nasal vowels only in 'fire', 'hole', 'clay' and 'fir', but not in 'blow one's nose' or 'rinse'. It is interesting that, of the six words involved,¹⁵ what may well be an earlier form of SF has four with nasals; and the Treblje informant (who lives closer to SF) has four, while the Zavrh informant (who lives further away) has just two. Further investigation may well confirm that this a typical (and very neat) example of diffusion

over time and space. Experience with other data (see e.g. Priestly 1982) suggests the likelihood of spatial diffusion WITHIN Sele Fara; information to date does not support this.

It is also of interest that the three informants mentioned here share nasal vowels in 'hole' and 'clay'; in the former, nasalization has a straightforward phonetic explanation, while in the latter it is more problematic.

1.9. A nasalized semivowel

For SF, the apparently independent sound [ɥ̃] must be added to the nasalized vowels presented above. It occurs in the nominal suffix [iɥ̃iq], with its optional variant [-iɥ̃iq], in at least three words: [qrup'iɥ̃iq] 'aspergillum', [cɪd'iɥ̃iq] 'small sieve', [tuč'iɥ̃iq] 'large sieve' (cf. the verbs /qròpt/ 'to sprinkle', /c\dt/ 'to sieve', /tòčt/ 'to sieve'). The suffix derives from *iľnikā, cf. SLS *kropilnik*, *cedilnik*; in SF, the two consonants *-wn- < *-ln- have fused in the bilabial nasalized semivowel [ɥ̃].¹⁶

2. SYNCHRONIC ANALYSIS

A complete synchronic analysis would necessarily involve the whole of the phonological and morphophonological structure of the dialect. Here I do no more than make a few suggestions.

2.1. /j̃/

The separate phonemic status of /j̃/ (with its normal pronunciation, cf. 1.4.) is unquestionable, as is shown by the contrast between /qòj̃/ 'horse' and /qòj/ 'at once; only'; /mèj̃/ 'less' and /mèj/ 'border, acc.sg.'; and /j̃fem/ 'they, instr.' and /j̃fem/ 'we eat'.

2.2. Extension of nasalization to adjacent vowels

The "optional" nasalization of vowels adjacent to /m/, /n/ and /j̃/ presents no problems in description, nor does the optional elision of these consonants in preconsonantal

and prepausal position. It must however be made clear that the syllable as a whole retains nasalization in one form or another (with exceptions in some unstressed syllables, cf. 1.6.).

2.3. The "independent" nasal vowels and [ũ]

What is more difficult, and more interesting, is the description and analysis of the nine roots presented in 1.7., 1.8. and 1.9. that have distinct nasalized segments not immediately adjacent to /m/, /n/ or /ŋ/.

The fact that so few lexical items are involved means that traditional structuralist analysis will presumably resort to mentioning a "subsystem" of "marginal" phonemes. It is of course unfortunate that, as it happens, the "subsystem" is both large and typologically unusual: it has five stressed vowels, with the three corners of the vowel-triangle properly represented, /á/, /â/ and /ú/, but with a mid-high back rounded /ô/ being opposed to a mid front diphthongal /ëë/; it has a single unstressed vowel, /ĩ/; and it has the nasalized semivowel /w̃/. In this respect, the phonologist who deals in features ("long components" or "prosodies", for example) will have the advantage in that the feature of nasalization can be allotted a kind of independent status.

More algebraically-oriented phonologists such as generative phonologists will be attracted to analyses which dispense with these infrequent and "superficial" nasalized vowels and /w̃/. The facts presented in 1.7. suggest two points of analysis: first, the /ŋ/ can be resorted to as a source for the nasalization; and, second, nasalization can extend beyond the boundaries of the syllable. In this way, the morphophonological ("underlying") forms can be written as follows: <hohj̃>, gen.sg. <hohja>; <hahj̃>, gen.sg. <hahj̃ta>; <huqja> or <wuqja>; <jeawqat>; and <-lwniq>. Given the descriptions alluded to in 2.2. above, only two rules will be required to derive the forms of 'fire', 'lamb', 'hole', 'to whine' and the derivative suffix:

(a) $v + \tilde{v} / _ \left\{ \begin{array}{l} q \\ h \end{array} \right\} [+nasal]$

(b) $\tilde{j} \rightarrow \tilde{y} / c _ \left\{ \begin{array}{l} C \\ \# \end{array} \right\}$

Five of the nine roots are thus dealt with quite easily. Problems arise, however, once we try to deal with the other four. Admittedly, it is only these four that present obstacles; but the obstacles are such that analysis is probably more trouble than it is worth.

For the roots 'clay' and 'fir tree', the older pronunciation [tʃu] can be derived straightforwardly from <ɟw>. The [hʃu] pronunciations are a stumbling-block: <hɟw> will give incorrect *[hʃu], cf. <hohja> → [hohʃa]; and both <ɟw> and <hɟw> appear extremely arbitrary. Moreover, <ɟw> is not simplified after vowels (cf. /qáɟhwa/ 'can for water or milk', /háɟhəlc/ 'angel'). Nevertheless, one or other of these two transcriptions could perhaps be resorted to.¹⁷

For 'blow one's nose' and 'rinse', there appears to be no way in which \tilde{j} can be introduced into the transcription so that nasal vowels will be derived. In each, there are three possible positions for this <ɟ>: (a) before the vowel, (b) between the vowel and the <q>, and (c) after the <q>. The first must be rejected because, in 'blow one's nose', <sɟv> would surely give /sɟv/ or perhaps /ʃɟv/; cf. /próʃja/ in 1.7. The second must be rejected because <ɟq > sequences will likewise retain the nasalized yod, cf. /jáɟqe/ 'skirt'. The third must also be rejected: a form, for 'rinse', with <pwəqɟv> will retain the \tilde{j} , cf. [húqjə] above; and a form with a following consonant, <pwəqɟC>, will show the change of <ɟ> to [ʃ], cf. <hahɟta> → [háhʃta] above.

2.4. Conclusion

The nine roots in SF with "independent" nasal vowels and [ũ] are hardly sufficient to warrant such intricacies of analysis. For the present, it is surely enough to mark the entries in the dictionary with the feature of nasalization as required.

This phenomenon is clearly an innovation, and the evidence suggests that it is spreading not only geographically but lexically. Moreover, the lexical extension would appear to have no barriers, given the "open" type of pronunciation and the extensive occurrence of syllabic nasalization that have been described. If the lexical extension continues, these problems will eventually demand a solution. It is interesting to speculate when such a step will be considered necessary: when does a "sub-system" become elevated into part of a "system"? When do "marginal" phonemes become no longer "marginal"?*

NOTES

1. The following abbreviations are used: SF = *Sele Fara*, Sln. = Slovene, SLS = Standard Literary Slovene, CS1. = Common Slavic, MHG = Middle High German, Gmc. = Germanic. Nasalization is shown with the tilde (~); pitch distinctions are not marked, and for SF the acute (´) and grave (`) accents represent long and short stressed vowels respectively. The letter q represents the glottal stop. For transcription and phonology, see Priestly 1976, 1977, 1982; Hafner - Prunč 1980:85-101; Karničar 1979: 29-66.
2. Note in passing SF /dərʃǒxat/ 'to snore', which corresponds quite regularly to Sln. *drnjohati*. The root *d(e)rn* occurs in various derivatives throughout South Slavic and in Czech and Slovak, cf. Bezlaž 1977:115 (who does not mention forms for 'to snore', but cites related words, e.g., *drnjokati* 'nerazumljivo govoriti skozi nos'). In the absence of any mention by Bezlaž, I suggest that Sln. *drnjoh-* is a "blend" of the roots *d(e)rn* with the two (interrelated?) roots **nju* (Sln. *njuh*, Polish *niuchać*) and **wow* (Sln. *voh*, Polish *wachać*).
3. See Priestly 1980, Karničar 1981 on the restricted development and/or analogical loss in SF of the results of the "kasna palatalizacija".
4. Note the back-formation involved in SF /pumaráʃqa/ 'orange' from the case-forms with palatalization, e.g., the nom.pl. /pumaránci/, cf. Austrian German *Pomerantsche*.
5. Note the parallels between these phenomena in SF and similar ones in "Rapid Russian", described in Derwing - Priestly 1980.
6. Cf. Karničar 1979:48 for similar developments in Obirsko.

7. The correspondence of SF /ə/ or /ɛ/ with SLS /a/ is irregular but not infrequent, cf. SF /q|édu/ 'hammer', /méjʒat/ 'to be missing', /hójda/ 'buckwheat', /préšč/ 'boar', and SLS *kladivo*, *manjkati*, *ažda*, *prašič*.
8. Examples in Ramovš 1924:100-103, Rigler 1963:161, Zdovc 1972:138.
9. There are no forms cited in any of the literature on Sln. in Carinthia with an -n- infix in the root -*plak*- 'rinse', as is quickly apparent from the data in the card indices of the Arbeitsgruppe für Slowenistik des Instituts für Slawistik der Universität Graz. I wish here to acknowledge the help of the members of the Arbeitsgruppe and emphasize the value of their work to date. The card indices alone saved me many weeks of work.
10. Synchronically, the /n/ is preceded by /ə/ in certain verbal forms; e.g., the present tense of 'to rinse': [spuáqnem], [spuáqenš], [spuáqen]; [spuáqngemal], [spuáqentel]; [spuáqnem], [spuáqentil], [spuáqni]. Note that the -n- occurs in *splaknuvati*, i.e., has "spread" to the imperfective, in Gutschmann's Dictionary (1789).
11. Present evidence strongly suggests that the change /w/ > /h/ (before back vowels) and /j/ > /h/ (before front vowels) was initiated, perhaps three generations ago, in the Sele Cerkev and/or Sele Borovnica sub-districts of SF.
12. The item 'clay' is glossed with a nasal articulation by Isačenko 1939:32.
13. Cf. *jev* (Scheinigg 1881:414), *jev* (Šašel - Ramovš 1936/37:308), and *jev* in Treblje pri Šmarjeti and Zavrh pri Kočuhah.
14. A tabulation of the paradigms for the three nouns shows extensive non-homonymy, which renders "contamination" less probable. On the other hand, the non-nasal ɭ in the non-nom.sg. forms for 'meadow' does suggest that some confusion may have occurred:

	sg.	sg.	du.	pl.	sg.	du.	pl.
nom.	ɭfɥ	ɭfɥa	ɭfɭ	ɭfɭ	ɭfɥ	ɭɭ	ɭfɭ
gen.	ɭfɥa	ɭfɭ		ɭɭ	ɭɭ		ɭfɭf
dat.	ɭfɥ	ɭɭ		ɭfɭam	ɭɭ		ɭfɭám
acc.	ɭfɥ	ɭɭ		ɭfɭ	ɭfɥ		ɭɭ
loc.	ɭfɥ	ɭɭ		ɭfɭax	ɭɭ		ɭfɭfex
ins.	ɭfɥam	ɭfɭu		ɭfɭám	ɭɭɭsə		ɭfɭmf
	'clay'	----	'meadow'----		---	'fir tree'---	

15. The two other words were not investigated. For 'lamb', other dialects have generally replaced *(j)agnje with other words, e.g., *beqz*. 'to whine' did not come to my attention until it was too late to make full enquiries.

16. A similar phenomenon can be observed in extra-fast speech in a word such as /tráwəŋq/ 'hayfield', which may under these conditions be pronounced [tráŋq]. Note a puzzling difference in developments: *-awnik > [-aŋq], but *-ilnik > [-iŋq]).
17. While the two pronunciation-styles (one with /w-/ , /j-/ and /j-/; the other with /h-/) continue as variants in SF, we may of course "derive" /h/ from the other consonants. In this case the vexing problem of an algebraic transcription for [hʲ] does not arise: the initial [h] can "replace" the initial [ʲ] in the speech of those speakers who have this particular variant. Note, however, that this "replacement" must affect the PHONETIC form, with [ʲ], in which the nasalization is secondary. If and when the innovative pronunciation in words like this becomes the norm, the problem will have to be faced.

* The research reported here was funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

BIBLIOGRAPHY

- BEZLAJ 1977 - Bezljaj, F. *Etimološki slovar slovenskega jezika I: A - J*. Ljubljana: SAŽU.
- DERWING - PRIESTLY 1980 - Derwing, B.L. - Priestly, T.M.S.. *Reading Rules for Russian*. Columbus, Ohio: Slavica.
- GUTSMANN 1789 - Gutschmann, O. *Deutsch-windisches Woerterbuch*. Klagenfurt: Kleinmayer.
- HAFNER - PRUNČ 1980 - Hafner, S. - Prunč, E. *Lexikalische Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten*. Graz: Institut für Slavistik der Universität Graz.
- ISAČENKO 1939 - Isačenko, A.V. *Naračje vasi Sele na Rožu*. Ljubljana: Znanstveno društvo.
- KARNIČAR 1979 - Karničar, L. *Die Mundart von Ebriach / Obirsko in Kärnten*. Ph.D. Diss., Universität Graz.
- KARNIČAR 1981 - Karničar, L. "Oblikoslovne premene ženske a-jevske sklanjatve v govoru Obirja in Sel." *Slavistična revija* 28, 453-462.
- PRIESTLY 1976 - Priestly, T.M.S. "A note on the glottal stop." *Phonetica* 33, 268-274.
- PRIESTLY 1977 - Priestly, T.M.S. "Consonant alternations in the dialect of Sele Fara." In: Lenček, R. (ed.). *Papers in Slovene Studies 1976*. New York: Society for Slovene Studies, 120-164.
- PRIESTLY 1978 - Priestly, T.M.S. "Affective sound-change in Early Slavic." In: Folejewski, Z. (ed.). *Canadian Contributions to the VIII International Congress of Slavists*. Ottawa: Canadian Association of Slavists, 143-166.

- PRIESTLY 1980 - Priestly, T.M.S. "Variation on an alternation: the fate of the *kasna palatalizacija* in Sele Fara, Carinthia." *Slovene Studies* 2, 63-77.
- PRIESTLY 1982 - Priestly, T.M.S. "*k + dative in a Carinthian Slovene dialect." *Folia Slavica* 4, 25-34.
- RAMOVŠ 1924 - Ramovš, F. *Historična gramatika slovenskega jezika II. Konsonantizem*. Ljubljana: Znanstveno društvo.
- RAMOVŠ 1935 - Ramovš, F. *Historična gramatika slovenskega jezika VI. Dialekti*. Ljubljana: Znanstveno društvo.
- RAMOVŠ 1936 - Ramovš, F. *Kratka zgodovina slovenskega jezika*. Ljubljana: Akademski založba.
- RIGLER 1963 - Rigler, J. *Južnotranjski govori*. Ljubljana: SAZU.
- SCHEINIGG 1881 - Scheinigg, J. "Obraz rožaznskega razrečja na Koroškem." *Kres* 1, 412-415, 459-465, 525-527, 561-563, 617-621, 663-667.
- STRIEDTER-TEMPS 1963 - Striedter-Temps, H. *Deutsche Lehnwörter im Slovenischen*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- ŠAŠEL - RAMOVŠ 1936/37 - Šašel, J. - Ramovš, F. *Narodno blago iz Rožna*. Maribor (= Arhiv za zgodovino in narodopisje 2.)
- ZDOVC 1972 - Zdovc, P. *Die Mundart des südöstlichen Jauntales in Kärnten*. Wien: Böhlau.

POST-SCRIPTUM

After submitting this article, I chanced on the article "Nasal spreading in Capanahua," by Ken Safir in *Linguistic Enquiry* 13, 689-694 (1982), where the following phonological phenomena are discussed: the extension of nasalization, both forwards and backwards and to adjacent syllables, in Capanahua (a language of Peru) and in Southern Castilian Spanish; and the concomitant elision of nasal stops in Capanahua. There are striking similarities between these phenomena and those described above; note in particular that, in Capanahua, what I call "intrasyllabic nasal harmony" occurs ONLY when the intervening consonant is [-consonantal], i.e., /y w ʔ/. In this language, nasalization does not spread through /r/. In Southern Castilian Spanish, however, it DOES spread through /r/: the phrase *una revista*, for example, is pronounced [únarēβ[hta].

Hans-Peter STOFFEL (Auckland)

SECONDARY DERIVATION FROM ENGLISH LOANWORDS
IN NEW ZEALAND SERBO-CROATIAN DIALECTS

In a recent article (Stoffel, 1981)¹ I discussed the morphological adaptation of words borrowed by New Zealand Serbo-Croatian dialects (NZSC) from New Zealand English (NZE). The purpose of the present article is to show the affixes used in the formation of secondary nouns, adjectives and verbs derived from such loanwords within NZSC. This will provide information on the constituent structure of words, on the productivity of derivational affixes, and - in the specific context of a bilingual setting - on both the possible influence of "synonyms" in the native dialects of the informants, and of New Zealand English on the process of derivation.

So far little attention has been paid to the study of derivatives from loanwords in Serbo-Croatian (SC). The most detailed analysis can be found in Grotzky's book on the morphological adaptation of German loanwords in Standard Serbo-Croatian (1978; "innersprachlich abgeleitet"/e Wörter/: 131). A few comments on derived secondary adjectives and verbs are included in an article by Filipović (1977; "secondary adaptation": 121), and in Surdučki's extensive study of loanwords from English in Standard Serbo-Croatian and in the language of Serbs and Croats in Canada (1978; "sekundarne izvedenice": 7).

Bloomfield's concept of "derived secondary words" (1969: 209) proves to be the most suitable one for this investigation. The "underlying form" (Bloomfield 1969: 209) of each of the loanwords examined here is one that has been adapted to NZSC by way of paradigmatic or suffixial substitution.² This underlying form is a free morpheme, while the affixes used in the formation of derived secondary words are bound morphemes from the Serbo-Croatian

dialects of the informants which help to form new lexical items (e. g. NZSC *dren* - *drenđić* 'small drain'; NZSC *padek* - *padekat* 'to dig on a face', - *prepadekat* 'to work out a gumfield completely'). In the case of some verbs in my corpus, affixes help to form different aspects and sub-aspects ("Aktionsarten"), i. e. new grammatical forms. These have been included in the present analysis. However, mere flexemes such as the genitive sg. inflexional ending *-a* in *švampar-a* remain outside the scope of this discussion since they belong entirely to inflexional morphology.

The derivatives presented in this article have been taken from my corpus of words relating to kauri-gumdigging and to everyday life on the gumfields. Many of them are now obsolete words but all were widely used between 1890 and the 1930s by the homogeneous group of gumdiggers who had immigrated to New Zealand from central and southern Dalmatia, and who speak either the Štokavian-ikavian dialects of the Makarska rivijera and its hinterland, or the Čakavian dialects of the off-shore islands.³ The derived secondary words presented below belong to the spoken language and have been recorded in interviews with twenty former gumdiggers who immigrated to New Zealand between 1903 and 1936.

1. NOUNS

All but one derived secondary noun are derivatives from unaffixed noun stems and can be described by the following formula:⁴ $N_2 = N_1 + \text{Suffix}$. The one exception is of adjectival origin: *titr-ov + ađa* + *titrovađa* ('Ti-tree timber').

The list of nouns includes the following N_2 derivatives: *švampar* + *švamp+ar* (N_1 : *švanap/švampa*), nomen agentis, 'gumdigger working mainly in swampy areas containing inferior gum'; *Maorka* + *Maor+ka* (N_1 : *Maor*), ethnic noun, 'Maori woman'; *drenđić* + *dren+đić* (N_1 : *dren*), diminutive noun, 'small trench, small train'; *galica* + *gal+ica* (N_1 : *gala*), diminutive noun, 'small gully'; *stompina* + *stomp+ina* (N_1 : *stomp*), augmentative noun, pejorative, 'big, ugly stump of a tree'; *švampina* + *švamp+ina* (N_1 : *švanap/švampa*), augmentative noun, pejorative, 'big, unpleasant swamp'; *titrovađa* + *titr-ov* (adjective) + *ađa* (N_1 : *titra*), noun, 'Ti-tree timber'.

For the words *dren*⁵ and *gala* there are the synonyms *jendek/jendak* and *jaruga* in my corpus. However, these are rarely used in

the spoken language, and the N₂ diminutive forms have been recorded from the loanwords only. *Maorka*, with the suffix *-ka*, is always used in NZSC while Standard Serbo-Croatian generally uses *Maorkinja*, with the suffix *-inja*.

With the exception of *-ov+ađa* all the suffixes mentioned above belong to the most productive ones in Serbo-Croatian. In his investigation of derivatives from 700 German loanwords in Standard Serbo-Croatian Grotzky (1978: 123) shows that *-ina*, *-ar*, *-ka*, and *-(š)ić* make up 35.2% in a list of 35 suffixes for nouns. Gačić (1979: 40) notes that the suffixes *-(š)ić* and *-ica* are used frequently in derivatives from Italian loanwords in the Split dialect (e. g. *brunić* /'small furuncle'/).

The examples from the NZSC vocabulary of gumdigging likewise show a tendency towards the use of a limited number of highly productive suffixes. There are no transfers from synonymous word structures (underlying form + the same suffix in the same meaning) in the native dialects of the informants.

The suffix *-ina* for augmentatives is marked as pejorative by the informants from all dialect areas. Šimundić (1972: 172) has observed the same feature in his investigation of the dialect of the Imotski and Bekija region in the central Dalmatian hinterland where some of my informants have come from.

2. ADJECTIVES

All derived secondary adjectives have a noun as their underlying form and can be described with the following formula:
Adjective=N + Suffix.

Examples: *amberan* + *amber+an* (N: amber), 'amber...'⁵; *goman* + *gom+an* (N: goma), 'gum...'; *šugeran* + *šuger+an* (N: šuger), 'sugar(y)'; *švampan* + *švamp+an* (N: švanap/švampa), 'swamp(y)'; *maorski* + *Maor+ski* (N: Maor), 'Maori...'; *kaurski* + *kaur+ski* (N: kaur 'Kauri tree'), 'Kauri...'; *kaurov* + *kaur+ov*; same derivation as *kaurski* but far less frequent); *titrov* + *titr+ov* (N: titra, 'Ti-tree'), 'Ti-tree...'; *čokast* + *čok+ast* (N: čoka, 'chalky gum'), 'chalk(y)'.⁶

As in the case of nouns the suffixes used for the formation of adjectives are all but one (*-ast-*) taken from the most productive group, which is made up by *-an*, *-aski*, and *-ov/-ev*.

According to Grotzky (1978: 131) they make up 85% of all suffixes for Serbo-Croatian adjectives.

Four adjectives have synonymous forms based on Serbo-Croatian native word stock: *šederan* (for *šugeran*), and *močvaran* (for *švamp-an*) in both Standard SC and in NZSC dialects, and *smočovan* (for *goman*) and *kredast* (for *žokast*) in NZSC only. However, only in the case of *žokast* can we assume with certainty that the suffix *-ast* is a transfer from the similar suffix in the synonym *kredast* (N: *kreda*, in both Standard Serbo-Croatian and NZSC).

3. VERBS

Since all borrowed verbs show suffixial adaptation in the receiving language it is often difficult to determine if a given unprefixated NZSC verb is simply an instance of suffixial adaptation of an NZE source verb (e. g. NZSC *ringat* 'to ring, to telephone' + NZE to ring, vb.) or whether it is a derivative of a loanword, especially of a noun, in NZSC itself (e. g. NZSC *drenit* 'to drain' + NZSC *dren* or NZE to drain, vb.). Thus, verbs of the type *ringat* or *drenit* will be omitted in this discussion.

The derived secondary verbs have either a noun or a verb as their underlying form, and they can be described by the following formulae: (1) $Vb = N + \text{Suffix}$, and (2) $Vb_2 = \text{Prefix} + Vb_1$.

Examples: *šipsat* (+ N *šips* + Suffix *-at*; ja *šipsa/je/n,...*) 'to shovel/clean/sort chip gum, working in a group of people'; *padekat* (+ N *padek*⁵ 'paddock' + Suffix *-at*; ja *padeka/je/n,...*) 'to dig on a face'; *prepadekat* (+ Prefix *pre-* + Vb_1 *padekat*; ja *prepadeka/je/n,...*) 'to work out a gumfield completely'; *preškrepāt* (+ Prefix *pre-* + Vb_1 *škrepāt*; ja *preškrepa/je/n,...*) 'to re-scrape'.

Only *preškrepāt* has a synonym in the form of a single verb: *pre(o)strugat*. Here the prefix of the native Serbo-Croatian verb has obviously been transferred to the loan verb *preškrepāt*.

The sole suffix used in the derivation of secondary verbs in my corpus of the gumdigging vocabulary is *-at*. However, the suffix *-it* is almost equally productive in verbs borrowed directly from NZE verbs by way of suffixial substitution (e. g. NZE to wheel → NZSC *vilit*, NZE to drain + NZSC *drenit*). There are no examples in *-ovat*, *-isat*, and *-irat*. This seems to be in line with the preference for *-at*, *-it* over the extended forms in the dialects of my

informants. NZSC first-generation speakers use *kampat* and *drenit*, not **kampirat* (Klaić 1980: 683 : *kempirati*), and **drenirat* (Klaić 1980: 325 : *drenirati*). Moreover, direct derivation from NZE source verbs such as 'to camp', 'to drain' will automatically yield NZSC unextended forms.

Verbs in which affixes help to form aspectual pairs must, according to Bloomfield's definition, also be included in this list though such derivatives are not generally regarded as new lexical items. However, they deserve mentioning in an investigation of the speech of a bilingual community. In my corpus only two of the most frequent verbs have two aspects. They are based on the opposition of a simple verb (imperfective) vs. a prefixed verb (perfective): *škrepāt* : *oškrepāt* 'to scrape the gum', and *špirāt* : *prošpirāt* 'to locate the gum by thrusting a spear into the ground'. Of these two prefixes the -o in *oškrepāt* appears to be a transfer of the same prefix in the native Serbo-Croatian pair *strugat(i)* : *ostrugat(i)*. All the remaining verbs relating to gum-digging, including those given above as examples, are bi-aspectual.

Slightly more frequent is the formation of what Gačić (1979: 40-41) calls iteratives, namely secondary derivations in -*avat* (from -*at*), and -*ivat* (from -*it*) which are common in borrowings from Italian in the various dialects of Dalmatia. However, the verb *špiravat* (: *špirāt*) in my corpus, as well as verbs not specifically related to gumdigging such as *ringavat* (: *ringāt* 'to telephone'), and *špelivat* (: *špelāt* 'to spell a word') seem to be doublets of the unextended forms in -*at* rather than specific iteratives.

CONCLUSION

Though based on a limited number of derivatives the present investigation shows some general trends in the treatment of derived secondary words in the speech of the former gumdiggers:

1. With the exception of -*ađa* the affixes used for the derivation of nouns, adjectives, and verbs are taken from the most productive groups in the dialects spoken by the informants;
2. The influence of synonymous words with identical derivational affixes is minimal: Only in the case of *čokast*, *preškrepāt*, and *oškrepāt* can we assume such synonymity with certainty.
3. In general we can say that the derivation from phonologically

and morphologically fully integrated loanwords in the speech of former Dalmatian gumdiggers is largely identical with the derivation of native underlying forms.

Derivational patterns of the dominant language, New Zealand English, with which the informants have been in contact for many years, have had no influence on this process.

NOTES

1. Cf. The Morphological Adaptation of Loanwords from English in New Zealand Serbo-Croatian. *Wiener slavistischer Almanach*, 7 (1981), 243-252, where some more information on the "profession of gumdigging" can be found.

The present article is a revised version of a paper given at the *South Slavic Colloquium* held in conjunction with the 21st Congress of the Australasian Universities Language and Literature Association (AULLA) in Palmerston North, New Zealand, January 27 - February 3, 1982.

2. Paradigmatic substitution is defined as the transfer of a NZE word to NZSC directly, i. e. without any suffixes: swamp + *švanap/švampa*, ..., gumdigger + *gomdiger/gomdiger*, ... Borrowing by way of suffixes is referred to as suffixial substitution and is most common in the adaptation of verbs: NZE to scrape + NZSC *škrepāt*.
3. The spelling system used in this article is that of Standard Serbo-Croatian. The phoneme /ǣ/ (spelled <ǣ>), which occurs in a number of words, is realized as [t'] by informants from the Čakavian dialect area. Informants from the Makarska rivijera region and its hinterland speaking Štokavian-ikavian dialects do not usually distinguish between /ǣ/ and /ǣ/ and realize both as [ǣ].
4. Apart from NZE and NZSC the following abbreviations are used in this article: NZD = *Heinemann New Zealand Dictionary*; SCED = *M. Benson, A Serbo-Croatian-English Dictionary*; N = noun; N₁ = noun from which N₂ is derived; vb. = verb; V₁ = verb from which V₂ is derived.
5. Though the words *dran* (SCED: 91), *ambra* - in its feminine form - (SCED: 6), and *pađok* (Klaić 1980: 991 'ograda na livadi za okupljanje konja pred utrku') are used in Standard Serbo-Croatian today, the Dalmatian gumdiggers borrowed them from NZE. The NZSC for 'amber' is *amber* (masc.), and NZSC *pađek* (not *pađok*) is used not only in the meaning given by Klaić but first of all to denote 'a) any field or enclosed area - b) a sports field' (NZD: 789).

BIBLIOGRAPHY

1. Bloomfield. 1969. *Language*. London: George Allen and Unwin Ltd.

- M. Benson. 1977. *Serbocroatian-English Dictionary*. University of Pennsylvania Press; Belgrade: Prosveta.
- M. Benson. 1978. *An English-Serbocroatian Dictionary*. Belgrade: Prosveta.
- Z. Diklić (ed.) 1979. *Priručna gramatika hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb: Školska knjiga.
- R. Filipović. 1977. Primary and Secondary Adaptation of Loan-Words. *Wiener slavistisches Jahrbuch*, 23: 116-125.
- J. Gačić. 1979. Romanski elementi u splitskom čakavskom govoru. *Čakavska rič*, 1: 3-55.
- J. Grotzky. 1978. *Morphologische Adaptation deutscher Lehnwörter im Serbokroatischen*. München: R. Trofenik
- P. Ivić. 1958. *Die serbokroatischen Dialekte, ihre Struktur und Entwicklung*. The Hague: Mouton.
- B. Klaić. 1980. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- P. H. Matthews. 1974. *Morphology. An Introduction to the Theory of Word-Structure*. Cambridge University Press.
- R. Olesch (ed.) 1979. *Čakavisches-deutsches Lexikon. Teil I*. Köln, Wien: Böhlau Verlag.
- H. W. Orsman (ed.) 1979. *Heinemann New Zealand Dictionary*. Auckland: Heinemann Educational Books (NZ) Ltd.
- A. Peco. 1978. *Pregled srpskohrvatskih dijalekata*. Belgrade: Naučna knjiga.
- R. Quirk, S. Greenbaum. 1979. *A University Grammar of English*. London: Longman Group Ltd.
- M. Šimundić. 1971. *Govor Imotske krajine i Bekije*. Sarajevo.
- P. Šimunović. 1977. Čakavština srednjodalmatinskih otoka. *Čakavska rič*, 1: 5-63.
- H.-P. Stoffel. 1979. A Note on New Zealand Serbo-Croatian *kanap* and *žvanap*. *Essays to Honour Nina Christesen*: 112-115.
- H. P. Stoffel. 1981. The Morphological Adaptation of Loanwords from English in New Zealand Serbo-Croatian. *Wiener slavistischer Almanach*, 7: 243-252.
- H. P. Stoffel. 1981a. Observations on the Serbo-Croatian Language in New Zealand. *New Zealand Slavonic Journal*, 1: 53-64.
- M. Surdučki. 1978. *Srpskohrvatski i engleski u kontaktu. Rečnik i morfološka analiza engleskih posajmljenica u standardnom srpskohrvatskom jeziku i jeziku Srba i Hrvata iseljenika u Kanadi*. Novi Sad: Matica srpska.

Vladko MURDAROV (Salzburg-Wien)

ZUR TYPOLOGISCHEN CHARAKTERISTIK DER SLAWISCHEN LITERATUR- SPRACHEN AUF GRUND IHRER FORMIERUNGSART

1.0. Unabhängig von der Tatsache, daß sowohl die diachrone als auch die synchrone Typologie der Literatursprachen völlig auf den *Typ der Literatursprache* gerichtet ist, - in bezug auf ihn werden verschiedene Klassifizierungen vorgenommen¹ - , sind die Aufgaben der beiden Untersuchungsmethoden vollkommen verschieden. Während die synchronen typologischen Studien die Kategorie *Typ* nach der Gesamtheit der Merkmale, die zu den differentiellen strukturellen Sprachmitteln² zählen, bestimmen, ist bei der diachronen Typologie die Aufmerksamkeit auf die Entwicklung eines bestimmten Typs der Literatursprache gerichtet. Dabei werden auch die Wechselbeziehungen der aufeinanderfolgenden bzw. parallelen Existenz verschiedener Modelle und Realisierungen der Typen der Literatursprache im Rahmen des Ganzen (im konkreten Fall - der nationalen Literatursprache³) berücksichtigt.

1.1. Darüber hinaus besteht aber bei der diachronen Typologie auch die Möglichkeit, daß Elemente der synchronen typologischen Untersuchung aufgenommen werden⁴. Es handelt sich dabei um eine besondere Art des Vergleiches, wobei das Interesse hauptsächlich der Entwicklung gilt, aber auch die Ergebnisse dieser Entwicklung berücksichtigt werden. Diese Konzeption bringt es mit sich, daß z.B. die neubulgarische Literatursprache nicht allen anderen slawischen Literatursprachen, die in derselben geschichtlichen Periode, aber zu verschiedener Zeit entstanden sind, auf Grund der Formierungsart gegenübergestellt werden kann. Damit die Resultate einer diachronen typologischen Untersuchung relevant sind, dürfen

nur solche Sprachen ausgesucht werden, bei denen eine ähnliche Entwicklung während ihrer Formierung festzustellen ist, die zu ähnlichen Ergebnissen geführt hat.

1.2. Folglich müssen die mit dem Bulgarischen verglichenen slawischen Sprachen neben der genealogischen Verbindung auch ihrer Entwicklung und den *Bedingungen* für diese Entwicklung nach ähnlich sein.

1.3. Daraus ergibt sich, daß in der Diachronie die bulgarische Literatursprache in bezug auf die Formierungsart nur mit denjenigen slawischen Literatursprachen verglichen werden kann, die über ein ähnliches Entwicklungstempo, ähnlichen Wirkungsbereich und ähnliche Aufteilung der Funktionen als Ergebnis von ähnlichen sozialen, ökonomischen, politischen, ethnographischen und demographischen Faktoren verfügen⁵. Aus diesem Grund entfallen beim Vergleich mit dem Bulgarischen nationale Literatursprachen wie Russisch⁶ auf der einen und Polnisch⁷ auf der anderen Seite, deren Formierung unter völlig verschiedenen extralinguistischen Bedingungen verlaufen ist. An erster Stelle ist hier die Tatsache zu unterstreichen, daß die erwähnten Sprachen zwar in verschiedenen Perioden, jedoch bei Unabhängigkeit des Staates und kultureller Selbstständigkeit mit bestimmten wichtigen gesellschaftlichen und politischen Funktionen entstanden sind.

1.4. Es wird in der letzten Zeit bei der Formulierung der Gesamtheit der funktionellen Besonderheiten, die als Basis bei vergleichenden typologischen diachronen Untersuchungen der slawischen Literatursprachen dienen müssen, und besonders bei der Charakterisierung des Typs, zu welchem die neubulgarische Literatursprache zählt, wieder unterstrichen, daß bei der Formierung einer Literatursprache als eine der Hauptbesonderheiten ganz allgemein die *Einstellung zur schriftlichen Tradition und zur volkssprachlichen Basis* gilt. Deshalb sagt man z.B., daß das Bulgarische zu jenem Typ der Literatursprache zählt, der auf volkssprachlicher Basis entstanden ist⁸.

1.5. Die Einschätzung der Faktoren *volkssprachliche Basis* und *schriftliche Tradition*, die bei der Formierung der slawischen Literatursprachen berücksichtigt werden, zeigt, daß die

erwähnten Merkmale für eine typologische Untersuchung notwendig, jedoch nicht hinreichend sind. (Das beweisen auch einige Studien, die mehrere ähnliche Merkmale vollständig behandeln⁹.) Auf der einen Seite fordert die Spezifik der volkssprachlichen Basis eine Klärung der Verhältnisse zu den *verschiedenen konkreten sprachlichen Subsystemen*, andererseits machen es die Besonderheiten der schriftlichen Tradition notwendig, daß auch die Beziehungen zu einer Reihe *anderer sprachlicher Systeme*, mit denen die nationale Literatursprache in Zusammenhang steht, in Betracht gezogen werden.

2.0. Die Geschichte der neubulgarischen Literatursprache und einige Besonderheiten der anderen slawischen Sprachen weisen allgemein auf jene Sprachsysteme hin, deren Verhältnis zur untersuchten Sprache als Merkmal bei der diachronen typologischen Forschung dienen kann. In einer aufsteigenden Linie sind dies:

2.0.1. das System der nationalen Sprache;

2.0.2. das System der genetischen Sprachfamilie;

2.0.3. das System der administrativen territorialen Spracheinheit;

2.0.4. das System der europäischen Spracheinheit.

2.1. Dabei muß das Verhältnis zu jedem der Systeme (als Potential¹⁰) auf zwei Ebenen bestimmt werden: *als konkretes Sprachmaterial* (d.h. als Substanz) und *als erkannte Organisation innerer Beziehungen* (d.h. als Struktur). Diese Abgrenzung ist von besonderer Bedeutung, weil in sehr vielen Untersuchungen die Aufmerksamkeit vorwiegend auf das konkrete Sprachmaterial, das die Norm der nationalen Literatursprache beeinflußt hat, gerichtet wird. Dadurch entsteht aber der Eindruck, daß diese Norm chaotisch war, ohne auf einem bestimmten Schema, auf einem Modell zu beruhen.

2.2. Auf Grund der eben formulierten Ergänzung kann für jedes der angegebenen Sprachsysteme, mit denen die sich formierende Literatursprache in Kontakt kommt, ein bestimmtes Verhältnis festgestellt werden hinsichtlich:

2.2.1. der allgemeingebräuchlichen (Volks-, slawischen, staatlich-administrativen (z.B. im türkischen Imperium oder

in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie), europäischen) Sprache (*als konkretes Sprachmaterial und als erkannte Organisation*);

2.2.2. der schriftlichen Tradition (in der nationalen Sprache, in der slawischen Sprachfamilie, in der staatlich-administrativen Spracheinheit, in der europäischen Spracheinheit) (*als konkretes Sprachmaterial und erkannte Organisation, oder vorwiegend als erkannte Organisation*);

2.2.3. der konkreten sprachlichen Subsysteme (Dialekte der nationalen Sprache, andere slawische Sprachen, andere Sprachen im Rahmen des Staates, andere europäische Sprachen) (*vorwiegend als Sprachmaterial, aber manchmal auch als erkannte Organisation*).

2.3. Eben Verhältnisse solcher Art können als Kriterien bei der diachronen typologischen Untersuchung gebraucht werden. Das bedeutet, daß dabei Vergleiche auf folgende Ebenen durchzuführen sind:

2.3.1. Der Vergleich auf der Ebene des *Verhältnisses zum System der nationalen Sprache*, das als Potential Substanz und strukturelle Besonderheiten aus der allgemeingebräuchlichen Sprache, aus der schriftlichen Tradition und aus den konkreten sprachlichen Subsystemen bei der Gestaltung der Norm der Literatursprache liefert.

2.3.2. Der Vergleich auf der Ebene des *Verhältnisses zum System der genetischen Sprachfamilie*, das die Gestaltung der Norm der Literatursprache ebenfalls durch die allgemeingebräuchliche Sprache, die schriftliche Tradition und die konkreten sprachlichen Subsysteme beeinflusst.

2.3.3. Der Vergleich auf der Ebene des *Verhältnisses zum System der administrativen territorialen Spracheinheit*, das auf dieselbe Weise wirkt.

2.3.4. Der Vergleich auf der Ebene des *Verhältnisses zum System der europäischen Spracheinheit*, das bei der Gestaltung der Norm der Literatursprache einen Einfluß hauptsächlich durch die schriftliche Tradition, aber auch durch konkrete einzelne Sprachsysteme ausübt.

2.3.5. Allgemein ist dabei festzustellen, daß, je umfassen-

der das System ist, mit welchem die Literatursprache bei ihrer Formierung in Kontakt steht, desto begrenzter sein Einfluß auf die entstehende Norm wird.

2.4. Als Beispiele für eine Untersuchung im beschriebenen Sinn können folgende typologische Vergleiche dienen:

2.4.1. Der Vergleich der bulgarischen Literatursprache mit der tschechischen¹¹ ist bezüglich des *Systems der nationalen Sprache* besonders des ersten Elements wegen, nämlich des *Verhältnisses zur allgemeingebrauchlichen Sprache (als konkretes Sprachmaterial und als erkannte Organisation)* interessant. In den verschiedenen Perioden der Geschichte der Formierung des Tschechischen wird bei der Kodifizierung der Norm die allgemeingebrauchliche Sprache vernachlässigt, während im Bulgarischen, verschiedenen Versuchen zum Trotz, die allgemeingebrauchliche Sprache immer berücksichtigt und am Ende als regelrechter Bestandteil in die Norm eingeführt wird.

2.4.2. Der Vergleich des Bulgarischen mit dem Slowakischen¹² verdient bezüglich des *Systems der nationalen Sprache* die Aufmerksamkeit hinsichtlich des zweiten Elementes, nämlich des *Verhältnisses zur schriftlichen Tradition (als konkretes Sprachmaterial und erkannte Organisation)*. Während diese Tradition im Bulgarischen als Übergang von der mittelbulgarischen zur neubulgarischen schriftlichen Produktion fortgesetzt wird¹³, kommt es im Slowakischen zu einer Unterbrechung der Tradition (weil diese mit einer anderen, wenn auch genetisch verwandten Sprache¹⁴, verbunden war). So entstand dort eine schriftliche Produktion neuen Typs, in der (begrenzte) Spuren der Tradition hauptsächlich als erkannte Organisation festzustellen sind.

2.4.3. Der Vergleich des Bulgarischen mit dem Slowakischen ist bezüglich des *Systems der nationalen Sprache* auch hinsichtlich des dritten Elementes, nämlich des *Verhältnisses zu den konkreten sprachlichen Subsystemen (vorwiegend als Sprachmaterial, aber auch als erkannte Organisation)* interessant. In beiden Sprachen ist die gleiche Tendenz zu beobachten - als Basis dienen bei der Formierung des Systems der Literatursprache und ihrer Norm nicht einzelne Dialekte, sondern Dialekttypen¹⁵ (dialektni tipove), wobei im Slowakischen auch von der Bildung eines Interdialekts¹⁶ oder einer "kulturellen"

Sprache¹⁷ gesprochen wird. Eine ähnliche Meinung wird von manchen Forschern auch über das Bulgarische geäußert¹⁸; sie ist jedoch noch umstritten.

2.4.4. Allgemein zeigt der Vergleich des Bulgarischen mit dem Slowakischen bezüglich des Verhältnisses zum *System der nationalen Sprache*, daß es sich, unabhängig von manchen Ähnlichkeiten, doch um Literatursprachen verschiedenen Typs handelt: Während das Bulgarische auf der (dialektal heterogenen¹⁹) Basis der allgemeingebräuchlichen Sprache unter Berücksichtigung der schriftlichen Tradition aufgebaut wird, kann man das Slowakische als ein Beispiel des Typs der Literatursprache, die auf der (dialektal ebenfalls heterogenen) Basis der allgemeingebräuchlichen Sprache entstanden ist, anführen. Auf Grund dieses Verhältnisses nimmt das Bulgarische eine mittlere Stellung ein auch im Vergleich zum Serbokroatischen (in seinen beiden Varianten²⁰, West- und Ostvariante)²¹, zum Slowenischen²², zum Weißrussischen²³, zum Ukrainischen²⁴ (alles Sprachen auf der Basis der allgemeingebräuchlichen Sprache), auf der einen, und zum Tschechischen (ein Beispiel des Typs der Literatursprache auf der Basis der schriftlichen Tradition²⁵) auf der anderen Seite.

2.4.5. Der Vergleich des Bulgarischen mit dem Slowenischen verdient bezüglich des *Systems der genetischen, d.h. der slawischen Sprachfamilie*, besondere Aufmerksamkeit hinsichtlich des ersten Elements, nämlich *des Verhältnisses zu einer (möglichen) slawischen allgemeingebräuchlichen Sprache*. In der Geschichte des Slowenischen wird in einer späteren Periode die Idee zur Schaffung einer einheitlichen allgemeingebräuchlichen slawischen (illyrischen) Literatursprache²⁶ entwickelt, die in die Idee einer einheitlichen slowenischen Literatursprache transformiert wird. (Die Vorschläge zur Schaffung der allgemeingebräuchlichen illyrischen Sprache spiegeln sich auch bei der Formierung des Kroatischen in einer langen Periode seiner Geschichte²⁷, was auch seine Norm beeinflusst.) Im Bulgarischen (wie im Tschechischen²⁸) ist das Verhältnis zu einer Sprache, die für die slawische Sprachfamilie allgemeingebräuchlich sein soll, eher abstrakt. Deshalb findet es keine Berücksichtigung

bei seiner Formierung, aber es gibt auch hier einzelne Literaten, die über die Notwendigkeit einer allgemeinen slawischen Sprache, einer allgemeinen slawischen Grammatik²⁹ sprechen. (Spezifisch ist bei diesem Verhältnis aber, daß der Einfluß in die entgegengesetzte Richtung verläuft - nicht von der allgemeingebräuchlichen slawischen Sprache auf die konkrete Literatursprache, sondern von der entstehenden Literatursprache auf die gemeinsame slawische Sprache. Genauer ist hier ihre parallele Formierung und Übereinstimmung *als konkretes Sprachmaterial und erkannte Organisation* festzustellen.)

2.4.6. Der Vergleich des Bulgarischen mit dem Serbischen ist bezüglich des *Systems der slawischen Sprachfamilie* hinsichtlich des zweiten Elementes, nämlich des *Verhältnisses mit der allgemeinen slawischen schriftlichen Tradition*, die durch die kirchenslawische Sprache, die einige Jahrhunderte lang als gemeinslawische Literatur- und Kultursprache³⁰ dient, interessant. Lange Zeit wirkt in der Geschichte des Serbischen die Konzeption einer slawisch-serbischen Sprache³¹, in der deutlich der Einfluß des Kirchenslawischen *als konkretes Sprachmaterial und erkannte Organisation*³² zu spüren ist. Bei der Formierung der Norm der bulgarischen Literatursprache beschränkt sich die Bedeutung des Kirchenslawischen auf Beeinflussung derselben vorwiegend *als erkannte Organisation*³³.

2.4.7. Der Vergleich des Bulgarischen mit den anderen slawischen Literatursprachen zeigt bezüglich der *konkreten sprachlichen Subsysteme des Systems der slawischen Sprachfamilie*, daß, zum Unterschied von ihnen, beim Bulgarischen vorwiegend der Einfluß einer Sprache - des Russischen (*als konkretes Sprachmaterial, aber auch als erkannte Organisation*³⁴) und, in viel geringerem Ausmaß, des Serbischen festzustellen ist. In derselben Zeit ist bei den anderen Sprachen der Einfluß vielseitiger - so kann beim Weißrussischen ein bestimmtes Verhältnis zum Russischen, Polnischen und Ukrainischen³⁵ registriert werden; beim Tschechischen kommt der Einfluß des Polnischen und Russischen zum Ausdruck³⁶, während beim Slowakischen neben dem des Russischen³⁷ auch der Einfluß des Tschechischen festzustellen ist.

2.4.8. Der Vergleich des Bulgarischen mit dem Slowakischen ist dabei besonders interessant. Es ist nämlich eine große Ähnlichkeit dieser Sprachen bei ihren Beziehungen zu je einem anderen Glied des *Systems der slawischen Sprachfamilie*, das als Mittel zur Bewahrung der Verbindung mit der schriftlichen Tradition dient, zu beobachten. So wie im Bulgarischen das Streben nach Erhaltung mehrerer Elemente aus dem Altbulgarischen auch mit Hilfe des Russischen verwirklicht wird, wird auf Grund des gemeinsamen Ursprungs lange Zeit die Möglichkeit gesucht, Spuren des Tschechischen in der slowakischen Literatursprache zu bewahren.

2.4.9. Der Vergleich des Bulgarischen mit dem Slowakischen zeigt auf der Ebene der Beziehungen zur *territorialen Spracheinheit (allgemeingebräuchliche Sprache, schriftliche Tradition und konkrete sprachliche Subsysteme)*, daß das Verhältnis zur Sprache, die künstlich administrativ durchgesetzt wird (zum Türkischen und Griechischen auf der einen, und zum Deutschen und Ungarischen auf der anderen Seite) (*als konkretes Sprachmaterial und als erkannte Organisation*) gleich ist. In den puristischen Bestrebungen, die die Formierung der Literatursprache begleiten, werden die Einflüsse dieser Sprachen ganz bewußt vermieden (natürlich nur, soweit sie erkannt werden und ein solcher Vorgang überhaupt möglich ist). Noch deutlicher kommt diese Tendenz aber im Tschechischen zum Ausdruck³⁸.

2.4.10. Vergleiche der Beziehungen mit dem *System der europäischen Spracheinheit* sind sehr kompliziert durchzuführen, weil sie manchmal indirekt - über eine andere Sprache aus der genetischen Familie oder aus der territorialen Spracheinheit realisiert werden. Jedenfalls ist hier eine *Beziehung zur schriftlichen Tradition (als konkretes Sprachmaterial und als erkannte Organisation)* zu suchen. Als Beispiel kann das Verhältnis einiger slawischer Literatursprachen wie Tschechisch³⁹, Slowakisch⁴⁰ oder Slowenisch⁴¹ zum Lateinischen⁴², dem Hauptträger der westeuropäischen Kultur dieser Zeit⁴³, dienen. Es ist aber auch notwendig, die Beziehungen zu anderen Sprachsystemen, z.B. zum Altgriechischen, Deutschen oder Französischen zu berücksichtigen. Diese stellen vor allem konkretes

Sprachmaterial zur Verfügung. Ein wesentlicher Teil davon wird zu jener Schicht der internationalen Kulturlexik, die sich zur selben Zeit bildet. Vgl. z.B. ihren indirekten oder direkten Einfluß bei der Formierung des lexikalischen Bestands des Kroatischen⁴⁴ oder des Bulgarischen⁴⁵.

2.4.11. Eine Beziehung kann auch zu *konkreten Sprachen* der *europäischen Spracheinheit* gesucht werden, mit denen die einzelnen slawischen Literatursprachen auf Grund verschiedener Umstände territoriale oder kulturelle Kontakte pflegen, indem sie von ihnen bei ihrer Formierung *vor allem konkretes Sprachmaterial* entlehnen. Als Beispiel sei hier das Verhältnis des Neubulgarischen zum Rumänischen⁴⁶ oder Italienischen⁴⁷ in dieser Periode zu erwähnen.

2.5. Wenn wir als Merkmale der vergleichenden typologischen diachronen Untersuchung der slawischen Literatursprachen die Verhältnisse zu anderen Sprachsystemen angeben, berücksichtigen wir aber auch die Tatsache, daß neben der allgemeinen auch eine differenzierte Beziehung zu ihnen im Rahmen der systematischen Organisation der Sprachen vorhanden ist.

2.5.1. Das bedeutet, daß das Verhältnis zu den anderen Sprachsystemen auf der Ebene der *schriftlichen* und der *mündlichen Norm* unterschiedlich sein kann. Vgl. z.B. das unterschiedliche Verhältnis in der mündlichen und der schriftlichen Norm des Bulgarischen zum Türkischen⁴⁸, oder des Obersorbischen zum Deutschen⁴⁹ als Sprache der territorialen Spracheinheit.

2.5.2. Ein bestimmtes Verhältnis zu den Sprachsystemen ist auch auf der Ebene der *funktionellen Subsysteme (der Stile)* im Rahmen der *Literatursprache*, die parallel mit ihrer Formierung gebildet werden, festzustellen. Vgl. z.B. das unterschiedliche Verhältnis des Slowakischen zum Tschechischen bei der Formierung des publizistischen und des wissenschaftlichen Stils⁵⁰, oder das Verhältnis des Bulgarischen zum Russischen im wissenschaftlichen Stil und in der Sprache der schöngeistigen Literatur⁵¹.

3.0. Wie man sieht, sollen alle angegebenen Faktoren als Merkmale bei der vergleichenden typologischen diachronen Untersuchung verwendet werden. Andererseits sollen sie aber auch bei der Beschreibung einer Literatursprache hinsichtlich ihrer

typologischer Orientierung berücksichtigt werden, damit es nicht zur Unfertigkeit und Ungenauigkeit bei der Darlegung ihres komplexen Charakters kommt.

A n m e r k u n g e n

1. F.P. FILIN, O sovstvach i granicach literaturnogo jazyka. *Voprosy jazykoznanija*, 1975, Nr. 6, S. 5; A. EDLIČKA (A. JEDLIČKA), Problematika normy i kodifikaciji literaturnogo jazyka v otnošenii k tipu literaturnogo jazyka, *Problema normy v slavjanskich literaturnykh jazykakh v sinchronnom i diachronnom aspektach*, M. 1976, S. 16-39; E.I. DEMINA, K teorii sravnitel'no-tipologičeskogo izučeniija slavjanskich literaturnykh jazykov. *Slavjanskoe jazykoznanie, VIII meždunarodnyj s'ezd slavistov, doklady sovetskoj delegacii*, M., 1978, S. 120.
2. M. M. GUCHMAN, Literaturnyj jazyk, *Obščee jazykoznanie. Formy suščestvovanija, funkcii i istorija jazyka*, M., 1970, S. 544; D. BROZOVIĆ, *Standardni jezik*, Zagreb, 1970, S. 43; ders., Lingvističeskaja charakteristika sovremennogo sostojanija slavjanskich literaturnykh jazykov (proekt). *Voprosy jazykoznanija*, 1973, Nr. 5, S. 156-157.
3. E.I. DEMINA, *op. cit.*, S. 133.
4. D. BROZOVIĆ, Ob obščich i specifičeskich osobennostjach uzusnoj i kodifikacionnoj jazykovej normy v slavjanskom mire. *Problemy normy v slavjanskich literaturnykh jazykakh v sinchronnom i diachronnom aspektach*, M., 1976, S. 128.
5. K. GUTSCHMIDT, Parallele und divergente Entwicklungstendenzen in jungen slawischen Literatursprachen aus sozilinguistischer Sicht. *Zeitschrift für Slavistik*, 1973, Nr. 4, S. 513; A. JEDLIČKA, Die Sprachsituation und der Typ der Schriftsprache (Standardsprache). *Bereiche der Slavistik. Festschrift zu Ehren von Josip Hamm*, Wien, 1975, S. 113-121; ders., *Problematika normy...*, S. 22-23.
6. G. CHJUTL'-VORT (G. HÜTTL-WORTH), O problemach russkogo literaturnogo jazyka konca XVIII - načala XIX-go v. *Slovanské spisovně jazyky v době obrození*, Praha, 1974, S. 33.
7. Ja. SJATKOVSKIJ (J. SIATKOWSKI), Vozdejstvie češskogo jazyka na formirovanie pol'skogo literaturnogo jazyka. *Slavjanskije kul'tury v epochu formirovanija i razvitiija slavjanskich nacij XVIII-XIX vv.*, M., 1978, S. 134.
8. E.I. DEMINA, *op. cit.*, S. 135.
9. D. BROZOVIĆ, *Standardni jezik*, S. 9-62.
10. D. BROZOVIĆ, Ob obščich i specifičeskich osobennostjach... S. 129-130.
11. A. G. ŠIROKOVA, G.P. NEŠČIMENKO, Stanovlenie literaturnogo jazyka češskoj nacii. *Nacional'noe vozroždenie i formirovanie slavjanskich literaturnykh jazykov*, M. 1978, S. 27-28; dies., *Vozroždenie češskogo literaturnogo jazyka kak neobchodimyj*

komponent formirovanija i razvitija slavjanskih nacija XVIII-XIX vv. M., 1978, S. 128-133; Ja. BELIČ, B. GAVRANEK, A. EDLIČKA, F. TRAVNIČEK, K voprosu ob "obichodno-razgovornom" češskom jazyke i ego otnošenii k literaturnomu češskomu jazyku. *Voprosy jazykoznaniya*, 1961, Nr. 1, S. 44-51.

12. L.N. SMIRNOV, Formirovanie slovacckogo literaturnogo jazyka v epochu nacional'nogo vrozozhdenija (1780-1848). *Nacional'noe vrozozhdenie i formirovanie slavjanskih literaturnyh jazykov*, M., 1978, S. 86-157.
13. B. VELČEVA, Norma i tradicija v bālgarskija knižoven ezik ot XVI-XVIII v., *Bālgarski ezik*, 1966, Nr. 2, S. 110-121; D. IVANOVA-MIRČEVA, Problemi na knižovniya bālgarski ezik do Vāzraždaneto, *Bālgarski ezik*, 1972, Nr. 6, S. 506-516.
14. R. OTI (R. AUTY), Tradicija i inovacija v razvitii slavjanskih literaturnyh jazykov (1750-1850). *Slavjanskije kul'tury v epochu formirovanija i razvitija slavjanskih nacij XVIII-XIX vv.*, M., 1978, S. 115; D. BROZOVIĆ, Češki standardni jezik kao etalon u doba slavenskih narodnih preporoda. *Slovanské spisovné jazyky v době obrození*, Praha, 1974, S. 41.
15. L. ANDREJČIN, Osvoboždenieto na Bālgarija i razvitieto na bālgarskija knižoven ezik. Unifikacionni procesi prez pārvite dve desetiletija. *Iz istorijata na našeto ezikovo stroitelstvo*, Sofia, 1977, S. 66.
16. E. PAULINY, *Dejiny spisovnej slovenčiny*, Bratislava, 1948, S. 72.
17. K. HORÁLEK, K problematice dějin spisovného jazyka, *Studie a práce lingvistické*, I, Praha, 1954, S. 371; J. KOTULIČ, O formovaní kulturného jazyka slovenskej národnosti. *Jazykovedný časopis*, 1968, S. 134-149; L. N. SMIRNOV, O roli kul'turnyh interdialektov v procese formirovanija slavjanskih literaturnyh jazykov. *Slavjanskije kul'tury v epochu formirovanija i razvitija slavjanskih nacij XVIII-XIX vv.*, M., 1978, S. 116-121.
18. M. VIDENOV, *Sociolingvistika. Osnovni tezisi. Bālgarski sociolingvističeski problemi*, Sofia, 1982, S. 101-127.
19. V. MURDAROV, Formirane na knižovnoezikovi normi (spored istorijata na sāvremennija bālgarski knižoven ezik). *Izledvanija iz istorijata na sāvramennija bālgarski knižoven ezik*, Sofia, 1979, S. 22-28.
20. R. KATIČIĆ, Normiranje književnog jezika kao lingvistički zadatak, *Jezik*, 1963/1964, I.
21. D. BROZOVIĆ, Standardni jezik, S. 85-119; A. MLADENOVIC, Tipovi književnog jezika kod Srba u drugoj polovini XVIII i početkom XIX veka. *Referati za VII međunarodni kongres*

- slavišta u Varšavi*, Novi Sad, 1973, S. 39-53; K. GUTSCHMIDT, Typologische Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Herausbildung der nationalen Literatursprachen auf dem Balkan. *Zeitschrift für Slawistik*, 1978, Nr. 3, S. 404-410; V.P. GUDKOV, Bor'ba koncepcij "slavenskogo" i "prostogo" jazyka v istorii literaturnogo jazyka u serbov. *Slavjanskoe i balkanskoe jazykoznanie. Istorija literaturnykh jazykov i pismennost'*, M., 1979, S. 198-211.
22. O.S. PLOTNIKOVA, Stanovlenie slovenskogo literaturnogo jazyka v period nacional'nogo vrozozhdenija. *Nacional'noe vrozozhdenie i formirovanie slavjanskikh literaturnykh jazykov*, M., 1978, S. 329-353.
23. K. GUTSCHMIDT, Parallele und divergente Entwicklungstendenzen in jungen slawischen Literatursprachen aus soziolinguistischer Sicht, S. 513; A.I. ŽURAVSKIJ, Narodnadyjalektnaja asnova novaj belaruskaj literaturnaj movy. *Slovenské spisovné jazyky v době obrození*, Praha, 1974, S. 49-62; ders., Istoki variantnykh grammatičeskikh norm v belorusskom literaturnom jazyke. *Problemy normy v slavjanskikh literaturnykh jazykach v sinchronnom i diachronnom aspektach*, M., 1976, S. 139; R. OTI, Tradicija i innovacija v razvitii slavjanskikh literaturnykh jazykov (1750-1850), S. 115.
24. N. N. PILINSKIJ, Nekotorye osobennosti razvitija norm ukrainskogo literaturnogo jazyka. *Problemy normy v slavjanskikh literaturnykh jazykach v sinchronnom i diachronnom aspektach*, M., 1976, S. 165.
25. A. G. ŠIROKOVA, G. P. NEŠČIMENKO, Stanovlenie literaturnogo jazyka češskoj nacii, S. 27-28.
26. O.S. PLOTNIKOVA, *op. cit.*, S. 351.
27. L. JONKE, Problematika normy chorvatskogo literaturnogo jazyka v sinchronnom i diachronnom aspektach. *Problemy normy v slavjanskikh literaturnykh jazykach v sinchronnom i diachronnom aspektach*, M. 1976, S. 109-111; R. AUTY, Ljudevit Gaj i hrvatski jezik. *Govornite formi i slovenskite literaturni jazici*, Skopje, 1973, S. 95-97.
28. J. BĚLIČ, Jungmannovy představy o možnosti jazykového sjednocení slovanů, *Acta*, S. 128.
29. S. ŽEREV, Za tradicijata v istorijata na bālgarskija knižoven ezik, *Bālgarski ezik*, 1979, Nr. 4, S. 286.
30. J. HAMM, Osnovnye zakonomernosti formirovanija i razvitija slavjanskikh literaturnykh jazykov i ich vklad v nacional'nuju i mirovuju kul'turu. *Slavjanskije kul'tury v epochu formirovanija i razvitija slavjanskikh nacij XVIII-XIX vv.*, M., 1979, S. 104.
31. A. MLADENVIČ, Norma i knižnyj jazyk u serbov vo vtoroj polovine XVIII-pervykh desjatiletijach XIX vv. *Problemy normy v slavjanskikh literaturnykh jazykach v sinchronnom i diachronnom aspektach*, M. 1976, S. 117-120.

32. V. V. VINOGRADOV, Revoljucionnaja rol' Vuka Karadžiča v formirovanii serbskogo nacional'nogo literaturnogo jazyka. *Analii filološkog fakulteta*, Beograd, 1965, knj. 5, S. 36.
33. L. ANDREJČIN, Roljata na starobalgarskata i čerkovnoslavjanska-ta pismena tradicija. *Iz istorijata na našeto ezikovo stroitelstvo*, S. 28; ders., Vzaimodejstvie meždu naroden ezik i knižovni vlijanija pri formiraneto na novobalgarskija knižoven ezik, *Balgarski ezik*, 1963, Nr. 4-5, S. 349; E. GEORGIEVA, R. COJNSKA, Slavjanski i neslavjanski ezikovi vlijanija v perioda na oformjane i stabilizirane na savremennija balgarski knižoven ezik (s ogleđ predimno kām leksikata). *Slavjanska filologija*, XV, Sofia, 1978, S. 112-113.
34. L. ANDREJČIN, Roljata na ruskija ezik v izgraždaneto na knižovnata leksika. *Iz istorijata na našeto ezikovo stroitelstvo*, S. 126-133; ders., Roljata na ruskija ezik v razvitiето na savremennija balgarski knižoven ezik. *Pomagalo po istorija na balgarskija knižoven ezik (vžrozždenski period)*, zusammengestellt von V. POPOVA, Sofia, 1979, S. 248-256.
35. K. GUTSCHMIDT, Parallele und divergente Entwicklungstendenzen in jungen slawischen Literatursprachen aus soziolinguistischer Sicht, S. 509-511.
36. A. G. ŠIROKOVA, G. P. NEŠČIMENKO, Stanovlenie literaturnogo jazyka češskoj nacii, S. 68-70.
37. N. A. KONDRASOV, Rusizmy v žurnale "slovackoe obozrenie", *Učenyje zapiski Mosk. obl. ped. in-ta im. Krupskoj*. Bd. 148, *Russkij jazyk*, 10, 1964, S. 419-433, zitiert nach L.N. SMIRNOV, Formirovanie slovackogo literaturnogo jazyka v epochu nacional'nogo vozroždenija (1780-1848).
38. A. G. ŠIROKOVA, G. P. NEŠČIMENKO, Stanovlenie literaturnogo jazyka češskoj nacii, S. 64-73.
39. A. JEDLIČKA, Spisovní jazyk, jeho teorie a praxe v pojetí Josefa Jungmanna. *Slovanské spisovné jazyky v době obrození*, Praha, 1974, S. 150; J. FILIPEC, Překlady Josefa Jungmanna a vývoj spisovné češtiny. *Slovanské spisovné jazyky v době obrození*, S. 164.
40. L. N. SMIRNOV, Formirovanie slovackogo literaturnogo jazyka v epochu nacional'nogo vozroždenija (1780-1848), S. 148; E. PAULINY, *op. cit.*, S. 110.
41. O.S. PLOTNIKOVA, *op. cit.*, S. 348.
42. J. HAMM, Osnovnye zakonomernosti formirovanija i razvitiija slavjanskich literaturnych jazykov i ich vklad v nacional'nuju i mirovuju kul'turu, S. 104.
43. V. KIPARSKIJ, Proniknovenie elementov zapadnoevropejskoj leksiki v russkij jazyk XVII-XVIII vv. *Slavjanskije kul'tury*

- v epochu formirovanija i razvitiija slavjanskich nacij XVIII-XIX vv., M., 1978, S. 125.
44. L. JONKE, *op. cit.*, S. 113.
 45. E. GEORGIEVA, R. COJNSKA, *op. cit.*, S. 116-117; R. RUSINOV, *Učebnik po istorija na novobălgarskija knižoven ezik*, Sofia, 1980, S. 149-152.
 46. B. SIMEONOV, Kăm văprosa za rumănskata leksika v bălgarskija knižoven ezik predi Osvoboždenieto. *Slavističen sbornik*, Sofia, 1973, S. 287-294.
 47. L. VANKOV, Kăm istorijata na italijskite zaemki v bălgarski (1762-1860), *Godišnik na Sofijskija universitet*, FF, Bd. III, 2, 1956/1957.
 48. K. MIRČEV, Săprotivata na bălgarskija ezik sreštu nasilstvenata turska asimilacija. *Pomagalo po istorija na bălgarskija knižoven ezik (vŕzroždenski period)*, zusammengestellt von V. POPOVA, Sofia, 1979, S. 257-263.
 49. G. FASKA, Norma serbolužickogo (literaturnogo) jazyka i ee kodifikacija. *Problemy normy v slavjanskich literaturnych jazykach v sinchronnom i diachronnom aspektah*, M., 1976, S. 101-102; K. K. TROFIMOVIČ, Ravitie verchneluzickogo literaturnogo jazyka v seredine XIX veka. *Nacional'noe vozroždenie i formirovanie slavjanskich literaturnych jazykov*, M., 1978, S. 205-206; ders., Verchneluzickij literaturnyj jazyk kak pervoelement i sredstvo razvitiija serbskolužickoj kul'tury v epochu nacional'nogo vozroždenija. *Slavjanskije kul'tury v epochu formirovanija i razvitiija slavjanskich nacij XVIII-XIX vv.* M., 1978, S. 143-144.
 50. L. N. SMIRNOV, Formirovanie slovackogo literaturnogo jazyka v epochu nacional'nogo vozroždenija (1780-1848), S. 147-148; E. PAULINY, *op. cit.*, S. 110.
 51. R. RUSINOV, *op. cit.*, S. 199-201, 203-213.

Jan WAWRZYŃCZYK (Łódź)

POLSKO-ROSYJSKIE MINUCJE LEKSYKOGRAFICZNE

Lata 1978-1979 uznać można w dziejach polsko-rosyjskiej leksykografii przekładowej za szczególnie ważne, ukazały się bowiem wówczas dwa słowniki, z których każdy na swój sposób stał się wykładnikiem stanu aktualnego praktyki i teorii w zakresie dwujęzycznego słownictwa słowiańskiego w Polsce. *Ilustrowany słownik rosyjsko-polski polsko-rosyjski* Andrzeja Bogusławskiego scharakteryzowałem gdzie indziej¹, tu podkreślę jeszcze, że ten autor łączy od dość dawna pracę leksykografa praktyka z refleksją teoretyczną nad układaniem słowników oraz konfrontacją języków², co na gruncie leksykografii przekładowej w ogóle jest raczej zjawiskiem wyjątkowym. W sumie *BogIL*, dzieło osnute na głęboko przemyślanej spójnej koncepcji leksykograficznej, otwiera jakościowo nowy etap w historycznym ciągu słowników polsko-rosyjskich (jak też rosyjsko-polskich), choć nie znaczy to, że w drobiazgach nie wymaga korekt, uściśleń i uzupełnień³. Podstawową "wadą" *BogIL* jest szczupłość zestawu haseł, jaki obejmuje.

Wielki słownik polsko-rosyjski Dymitra Hessena i Ryszarda Stypuły, w wydaniu poprawionym przynoszący około 80 000 haseł, jest najobszerniejszym z dotychczas opublikowanych słowników polsko-rosyjskich i pierwszeństwo w tym względzie dźwignąć będzie zapewne przez wiele najbliższych lat. *HS* jest jednak zarazem szczytowym osiągnięciem tradycyjnego nurtu leksykografii polsko-rosyjskiej, sumującego doświadczenie praktyczne minionych pokoleń słownikarzy; doświadczenie to, szczególnie z ostatnich stu lat⁴, skądinąd w licznych wypadkach bezcenne i nie do zastąpienia, niemal całkowicie zdeterminowało generalną koncepcję budowy słownika, artykułu hasłowego, odpowiedniości przekładowej, której to koncepcji zresztą Hessen i Stypuła nie poddali w żadnej swej publikacji roztrząsanom teoretycznym.

Przed kilku laty zacząłem ogłaszać serię artykułów poświęconych konfrontacji przekładowej języka polskiego i rosyjskiego⁵.

Konfrontacja ta łączy się nieuchronnie z analizą i krytyką istniejących słowników polsko-rosyjskich (i rosyjsko-polskich), wykorzystuje także wyniki lingwistyki konfrontatywnej, dyscypliny, którą polscy rusycyści językoznawcy zajmują się ostatnio szczególnie żywo.⁶ Celem moich publikacji jest nie tylko stworzenie krytyki leksykograficznej, która w zakresie słowników polsko-rosyjskich i rosyjsko-polskich ma znikomą dorobek, lecz też poszukiwanie i ustalanie odpowiedniości przekładowych nowych, tzn. nie występujących w dotychczasowych słownikach. Pracy tego rodzaju, której ogrom wyznaczają braki naszych słowników, jeden człowiek podjąć nie może, stąd potrzeba zainteresowania nią innych badaczy.

Dany artykuł prezentuje niewielką część materiałów leksykograficznych, jakie przygotowuję realizując temat pt. "Materiały do Wielkiego polsko-rosyjskiego słownika przekładowego", finansowany po części przez Instytut Słowianoznawstwa PAN w Warszawie.

1. BARBARA. Reguły przekładowe obejmujące nazwy własne są równie ważne jak i odpowiedniości z imionami pospolitymi; w każdym razie przy ich doborze w słowniku autor winien się liczyć z kryterium frekwencyjnym czy innymi jasno sformułowanymi zasadami selekcji słownictwa.⁷ Tymczasem jednak słowniki nie dostrzegają ciągle wielu, na pozór może niezwykłych odpowiedniości z imionami własnymi. Jako przykład niech posłuży choćby hasło BARBARA, które w żadnym ze słowników nie notuje odpowiednika BORIS (z reguły zresztą w nich nie figuruje w ogóle, a jeśli jednak jest, to poza korpusem haseł, w aneksie, jak np. w *Jak*). Wskazana odpowiedniość przekładowa ujawnia się natychmiast w sytuacji, którą można określić jako przeliterowywanie tekstu np. przez telefon. Przykład zarazem dobitnie uprzytamnia fundamentalne znaczenie sytuacji użycia środków językowych jako tertium comparationis w konfrontacji przekładowej języków.⁸ Nieuświadomienie sobie przez leksykografów wagi tego tertium jest właśnie przyczyną głównych niedostatków wszystkich słowników dwujęzycznych.

2. BRYSTOL. Wyraz ten ma w *HS* przekład бристоль. To słowo jednak nie występuje w rosyjskich słownikach objaśniających ani w *WSTRP*, zaś wg *WSTRP* BRYSTOL to цветной склеенный картон. Dla zastosowań

pozaspecjalistycznych proponuję wprowadzić do słowników ogólnych translatał *ватман*. Rozwiązanie to współbrzmi z opracowaniem hasła *BRYSTOL* w *BogII*, gdzie obok przekładu *бристоль* podano wyrażenie *ватманская бумага*, potraktowane jako wymienne; to ostatnie jest wszakże nie najwłaściwsze, gdyż zawiera w stosunku do polskiego translandu naddatek - dwuwyrazowość.

3. *CYRYLICKI*. Przymiotnik ten jest wyrazem hasłowym w *HS*, ale przekładu tam brak; autorzy widocznie zapomnieli o używanym w ruszczyźnie przymiotniku *кирилловский*. Pomieszczone w artykule połączenie *alfabet cyrylicki* jest zbędne; mimo że przyporządkowano mu przekład *кириллица*, nie stanowi elementarnej jednostki przekładowej (por. normalne *кирилловская азбука*).

4. *DWÓJNIAK*. Wg *HS* jest to сорт полусладкого меда, co za przekład uznać nie sposób. W ogóle *HS* zadziwia znaczną liczbą opisów w prawej części hasła, podawanych zamiast rzeczywistych przykładów (jak w słownikach XIX-wiecznych i wcześniejszych); opisy w słowniku dwujęzycznym są czasem przydatne lub trudne do uniknięcia, lecz zawsze powinny być specjalnie sygnalizowane (środkami typograficznymi), aby użytkownik słownika nie mylił ich z translatałami, czyli wyrażeniami nadającymi się do bezpośredniej substytucji tekstowej. Rozróżnienia tego w *HS* właśnie nie ma. Wyrażenia klasyfikacyjne: сорт, род, тип, вид, порода itp., umieszczone niepoprawnie po rosyjskiej stronie hasła, daje *HS* m.in. w pozycjach *ALGIERKA*, *CHINCZYK*, *KONTUSZÓWKA*, *OGONATKA*, *SZMIZJERKA*, *TRÓJNIAK*. Wracając do hasła *DWÓJNIAK* można zaproponować pewne ulepszenie, jakim będzie hiperonimiczne w stosunku do treści translandu wyrażenie *полусладкий мед*, zaopatrzone w nawiasowy komentarz podany kursywą (*сорт напитка*).

5. *FROTROWAĆ*. Czasownik ten ma w słownikach niejednolite opracowanie przekładowe. *Rozw.* i *MS* dają tłumaczenie *натирать помы*, *HS* - *натирать (пол)*, przy czym wyraz w nawiasie wydrukowany jest antykwą, co ma oznaczać, że stanowi element fakultatywny przekładu. W *SK* natomiast ten sam element nawiasowy wyróżniono kursywą, czyli stanowi pomocnicze objaśnienie. Żadnego z powyższych rozwiązań nie można zaaprobować, nieudany jest zwłaszcza przekład *Rozw.* i *MS* z liczbą mnogą dopełnienia, która obnaża nieprzydatność

całego zwrotu czasownikowego do substytucji tekstowej w procesie tłumaczenia. Przedstawione ekwiwalentyzacje sugerują, że czynność oznaczana czasownikiem hasłowym obejmuje tylko podłogę (co może być odbiciem nieścisłości definicji semantycznej hasła FROTROWAĆ w *SJPDo*), rzeczywistości jednak obiektem froterowanym bywa też np. posadzka czy parkiet. To pozwala uprościć maksymalnie odpowiedniość przekładową i postawić po FROTROWAĆ samo натирать. Tak właśnie postąpił tylko autor *Bogil*; sam czasownik ma tu także *jak*, ale jego treść nie jest adekwatna do treści czasownika hasłowego (вошить).

6. GRECZYŻNA. *HS* ma tłumaczenie: (древне)греческий язык и литература, które w istocie opisuje sumarycznie znaczenia wyrazu polskiego. Natomiast w użyciu wyrazu hasłowego zachodzą dwa odrębne wypadki, odniesienie do samego języka - i wtedy względnie najlepszy jest przekład (древне)греческий язык - oraz łączne odniesienie do języka i literatury (z tłumaczeniem *HS*).

7. KIPERSTWO. *HS* podaje, że w rosyjskim jest to дегустаторство, профессия дегустатора; przecinek ma znaczyć, że dane odpowiedniki są synonimiczne. Na pierwszym miejscu postawiłbym jednak odpowiednik rozczłonkowany; derywatu дегустаторство nie notują słowniki ogólne języka rosyjskiego i inne dostępne mi źródła leksykograficzne (choć sama formacja słowotwórcza należy do typu znanego ruszczyźnie literackiej, por. редактор - редакторство).

8. LEWORĘCZNY. Wyraz ten związany jest treściowo z przymiotnikiem PRAWORĘCZNY; wg *SJPDo* LEWORĘCZNY to 'posługujący się przede wszystkim lewą ręką, lewą łapą', a PRAWORĘCZNY - 'posługujący się przede wszystkim prawą ręką (prawą łapą)'. Oba hasła uzyskały w *HS* tłumaczenie bezzasadnie w tym wypadku zróżnicowane: работающий левой рукой vs. действующий правой рукой (лапой).

Jest to kolejny dość typowy przykład niedopatrzeń słownikowych, dotyczący opracowania translatów pokrewnych. Wskazaną tu niezgodność translatów można oczywiście uznać za objaw trudności, jakie mieli autorzy w znalezieniu optymalnych przekładów (por. problematyczność rozwiązania *SK*, w którym jako jedyny odpowiednik przy LEWORĘCZNY figuruje левша), w każdym jednak razie nie powinno się tego rodzaju rozbieżności w ekwiwalentyzacjach tolerować.

9. NADPROGRAM. To, co daje *Rozw* (to, что сделано сверх программы), przy bliższej znajomości z naszymi słownikami już właściwie nie dziwi, rodzi jedynie pytanie o celowość wznawiania - bez istotniejszych emendacji - dawniejszych opracowań leksyko-graficznych.⁹ Wyrażenie nadające się do użycia przynosi *HS*: до-бавление к программе.

10. OBIEGÓWKA. Jest przykładem ze słownictwa potocznego nieobe-
snego w słownikach polsko-rosyjskich. Jego ścisłym odpowiednikiem
jest бегунок. (Parę БЕГУНОК - obiegówka nie mają słowniki rosyj-
sko-polskie.)

11. ROCZNIK. Chodzi tu o użycie, które zdaniem *Rozw* i *SK* w języ-
ku rosyjskim obsługuje wyrażenie: комплект периодического изда-
ния за год, a wg *HS* - годовой комплект периодического издания.
Oba wyrażenia są zbyt obszerne, zawierają wyrazy należące do de-
finicji semantycznej translandu; nie sposób wyobrazić sobie uda-
nego tłumaczenia np. zdania *На почте стало пять roczników славоп-
рима*, w którym by substytuowano *rocznik* wg *SK* czy *HS*. Realniej-
sze tekstowo rozwiązanie, годовой комплект, ustalił *BogII*, do-
dając odpowiednią dyrektywę wyboru w nawiasie (*збір номерів
рима*). Mój dopisek do jego opracowania sprowadza się tu do po-
traktowania przymiotnika годовой jako niepotrzebnego w pewnych
kontekstach; tego typu fakultatywność słowniki sygnalizują zwy-
kle zamykając odpowiedni składnik przekładu w nawiasie okrąg-
łym. Zbędność przydawki uwidacznia taki np. wyimek prasowy: *Ли-
стая двухгодичные комплекты газеты, я встретил* itd.

12. RODZEŃSTWO. Współczesne słowniki są jednomyślne, wszędzie
znajdziemy jedynie tłumaczenie братья и сестры. Wyraz jest mimo
to przekładowo niedopracowany. Przede wszystkim trzeba zwrócić
uwagę, że - wbrew definicji *SJPDoP* - RODZEŃSTWO nie musi ozna-
czać obligatoryjnie mnogości braci i sióstr; wówczas w rosyjskim
konieczny jest odpowiednik брат и сестра (tu por. zwykle w pol-
szczyźnie połączenie *oboje rodzeństwo*, ujawniające, przy próbie
tłumaczenia, nieprzydatność pluralnego *братья и сестры*). Poza tym
nie jest wykluczone użycie wyrazu *rodzeństwo* tylko w odniesieniu
do braci lub tylko w odniesieniu do sióstr, wówczas tłumaczenie
będzie wymagać odpowiednio substytutu *братья* lub *сестры*.

Przedstawione "rozszczerpienie" prawej strony hasła RODZENSTWO słowników polsko-rosyjskich potwierdzają jaskrawo orzecznikowe użycia tego wyrazu w zwrocie *мѣдъ родzeńство*, którego przekład będzie różny, zależnie od płci i liczby osób wchodzących w daną relację (por. nieprawdziwość zdania *У него братья и сестры*, zsyntezowanego np. za pomocą *HS* podług polskiego zdania *On ma rodzeństwo*, jeśli to ostatnie opisuje sytuację obejmującą tylko trzy lub cztery osoby). Inny zwrot czasownikowy, *быѣ родzeńствомъ*, stwarza odmienne problemy przekładowe, które również nie zostały dostrzeżone przez istniejące słowniki.

13. SŁODZIĆ. *Слodziѣ* można jak wiadomo nie tylko cukrem, ale też innymi substancjami, byle by miały smak cukru. Fakt ten powinien być odzwierciedlony w artykule hasłowym (zwłaszcza w słowniku pretendującym do miana wielkiego, jak *HS*) przez wskazanie odpowiedniego ekwiwalentu uogólniającego, jeśli taki w języku docelowym istnieje. W funkcji tej może wystąpić czasownik *сладить*, nadający się do tłumaczenia zdań o słodzeniu sacharyną, konfiturami, melasą itp. *HS* podaje go po średniku za odpowiednikiem uznanym za podstawowy: *кларть сахар*; dyrektyw wyboru w artykule brak. *Богил* zna tylko przekład *кларть сахар*, artykuł w tym słowniku można by ulepszyć chociaż częściowo, gdyby poprzedzić translat nawiasowym objaśnieniem komentującym użycie wyrazu hasłowego: *сукрам*.

14. SMAKOWAĆ. W hasle tym *HS* umieścił połączenie *то ми смакује*. Stanowi ono jednak zbędny balast słownikowy, gdyż nie wymaga wcale specjalnego przekładu; zarówno *то* jak i *ми* są wymienne przy danym czasowniku (por. np. *tanto jej nie смакује*, gdzie tłumaczenie również wymaga słowa *правиться*). Zamiast skrytykowanego połączenia lepiej było dać czytelnikowi jasne dyrektywy wyboru pomiędzy odpowiednikiem *быѣ вкуснымъ* a *правиться*; przekłady te graniczą o średnik w jednym punkcie hasła.

15. SPÓŁGŁOSKOWY. Przymiotnik ten ma tylko *HS* z jedynym przekładem (*согласный*) i wskazaniem dziedziny (*лингв.*). Takie opracowanie nasuwa szczegółowe spostrzeżenia krytyczne, a także ogólniejsze uwagi na temat dość znacznych luk w obróbce sporego obszaru leksykografii polsko-rosyjskiej.

Konkretne usterki danego hasła stają się widoczne natychmiast, gdy tylko się spróbuje przetłumaczyć według zawartej w nim instrukcji substytucyjnej takie zwykle w tekście językoznawczym połączenia z wyrazem hasłowym jak *wymiana spółgłoskowa, system spółgłoskowy, temat spółgłoskowy* itp. Odpowiedniki rosyjskie tych wyrażeń zwykle nie zawierają przymiotnika *согласный*, którego stosowalność ogranicza się normalnie do dwu zaledwie rzeczowników; por. *согласный звук, согласная фонема*, ew. jeszcze *(алло)фон(а)* i *слог*. Zasadniczym odpowiednikiem jest obcy przymiotnik *консонантный* lub dopełniacz lmn. *согласных*.

Analogiczne poprawki konieczne są w *HS* np. pod hasłem SAMOGŁOSKOWY (choć por. jednocześnie PRZYMIOTNIKOWY czy RZECZOWNIKOWY opracowane tam już znacznie lepiej). Sytuacja powyższa uprzymnia - między innymi w świetle tych zaskakująco licznych potknięć przekładowych, których nie ustrzegł się, skądinąd godny zaufania, *STJ* - potrzebę i celowość opracowania specjalnego, przekładowego słownika terminologii lingwistycznej rosyjskiej i polskiej.¹⁰

Wracając do ogólnych słowników dwujęzycznych trzeba będzie przejrzeć dokładnie hasła (w tym z rzeczownikami o odmianie przymiotnikowej) z wyrazami reprezentującymi słowotwórczo tzw. model ostateczny, czyli takimi, które nie mogą już stanowić podstawy do dalszej derywacji. W tych właśnie hasłach typu ŁAZIENKOWY, OWADZI, WARSZTATOWY kryje się szczególnie dużo niedopatrzeń i braków w zakresie informacji przekładowej (por. niemożność utworzenia metodą sufiksacji przymiotnika od wyrazów: *ванная, насекомое, мастерская*).

16. TEORIOPOZNAWCZY. *HS* tłumaczy ten wyraz dwojako: *гносеологический, относящийся к теории познания*. Sama synonimiczność odpowiedników wątpliwości nie budzi; zastawienie ich w tym wypadku jest naganne, bowiem słownik przekładowy nie powinien przejmować funkcji słownika wyrazów obcych. Istotniejsze jest tu jednak, że pierwszy odpowiednik nie jest wymienny z drugim w płaszczyźnie syntaktycznej, ściślej zaś idzie o to, iż zwrot imiesłowowy nie może pojawić się w orzeczeniu. Dla tej pozycji składniowej trzeba by wprowadzić wariant kombinatoryczny przekładu: *относиться к теории познания*, czego nie wymaga proste wyrażenie *гносеологи-*

ческий. Zatem nie pozostaje nic innego jak rezygnacja z odpowiednika synonimicznego o postaci konstrukcji imiesłowowej (który zresztą powtarza kształt składniowy rozpowszechnionych w słownikach objaśniających definicji przymiotników relacyjnych).

17. TRZYRUBLÓWKA. Wyraz udokumentowany w *SJP Dor*, ale nieobecny w *Rozw*, *SK* czy *HS*, dotyczy realiów obcych nosicielowi języka polskiego. Przykład ten, jako jeden spośród wielu, jest dowodem istnienia swoistej asymetrii w zestawie haseł pomiędzy słownikami polsko-rosyjskimi a rosyjsko-polskimi; odpowiednik (трехрублевка) występuje w roli wyrazu hasłowego niemal w każdym słowniku rosyjsko-polskim. Ta tradycyjna w istocie asymetryczność zestawów polega na tym, że realia polskie są przedstawione pełniej i opracowane adekwatniej w układzie polsko-rosyjskim niż w rosyjsko-polskim; w słownikach rosyjsko-polskich preferowane są oczywiście realia rosyjskie. Tak zróżnicowane podejście jest słuszne, gdy chodzi o słowniki mniejsze, zaś w słownikach dużych, wielkich czy "pełnych" nie powinno być utrzymane, zwłaszcza jeśli uznać, że teksty generowane za pomocą dobrego, "kompletnego" słownika miałyby nie różnić się niczym od tekstów tworzonych bez pośrednictwa drugiego języka. Przy obecnym stanie słowników polsko-rosyjskich nie jest jednak możliwe produkowanie tekstów rosyjskich, które by malowały realia, sceny z życia rosyjskiego z zachowaniem wszelkich atrybutów rosyjskości, w tym m. in. nazwy трехрублевка.

18. WIADOMOŚCI. Zapowiadając wiadomości spiker Polskiego Radia na ogół nie używa żadnego przymiotnika przed kluczowym wyrazem. Konsytuacyjnie formuły *Wiadomości*, *A oto wiadomości* itp. oznaczają to samo co formuła pełniejsza *A oto najnowsze wiadomości*, stosowana zdaje się rzadziej. Treść tego normalnie poddawanego wyzerowaniu składnika *najnowszy* w języku rosyjskim otrzymuje bardzo regularnie wykładnik nlezerowy, w postaci odrębnego wyrazu *последний*; inaczej niż w wypadku pol. *wiadomości*, ros. *известия* bez przydawki słyszy się rzadko. Są więc *Последние известия* nie tylko i niekoniecznie przed północą (na zakończenie całodziennego programu), jak się to zdaje np. autorom *Mir*, którzy w hasła *ПОСЛЕДНИЙ* umieścili parę *последние известия* - ostatnie wiadomości, ale też o każdej innej porze nie wyłączając porannej.

Tak więc artykuł hasłowy WIADOMOŚĆ można wzbogacić regularną i częstotliwą w życiu praktycznym odpowiednością przekładową *wiadomości* - последние известия.

19. -WIECZNY. *HS* notuje kilka przymiotników z tym członem, nigdzie nie dając rzeczywistego przekładu. W każdym z haseł (w przedziale dotyczącym w. XV-XX) użytkownik znajduje opis o formule odnoszący się do x wieku, w dwóch dodatkowo jeszcze połączeniach: *osiemnastowieczny zamek* - замок восемнадцатого века, *literatura dwudziestowieczna* - литература двадцатого века. Połączeń tego typu można by oczekiwać we wszystkich hasłach na -WIECZNY. Nie stanowią one jednostek elementarnych, lecz związek przygodnie wybranego rzeczownika z minimalną odpowiednością przekładową. I tak ogólnym odpowiednikiem wyrazu *piętnastowieczny* jest wyrażenie w dopełniaczu: *пятнадцатого века* (obocznie z zapisem cyfrowym - XV wieku), translatem przymiotnika *szesnastowieczny* jest *dop. местнадцатого века* itd. Wszystkie wchodzące tu w grę przymiotniki podlegają prostej regule przekładowej x -wieczny - x wieku, dostarczającej realnych substytutów tekstowych, a nie surogatów.

20. -ZŁOTOWY. Do serii tej należy w *SJP Dor* 9 złożeń (od liczebników: 1,2,5,6,10,20,50,100,500); notabene ich definicje znaczeniowe wykazują tam pewne braki i niekonsekwencje. Prócz tego ważne są formacje *dwustuzłotowy* i *tysiączłotowy* (w okresie, kiedy układano *SJP Dor*, odpowiednich banknotów w obiegu jeszcze nie było).

W zakresie użycia wyrazów rozpatrywanego typu wyróżnić trzeba dwie sytuacje: a) odniesienie przymiotnika do banknotu lub monety, i b) inne zastosowania, np. do towaru, czynności itp. Dla pierwszej sytuacji słowniki jedno- i za nimi dwujęzyczne odnotowują praktycznie pełny zestaw wyrazów (choć pozycji DWUSTU- i TYSIĄCZŁOTOWY nie ma nawet w *HS*), gdyż jest on ściśle ograniczony istniejącym systemem walutowym. Natomiast w drugim wypadku przymiotniki są tworzone bardziej doraźnie, "na gorąco", stosownie do okoliczności, stąd ich zestaw jest szerszej otwarty; por. *trzystotowy wydatek*, *sześćdziesięciozłotowy zakup*, *czynsz siedmiusetzłotowy* itp.

W obu sytuacjach translady realizują wspólny model: x -złotowy. Dla pierwszej translady ma głównie postać: (достоинством) в x злотых, w drugiej użyje się przede wszystkim wyrażenia: (стои-

мостью) в *з* золотых, poza nim w pewnych uwikłaniach kontekstowych dopuszczalne są inne, bardziej ograniczone czy indywidualne translaty, oparte na czasownikach typu *стоит, составлять*.

Słowniki polsko-rosyjskie wskazanego zróżnicowania przekładów nie zauważają, mieszając je bądź nie dostrzegając braku wariantu. *HS* podał prawie te same przymiotniki, które są w *SJPdor* (z wyjątkiem słów *DWUZZŁOTOWY, DZIESIĘCIOZZŁOTOWY* i *SZEŚCIOZZŁOTOWY*). Większość z nich ma tylko po jednym przekładzie - o strukturze: *достоинством в з золотых*. Jak to często bywa z hasłami tworzącymi pewną serię, i tu postąpiono niekonsekwentnie; skądinąd trafny i ważny komentarz zakresowy (o *денжном знаке, монете*) występuje tylko w jednym wypadku, mianowicie po translacji w hasło *DWUDZIESTOZZŁOTOWY*, choć równie dobrze odnosi się do pozostałych odpowiedników typu *достоинством в з золотых*, zawartych w *HS*. Hasło *STUZZŁOTOWY* z przekładem: *стоимостью (достоинством) в з золотых* utożsamia składniki narzędnikowe i nie wskazuje możliwości ich pomijania. Pod tym ostatnim względem lepsze jest hasło *ZZŁOTOWY* w *SK*, gdzie znalazło się znamienne połączenie *монета золотая* z tłumaczeniem: *монета (достоинством) в один золотый*, ale już np. w hasle *PIĘCIOZZŁOTOWY* analogicznego związku wyrazowego brak, jest tylko przekład: *достоинством в пять золотых*, bez zaznaczenia fakultatywności składnika narzędnikowego. Wyliczanie dowodów niedopracowania serii haseł z członem *-ZZŁOTOWY* w *HS* zakończmy rzutem oka na pozycję *JEDNOZZŁOTOWY*. Odpowiednik przybrał tu postać wyjątkową w porównaniu z innymi: *стоимостью в один золотый*; po średniku unieszczone wyrażenie - w intencji autorów ilustrację kontekstową - które "przemysła" odrębny translata: *монета однозолотая* - *монета достоинством в один золотый*.

P R Z Y P I S Y

1. Por. mój artykuł recenzyjny "Nowoczesność w polsko-rosyjskiej leksykografii przekładowej", *Przegląd Humanistyczny* XXIV, 1980, 4, s. 187-193. Nie była to oczywiście, bo nie mogła być, zupełna charakterystyka *Bogil* (rozwiązanie skrótów słowników podając w zestawieniu zamykającym niniejszy tekst).

2. Por. m. in. jego następujące publikacje: *Mały słownik rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1960; "Uwagi o budowie hasła i specyfice haseł z wyrazami pomocniczymi w słowniku rosyjsko-polskim", *Slavia Orientalis* X, 1961, 3, s. 357-376 (współautor: S. Karolak); "Zagadnienie jednostek przekładowych", w: *Problemy językoznawstwa porównawczego* (zred. M. Bobran). Rzeszów: Wydawnictwo Uczelniane WSP 1976, s. 41-62; "Problem 'tertium comparationis' w porównaniu lingwistycznym", *Kwartalnik Neofilologiczny* XXIII, 1976, 3, s. 295-303.
3. Uwagi na ten temat por. np. w moim przyczynku "Z przekładowych badań konfrontatywnych nad językiem polskim i rosyjskim", *Przegląd Rusycystyczny* III, 1980, 2, s. 45-50.
4. Do najlepszych opracowań ubiegłego stulecia, leżących ciągle u podstaw dzisiejszych słowników, zaliczyć trzeba dwa dzieła: F.A. Potocki, *Słownik polskiego i rosyjskiego języka*, 1-2, Lipsk: O. Holtze 1873-1876; P. Dubrowski, *Dokładny słownik języka polskiego i rosyjskiego*, 1-2, Warszawa: F. Hösick 1876-1878.
5. Por. "Z konfrontacji przekładowej języka polskiego i rosyjskiego", *International Review of Slavic Linguistics* 3, 1978, 3, s. 415-422.
6. Próbę zestawienia tych prac przynosi moja *Bibliografia lingwistyki konfrontatywnej. Język polski i rosyjski*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane WSP 1981.
7. W związku z tym zob. np. A. Bogusławski, "Język bazowy w glotto-dydaktyce", *Studia Filologiczne WSP w Bydgoszczy* 12, 1981, s. 7-27.
8. O takie tertium upomina się szczególnie stanowczo A. Bogusławski; por. zwłaszcza jego pracę wymienioną wyżej w przyp. 2 jako ostatnią.
9. Rodowód korpusu hasłowego *Rozw* jest dość długi; odpowiedniość NADPROGRAM - то, что сделано сверх программы ma np. wydanie moskiewskie tego słownika z r. 1963, oznaczone jako siódme.
10. Por. w *STJ* np. pozycję *Pojęciowy moment w języku* i podany tam odpowiednik rosyjski: понятный (sic!) момент в языке, co jest jednym z mniejszych kuriozów tłumaczeniowych tego dzieła.

S K R Ó T Y

- Bogil* - A. Bogusławski, *Ilustrowany słownik rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1978.
- HS* - D. Hessen, R. Stypuła, *Wielki słownik polsko-rosyjski*. Około 80 000 haseł, wyd. drugie, popr. i uzup., t. 1-2. Moskwa-Warszawa: Wiedza Powszechna - Russkij jazyk 1979.
- Jak* - W. Jakubowski, *Słownik rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*. Cz. 1-2. Warszawa: Czytelnik 1946-1947.

- Mir* - A. Mirowicz, I. Dulewicz, I. Grek-Pabis, I. Maryniak, *Wielki słownik rosyjsko-polski*, t. 1-2. Warszawa-Moskwa: Wiedza Powszechna - Sovetskaja Encyklopedija 1970.
- MS* - *Карманный польско-русский и русско-польский словарь*. Составили И.Н. Митронова, Г.В. Сивичина, изд. 12-е, испр. и доп., Москва: Русский язык 1978.
- Rozw* - *Podręczny słownik polsko-rosyjski. Z suplementem*. Pod red. M.F. Rozwadowskiej. Warszawa: Wiedza Powszechna 1974.
- SJPDR* - *Słownik języka polskiego* t. 1-10. Pod red. W. Doroszewskiego. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1958-1968.
- SK* - R. Stypuła, G. Kowalowa, *Podręczny słownik polsko-rosyjski*, wyd. 3. Warszawa-Moskwa: Wiedza Powszechna - Russkij jazyk 1980.
- STJ* - Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański, *Słownik terminologii językoznawczej*, wyd. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970.
- WSTPR* - *Wielki słownik techniczny polsko-rosyjski*, red. J. Szarski i in., wyd. 4, popr. i uzup., Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne 1976.
- WSTRP* - *Wielki słownik techniczny rosyjsko-polski*, red. M. Martin i in., wyd. 6, popr. i uzup., Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne 1980.

Georg HOLZER (Wien)

EINE INDOGERMANISCHE LEHNWORTSCHICHT IM URSLAVISCHEN UND URBALTISCHEN

0. Wie in diesem Aufsatz gezeigt werden soll, scheint es eine bisher unbekannte indogermanische Sprache gegeben zu haben, die sich aus dem Urindogermanischen durch folgende Lautgesetze entwickelt hat: 1. Jede Tenuis wird zur entsprechenden Media ($p > b$, $t > d$, $k > g$, $K > g^h$, $q^h > g^h$), 2. jede Media aspirata wird zur entsprechenden Tenuis ($bh > p$, $dh > t$, $gh > k$, $gh > K$, $g^h h > q^h$) und 3. jede silbische Liquida bleibt entweder unverändert oder wird zur entsprechenden unsilbischen Liquida mit einem nachfolgenden kurzen o^1 ($r > r/ro$, $l > l/lo$) - die Bedingungen für diese Doppelvertretung liegen wahrscheinlich in ursprünglich prosodischen Unterschieden, die nicht mehr zugänglich sind (Doppel- und Mehrfachvertretungen der idg. silbischen Liquiden sind häufig, vgl. z.B. das Griechische oder Avestische). - Ein unsicheres weiteres Lautgesetz s. in 4.20. und Anmerkung 6.

Alle anderen idg. Oppositionen sind erhalten geblieben - zumindest gibt es keinen Grund, weitere Zusammenfälle anzunehmen.² Die Mediae bleiben Mediae. Wichtig ist vor allem, daß die Oppositionen zwischen der velaren und der palatalen Plosivenreihe ($k : K$ usw.) erhalten geblieben sind - eine *satem*-Erscheinung.

Das Gesetz 1. (Tenuis > Media) wirkte vor dem Gesetz 2. (Media aspirata > Tenuis); genauer läßt sich die relative Chronologie zwischen den Lautgesetzen 1. - 3. nicht rekonstruieren.

1. Für diese idg. Sprache schlage ich den künstlichen Namen *Temematisch* (Tm.) vor; er ist ein Merkwort für die beiden wichtigsten Lautgesetze in der Reihenfolge ihrer relativen Chronologie: *Tenuis > Media*, *Media aspirata > Tenuis*.

2. Das Temematische ist zwar nicht direkt belegt, es mani-

festiert sich jedoch - wie es scheint - als Lehnwortschicht im Urslavischen (Ursl.) und Urbaltischen (Urb.). Als das Tm. in der oben dargestellten Form schon bestanden hat, dürfte auf dem später ursl.- und urb.-sprachigen Gebiet noch uridg. gesprochen worden sein, und diese Uridg.-Sprecher dürften eine Reihe von tm. Wörtern entlehnt haben, bevor ihre Sprache zu Ursl. bzw. Urb. (oder Balto-Slavisch; gegenüber dem balto-slavischen Problem ist die hier dargelegte Theorie indifferent) wurde; diese Lehnwörter machten nämlich alle slavischen und baltischen Lautgesetze mit, so als ob es uridg. Wörter wären.

3. Diese hier als tm. Lehnwörter interpretierten Wörter besaßen entweder bisher überhaupt keine annehmbare Etymologie und erhalten nun durch ihre Erklärung als tm. Lehnwörter eine solche, oder sie wurden zwar schon irgendwie erklärt, erhalten jedoch durch ihre Interpretation als tm. Lehnwörter eine bessere Erklärung. Bevor wir uns aber den Lehnwörtern selbst zuwenden, sind erst die Kriterien für die Qualität einer Etymologie festzustellen:

3.1. Von zwei möglichen Etymologien desselben Wortes ist diejenige lautlich besser, die sich auf längere Morpheme (v. a. auf eine längere Wurzel) stützt, also auf Morpheme, die sich aus mehr Phonemen zusammensetzen. Je mehr Phoneme nämlich ein Morphem aufweist, desto wahrscheinlicher ist es, daß seine Übereinstimmung mit dem entsprechenden idg. Morphem historisch real und nicht bloß zufällig ist.³ Die Phonemanzahl stellt also ein Maß für die Qualität einer Entsprechung, einer Etymologie dar.

Ich erkläre z. B. ursl. *pqto* 'Fessel' als Entlehnung eines tm. *pont-*, das genau dem nhd. *Band* entspricht und also auf idg. *bhondh-* zurückgeht. Diese Etymologie stützt sich auf eine Wurzel mit vier Phonemen: *bh-o-n-dh*. Die herkömmliche Etymologie stellt *pqto* als ursl. Erbwort zu ursl. *pq-ti, pbn-q* 'spannen' und leitet es also von idg. *pon-* ab, wobei sie das *-t-* in *pqto* für ein Suffix hält. Diese Etymologie stützt sich auf eine Wurzel mit bloß drei Phonemen (*p-o-n*), sie ist also um eine Maßeinheit schlechter als die oben vorgeschlagene. Das *t*-Suffix ist wertlos, denn würde das Wort z.B. **pqko* lauten, so würde man eben ein *k*-Suffix annehmen und das Wort dennoch von idg. *pon-* ableiten. Ein **pqko* als tm. Lehnwort könnte man jedoch nicht mehr von idg. *bhondh-* ableiten; man sieht deutlich, daß es sich die hier vorge-

schlagene Etymologie nicht so leicht macht: in ihr müssen die ersten vier Phoneme "stimmen", in der herkömmlichen nur die ersten drei, Suffixe kann man ja noch je nach Bedarf "hinzupostulieren".

Anmerkung. Dieses Qualitätskriterium einer Etymologie ist restlos auf das 'Falsifizierbarkeitspostulat' des Wissenschaftstheoretikers Karl R. POPPER* zurückführbar. Nach diesem Postulat ist eine Theorie einer anderen vorzuziehen, wenn sie mehr Angriffsflächen für eine Kritik bietet, die sie widerlegen (falsifizieren) könnte, wenn sie falsch sein sollte; sie darf natürlich nicht widerlegt, falsifiziert sein, sie soll nur möglichst falsifizierbar sein. Je falsifizierbarer eine Theorie ist, desto größer ist ihr empirischer Gehalt, und je weniger falsifizierbar sie ist, desto näher kommt sie einer metaphysischen oder einer tautologischen Aussage. Eine vollständigere Argumentation s. in Poppers Werk. - Nun ist eine Etymologie für ein Morphem von x (z.B. 4) Phonemen leichter zu falsifizieren als eine für ein Morphem von weniger als x (z.B. von 3) Phonemen, weil sie mit jedem Phonem mehr im Morphem dem Widerleger mehr Chancen bietet. Hat eine Etymologie y Widerlegungschancen unwiderlegt überstanden, so ist sie "besser" (weil leichter zu überprüfen) als eine, die nur weniger als y überstanden hat. - Eine Theorie tm. *pont-* < idg. *bhondh-* "verbietet" (ein Ausdruck Poppers) für das erste idg. Phonem alle Reflexe außer p , für das zweite alle außer o , für das dritte alle außer n und für das vierte alle außer t . Wenn wir für das Tm. eine Gesamtphonemanzahl von 20 Phonemen annehmen (willkürlich, die tatsächliche Anzahl spielt in dieser Demonstration keine Rolle), so verbietet die Theorie *pont-* < *bhondh-* insgesamt 4·19, also 76 Phoneme als Reflexe. Eine Theorie ursl. Erbwort *pø-* < idg. *pon-* verbietet für das erste idg. Phonem alle Reflexe außer p , für das zweite (kontextbedingt) alle außer $ø$, für das dritte alle außer $ø$ (so muß das ursl. Lautgesetz *on* > $ø$ formuliert werden, damit für jedes einzelne idg. Phonem ein ursl. Reflex angegeben werden kann), und für das vierte verbietet sie gar nichts, an dieser Stelle kann ein beliebiges Suffix (z.B. *pø-k-o*, *pø-l-o*) oder auch schon die Endung stehen; wenn wir wieder eine Gesamtphonemanzahl von 20 ($ø$ eingeschlossen) willkürlich für das Ursl. annehmen, verbietet diese Theorie also bloß 57 (nämlich 3·19) Phoneme als Reflexe. Und wie Popper zeigt, ist eine Theorie, die mehr verbietet, auch leichter zu falsifizieren. Eine Überprüfung einer Etymologie erfolgt durch folgendes "Experiment": Man sieht in der Lautgeschichte etwa des Tm. nach, ob z.B. die Theorie *pont-* < *bhondh-* tm. Lautgesetzen widerspricht; widerspricht sie, ist sie falsifiziert, widerspricht sie nicht, hat sie sich "bewährt" (ebenfalls ein Ausdruck Poppers). Bei der Theorie *pont-* < *bhondh-* gibt es vier solche "Experimente" (für jedes idg. Phonem eines), bei *pø-* < *pon-* nur drei; die tm. Etymologie ist also insofern leichter zu falsifizieren, als sie mehr "Experimente" zuläßt, die sie möglicherweise widerlegen könnten.

Es ist nun zu beachten, daß die Annahme des Tm. zwar für viele slavische und baltische Wörter eine leichter zu falsifizierende und daher bessere Etymologie bietet, daß aber die Tatsache, daß nun jedes slavische bzw. baltische Wort prinzipiell zwei Möglichkeiten hat, etymologisiert zu werden (nämlich als slav. bzw. balt. Erbwort oder als tm. Lehnwort, abgesehen von allen anderen

Entlehnungsmöglichkeiten aus anderen Sprachen), die Falsifizierbarkeit jeder Etymologie (nicht nur der thematischen) senkt: funktioniert es mit einer Erklärung als Erbwort nicht, so vielleicht mit einer als tm. Lehnwort.⁵ Dieser Verlust an Falsifizierbarkeit fällt jedoch umso weniger ins Gewicht, je mehr "gute" tm. Lehnwörter gefunden werden, da dann die Summe des durch sie gewonnenen Falsifizierbarkeitszuwachses jenen Verlust überwiegen wird.

3.2. Je mehr - echte oder fiktive - idg. Wurzeln angesetzt werden können, von denen eine einzelsprachliche Wurzel abgeleitet werden könnte, desto leichter ist es für eine Wurzel aus einer anderen Sprache, mit jener Wurzel übereinzustimmen, und umso wahrscheinlicher ist es, daß eine etwaige Übereinstimmung bloß zufällig ist. Gr. $\sigma\omicron\upsilon\gamma$ 'Urne' z.B. kann gemäß den gr. Lautgesetzen auf drei (echte oder fiktive) idg. Wurzeln zurückgeführt werden: $t\upsilon\omicron r-$, $t\check{\jmath}i\omicron r-$ und $dh\check{\jmath}i\omicron r-$. Ein potentielles Koetymon hat es nun leicht, mit $\sigma\omicron\upsilon\gamma$ übereinzustimmen, es hat ja drei Lautungen zur Auswahl (z.B. im Ursl. $t\upsilon\omicron r-$, $t\check{\jmath}e\check{\jmath}e r-$, $d\check{\jmath}e\check{\jmath}e r-$). Je mehr solche Lautungen mit $\sigma\omicron\upsilon\gamma$ übereinstimmen, desto weniger bedeutet es, wenn eine bestimmte (z.B. ursl. $t\upsilon\omicron r-$) mit ihm übereinstimmt, da ja nur eine mit $\sigma\omicron\upsilon\gamma$ etymologisch verwandt sein kann und die Wahrscheinlichkeit, daß es gerade diese bestimmte ist, dann umso geringer ist. (Das echte ursl. Koetymon zu $\sigma\omicron\upsilon\gamma$ könnte ja z.B. $*t\check{\jmath}e\check{\jmath}e r-$ gelautet haben und verlorengegangen sein.) Anders ist es, wenn man ein ursl. Erbwort $t\upsilon\omicron r-$ 'schließen' betrachtet: dieses kann nur auf idg. $t\upsilon\omicron r-$ zurückgehen, ein potentielles Koetymon muß also genau eine Lautung aufweisen, um mit ursl. $t\upsilon\omicron r-$ übereinzustimmen, und diese muß also mit der etymologisch echten Entsprechung lautlich identisch sein. Eine Gleichung gr. $\sigma\omicron\upsilon\gamma$ = ursl. Erbwort $t\upsilon\omicron r-$ hat also in der einen Richtung 3 Lautungsmöglichkeiten, in der anderen 1, also im Durchschnitt 2. - Ein $t\upsilon\omicron r-$ als tm. Lehnwort betrachtet kann ebenfalls nur von einer idg. Wurzel abgeleitet werden: $dh\check{\jmath}i\omicron r-$; wenn man damit nun lat. $foris$ 'Tür' und ursl. $dvorv$ 'Hof' vergleicht, die zusammen ebenfalls nur auf idg. $dh\check{\jmath}i\omicron r-$ zurückgehen können, hat diese Gleichung (tm. $t\upsilon\omicron r-$ = lat. $foris$ + ursl. $dvorv$) in jeder Richtung nur 1 Lautungsmöglichkeit, im Durchschnitt also ebenfalls nur 1. Diese zweite Gleichung beruht daher weniger wahrscheinlich bloß auf Zufall als jene erste, und daher ist die zweite besser.

Anmerkung. A bedeute die Anzahl aller strukturell möglichen, von den idg. Phonemdistributionsregeln zugelassenen, wirklichen und fiktiven idg. Wurzeln. Gr. $\sigma\omicron\upsilon\gamma$ verbietet dann seinen Koetyma

die ausschließliche Ableitbarkeit von A-3 idg. Wurzeln (von allen außer *tyor-*, *tjor-*, *dhjor-*), was eine Falsifizierbarkeit von A-3 bzw. was A-3 Falsifikationsmöglichkeiten bedeutet. (Wäre etwa ursl. *tyor-* als Erbwort nach den ursl. Lautgesetzen ausschließlich von z.B. idg. *tyol-* ableitbar, so wäre die Theorie gr. *κοπος* = ursl. Erbwort *tyor-* falsifiziert.) Ein ursl. Erbwort *tyor-* verbietet seinen Koetyma die ausschließliche Ableitbarkeit von A-1 idg. Wurzeln, so daß die durchschnittliche Falsifizierbarkeit in der Gleichung ursl. Erbwort *tyor-* = gr. *κοπος* A-2 beträgt. Analog erhält man für die Gleichung tm. *tyor-* = ursl. *dyorv* + lat. *fortis* eine durchschnittliche Falsifizierbarkeit von A-1, also eine höhere als bei der anderen Gleichung.

Das zweite Kriterium der Qualität einer Etymologie lautet also: Wenn man eine Sippe *S* von miteinander verwandten Wurzeln aus einer oder aus verschiedenen Sprachen mit einer ebensolchen Sippe *T* (meist aus anderen Sprachen) etymologisch gleichsetzt, so ist diese Gleichung umso besser, je niedriger ihre durchschnittliche Zahl *x* der "Lautungsmöglichkeiten" und je höher damit die Falsifizierbarkeit A-*x* ist (*S*, *T* enthalten mindestens je 1 Wurzel).

3.2.1. Der Vergleich zweier Etymologien in bezug auf das Kriterium in 3.2. ist nur dann sinnvoll, wenn sie sich auf gleich lange idg. Wurzeln stützen, da sonst die Kriterien in 3.1. und in 3.2. miteinander interferieren und einander widersprechen können. Diese Interferenz kann dadurch ausgeschaltet werden, daß man das Kriterium in 3.1. folgendermaßen auf das in 3.2. zurückführt: Man füllt die kürzere Wurzel derart mit Suffixen auf, daß ihre idg. Form die Länge der idg. Form der längeren, rivalisierenden Wurzel erreicht. Jede Kombination der kürzeren Wurzel mit jedem in Frage kommenden Suffix wird nun als "(echte/fiktive) idg. Wurzel" gerechnet, von der das untersuchte Wort im Sinne von 3.2. ableitbar ist. Wenn man z.B. die Etymologien tm. *pont-* < idg. *bhondh-* und ursl. Erbwurzel *pq-* < idg. *pon-* in bezug auf das Kriterium in 3.2. vergleicht, muß man idg. *pon-*, damit es gleich lang wird wie idg. *bhondh-*, mit Suffixen bzw. Determinativen auffüllen: *pon-t-*, *pon-k-*, *pon-l-* usw. Auf diese Weise erhält man sehr viele idg. Formen, von denen sich eine ursl. Erbwurzel *pq-* ableiten läßt. Durch das "Auffüllen" mit Suffixen wird also die in 3.2. maßgebende Durchschnittszahl *x* immer extrem hoch, und daher gewinnt praktisch immer die Etymologie mit der längeren Wurzel den Vergleich, so daß bei verschiedenen langen Wurzeln immer das Kriterium in 3.1. (in seiner ursprünglichen, nicht auf das Kriterium in 3.2. zurückgeführten Form) genügt und das Kriterium in 3.2. vernachlässigt werden kann.

3.3. Je allgemeiner die Bedeutungen potentieller Koetyma oder je weiter die Bedeutungen voneinander entfernt sind, desto höher (allgemeiner) ist ihre niedrigste gemeinsame Abstraktionsstufe (die als "Bedeutungsvermittlung" fungiert), und je höher die Abstraktionsstufe ist, desto mehr Bedeutungen schließt sie ein und desto weniger Bedeutungen schließt sie aus, verbietet sie. Die verbotenen Bedeutungen stellen die Falsifikationsmög-

lichkeiten dar (eine Gleichung ist falsifiziert, wenn eines der Koetyma eine verbotene Bedeutung hat). Je weiter also die Bedeutungen voneinander entfernt oder je allgemeiner sie sind, desto weniger ist die Gleichung semantisch falsifizierbar und desto schlechter ist sie daher in semantischer Hinsicht.

Anmerkung. Besonders allgemein und daher besonders bequem für Gleichungen sind z.B. folgende Bedeutungen: 'Farbbezeichnung' (fast alles hat eine Farbe!), 'Lautbezeichnung' bzw. 'Lautnachahmung' (paßt fast immer zu Tieren und Tätigkeiten usw.), 'schlagen' (paßt zu allen Bewegungen und somit zu fast allem, was man tut, und zu vielen akustischen Phänomenen) u.ä. Die etymologischen Wörterbücher strotzen daher von Gleichungen, die sich auf semantische "Nähe" zu solchen Bedeutungen stützen.

4. In die nun folgende Liste von eventuell tm. Lehnwörtern im Ursl. und Urb. habe ich nur jene aufgenommen, für die ich eine lautgesetzlich einwandfreie Etymologie anbieten kann, die überdies noch den Anspruch erhebt, in mindestens irgendeiner Hinsicht (s. v.a. 3.1. - 3.3.) besser zu sein als die entsprechende(n) herkömmliche(n). Schon allein die Gleichwertigkeit einer tm. Etymologie mit einer herkömmlichen war mir Grund genug, jene nicht anzuführen. - Lautgesetzlich unhaltbare (wie z.B. oft bei MACHEK) oder semantisch absurde herkömmliche Etymologien werden meist gar nicht besprochen, das betreffende Wort wird dann als bisher unerklärt und die tm. Etymologie als die bisher einzige für das Wort betrachtet. Tm. Lehnwörter im Baltischen sind nur dann angeführt, wenn sie gleichzeitig auch im Slavischen aufscheinen, die Übrigen müssen noch erforscht werden. Die Literaturangaben sind nicht erschöpfend, die zitierten Arbeiten enthalten aber meist selbst die nötigen Hinweise.

4.1. Tm. *yoik-žā* < idg. *yoik-ǵā*
In ursl. *věža* 'Turm, Haus, Zelt'.

Idg. *yoik-ǵā* auch in gr. *οἶκος* 'Haus, Wohnung', idg. *yoik-/yoik-/yoik-/yoik-* auch in altind. *viś-* 'Wohnsitz, Haus', avest. *vēs-* 'Haus, Dorf, Klan', ursl. *věso* 'Dorf', lat. *vicus* 'Häusergruppe, Dorf' usw. (vgl. WP 1/231). - Diese Gleichung hat gegenüber der in M. 688 (zu ursl. *vaz-* 'fahren') den Vorteil der völligen Übereinstimmung (in Ablautstufe und Stammbildung) mit gr. *οἶκος*; ferner sind sowohl Turm als auch Haus als auch Zelt bewohnbar, so daß in der tm. Etymologie alle Bedeutungen von *věža* mit der idg. Grundbedeutung übereinstimmen, während bei einem Vergleich mit *vaz-* (idg. *ueǵh-*) nur die Bedeutung 'Zelt' mit 'fahren' in einen - loseren - Zusammenhang gebracht werden kann; 'Turm' und 'Haus' müßten dann in einer weiteren, sekundären Entwicklung aus 'Zelt'

entstanden sein. Sk. 3/584, der sich dieser Gleichung anschließt, gibt selbst als Grundbedeutung von *věža* 'Turm' an, was diese Gleichung praktisch ausschließt. Dem Vergleich mit nhd. *Schwaige* 'Viehhof, Sennerei' (M. 688) gegenüber hat die tm. Etymologie den Vorteil, daß *věža* von seinen Koetyma nicht einmal durch ein *a mobile* getrennt ist und daß sie von einer besser bezeugten idg. Wurzel ausgeht. - Vgl. noch WP 1/250, V. 1/285.

4.2. Tm. *pros-* < idg. *bhps-*

In ursl. *proso* 'Hirse'.

Idg. *bhars-*/*bhars-*/*bhps-* auch in ags. *bere* 'Gerste', lat. *far* 'Dinkel, Spelt, Schrot, Mehl', *farina*, ursl. *borǫvno* 'Mehl'; ohne *-s-* ursl. *borv* 'Hirse' (vgl. B. 74f., WP 2/134). Die Ableitung von idg. *per-* 'schlagen' (Sk. 3/52) ist nach 3.1. und 3.3. schlechter.

4.3. Tm. *pont-* < idg. *bhondh-*

In ursl. *pǫto* 'Fessel, Strick', skr. *sputati* 'fesseln, zusammenbinden', lit. *pántis*, apreuß. *panto* 'Fessel' usw.

Idg. *bhendh-*/*bhondh-* auch in avest. *banda-* 'Bande, Fessel', nhd. *Band*, gr. *νέσμα* 'Seil, Strick' u. a., vgl. WP 2/152. Zu Sk. 2/651f., F. 1/537, 594 s. 3.1. - Eine erst jetzt richtige Gleichung aus M. 476.

4.4. Tm. *mist-* < idg. *misdh-*

In ursl. *mǫstv* 'Rache, Strafe', *mǫstítí* 'rächen, züchtigen, strafen', aksl. *otombštenboje* 'Vergeltung' usw.

Idg. *misdh-* auch in gr. *μισθός* 'Sold', ursl. *mǫsda*, avest. *mižda-*, got. *mizdō* 'Lohn' u. a., s. WP 2/301. - Diese Gleichung ist wegen der größeren semantischen Ähnlichkeit und v. a. wegen 3.1. besser als die mit idg. *mei-* 'wechseln, tauschen', mit *-t-* Formans let. *miētus* 'Tausch, Wechsel', vgl. T. 176f. Die Ähnlichkeit der Bedeutungen von ursl. *mǫsda* und tm.-ursl. *mǫstv* ist schon daraus ersichtlich, daß im Skr. die beiden Wörter zu *od-masda* kontaminieren, s. Sk. 2/574.

4.5. Tm. *brod-* < idg. *přt-*

In ursl. *brodv* 'Furt', *broditi* 'waten', lit. *brastà* 'Furt', *bradyti*, let. *bradāt* 'waten' usw.

Das im Tm. aus *p* entstandene *ro* wurde in diesem Wort im Ursl. und Urb. als *o*-Abtönung einer Vollstufe interpretiert und daher im Rahmen der allgemeinen sekundären Ausbreitung der alten Ablautmuster auf analogischem Wege, die für das Slavische und Baltische charakteristisch ist, zu *re*, *vr/ir*, *ro/ri*, *ri/rǫ* abgewandelt: ursl. *brodǫ* *bresti*, lit. *breðù* 'waten', ksl. *nepřbrodomo* 'nicht durchwatbar', lit. *bridaù* *bristi* 'waten', *brýdis* 'das Waten' u. a.; urb. *ri* konnte seinerseits als Schwundstufe aufgefaßt werden, zu der die Vollstufe in der *o*-Abtönung *rai* lauten mußte, daher lit. *braidýti* 'fortgesetzt umherwaten'; vgl. T. 37, WP 2/201f., F. 1/58, Tr. 3/36f.

Idg. *přt-* auch in nhd. *Furt*, lat. *portus* 'Hafen', avest. *parstūš*, *pešus* 'Durchgang, Furt, Brücke', lat. *porta* 'Tor, Türe', ursl. *pǫrtv* 'Weg im Schnee', es handelt sich also um eine schon idg. Erweiterung der Wurzel *per-* 'übersetzen u. ä.' mit der dominierenden Bedeutung 'Furt', deshalb ist diese tm. Erklärung semantisch besser als der herkömmliche Vergleich mit alb. *breð* 'hüpfen'

oder mit toch. B *prešo* (i)ye 'Kot, Schlamm'. Abgesehen davon, daß letzteres semantisch besser zur Sippe in 4.39. (s. dort) paßt, ist eine Gleichung mit diesem toch. Wort im Sinne von 3.2. nicht sehr aussagekräftig, weil es von sehr vielen (echten oder fiktiven) idg. Wurzeln abgeleitet werden kann. - Die gewöhnlich mit *brod-* zusammengestellten Wörter mit der Bedeutung 'Kot, Schlamm u.ä.', wie lit. *bradà*, *birdà* usw. dürften ebenfalls zur Sippe in 4.39. gehören; die Grenze ist allerdings unscharf. - S. noch WP 2/39f., Sk. 3/58f.

4.6. Tm. *svobodis* < idg. *svo-pot-i-s*

In aksl. *svoboda* adj. indecl. 'frei', ursl. *svobodnъ* 'frei', *svoboda* 'Freiheit' (mit anderer Derivation).

Ein Kompositum aus idg. *svo-* 'sein (eigener)' und idg. *pot-i-* 'Herr' mit der Bedeutung 'der, der sein eigener Herr, also frei ist', vgl. lat. *sui potens* 'sein eigener Herr', avest. *x^uaēpaiθiia-*, apers. *svai-pāšiya-* 'eigen' < *svoi-potīo-*; vgl. WP 2/77f., Mh. 3/566. Der *i-* Stamm (vgl. z.B. altind. *pāti-* 'Herr, Gatte') ist sogar noch im aksl. *svoboda* erhalten. - Eine erst jetzt korrekte alte Gleichung (s. M. 597f.). - Die Ableitung von idg. *svo-bhū-* (vgl. ahd. *swaba* 'frei'; *-bhū-* soll 'Zustand' bedeuten) mit Suffix *-od-* stützt sich auf eine kürzere Wurzel (s. 3.1.), vgl. Sk. 3/286.

4.7. Tm. *borǵ-/brǵ-* < idg. *porǵ-/pǵǵ-*

Stufe *borǵ-* in ursl. *borzda*, aksl. *brazda* 'Furche', skr. *brāṅgati* 'Furchen ziehen', *brāṅgotīna*, sln. *brasgotīna* 'Narbe', *brǵ-* in lit. *biržis*, *biržė*, let. *birze* 'Furche'.

Idg. *perǵ-/porǵ-/pǵǵ-* auch in lat. *porea* 'Erhöhung zwischen zwei Furchen', gall. *rića* 'Furche', nhd. *Furche*, lit. *praparšas* 'Graben', altind. *pārsānaḥ* 'Kluft, Einsenkung', vgl. WP 2/46f. - Eine erst jetzt lautlich korrekte Gleichung aus M. 65. Sie hat gegenüber der Ableitung von idg. *bher-* 'schneiden' (gr. *φύρος* 'Furche') den Vorteil nach 3.1. und den der semantischen Identität mit der idg. Grundbedeutung (vgl. *porea*, *rića*, *Furche*) und nicht nur mit *φύρος*. Vgl. Sk. 1/203f., WP 2/133, F. 1/44f., B. 75, Tr. 2/220.

4.8. Tm. *prok-/pǵk-* < idg. *bhǵgh-*

In ursl. *proko* 'übrig; Rest, Vorrat', *prođiti* 'sparen' (vgl. D.3/1286 u. 1378), *pročb* 'im voraus', lit. *pirkià* 'Bauernhaus, Bäckerei', dial. *pirkàitė* 'Vorratskammer'.

Idg. *bhǵgh-/bhorgh-/bhǵgh-* auch in got. *baīrgan* 'bergen, verwahren', russ. *beregú* 'hüte, bewahre, schone, spare', poln. *bróg* 'Scheune, Schober', ostlit. *biǵginti* 'sparen'; vgl. WP 2/172. - Zur Semantik: Man 'spart', damit ein 'Rest' als 'Vorrat' 'übrig' bleibt, dieser wird in einer 'Scheune' oder in einer 'Vorratskammer' 'verwahrt'. - Semantisch unmotiviert und nach 3.1. schlechter ist die Erklärung durch die Präposition *pro* + Suffix *-(v)ko* (und der Vergleich mit den ebenfalls so erklärten Wörtern gr. *πρόωα* 'sofort', lat. *resī-procus*); vgl. Sk. 3/48, SA 290, V. 3/373, F. 1/595f.

4.9. Tm. *kǵt-* < idg. *ghǵdh-*

In aksl. *ođrbšte* (< ursl. *o-đbrt-je*) 'Zelt, Wohnung', *đrbtogn* 'Schlaf-, Brautgemach, Kammer', russ. *žertóg* 'Prunkgemach, Palast'.

Idg. *gherdh-/ghordh-/ghrdh-* auch in altind. *gṛhā-* 'Haus', Wohnstätte, Pl. 'Gemächer', got. *gards* 'Haus', ursl. *gordv* 'Burg, Stadt, Garten' usw., vgl. WP 1/608. - Wie M. 95 bemerkt, macht -t- Schwierigkeiten bei der Erklärung als osmanisches Lehnwort (von *žardäg*). Außerdem müßte man *ođrbšte* kompliziert als Ableitung von einer Rückbildung (ohne -ogv) erklären. Bei -ogv handelt es sich um ein slav. Suffix (vgl. *ostrogo*, *tvarogv*). Skr. *žardāk* 'Warte' ist hier nicht miteinzubeziehen, es ist tatsächlich ein Turzismus. Skr. *žerdag*, *žrtag*, tsch. *žartāk* u.a. sind Kontaminationen der alten tm.-ursl. Form mit dem jungen Turzismus. Vgl. auch Sk. 1/296, SA 224.

4.10. Tm. *krot-* < idg. *ghrdh-*

In ursl. *krotiti* 'zähmen, besänftigen', *krotokv* 'zahn, sanft' usw.

Die idg. Wurzel ist hier dieselbe wie in 4.9., bloß liegt hier *ro* als tm. Reflex des idg. *r* vor und nicht *ř* wie in -*šrt-*. Wenn man von der Bedeutung 'Haus, Wohnung usw.' der idg. Wurzel *gherdh-/ghordh-/ghrdh-* ausgeht (s. 4.9.), stehen tm. *křt-* (> ursl. -*šrt-*) 'Wohnung usw.' und tm. *krot-* (> ursl. *krot-*) 'zähmen' zueinander in demselben etymologischen und semantischen Verhältnis wie lat. *domus* 'Haus' und *domo* 'zähme', gr. *δῶμος* 'Haus' und *δαμάω* 'bändige', altind. *damah* 'Haus' und *damáyati* 'bändigt, bezwingt', nhd. *Zimmer* und *zähmen* ('zähmen' = 'ans Haus gewöhnen'). Wenn man jedoch von der Bedeutung 'umfassen, umzäunen, umgürten' derselben idg. Wurzel ausgeht (vgl. lit. *gařdas* 'Pferch', *gardis* 'Gatter, Gitter', got. *garda* 'Hürde, Viehhof' usw., s. WP 1/608), kann man 'zähmen' von 'einpferchen, in ein Gehege tun' ableiten. Die Zusammenstellung mit gr. *κροτέω* 'schlagen' (vgl. nhd. *ein Wild klopfen* 'zähmen', B. 624f.) ist nach 3.3. schlechter; die Ableitung von idg. (*s*)*ker-* 'schneiden' ist nach 3.1. und 3.3. schlechter, altind. *śrathnāti* 'wird locker, lose, schlaff' setzt idg. *k* voraus; vgl. noch Sk. 2/210, WP 1/484f.

4.11. Tm. *glob-* < idg. *křp-*

In ursl. *globa* 'Geldstrafe, Kosten', apoln. *głoba* 'Bosheit, Wut', ukr. *hlobá* 'lästige Verpflichtung, Sorge u.a.', ursl. *globiti* 'eine Geldstrafe auferlegen'.

Idg. *křp-ā* auch in lat. *culpa* (< alat. *colpa*) 'Verschulden, Schuld'; die lat. Bedeutung könnte auf eine ältere 'Geldschuld' zurückgehen, welche sich mit 'Geldstrafe' unter 'eine zu zahlende Geldsumme' vereinigen ließe, vgl. auch die Bedeutungsspanne des nhd. *Schuld*. - Die Wurzel *glob-* hat im Ursl. allerdings so viele z.T. unvereinbare Bedeutungen, daß es sich um aus früher verschiedenen Wörtern zusammengefallene Homonyme handeln wird, wobei idg. *křp-* tm. *glob-* nur eines von ihnen darstellt; z.B. wird man *globati* 'aushöhlen' trennen und zu gr. *γλάω* 'höhle aus' stellen. S. Sk. 1/563, Tr. 6/131-135. - Wenn man mit Tr. 6/133 'Geldstrafe' von einer ursprünglichen Bedeutung 'Stock für die Prügelstrafe' ableitet, kann man *globa* sowohl als 'Geldstrafe' als auch als 'Stange' als tm. Lehnwort auf idg. *křp-ā* zurückführen, was gut zu der von WP 1/440 vermuteten Etymologie von lat. *culpa* passen würde, nach der es zu *kel-*, *kelā-* 'schlagen, hauen, schlagend abbrechen' mit Labialerweiterung zu stellen wäre. - Da auch idg. *dhen-* 'schlagen' hieß (s. 4.35.), könnte man das bei Tr. 6/133 angesetzte **teglloba* 'Geldstrafe' (vgl. aruss. *tjaglo* 'Pflicht') als Entlehnung

eines tm. *tenglobā* < idg. *dhen-kļp-ā* 'Schlagstock' interpretieren. Wenn hier toch. *kļp* 'Schmerz' dazugehört, kann es als Vollstufe zu idg. *kļp-* interpretiert werden, wie übrigens tm. *glob-* auch. - Möglich wäre auch ein Vergleich von tm. *glob-* mit gr. κλοπή 'Diebstahl' (als 'Verschulden' interpretiert).

4.12. Tm. *gḡoid-/ḡḡoid-* < idg. *κḡoit-/κḡoit-*

In ursl. *gvēzda*, aksl. (d) *svēzda* (< *κḡoit-tā* oder *-dā*), lit. *žvaizdė* (> *žvaigždė*, s. Stang 108-113) (< *κḡoit-tā* oder *κḡoit-dā*) 'Stern', let. *svaidrīt* 'schimmern, leuchten', auch andere Ablautstufen.

Idg. *κḡeit-/κḡoit-/κḡit-/κḡeit-/κḡoit-/κḡit-* auch in ursl. *květō* 'Blume, Blüte', let. *kvītēt* 'flimmern, glänzen', altind. *ēveta-*, avest. *spaēta-* 'weiß', ursl. *světō* 'Licht', lit. *šviežiai* 'leuchte', vgl. WP 1/469f.; es handelt sich um eine Erweiterung der idg. Wurzel *keu-/Keu-* bzw. von *κḡ-er-/κḡ-er-* (WP 1/368); tm. *ḡḡ-* in anderen Erweiterungen z. B. in let. *svāi(g)sne* 'Stern'. Vgl. noch F. 2/1324. Unplausible *ad-hoc*-Erklärungen s. Sk. 3/667, M. 192.

4.13. Tm. *teik-/toik-* < idg. *dheigh-/dhoigh-*

In ursl. *tiskati* 'drücken, drängen', aksl. *těstiti* 'pressen, drücken', ursl. *tēs(b)no* 'eng', *těsto* 'Teig'.

Idg. *dheigh-/dhoigh-/dhiigh-* bedeutete ' (Lehm oder Teig) kneten, bilden, formen', vgl. gr. τεῖχος, τοῖχος 'Mauer, Wand', lat. *fin-go* 'gestalte eine Masse, forme', got. *ſamma diḡandin* 'dem Knetenden', datgs 'Teig', nhd. *Teig*, aruss. *děša* 'Teigmulde, Backdose' (< *dhoighiā*) usw., s. WP 1/833f. - Diese Etymologie hat gegenüber der Zusammenstellung mit kymr. *twysg* 'Masse, Menge', *toas* 'Teig', ahd. *theismo*, *deismo* 'Sauerteig' usw. (WP 1/702, Sk. 3/469) mit der idg. Wurzel *tā-, tō-, tī-, tē-, tī-, tī-*; [tāu-], *tou-, tu-* 'schmelzen, sich auflösen (fließen), hinschwinden (Moder, Verwesendes)' (WP 1/701) den Vorteil nach 3.1. und den der Übereinstimmung unserer Wörter mit der idg. Grundbedeutung, nicht nur mit der einiger Koetyma. Außerdem bedient sie sich einer genau rekonstruierten Wurzel (*dheigh-*) und nicht einer vagen Variantenreihe idg. *tā-, tō-* usw. mit wenig Gelegenheiten für eine etwaige Falsifikation. S. noch Sk. 3/473f. Zu *těsto* s. noch Anmerkung 6.

4.14. Tm. *put-* < idg. *bhudh-*

In ursl. *ptati* 'fragen' (> tsch. *ptát se* 'fragen', skr. *ptati* 'riechen, wittern'); daraus durch slavische Ablautdehnung *pytati* 'fragen, erforschen'.

Idg. *bheudh-/bhoudh-/bhudh-* auch in gr. πυνθάνομαι, πεύθομαι 'fragen, erfahren', ursl. *boděti* 'wachen', altind. *bódhati* 'erwacht, merkt', avest. *baobaiieiti* 'gibt zu erkennen' usw., s. WP 2/147f. 'Erkennen, Erfahren, Merken' kann die Folge von 'Fragen' sein; das gr. Beispiel enthält die ganze Bedeutungsspanne. - Diese Ableitung hat gegenüber der von idg. *peu-* (lat. *putare* 'glauben, meinen', gr. *venótioc* 'unerfahren, unwissend'; *-t-* bzw. *-r-* ist hier Suffix; vgl. Sk. 2/666, SA 291) den Vorteil nach 3.1.

4.15. Tm. *bed-* < idg. *ped-*

In ursl. *bedra*, *bedro* 'Hüfte, Lende, Schenkel'.

Idg. *pēd-/pōd-* auch in lat. *pes* G sg. *pedis*, gr. ποὺς G sg. ποδός 'Fuß', nhd. *Fuß* usw., vgl. WP 2/23-25; Sk. 1/131f., M. 50.

4.16. Tm. *tyor-* < idg. *dh̥yor-*

In ursl. (*sa-*, *ot-*)-*tvoriti* '(zu-, auf-)schließen', aksl. *zavoro* 'Riegel, Verschluss, Haft', *prítvoro* 'Säulenhalle', ukr. *prytvór* 'Vorhalle einer Kirche' (*'bei der Tür'! Vgl. gr. πρό-θυρον-ov 'Vorraum des Hauses'; anders SA 106), lit. *žptvaras* 'Gehege, Zaun', *prietvaras* 'verstopfung'.

Idg. *dh̥yer-/dh̥yor-/dhur-* auch in ursl. *dyoro* 'Hof', lat. *foris*, gr. θύρα, ursl. *dyoro*, lit. *dūrys* 'Tür', avest. *duuar-* 'Tor, Hof' usw., vgl. WP 1/870f. Von der ursprünglichen Bedeutung 'Tür' ausgehend liegt in *tvoriti*, *zavoro*, *žptvaras*, *prietvaras* u. ä. die Funktion einer Tür, in *prítvoro*, *prytvór* der Raum vor einer Tür vor. - Ich betrachte die Sippe von *tvoriti* 'machen, tun' wegen der abweichenden Bedeutung lieber als ein anderes Etymon. Eine Ableitung der Bedeutung 'schließen' von 'machen' ('auf-, zu-machen') bringt nach 3.3. wenig: jede Bedeutung eines Verbs kann man von 'tun, machen' ableiten. Auch die Sippen von lit. *tvėrti* 'fassen, halten, ausdauern, formen', *turėti* 'halten, müssen' sind besser abzusondern. Zum Vergleich mit gr. σόπος 'Aschenurne, Sarg' s. 3.2.; s. auch Sk. 3/530f., T. 333f.

4.17. Tm. *tur-* < idg. *dhur-*

In ursl. *torgv* 'Markt(platz)'.

Die idg. Wurzel ist mit der in 4.16. identisch, semantisch vgl. besonders ursl. *dyoro*, avest. *duuar-* 'Hof', vielleicht auch lat. *forum* (wenn < *dh̥yor-*om, s. aber WP 1/871, Tr. 5/170) 'Marktplatz'. Sk. 3/498f. setzt ursl. *torgv* an, was jedoch z. B. russ. *torg*, poln. *targ* und den wenn nicht direkt aus dem Tm., dann über das Slav. entlehnten lit. *turgus*, let. *turgus* widerspricht, die alle auf *torgv* zurückgehen müssen und auf einem anderen Vokalismus basierende Etymologien ausschließen (vgl. V. 4/82; allerdings existiert noch let. *tīrgus*, s. F. 2/1143).

4.18. Tm. *pīt-* < idg. *bhidh-*

In aksl. *nepōštevatī* 'vermuten, befürchten', *nepōštevanbje* 'Vorwand, Schein', *vz̄nepōštevatī* 'mißachten, nicht beachten', ksl. *nepōštō* 'πρόφασις', aruss. *nepōščevatī* 'denken, sorgen, nicht beachten', *pbōščevatī* 'denken, sorgen'.

Idg. *bheidh-/bhoidh-/bhidh-* auch in gr. παίθουαι 'lasse mich überreden, vertraue, folge', lat. *fido* 'vertraue, glaube', ursl. *bēditi* 'zwingen' usw., vgl. WP 2/139f., 185f. Zugrunde liegt *ne-pōt-je-* mit der Grundbedeutung 'nicht überzeugt sein, nicht vertrauen' (daher bloß 'vermuten' oder 'fürchten, sorgen' oder sogar 'nicht beachten'). (Kann das *-je-*-Suffix als etwaiges Passivformans - 'nicht überzeugt werden' - mit dem arischen Passivformans *-ya-* verglichen werden? Die schwundstufige Wurzel würde gut dazu passen!) Der Vergleich mit apoln. *nīpeć* 'Ernst, Gefahr' oder mit lat. *putare* 'denken, vermuten' (vgl. SA 284, V. 2/213) macht Schwierigkeiten im Vokalismus, außerdem wäre er nach 3.1. schlechter (s. 4.14., 3.1.).

4.19. Tm. *prg-/prōg-* < idg. *bhrg-/bhrōg-*

In ursl. *prga* 'geröstetes Getreide bzw. Brot oder Mehl daraus',
pršiti, *prašiti* 'braten', tsch. *prahnouti* 'dürre werden'.

Idg. *bhergh-/bhrgh-* auch in lat. *fertum*, alat. *ferotum* 'eine Art Opferkuchen' zu **fergo* 'backe', lit. *birgelas* 'einfaches Bier', let. *birga* '(Kohlen-)Dunst'; abweichender Vokalismus in tm. *prōg-*, ved. *bhūrājanta* 'Kochen', lat. *frīgo*, gr. *φρύω* 'röste, dörre'; eine Erweiterung zu idg. *bher-*, s. WP 2/165f. Davon ist das semantisch etwas entferntere und lautlich abweichende lit. *spragšiti* 'platzen, prasseln', altind. *spūrjati* 'prasselt, dröhnt' usw. zu trennen (Schallbezeichnung! s. 3.3.). S. Sk. 3/63, WP 2/673, V'. 2/337, 454, F. 2/882f. Lit. *spīrginti* 'platzen lassen, rösten' u.ä. könnte tm. sein und das *s-* und die akustische Bedeutung von *spragšiti* übernommen haben oder aber auch ganz zu diesem gehören. - Ich übernehme also die Gleichung von M. 483 ohne dessen lautliche Schwierigkeiten. Zur Entlehnbarkeit des Wortes s. Sk. 3/63.

4.20. Tm. *trunkt-* < idg. *dhrungh-dh-*

In aksl. *trōtō* 'Wache, Schar'.

Idg. *dhrungh-* auch in altir. *drong* 'Schar', gall. *drungos* 'Trupp'; es ist die schwundstufige, nasalifizierte Form von idg. *dhreugh-*, vgl. ahd. *truht* 'Trupp, Schar', as. *druht-*, ags. *dryht*, anord. *drōtt* 'Gefolge', ursl. *drugō*, lit. *draūgas* 'Gefährte', vgl. WP 1/860. - Man muß eine *-dh-*Erweiterung annehmen, um das zweite *t* in *trōtō* zu erklären (vor dem durch ein ursl. Lautgesetz der Velar ausfällt); wenn man jedoch voraussetzt, daß im Tm. wie im Arischen das Bartolomaesche Aspiratengesetz gewirkt hat, kann man von idg. *dhrungh-t-* (also *dhruhgh-t-* wie in ahd. *truht* usw., aber nasalisiert wie in altir. *drong* und gall. *drungos*) ausgehen: es wäre dann die frühtm. Zwischenform *dhrungh-dh-* anzusetzen, die dann tm. *trung-t-* und im Ursl. *trōt-* ergeben muß.⁶ - Die herkömmlichen Erklärungen (zu idg. *ster-* 'ausbreiten u.a.', vgl. altir. *trōt* 'Herde', s. WP 2/638ff., SA 322) sind nach 3.3. (entferntere idg. Grundbedeutung) und/oder lautlich weniger überzeugend.

4.21. Tm. *tšis-* (*tšis-*)/*tōis-* < idg. *dhēi-s-* (*dhēi-s-*)/*dhōi-s-*

In ursl. *tššiti* '(Kind) stillen (= säugen), beruhigen, trösten', tsch. *tššit*, polab. *pšesāt* 'stillen', russ. *tešit* 'dem Kind die Brust geben, (eine Kuh) melken' (D. 4/891), ursl. *tiwō* 'ruhig, still'.

Idg. *dhēi-/dhōi-/dhēi-* auch in ursl. *dojiti* 'säugen', altind. *dhāyati* 'saugt', *dhāya-* 'ernährend, pflegend', gr. *θησαι* 'melken' usw., s. WP 1/829ff. und 4.44. Tm. *tōis-* in *tššiti* ist *s-*Präsens mit kausativer Bedeutung ('säugen lassen'), vgl. idg. *dhē(i)-s-*, *dhē-s-* usw. 'nähren' in ved. *dhāsi-h*, *dhīs-*, *dhāyah* 'Stärkung', gr. *θωρησαι* 'Opferspeise'⁷. Zum Bedeutungswandel 'säugen' - 'beruhigen, still' vgl. nhd. *stillen* 'säugen'. Lit. *teisùs* 'recht, gerecht, aufrichtig', *taišyti* 'bereiten' usw. sind aus semantischen Gründen zu trennen. Lit. *tjikas* 'still, ruhig' usw. sind Entlehnungen des tm. Wortes aus dem Slav. S. V'. 3/102, 109, F. 1/550, 2/1051, 1073f., 1090, M. 642f. Lit. *tšiti* 'verstummen', let. *tšilnāt* 'verwöhnen' usw. (s. F. 2/1095) sind vielleicht auch tm. mit *š-*Formans (vgl. lat. *fēlo* 'säuge').

4.22. Tm. *boln-* < idg. *pol-n-*

In ursl. *bolna*, sln. *blána* 'Häutchen, Pergament', russ. *boloná*

'Häutchen, Hülle', poln. *błona* 'Membrane, Haut' usw.

Idg. *pel-n-/pol-n-* auch in gr. πέλλος Apl. 'Häute', lat. *pellis* 'Fell', ahd. *fel* 'Haut'; andere Wurzelstufen in ursl. *pelena* 'Windel, Hülle', *plēna*, lit. *plėnė* 'Häutchen' usw., vgl. WP 2/58f., K. 192, Bez. 24. - Nach 3.3. und/oder derivatorisch schlechter die Zusammenstellung mit ursl. *běl̥b* 'weiß' und die mit den isolierten gr. φαλίς 'Reptilschuppe', φαλλός (<*φαλ-ν-?) 'Kork, Korkeiche', s. Frisk 2/1001, 1034f., Tr. 2/175ff. - Vgl. den Ansatz bei M. 55.

4.23. Tm. *dorpb-* < idg. *dorbh-*

In ursl. *dorpelbje*, tsch. dial. *drápelí* 'trockene Zweige'.

Idg. *dorbh-* auch in altind. *darbhā-* 'Grasbüschel', weißruss. *dōrob* 'Korb', vgl. Mh. 2/23, Tr. 5/79, M. 126, der die Gleichung bereits anführt; ich übernehme sie also, wobei jedoch jetzt die lautlichen Schwierigkeiten wegfallen. S. aber auch Frisk 1/350.

4.24. Tm. *ǵəb-/ǵob-* < idg. *kəp-/kop-*

In ursl. *zobv* 'Hafer, (Pferde-)Futter', lit. *žėbtī* 'mit langen Zähnen essen', let. *zėbenieks* 'Hafersäckchen für Pferde' usw.

Idg. *kəp-/kōp-* (oder *kəp-/kōp-/kəp-*, so daß *zobv* < tm. *ǵəb-*?) auch in nhd. *Hafer*, *Haber*, anord. *hafri* 'Hafer', lit. *šėpas* 'Halm u. ä.', *šėpai* 'Rückstand, den die Überschwemmung auf den Feldern zurückläßt', altind. *śāpāh* 'das vom Fluß Fortgeschwemmte', *śāpeta-* 'angeschwemmtes Schilf u. ä.'. Vgl. F. 2/963, Mh. 3/324, Frisk 1/842, V. 1/459, WP 1/345f., 348, Sp. 27, Sk. 3/659f., M. 718, deren Anschlüsse nur soweit akzeptierbar sind, als sie lautlich und semantisch mit dieser neuen Gleichung vereinbar sind. Die auf 'Mund, Schnabel' zurückführbaren Bedeutungen dürften als ursl. bzw. urb. Erbörter zu ir. *gop* 'Mund, Schnabel, Schnauze' usw. gehören, tm. ist hier nur auf 'Hafer, Futter' zurückführbares.

4.25. Tm. *krō-* < idg. *ǵhrō-*

In ursl. *stradati* 'leiden, entbehren' usw.

Idg. *ǵhrō-* usw. auch in altind. *hāryati* 'findet Gefallen, begehrt', gr. χαίρω 'freue mich', nhd. *gierig*, got. *grēdus* 'Hunger'; vgl. WP 1/600f. Let. *strādat* 'arbeiten' dürfte über das Slav. entlehnt sein. Alle angeführten Bedeutungen lassen sich auf 'entbehren' zurückführen, demgegenüber ist die Ableitung von idg. *ster-* 'starr' nach 3.3. schlechter; s. WP 2/628, Sk. 3/340, SA 310.

4.26. Tm. *endr-* (*n̄dr-*) < idg. *entr-* (*n̄tr-*)

In ursl. *ędro* 'Kern'.

Idg. *entr-/ontr-/n̄tr-* auch in ursl. *ętra* 'Leber', altind. *antram*, gr. έντερα Pl. 'Eingeweide', ursl. *qtroba* 'das Innere, Mutter-, Unterleib' usw., idg. Grundbedeutung 'inner': altind. *antara-*, lat. *interus* 'innerlich' usw., vgl. WP 1/126f. Semantisch und/oder lautlich schlechtere Vergleiche s. Sk. 1/768, T. 69f.

4.27. Tm. *ēdr-* < idg. *ētr-*

In ursl. *ędro, jadro* 'Busen, Schoß, das Innere'.

Idg. *ētr-/ōtr-* auch in gr. ήτρον 'Bauch, Unterleib', altir. *inathar* (<*en-ōtro-) 'Eingeweide', ahd. *ūd(a)ra* 'Ader, Sehne', Pl. 'Eingeweide', s. WP 1/117. Eine nun korrekte alte Gleichung, die bisher lautliche Schwierigkeiten machte (vgl. B. 270f.). Die

Ableitung von idg. *oid-* 'schwellen' (vgl. WP 1/166) ist nach 3.3. etwas schlechter. In der Bedeutung 'Segel, Netz, Mast' kann das Wort als ursl. Erbwort auf *oid-* zurückgehen.

4.28. Tm. *gol-* < idg. *kol-*

In ursl. *golēnb* 'Bein, Schienbein'.

Idg. *kel-/kōl-* auch in ursl. *kolēno* 'Knie', lit. *kelys*, *kelžnas* 'Knie(scheibe)', gr. *κῶλον* 'Glieder', *κῶληψ* 'Kniekehle', *κῶλην* 'Hüftknochen mit Fleisch' usw., mit *s mobile* *σέλας* 'Schenkel' usw., vgl. WP 2/597ff. Diese Ableitung dürfte semantisch besser sein als die von ursl. *gol-* 'nackt' (als 'nackter Knochen' im Vergleich zur Wade; vgl. SA 237, Sk. 1/587); vgl. außerdem in der Derivation *gol-ēn-σ*, *kol-ēn-σ*, *kel-ēn-as*, *κῶλ-ἄν* (-ἄν-ος). S. auch M. 175.

4.29. Tm. *kel-* < idg. *ghel-*

In ursl. *šel'ustb* 'Kiefer'.

Idg. *ghel-* auch in gr. *χελῶνη* 'Lippe, Kinnlade', altisl. *giqlnar* 'Kiefer', schwed. *gäll*, dän. *gjælle* 'Kieme, Kiefer', vgl. WP 1/632. - Die Ableitung von ursl. *šelo* 'Stirn' (vgl. Tr. 4/43f., Sk. 1/305) ist semantisch schlechter.

4.30. Tm. *augd-* < idg. *auk-t-*

In ursl. *udb*, *udo* 'Glieder'.

Es ist hier von der Bedeutung *'Gewachsenes, Auswuchs' auszugehen und ein *t*-Partizip zu idg. *au(e)g-* (< *ga[e]y[e]g-*) 'vermehrten, zunehmen' wie in lat. Komp. *auotior* 'vermehrter, erhöhter, größer', alett. *aukts* 'hoch' anzusetzen; vgl. noch lit. *āugu* 'wachse', nhd. *wachsen* usw., vgl. WP 1/22ff. Die Motion *udb* m. - *udo* n. würde zwar auf ein ursprüngliches Partizip hinweisen, man muß dann aber einen sekundären Übergang von *udo* zu den *s*-Stämmen (G sg. *udese*) annehmen. - Unplausibles bei M. 666; Sk. 3/535, SA 324, WP 1/109.

4.31. Tm. *golumb-* < idg. *kolumb-*

In ursl. *golqbb*, *golqbb* 'Taube'.

Idg. *kolumb-* auch in gr. *κόλυβος* 'kleiner Taucher, Podiceps minor'; mit derselben Wurzel *kol-*, jedoch vielleicht mit anderen Suffixen lat. *columba*, *columbus* 'Taube' (< idg. *kol-on-bh-*). Vgl. Frisk 1/905f., WH 249, Tr. 6/215ff. - Dazu vielleicht als tm. Ablautvariante im Ursl. *galēbb*, *galēbb* 'Möwe' (vgl. Tr. 6/91f.) und im Skr. *gāiūb* 'Möwe' (vgl. Tr. 6/95). Wegen der identischen bzw. ähnlicheren Bedeutung und Suffigierung im Gr. und Lat. ist dieser Ansatz plausibler als der in B. 322f. zu *ghel-* 'gelb' oder der zu *gel-* 'hell' (s. Sk. 1/587, WP 1/623), s. v. a. 3.3.

4.32. Tm. *torp-/torp-* < idg. *dhr̥bh-/dhorbh-*

In ursl. *torpēti* 'leiden', Kausativum *torpiti*, sln. *trápiti* 'quälen', russ. *toropit'* 'antreiben', apoln. *tropić* 'plagen' usw.

Idg. *dherbh-/dhorbh-/dhr̥bh-* auch in lit. *dirbu* 'arbeite', *dárbas* 'Arbeit', ags. *deorf* 'Arbeit; Mühsal', *gedeorfan* 'arbeiten, umkommen', vgl. WP 1/863. Nach 3.1. und 3.3. schlechter ist der Vergleich mit gr. *στερεός* 'starr, fest, hart', idg. (s) *ter-*, erweitert lat. *torpere* 'erstarrt sein', wohin auch ursl. *torp-*, lit. *tīšpti* 'erstarren' gehört (vgl. WP 2/631, T. 325).

4.33. Tm. *gʰyn-* < idg. *qʰr-n-*

In ursl. *gʰrn-*, skr. *gʰnac*, *gʰne*, tsch. *hrnec*, aruss. *gʰrnoco* usw. 'Topf'.

Idg. *qʰer-* mit *n*-Erweiterung auch in mir. *cern* 'Schüssel', altisl. *hverna* 'Kochgeschirr' usw., ohne die Erweiterung in an. *hverr* 'Kessel', altind. *carú-* 'Kessel, Topf' usw., vgl. WP 1/518. Dieses tm. Wort ist ein Homonym zu dem ursl. Erbwort für 'Ofen', mit dem es herkömmlich - nach 3.3. schlechter - zusammengestellt wird (s. Tr. 7/211f., M.184, SA 241, V'. 1/296, T. 102, Sk. 1/592f.).

4.34. Tm. *dyei-* < idg. *tyei-*

In ursl. *dvig(a)ti*, *dvignqti* 'bewegen, heben, erregen' usw.

Idg. *tyei-/tyi-* auch in gr. *σέω* 'schüttle, schwinde, erschütterte', altind. *tvīṣ-* 'in heftiger Bewegung sein, erregt sein, funkeln, glänzen', vgl. WP 1/748. Nach 3.3. schlechter erklärt Tr. 5/168, der vom Numerale für 'zwei' ausgeht und nhd. *Zweig* vergleicht, mit dem man etwas aufgabeln und bewegen könne. Ganz unwahrscheinlich B. 240f., s. auch V'. 1/330f.

4.35. Tm. *ton-/tṅ-* < idg. *dhon-/dhṅ-*

In ursl. *tṅti*, *tonq* 'hauen, schlagen', nsorb. *ton* 'Aushau' usw., lit. *tinti* '(die Sense) dengeln, verhauen'.

Idg. *dhen-* auch in engl. *dint* 'Schlag, Stoß', mhd. *tingelen* 'klopfen, hämmern' u.a., s. WP 1/853f. Der Vergleich bei Sk. 3/478 mit lat. *temno* 'verachte', gr. *τένω* 'zerhaue' setzt einen slav. Lautwandel *-mn->-n-* voraus, der dem aus *-mn-* entstandenen *m*-Formans des Part. Praes. Pass. widerspricht. Vgl. auch M. 644, F. 2/1099.

4.36. Tm. *teuk-/tuk-* < idg. *dheugh-/dhugh-*

In aksl. *tvǫbnv* 'gleich, ähnlich', *tvǫbnikv* 'der Gleichaltrige', ursl. *tvknqti* 'treffen, berühren', skr. *tūkati se* 'sich treffen' usw. (eventuell dazu mit sekundärem Ablaut lit. *tūkti* 'taugen, passen', *tāikus* 'geordnet, zusammenpassend' usw.).

Idg. *dheugh-/dthough-/dhugh-* auch in gr. *τεύω* 'richte tauglich her', *τυύσομαι* 'mache zurecht, ziele', *τυγχάνω* 'treffe zufällig', ir. *dūal* 'passend', altisl. *duga* 'von Nutzen sein, taugen, glücken', got. *daug* 'es taugt, nützt', lit. *daūg* 'viel'. Vgl. WP 1/847. Zur Bedeutung: Wenn z.B. zwei Stäbe 'gleich' lang sind, dann 'berühren, treffen' einander ihre Enden, dann 'passen' die Stäbe aneinander, etwas 'Passendes' 'taugt, nützt'. Diese Gleichung ist nach 3.1. und 3.3. besser als die Ableitung von idg. *stew-* 'stoßen, schlagen' (s. Sk. 3/429f.). S. noch F. 2/1050f., 1092f.

4.37. Tm. *tu-* < idg. *dhu-*

In ursl. *tvskǣti* (*tvstjǣti?*), aksl. *tvštati*, *-štq* 'streben, eilen, drängen', refl. 'sich beeilen', aksl. *tvsnqti* 'streben'.

Idg. *dheu-/dhou-/dhu-* auch in altind. *dhavate* 'rennt, rinnt', gr. *θέω* 'laufe', *θοός* 'schnell' usw., vgl. WP 1/834. - Aus semantischen Gründen ist der auch bei Sk. 2/618f. vertretene Anschluß an aksl. *tvǫtb* 'leer, nichtig, eitel' usw. zweifelhaft (vgl. SA 323).

4.38. Tm. *dern-* < idg. *tern-*

In ursl. *derno* in der Bedeutung 'Dorn', kasch. *dřdn* 'Dornen', polab. *dren* 'Dorn'.

Idg. *tern-/torn-/tyn-* auch in ursl. *torno*, got. *ǰaurnus* 'Dorn', nhd. *Dorn*, altind. *trnám* 'Grashalm, Stroh, Kraut', gr. *τέρναξ* 'Artischoken-, Kaktusstengel'; eine schon idg. Erweiterung zu (*s*)*ter-*, s. WP 2/641. - Wieweit man die anderen Bedeutungen von ursl. *derno* als mit 'Dorn' verwandt ansehen kann, kann ich nicht beurteilen. Eventuell wird man hier verschiedene Ursprünge ansetzen. - Dieser Ansatz ist nach 3.3. (und wenn man idg. *tern-* als Wurzel betrachtet, auch nach 3.1.) besser als der in B. 184 (zu ursl. *dbrati* 'schinden, reißen'). Die Ableitung von idg. *dher(s)ghno-* (Sk. 1/436) ist unmöglich, weil im Slay. *-gn-* erhalten bleibt (vgl. aksl. *stogna* 'Straße' zu altind. *stighnoti* 'steigt').

4.39. Tm. *brod-/brǫd-* < idg. *prod-/pǫd-*

In ursl. *bornoje*, aksl. *brona* 'Kot, Schlamm', poln. *bardlić* 'beschmutzen', lit. *bradà* 'Kot, Schlamm', *birdà* 'nasser Kot, dünnflüssiger Brei, Mehltränke', let. *birda* 'Staubregen, feiner Schnee'.

Idg. *pred-/prod-/pǫd-* (*/pord-*?) auch in gr. *προδαμός* 'naß, feucht', let. *purduļi* 'Nasenschleim', toch. B *preše(i)ye* 'Schlamm, Kot'; vgl. WP 2/50. - Nach 3.1. und 3.3. schlechter die Ableitungen bei SA 218 (zu *bher-* 'hellbraun') und F.1/40 (zu lit. *bešti* 'streuen, ausschütten'). S. v. a. V'. 1/121.

4.40. Tm. *drǫm-/dǫm-* < idg. *trǫm-/tǫm-*

In skr. *dṛmati*, sln. *dřmati* 'schütteln', slk. *drmat* 'reißen', sln. *drom* 'Schauder', *dromiti* 'schaudern machen', *drāmiti* 'wachrütteln'.

Idg. *trem-/trom-/tǫm-* auch in gr. *τρέμω, τροπέω*, lat. *tremo*, ukr. *tremtity* 'zittern', gr. *τρεπεμαίνω* 'schaudere', ursl. *tresti* 'erschüttern, schütteln', lit. *trīmti* 'erzittern', vgl. WP 1/758, (Sk. 115, B. 255, Sk. 1/441 (der - nach 3.1. schlechter - von *dra-* 'laufen' ausgeht).

4.41. Tm. *ṛot-* < idg. *ṛodh-*

In aksl. *voštaga* (< *ṛot-ǰ-*) 'Geißel'.

Idg. *ṛedh-/ṛōdh-* auch in lit. *vedegà* 'eine Art Axt', let. *vėdga* 'Eisaxt', apreuß. *wedigo* 'Zimmerbeil', gr. *ὄθεω* 'stoße', altind. *vadhati* 'stößt, schlägt'; vgl. WP 1/254f.; SA 333; Fr. 2/1211.

4.42. Tm. *pel-/pǫl-* < idg. *bhel-/bhǫl-*

In ursl. *poljǫ*, *polšti* 'brennen intr.', *paliti* 'brennen tr.', *połmy*, aksl. *plamy* 'Flamme', ursl. *popelǫ*, *pepelǫ*, lit. *pelėnai* 'Asche', *pėlenas* 'offener Herd', let. *peļns* 'Herd'.

Idg. *bhēl-/bhǫl-/bhǫl-* auch in altisl. *bǫl* 'Flamme', ags. *bǫl* 'Scheiterhaufen', gr. *φλέγω* 'brenne, zünde an, erhitze', *φλογμός*, lat. *flamma* 'Flamme' usw., vgl. WP 2/175f., 214f. - Gegenüber der Gleichung mit altisl. *flǫr* 'lau, warm', nl. *vlouw, flow* 'lau, schlaff' hat obige den Vorteil nach 3.3. und den der besser bezugten idg. Wurzel, da diese germanische Sippe die einzige Entsprechung eines ererbten ursl. *pel-/pǫl-* wäre (vgl. WP 2/59f.; die germanische Sippe als ihrerseits neu erklärt K. 202). Vgl.

auch Sk. 2/638, T. 212f., F. 1/566f.

4.43. Tm. *pāi-/paĩ-* < idg. *bhā-ī-/bhā-ī-*

In ursl. *pojq*, *pēti* 'singen, lobpreisen', *pšsnb* 'Lied, Gesang'.

Idg. *bhā-/bhā-* auch in gr. *ᾠμή* 'sage', lat. *fāma* 'Gerücht, Überlieferung', *fābula* 'Rede, Sage', ksl. *basnb* 'Fabel, Zauberspruch', wie im Tm. jotiert ksl. *baĵati baĵu* 'erzählen, heilen', lat. *fōr* < **fā-ī-ōr* 'spreche, sage, besinge', altengl. *bōian* 'prahlen'; vgl. Tr. 1/138f., WP 2/123f. Man beachte die derivatorischen Parallelen: *po-j-q*: *ba-j-u*, *pš-snb*: *ba-snb*. Die Bedeutung 'singen' dürfte über '(Epen?) rezitieren' aus 'überliefern, Sagen erzählen' entstanden sein; vgl. die mhd. Wendung *singen unde sagen* und lat. *fōr* 'sage, besinge'. - Gegen den Vergleich mit gr. *ἠαίνω* 'Heil- und Lobgesang, v.a. an Apollo' spricht dessen unklare Herkunft, die außerdem mit 'singen' nichts zu tun gehabt haben dürfte (s. Frisk 2/460f.). Got. *faian* 'tadeln' paßt semantisch schlecht und hat selbst eine andere, bessere Etymologie, s. Feist 72, 80. Der Vergleich mit ursl. *piskati* 'flöten', let. *pēk-stēt* 'pfeifen (von Mäusen)', altind. *piśchorā* 'Flöte' usw. ist wegen deren Unfähigkeit zum Ablaut, deren Schallnachahmung (s. 3.3.) und des Fehlens derivatorischer Parallelen, wie sie in der tm. Etymologie bestehen, schlechter. S. Sk. 2/663f., 671f., V. 3/350, Mh. 2/272.

4.44. Trotz Schwierigkeiten im Vokalismus soll ausnahmsweise dennoch nicht völlig auf folgende Gleichung verzichtet werden: Tm. *tel-* (in ursl. *telq*, ostlit. *tēlias*, let. *teļš*, *teļšns* 'Kalb') zu altind. *dhāru-* 'saugend', lat. *filius* 'Sohn', alb. *dēle* 'Schaf', let. *dēle* 'saugendes Kalb', lit. *piwm(a) dēlā* 'Kuh, die zum ersten Mal gekalbt hat' usw., vgl. WP 1/829ff., F. 1/87, 2/1077f. Zur selben Wurzel wie in 4.21. Die Ableitung von idg. *tel-* 'tragen' (s. Sk. 3/455) wäre nach 3.3. schlechter.

5. In diesem tm. Wortschatz lassen sich folgende semantischen Kategorien finden:

Haus: Haus, Zelt, Kammer (4.1., 4.9.), Tür (4.16.), Herd (4.42.);
gesellschaftliches Leben: frei, Herr (4.6.), Strafe, Rache (4.4., 4.11.), Markt (4.17.), Wache, Trupp (4.20.), rezitieren (4.43.);

Ackerbau: Furche (4.7.), Hirse (4.2.), Hafer (4.24.), geröstetes Getreide (4.19.), Speicherung (4.8.), kneten, Teig (4.13.);

Viehzucht: zähmen (4.10.), melken, säugen (4.21.), Fessel (4.3.), Peitsche (4.41.), Kalb (4.44.), Fell, Haut (4.22.);

Körperteile (vielleicht in Zusammenhang mit der Viehzucht entlehnt): Schenkel (4.15.), Bein (4.28.), Innereien (4.26., 4.27.), Glied (4.30.), Kiefer (4.29.).

- Freilich wird hier oft willkürlich ein bestimmter Punkt in der Bedeutungsentwicklung des einzelnen Wortes herausgegriffen und vorausgesetzt, daß er die Bedeutung repräsentiert, die das Wort zum Zeitpunkt seiner Entlehnung innehatte.

Abgekürzte Literaturhinweise

B.: Erich BERNEKER, *Slavisches etymologisches Wörterbuch*, 1., Heidelberg 1908-13. - Bez.: France BEZLAJ, *Etimološki slovar slovenskoga jezika*, 1., Ljubljana 1977. - D.: Vladimir DAL, *Tolkovnyj slovar živogo velikoruskogo jazyka*, 1.-4., 3. Aufl., S.-Peterburg-Moskva 1903-09. - F.: Ernst FRAENKEL, *Litauisches Etymologisches Wörterbuch*, 1.-2., Heidelberg-Göttingen 1962-65. - Feist: Sigmund FEIST, *Etymologisches Wörterbuch der gotischen Sprache. Mit Einschluß des sog. Krimgotischen*, Halle a. S. 1909. - Frisk: Hjalmar FRISK, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 1.-3., Heidelberg 1960-72. - K.: Friedrich KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 21. Aufl., Berlin-New York 1975. - M.: Václav MACHEK, *Etymologický slovník jazyka českého*, Praha 1971. - Mh.: Manfred MAYRHOFER, *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, 1.-4., Heidelberg 1956-80. - SA: L. SADNIK und R. AITZETMÜLLER, *Handwörterbuch zu den altkirchenslavischen Texten*, Heidelberg-S-Gravenhage 1955. - Sk.: Petar SKOK, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, 1.-4., Zagreb 1971-74. - Sp.: Franz SPECHT, *Der Ursprung der Indogermanischen Deklination*, Göttingen 1944. - Stang: Chr. S. STANG, *Vergleichende Grammatik der Baltischen Sprachen*, Oslo-Bergen-Tromsø 1966. - T.: Reinhold TRAUTMANN, *Baltisch-Slavisches Wörterbuch*, Göttingen 1923. - Tr.: *Etimologičeskij slovar' slavjanskije jazykov. Praslavjanskij leksičeskij fond*. Red. O. N. TRUBAČEV. Moskva ab 1974. - V.: Max FASMER, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, übersetzt und ergänzt von O. N. TRUBAČEV, 1.-4., Moskva 1964-73. - V': Max VASMER, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, 1.-3., Heidelberg 1953-58. - WH: A. WALDE, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 1., 3. Aufl. von J. B. HOPMANN, Heidelberg 1938. - WP: Alois WALDE, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, 1.-3., herausgeg. von Julius POKORNY, Berlin-Leipzig 1927-32.

Anmerkungen

1. Oder *a*, was nicht entschieden werden kann, weil *a* und *o* im Urslavischen und Urbaltischen zusammengefallen sind.
2. Z.B. könnten *qʰ* und *k* usw. schon im Tm. zusammengefallen sein, diese Annahme ist aber nicht notwendig, weil der Zusammenfall dann im Urslavischen und Urbaltischen sowieso erfolgen mußte.
3. Die Bedeutung der Wortlänge für die Qualität einer Etymologie hat schon Radoslav KATIČIĆ festgestellt, s. *Ancient Languages of the Balkans*, 1., The Hague - Paris 1976, 79.
4. S. *Logik der Forschung*, 7. Aufl., Tübingen 1982.
5. Auch auf die Gefahr der Annahme von zu vielen Lehnwortschichten hat schon Katičić hingewiesen, s. *op. cit.* 82f.
6. Das Bartholomäische Aspiratengesetz wäre chronologisch vor den in O. behandelten tm. Lautgesetzen einzureihen. - Ein weiteres Beispiel für dieses Gesetz könnte in *těsto* (4.13.) vorliegen. Die Wurzel *tēs-* ist in 4.13. vollständig erklärt, bei Annahme von Bartholomäes Gesetz könnte man jedoch das ganze Wort tm. erklären, und zwar als *t*-Verbaladjektiv ('Teig' als 'Geknetetes'): idg. *dhōiǵh-t-* > frühtm. *dhōiǵ-dh-* > tm. *toiǵ-t-* > ursl. *tois-t-* > *tēs-t-*. Stimmt diese Deutung, dann scheint das Tm. eine Vorliebe für die Bildung von Substantiven aus *t*-Verbaladjektiven mit *o*-Stufe gehabt zu haben, vgl. auch tm. *borǵ-dā* 'Gefurchte' -> 'Furche' (4.7.), *gvoǵd-dā*, *ǵvoǵd-dā* 'Erleuchtete' -> 'Stern' (4.12.) und *aug-d-* 'Gewachsenes' -> 'Glied' (4.30.; hier ist der Unterschied zwischen *e-* und *o*-Stufe neutralisiert).
7. Vgl. F.B.J. KUIPER, Zur Geschichte der indoiranischen *s*-Präsentia, *Acta orientalia* 12 (1934), 254f.

František KOPEČNÝ (Prostějov)

DIE TRICHOTOMIE DER SLAVISCHEN SPRACHEN AUS MORPHOLOGISCHER SICHT

In den letzten Jahrzehnten sind mehrere Versuche einer synchronen Gliederung der slavischen Sprachen unternommen worden. Mehrere davon zitiert F. W. Mareš¹, ich erwähne hier zwei: meinen Versuch in *Slavia* 19 (1949) und den zu demselben Ergebnis gelangenden Versuch von L. P. Jakubinskij. Es handelt sich dabei um Einteilungen, bei welchen fast "alle Überlappungen wichtiger Isoglossen" eliminiert sind und "scharfe Gruppengrenzen" gezogen werden können (in Anführungszeichen zitiert aus der Arbeit von F. W. Mareš).

Diese Forderung erfüllt aber noch mehr, ja gänzlich, mein zweiter Versuch². Er war aus Unzufriedenheit mit dem ersten (den mein Lehrer B. Havránek als Leitartikel des 19. Bandes der *Slavia* placiert hatte) entstanden, ist jedoch leider in einem Sammelbande ziemlich versteckt geblieben³. Nota bene ist dabei das Problem der Gliederung der slavischen Sprachen (wegen der Ausrichtung des Sammelbandes) nur sozusagen am Rande, wenn auch ausreichend behandelt worden.

Bei diesem zweiten Versuch habe ich die phonetischen Züge beiseite gelassen und nur die wichtigsten und auffallendsten morphologischen Unterschiede berücksichtigt. Ich fasse hier kurz zusammen:

Die slavischen Sprachen gliedern sich vom morphologischen Standpunkt aus in *drei Gruppen*, die zufälligerweise mit dem geographischen Bild zusammenfallen: Das große nordslavische Areal von Taus (Domažlice) bis Wladiwostok, das südslavische Areal und die (heute schon lange nicht mehr zusammenhängende) sorbische Sprach(halb)insel.

Morphologisch ist das nordslavische Areal auffallend

homogen, wenn man es mit dem südslavischen vergleicht, das umgekehrt sehr bunt und heterogen erscheint. Das Slovenische ist schon gegenüber dem Serbokroatischen in mancher Hinsicht eine stark unterschiedliche Sprache, und das Mazedobulgarische ist allen Slavinen typologisch fremd. Auffallend ist jedoch, daß - wenn sich schon in diesem heterogenen Süden gemeinsame Züge finden lassen (und es handelt sich um sehr wichtige Züge!) - diese dem Norden wesensfremd sind. Es gibt zwei solche scharf abgegrenzte Charakterzüge:

Erstens: Der slavische Süden hat den analytischen Charakter des slavischen Perfektums *esmb pisalo* bewahrt. Vgl. skr. *Jesi li to pisao?* (Hast du es geschrieben?). Als Antwort kann bloßes *Nisam* gelten. Bg. *Ne si li tova pisal?* Antwort *Ne sam*. Ähnlich slowenisch (3 sg. *je pisal*, verneint *ni pisal*) und mazedonisch (*sum pisal* gegen *ne sum pisal*⁴). Darüber habe ich auch sonst an mehreren Stellen geschrieben, mit einem wichtigen Hinweis: Wo das Perfekt *esmb pisalo* synthetisiert wurde (im Tschechischen, Slovakischen, Polnischen und Ostslavischen), dort mußten umso mehr die alten synthetischen Formen (Aorist und Imperfekt) verloren gehen. Umgekehrt läßt es sich nicht so einfach sagen: Daß nämlich dort, wo der analytische Charakter des Perfekts erhalten blieb, auch diese alten synthetischen Formen bewahrt wurden. Dies trifft zwar im großen und ganzen zu, hat aber eine Ausnahme im Kajkavischen, wo die synthetischen Formen verloren gingen⁵; es gab sicher mehrere Gründe für ihren Untergang, wobei es hier genügt, nur auf die störende Homonymie der 2. und 3. Person der Einzahl hinzuweisen.

Die sorbische Sprachinsel geht in dieser Hinsicht mit dem Südslavischen den gemeinsamen Weg: Das alte Perfekt blieb analytisch (*sym pisat̃, njesym pisat̃*), bewahrt ist auch das einfache Präteritum in der komplementären Doppelform ("Aorist" bei den perfektiven, "Imperfektum" bei imperfektiven Verben).

Zweitens: Die nordslavischen Perfektiva bilden keine Futurform. Die Futurbedeutung wird mittels ihrer Präsensform ausgedrückt⁶. In dieser Hinsicht stimmt das sorbische Gebiet mit den angrenzenden nordslavischen Sprachen überein. Dagegen müssen in den südslavischen Sprachen die perfektiven Verba

dieselben Futurformen bilden wie die imperfektiven. Ihr Präsens besitzt keine selbständige Futurbedeutung (d.h. in den Hauptsätzen); im Mazedobulgarischen existieren selbständige perfektive Präsensformen überhaupt nicht.

Dieses klare Bild möchte ich jetzt nicht mit weiteren Unterscheidungszeichen zwischen Nord und Süd komplizieren, von welchen ich in *Slavia* 19 geschrieben habe (die Doppelformen von Adjektiven auch im Attribut usw.) Vielmehr möchte ich hier auf verschiedene Wege der Angleichung in der Flexion hinweisen. Z.B. darauf, daß im Norden die "weichen" Flexionstypen in "harte" übergegangen sind (russ. *dušā, dušŷ, dušē*, wie *ženā, ženŷ, ženē*); im Süden ist es umgekehrt (skr. *žena, žene, ženi* wie *duša, duše, duši*). Aber auch das würde die Klarheit der Gliederung stören, weil erstens dieser Unterschied nicht das ganze betreffende Gebiet umfaßt, und es zweitens gewisse Überschneidungen gibt, wie z.B. die "weiche" Biegung der Substantiva auf *-sa, -za, -la* (bzw. *-s, -z, -l; -so, -zo, -lo*) in Mittel- und Südmähren (bei Eigennamen auch darüber hinaus, vgl. *spisy Aloise Jirásky, Václava Ráise, akademika Mráse*) und ähnliche Erscheinungen in den slowakischen Dialekten (Altsohler, d.h. Zvolener *o ruki, k ruki* u.ä.)

Mit Rücksicht auf die entworfene scharfe und klare Gliederung - die einst auch (und sogar aus lautgesetzlichen Gründen) F. W. Mareš vorschwebte⁷ - kann man, synchron genommen, kaum von einer auch annähernd einheitlichen norwestslavischen (der klassischen westslavischen) Gruppe sprechen. Das Sorbische ist mit seinem analytischen Perfektum (und dem synthetischen Doppelpräteritum) scharf vom übrigen slavischen Norden abge-sondert.

ANMERKUNGEN

1. Vgl. seinen Aufsatz "Die Tetrachotomie und doppelte Dichotomie der slavischen Sprachen". *Wiener Sl. Jahrbuch* 26, S. 33ff.

2. "Nové rozdělení jazyků slovanských a v souvislosti s ním problém nářečí lašských" (Eine neue Gliederung der slaw. Sprachen und im Zusammenhang damit das Problem der lachischen Mundarten). *Česko-polský sborník vědeckých prací* II, Prag 1955, S. 9-26 (samt Résumé).
3. Nur Helena Křížková hat darauf reagiert (*Slavica slovaca* 13, S. 220ff).
4. In den Mundarten existiert neben dem schriftspr. Typus *jas sum dojden* (ich bin gekommen) auch *imam dojdeno*. Diese zweifache Form des umschriebenen Perfekts erinnert nicht nur an das neue tsch. (besonders mährische) Perfekt vom Typus *já už su nastěplé* (ich bin schon eingestiegen) geg. *už to mám poseženy* (mährisch auch *posekly*)! (ich habe es schon gemäht) - besonders aber an das Kaschubische mit seinen eigenartigen Formen: vgl. *jà mom vjidzałś* (ich habe gesehen) geg. *jà jam bëti* (ich bin gewesen).
5. Ebenso wie in dem angrenzenden deutschen Süden auch das einfache Präteritum verlorenging und nur das Perfekt zum Ausdruck der Vergangenheit geblieben ist.
6. Wir lassen hier den Umstand außer Acht, daß das perfektive Präsens entweder ausschließlich und nur die Zukunft be- deutet (wie z.B. heutzutage in Pol. und Russ.) - oder auch andere Funktionen erfüllt (wie im Tsch. und Slk.)
7. Vgl. *Slavia* 25, 1956, S. 495.

Wilfried FETZER (Ludwigshafen/Rh.)
unter Mitarbeit von Tilmann REUTHER (Klagenfurt)

MATERIALIEN ZU EINER BIBLIOGRAPHIE DER LINGUISTISCHEN TERMINOLOGIE IM SLAWISCHEN SPRACHBEREICH

Diese Bibliographie notiert Nachschlagwerke und kleinere Publikationen zur linguistischen Terminologie aus dem slawischen Sprachbereich mit besonderer Berücksichtigung des Russischen, Tschechischen, Polnischen, Serbokroatischen und Slowakischen.

Im *Hauptteil* der Bibliographie sind die Nachschlagwerke alphabetisch erfaßt; zu jedem Titel werden dazu erschienene Rezensionen und weitere relevante Artikel aus Zeitschriften und Sammelbänden angegeben.

Der alphabetische Teil wird durch drei *Appendizes* ergänzt und für bestimmte Benutzerbedürfnisse systematisch aufbereitet.

Appendix 1: Zunächst werden die im Hauptteil verzeichneten Titel nach der jeweils betroffenen slawischen Sprache geordnet (*a*). Darauf folgt (*b*) eine Zusammenstellung nach inhaltlich-typologischen Gesichtspunkten. Die *chronologische* Anordnung der Titel nach dem Erscheinungsdatum der Erstauflage im Teil (*a*) läßt Einblicke in die historische Entwicklung der Sprachwissenschaft im slawischen Sprachbereich gewinnen.

Appendix 2: Zwischensprachliche Beziehungen werden bei jenen Wörterbüchern deutlich, die entsprechende Termini in westeuropäischen und slawischen Sprachen enthalten - die betreffenden Titel werden unter (*a*) zusammengefaßt. Besondere Beispiele terminologischer Rezeption vermitteln zweisprachige Lexika (*b*), darunter auch solche, die zwischen Russisch und anderen Sprachen der Sowjetunion vermitteln. Unter (*c*) sind russische Bearbeitungen westlicher Wörterbuchpublikationen verzeichnet. Ein weiterer Abschnitt (*d*) nennt Rezensionen westlicher Wörterbuchpublikationen aus slawistischer Sicht. Als Politikum erweist sich die Tatsache, daß man - was den deutschsprachigen Raum angeht - linguistische Termini slawischer Provenienz vermehrt in DDR-Glossaren (*e*) findet.

Appendix 3: Auf terminologische Einzelfragen verweisen - gleichsam wie ein Lemma - zahlreiche Artikel in Zeitschriften und Sammelbänden (*a*). Schließlich werden unter (*b*) Beiträge zusammengefaßt, die allgemeine und spezielle Fragen der linguisti-

sehen Terminologie behandeln, wobei vor allem diese Liste zwangsläufig unvollständig bleiben muß.

Ausgangspunkt zur Titelfindung waren die Abschnitte 'Terminologie linguistique - Linguistic Terminology' der BIBLIOGRAPHIE LINGUISTIQUE (bis einschließlich dem Band für 1980) sowie

GIRKE W./H. JACHNOW/J. SCHRENK, Handbibliographie zur neueren Linguistik in Osteuropa I (1963-1965). München: Fink, 1974.

GIRKE W./H. JACHNOW/J. SCHRENK, Handbibliographie zur slavistischen und allgemeinen Linguistik in Osteuropa II (1966-1971). Tübingen: Niemeyer, 1980.

LEWANSKI Richard C., A Bibliography of Slavic Dictionaries. Vol. I-II Bologna, 2¹⁹⁷²⁻⁷³; Vol. IV (Supplement). Bologna, 1973.

Der vorliegenden Publikation ging eine intensive Beschäftigung mit Fragestellungen der linguistischen Terminologie am Institut für deutsche Sprache, Mannheim während der Jahre 1971-75 voraus (vgl. Wilfried FETZER, Bibliographie sprachwissenschaftlicher Wörterbücher. Eine Ergänzung zu Koerner und Hartmann. Wiesbaden: Vieweg, 1981 (= LB-Papier Nr. 64; vgl. Linguistische Berichte 72, 1981, 102 f.). - Für die Durchsicht der ersten Fassung der vorliegenden Arbeit danken wir Petra Koch, Slavisches Seminar der Universität Mannheim. Einen ersten Zugang zum Thema vermittelte Ursula Hoberg (Institut für deutsche Sprache, Mannheim).

- | | | | |
|-------|---|--------|--|
| AO | - Archiv Orientální | MJ | - Makedonski jazik |
| BeLi | - Belaruskaja linhvistyka | NŘ | - Naše řeč |
| BPTJ | - Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego | PBML | - The Prague Bulletin of Mathematical Linguistics |
| BSL | - Bulletin de la Société de Linguistique de Paris | PrzH | - Przegląd Humanistyczny |
| CJŠ | - Cizi jazyky v škole | RSl | - Rocznik Slawistyczny |
| ČRus | - Československá rusistika | SCL | - Studii și Cercetări Lingvistice |
| ČTČ | - Československý terminologický časopis. | SEZ | - Šāpostavitelno ezikoznanie |
| IzVAN | - Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka. | SlavR | - Slavistična Revija |
| JazA | - Jazykovědné aktuality | SlavSl | - Slavica Slovaca |
| JČ | - Jazykovedný časopis | SR | - Slovenská reč |
| JS | - Jezik in slovstvo | SS | - Slovo a slovesnost |
| KNf | - Kwartalnik Neofilologiczny | WSlav | - Die Welt der Slaven |
| KS | - Kultura slova | ZprMK | - Zpravodaj Místopisné komise Československé Akademie Věd. |
| | | ZSl | - Zeitschrift für Slawistik |

SLT = Slavjanska lingvistična terminologija. Sbornik statii I. Sofija: Izdatelstvo na balgarskata Akademija na naukite, 1963.

- ACHMANOVA Ol'ga Sergeevna, Slovar' lingvističeskich terminov. Moskva: Sovetskaja Enciklopedija, 1966,²1969.
- Rezensionen: R. Chivescu/S. Wolf, Romanoslavica 14 (1967), 501-505; V. Skalička, JazA 4 (1967), 17-18; V. Straková, ČRus 12 (1967), 115-117; V. Vascenco, SCL 18 (1967), 464-468; L. Zgusta, AO 35 (1967), 510-515; J. Knobloch, VJa 17/2 (1968), 121-124.
- Vgl. auch: Achmanova O.S./A.I. Poltorackij, Slovări lingvističeskoj terminologii. In: Leksikografičeskij sbornik 5. Moskva, 1962, 188-191; Achmanova O.S./V.V. Veselitskij, O sovremennoj lingvističeskoj terminologii. In: Leksikografičeskij sbornik 5. Moskva, 1962, 167-168; Achmanova O.S., Osnovnaja terminologija deskriptivnoj lingvistiky. In: Leksikografičeskij sbornik 6. Moskva, 1963, 131-138; Achmanova Olga, Linguistic Terminology. Moscow: Moscow UP, 1977 (dazu Rez.: R. Anttila, Language 55 (1979), 477).
- BABIĆ Stjepan, Jezik. Zagreb: Panorama, 1965.
- BATYRMURZAEV A.N., Russko-tatarskij terminologičeskij slovar' po jazyku i jazykovedeniju. Simferopol': Gosizdat Krym. ASSR, 1936.
- BELARUSKAJA NAVUKOVAJA TERMINALOHILJA. La terminologie scientifique blanche ruthienne. 15: Slounik hramatyčna-linhvistyčnaje tэрminalohii. Minsk: Instytut Belaruskaje kultury, 1927.
- BELIĆ A.S./S. IVŠIĆ, Gramatička terminologija. Beograd: Min. prosvete kr. Jugoslavije, 1932.
- BIGULJAEV B.B., Kratkij russko-osetinskij slovar' lingvističeskich terminov. Lingviston terminty. Uryssay-iron tzybyr dzyrdnat. Dzandžikan: Severo-osetinskoe Gosizdat, 1947.
- BORKOVKIJ V.I./A. ISLJAMOV, Russko-tatarskij terminologičeskij slovar' po jazyku i jazykovedeniju. Simferopol': Krynğız, 1941.
- ČABALA M., Slovensko-ruský slovník základných lingvistických termínov. Bratislava, 1965.
- ČELOK Tat'jana, Dikcionar termin' lingvistič' rus-moldovenesc ši moldovenesc-rus. Kišinev: Kartyja moldoven'aske, 1969.
- ČESAL Bedřich, Stručný mluvnický terminologický slovník rusko-český. Praha: Státní Pedagogické Nakladatelství, 1957,²1960.
- CHÉMP Erik, Slovar' amerikanskoj lingvističeskoj terminologii (Perevod i dopolnenija V.V. Ivanova. Pod red. i s predislovím V.A. Zveginceva). Moskva: Progress, 1964.
- Rezension: G. Bolocan, Limba Română 14 (1965), 719-721.
- DURNOVO Nikolaj N., Grammatičeskij slovar': grammatičeskie i lingvističeskie terminy. Moskva-Petrograd, 1924.
- FILIN F.P. (red.), Russkij jazyk. Ėnciklopedija. Moskva: Sovetskaja Ėnciklopedija, 1979.
- GELENOV A., A. GUBAJDULIN, Russko-turkmenskij terminologičeskij slovar' jazyka, literatury i iskusstva. Ašchabad: Turkmenskij Naučno-issledovatel'skij institut, 1934.

GOYAB Zbigniew/Adam HEINZ/Kazimierz POLAŃSKI, Słownik terminologii językoznawczej. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968, 1970.

Rezensionen: L. Minova-Gurkova, MJ 19 (1968), 235-236; V.A. Ickovič, VJa 18/5 (1969), 115-116; E. Lotko, SS 30 (1969), 98-100; Z. Brocki, Kwartalnik Historii Nauki i Techniki 15 (1970), 174-175; V. Vascenco, SCL 22 (1971), 638-640; Z. Zagórski, Biuletyn fonograficzny 12 (1971), 149-152; M. Pančíková, SlavSl 7 (1972), 284-286.

Vgl. auch: Pobożniak T., Hasła irańskie i indyjskie w "Słowniku terminologii językoznawczej". Polska Akademia Nauk, Oddział w Krakowie, Sprawozdania z posiedzeń Komisji 12/1968 (1969), 469-471; Koronczewski A., Polska terminologia gramatyczna. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961 (= Polska Akademia Nauk, Komitet Językoznawczy, Prace Językoznawcze 23).

GRABIS R./D. BARBARE/A. BERGMANE, Slovar' lingvističeskich terminov. Volodniecības terminu vārdnīca. Rīga: Latgosizdat, 1963.

GULIJA D., Terminologija po literature i jazykovedeniju. Suchumi: Akademijska Abchazskogo Jazyka i Literatury, 1930.

HORECKÝ JÁN, Anna RÁCOVÁ, Slovník jazykovedných termínov. Bratislava: Slov. pedag. nakladateľ'stvo, 1979.

Rezensionen: E. Jóna, SR 45 (1980), 118-120; I. Masár, KS 14 (1980), 54-56; B. Poštoľková, SS 41 (1980), 252-253; L. Trup, ČJŠ 23 (1979/80), 461-462.

Vgl. auch: Horecký J., Činnosť terminologickeho oddelenia pri Jazykovedeckem Ústave Slov. Akad. Vied a Umeni. In: Slovo a tvar 4 (1950), 79-80; Horecký J., Funkcia kalkovania v terminológii. In: Slavjanska lingvistična terminologija. Sbornik statii I. Sofija: Izdatelstvo BAN, 1962, 33-36; Horecký J., Vzťah jazykovednej terminológie k terminológii iných vedných odborov. KS 11 (1977), 321-325.

JEDLIČKA Alois (ed.), Slovník slovanské lingvistické terminologie - Slovar' slavjanskoj lingvističeskoj terminologii - Dictionary of Slavonic Linguistic Terminology. Vol. 1-2. Hamburg: Buske & Praha: Academia, 1977-79.

Rezensionen: D. Buttler, PrZH 22 (1978), 139-141; I. Masár, SR 43 (1978), 372-375; A. Tejnor, SS 40 (1979), 79-80; J. Filipec, SS 40 (1979), 315-321; Y. Millet, BSL 74/2 (1979), 209-211; Š. Peciar, SlavSl 14 (1979), 312-316; V. Šmilauer, ZprMK 20 (1979), 180-181; V. Vascenco, SCL 30 (1979), 108-110; I. Lutterer, NR 63 (1980), 204-206; L. Selimski, S. Veličkova, SEz 5/3 (1980), 50-55; J. Dular, SlavR 28 (1980), 222-228; F. Jakopin, JS 25 (1979/80) 236-239.

Vgl. auch: Jedlička A., Charakteristika české lingvistické terminologie. In: Slavjanska lingvistična terminologija. Sbornik statii I. Sofija: Izdatelstvo BAN, 1962, 117-126; Jedlička A., Práce na slovanské lingvistické terminologii. Jaza 1 (1964), 35-37; Jedlička A., Slovník slovanské lingvistické terminologie. Slavia 35 (1966), 436-443; Jedlička A., Rozvoj práce v oblasti lingvistické terminologie. SS 36

- (1975), 219-225; Jedlička A., K pojmosloví a terminologii z okruhu problematiky spisovného jazyka. In: Opuscula Polono-Slavica. Munera linguistica Stanislao Urbańczyk dedicata. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1979, 149-156.
- JUREVIČ A.L., Slovar' lingvističeskich terminov. Slovník linhvistyčnych términoŭ. Minsk: Izd. Ministerstva vyšš., sred., spec. i prof. obrazovanija BSSR, 1962.
- KENESBAEV S.K./T. ŽANUZAKOV, Kratkij russko-kazachskij slovar' lingvističeskich terminov. Lingvisti kalýk termiderdin kyskaša arýssa-kazakša sozdigi. Alma Ata: Akademiya Nauk KazSSR, 1956, 21966.
- KIELSKI Bolesław, Słownik terminologii gramatycznej francuskiej i polskiej. Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Wydział I, Seccio I, Nr. 5. Łódź - Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1959.
Rezensien: Żebek H., KNF 6 (1959), 268-269.
Vgl. auch: Kielski B., W sprawie słownika terminologii gramatycznej francuskiej i polskiej (Cele i zadania, zagadnienie, przykłady wykonania). In: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Rozprawy Komisji Językowej 2 (1955), 75-107; Kielski B., Z rozważań terminologiczno-gramatycznych. In: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Rozprawy Komisji Językowej 8 (1962), 41-54.
- KÖNIGOVÁ Marie/Marie LUDVÍKOVÁ/Jiří KRAUS, Pětijazyčný slovník z kvantitativní lingvistiky (Pod vedením M. Těšitelové). Praha: Strojářský informační ústav, 1970.
Rezensien: L. Uhlířová, NR 54 (1971), 256-258; L. Uhlířová, PBML 17 (1972), 73-75.
- KRBEC M., Rusko-česká jazykovědná terminologie s úvodem do studia ruského jazyka. Praha: Státní Pedagogické Nakladatelství, 1958.
- KROTEVIČ E.V./N.S. RODZEVIČ, Slovar' lingvističeskich terminov. Slovník lingvističnych terminiv. Kiev: Akademiya Nauk Ukrainskoj SSR. Institut movoznavstva im. O.O. Potebni, 1957.
Rezensien: I. Dobrodomov, VJa 7/1 (1958), 148-150.
Vgl. auch: Rodzevič N.S., Lomonosov - osnovopoložnyk rosijs's'koji terminolohičnoji leksyky. In: Lomonosovs'kyj filolohičnyj zbirnyk. Kyjiv, 1963, 77-95.
- LANG Ewald, Slovar' terminov poroždajuščeje grammatiki - Terminologisches Wörterbuch der generativen Grammatik: Englisch - Deutsch - Russisch - Estnisch. In: Problemy modelirovanija jazyka / Keele modelleerimise probleme III, 3. Tartu, 1969, 175-213 (= Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta/Tartu riikliku ülikooli toimetised, vypusk/vihik 232).
Vgl. auch: Lang E., Terminologie der generativen Grammatik - Terminology of Generative Grammar - Terminologija poroždajuščeje grammatiki. Berlin: Arbeitsstelle Strukturelle Grammatik, Deutsche Akademie der Wissenschaften, 1967 (mimeogr.).
- LITERATURNAJA I LINGVISTIČESKAJA TERMINOLOGIJA. Tbilisi, 1928.
- MALCZEWSKI Jan, Szkolny słownik terminów nauki o języku. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1979.

- MAN Oldřich/Libor KOVAL/Vladimir SKALIČKA, Rusko-český slovník lingvistické terminologie. Praha: Státní Pedagogické Nakladatelství, 1960.
Rezensien: V. Straková, ČRus 8 (1963), 93-95.
Vgl. auch: Man O., L. Koval, Rusko-český slovník lingvistické terminologie. RSl 25 (1963), 438; Skalička V., Poznámki k otázce sjednocování slovanské lingvistické terminologie. In: Slavjanska lingvistična terminologija. Sbornik statii I. Sofija: Izdatelstvo BAN, 1962, 53-56.
- MARUZO Ž., Slovar' lingvističeskich terminov (Perevod s francuzskogo N.D. Andreeva. Poč red. A.A. Reformatskogo. Predislovie V.A. Zveginceva), Moskva: Izd. inostranoj literatury, 1960.
Rezensien: Grebenschikov W., Canadian Journal of Linguistics 8 (1962/63), 43-45 und 9 (1963/64), 11-19.
- NIKITINA Serafima Evgen'eva, Tezaurus po teoretičeskoj i prikladnoj lingvistike. Moskva: Nauka, 1978.
Vgl. auch: Nikitina S.E., Semantika termina 'podležaščee' v otečestvennyh i evropejskich slovarjach lingvističeskich terminov (K voprosu o tezaurusnom sposobe opisanija terminologii). IzvAN 38 (1979), 361-367.
- PECIAR Štefan et al., Základná jazykovedná terminológia. Bratislava: Slovenská Akadémia Vied a Umení, 1952 (= Odborná terminológia, sväzok 1).
- ORUZBAEVA B.O., Russko-kirgizskij slovar' lingvističeskich terminov. Frunze: Akademija Nauk Kirgiz. SSR, 1963.
- OSNOVEN SISTEM I TERMINOLOGIJA NA SLOVENSKATA ONOMASTIKA - Osnovnaja sistema i terminologija slavjanskoj onomastiki - Grundsystem und Terminologie der slawischen Onomastik. Skopje: Makedonska Akedemija na naukite i umetnostite, 1983.
Vgl. Základní soustavy a terminologie slovanské onomastiky (Red. L. Olivová-Nezbedová/K. Oliva), ZprMK 14/1 (1973), 1-280.
- PODOL'SKAJA Natal'ja Vladimirovna, Slovar' ruskoj onomastičeskoj terminologii. Moskva: Nauka, 1978.
Rezensionen: E. Dickenmann, Beiträge zur Namenforschung 14 (1979), 93; Ju.V. Otkupščikov, VJa 28/3 (1979), 155-157; T. Witkowski, ZSl 24 (1979), 748-750; M. Majtán, JČ 30 (1979), 94-96; V. Vascenco, SCL 30 (1979), 179-181; U.A. Ivaška, BeLi 17 (1980), 73-74.
- ROZENTAL' Dmitrij E./M.A. TELENKOVA, Slovar'-spravočnik lingvističeskich terminov. Posobie dlja učitelej. Moskva: Prosvješčenie, 1972, 21976.
Rezensionen: K. Horálek, JazA 12 (1975), 183; V. Vascencö, SCL 28 (1977), 571-574.
- RUSTAMOV R.A., Slovar' jazykovedčeskich terminov. Baku: Akademija Nauk Az.SSR, 1954, 21957.
- ŠAKIROV Z./I. CHUSNI, Termini po jazyku. Ufa: Bašgiz, 1935.
- SEOTI Z., Ironsko-digorskij terminologičeskij slovar' po grammatike i jazykoznaniju. Ordžonikidze: Raestdzinad, 1934.

- SIMEON Rikard (ed.), Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva na 6 jezika. 2 vols. Zagreb: Matica Hrvatska, 1969.
- Rezensionen: Ž. Muljačić, Romanistisches Jahrbuch 21 (1970; ersch. 1971), 195; E. Horák, JČ 22 (1971), 210-214; St. Žepić, WSlav 16 (1971), 321-324; J. Veyrenc, BSL 66/2 (1971; ersch. 1972), 18-19; O.S. Achmanova, Linguistics 103 (1973), 101-105; J. Schröpfer, Zeitschrift für den Russischunterricht, Sonderheft: Russistik und Semantik, 1973, 151-153; W. Smoczyński, BPTJ 31 (1973), 177-183; K. Horálek, SS 37 (1976), 76-77.
- TRACHTEROV A.L., Anglijskaja fonetičeskaja terminologija. Spravočnoe posobie dlja studentov i prepodavatelej vuzov inostr. jazykov. Moskva: Izd. lit. na inostr. jazykach, 1962.
- VACHEK Josef, Lingvističeskij slovar' Pražskoj školy (Perevod s francuzkogo, nemeckogo, anglijskogo i češkogo I.A. Mel'čuka i V.Z. Sannikova. Pod red. i s predislavom A.A. Reformat'skogo), Moskva: Progress, 1964.
- ŽIRKOV Lev Ivanovič, Lingvističeskij slovar'. Moskva, 1945,²1946.

Außerdem sind noch DOLOBKO, PEŠROVSKIJ, POLIVANOV (vgl. Grigor'ev V.P., App. 3b) und ŠKLOVSKIJ als Wörterbuchautoren nachweisbar, wobei jedoch Titelangaben nicht feststellbar waren.

APPENDIX 1

(a)

Russisch (chronologisch):

Durnovo (1924), Literaturnaja i lingvističeskaja terminologija (1928), Gulija (1930), Gelenov/Gubajdulin (1934), Seoti (1934), Šakirov/Chusni (1935), Batyrmurzaev (1936), Borkovskij/Isļajmov (1941), Žirkov (1945), Biguljaev (1947), Rustamov (1954), Kenesbaev/Žanuzakov (1956), Česal (1957), Krotevič/Rodzevič (1957), Krbec (1958), Man/Koval/Skalička (1960), Maruzo (1960), Jurevič (1962), Trachterov (1962), Grabis/Barbare/Bergmane (1963), Oruzbaeva (1963), Chěp (1964), Vachek (1964), Čabala (1965), Achmanova (1966), Gořab/Heinz/Polański (1968), Čelok (1967), Lang (1969), Simeon (1969), Königová/Ludvíková/Kraus (1970), Rozental'/Telenkova (1972), Jedlička (1977-79), Nikitina (1978), Podol'skaja (1978), Filin (1979), Osnoven sistem (1983).

Tschechisch (chronologisch):

Česal (1957), Krbec (1958), Man/Koval/Skalička (1960), Königová/Ludvíková/Kraus (1970), Jedlička (1977-79), Osnoven sistem (1983).

Polnisch (chronologisch):

Kielski (1959), Gořab/Heinz/Polański (1968), Jedlička (1977-79), Malczewski (1979), Osnoven sistem (1983).

Serbokroatisch (chronologisch):

Belič/Ivšić (1932), Babič (1965), Simeon (1969), Jedlička (1977-79), Osnoven sistem (1983).

Slowakisch (chronologisch):

Peciar (1952), Čabala (1965), Jedlička (1977-79), Horecký/Ráčová (1979), Osnoven sistem (1983).

Ukrainisch (chronologisch):

Krotevič/Rodzevič (1957), Jedlička (1977-79), Osnoven sistem (1983).

Weißrussisch (chronologisch):

Belaruskaja navukovaja tэрminalohija (1927), Jurevič (1962), Jedlička (1977-79), Osnoven sistem (1983).

Alle weiteren slawischen Sprachen:

Jedlička (1977-79), Osnoven sistem (1983).

(b)

Umfangreichere alphabetische Lexika:

Achmanová (1966), Gołab/Heinz/Polanski (1968), Jedlička (1977-79), Simeon (1969).

Systematisches Lexikon: Rozental'/Telenkova (1972)

Tesaurus linguistischer Deskriptoren: Nikitina (1978).

Linguistische Enzyklopädien: Babić (1965), Filin (1979).

Traditionelle Sprachwissenschaft:

Batymurzaev (1936), Belaruskaja navukovaja tэрminalohija (1927). Belič/Ivšič (1932), Biguljaev (1947), Borkovskij/Isljamov (1941), Durnovo (1924), Gelenov/Gubajdulin (1934), Gulija (1930), Literaturnaja i lingvističeskaja terminologija (1928), Peciar (1952), Šakirov/Chusni (1935), Seoti (1934), Žirkov (1946).

Traditionelle/moderne Linguistik:

Čabala (1965), Čelok (1969), Česal (1960), Grabis/Barbare/Bergmane (1963), Horecký/Ráková (1979), Jurevič (1962), Kenesbaev/Žanuzakov (1956), Kielski (1959), Krbec (1958), Krotevič/Rodzevič (1957), Malczewski (1979), Man/Koval/Skalička (1960), Maruzo (1960), Oruzbaeva (1963), Rustamov (1954).

Linguistische Teilgebiete:

Königová/Ludvíková/Kraus (1970), Osnoven sistem (1983), Podolskaja (1978), Trachterov (1962).

Linguistische Schulen: Chěmp (1964), Lang (1969), Vachek (1964).

APPENDIX 2

(a)

Mehrsprachige Lexika (insbes. mit westeuropäischen Sprachen):

Achmanová (1966): Russisch; englische, französische, deutsche, spanische Äquivalente; englisches Register.

Chěmp (1964): Russisch, englische Äquivalente.

Gołab/Heinz/Polanski (1968): Polnisch; englisches, französisches, deutsches, russisches Register.

Jedlička (1977-79): Alle slawischen Sprachen - Englisch - Französisch - Deutsch.

Lang (1969): Russisch; englische, deutsche, estnische Äquivalente.

Kielski (1959): Polnisch, französische Äquivalente.

Königová/Ludvíková/Kraus (1970): Tschechisch - Englisch - Französisch - Deutsch - Russisch.

- Maruzo (1960): Russisch; englische, französische, deutsche, italienische Äquivalente.
- Osnoven sistem (1983): Alle slawischen Sprachen und Deutsch.
- Simeon (1969): Serbokroatisch - Englisch - Französisch - Italienisch - Spanisch - Lateinisch - Russisch.
- Vachek (1964): Russisch; englisches, französisches, deutsches, tschechisches Register.
- Trachterov (1962): Russisch, englische Äquivalente.
- Vgl. auch folgende Lexika mit Terminologie in slawischen Sprachen:
- DICȚIONAR RUS-ROMÂN DE TERMENI LINGVISTICI SI FILOLOGICI (sub red. lui Victor Vascenco). București: Fac. de limbi slave, Catedra de limbă rusă, 1970.
- DICȚIONAR POLIGLOT DE TERMENI LINGVISTICI (Autori: Teodora Alexandru, Romeo Chivescu et. al.). București: Univ. din București, Fac. de limbi slave, 1978.
- ENGLER R., Lexique de la terminologie Saussurienne. Utrecht - Antwerp, 1968. (Französisch mit italienischen, spanischen, deutschen, englischen, polnischen, russischen Äquivalenten).
- GRÖSCHEL Bernhard/ PARWANOWA-GRÖSCHEL Elena, Russische linguistische Terminologie. Bestand und Struktur - Russ.-dt. Glossar - Dt. Begriffsregister. Münster: Institut für Allgemeine Sprachwissenschaft, 1983 (= Studium Sprachwissenschaft 8).
- KNOBLOCH J. (Hrsg.), Sprachwissenschaftliches Wörterbuch. Heidelberg: Winter, 1961ff.
- LEHA F./L. DODBIBA (Hrsg.) Fjalor i termave të gjuhësisë: shqip-rusisht - frëngjisht - anglisht - gjermanisht. Tiranë: Akad. e Shkencave RPSSH, Inst. të Gjuhësisë dhe i Letërsisë, 1976. (= Terminologjia tekniko-shkencore 17).
- LEWANDOWSKI T., Linguistisches Wörterbuch. Bd. 1-3. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1973-75, ²1976, ³1979-80. (= UTB 200/201/300).
- LOBE R., Verzeichnis wichtiger grammatischer Termini. - Russisch-unterricht 1956/6, 263-270; 1956/9, 409-410; 1956/11-12, 520-552.
- NASH Rose, Multilingual Lexicon of Linguistics and Philology: English, Russian, German, French. Coral Gables: Univ. of Miami Press, 1968.
- PATERNOST J., Russian-English Glossary of Linguistic Terms. University Park (Pa.): Pennsylvania State Univ., Dept. of Slavic Studies, 1965.
- PATERNOST J. Slovenian-English Glossary of Linguistic Terms. . . University Park (Pa.): Pennsylvania State Univ., Dept. of Slavic Studies, 1966.
- PENG CH'U-NAN, A Vocabulary of Linguistic Terminology in Russian and Chinese. Shanghai, 1957.

(b)

Zweisprachige Lexika:
Slawische Sprachen und Sprachen der Sowjetunion.

- Russisch - Tschechisch: Česal (1957), Krbec (1958), Man/Koval/
Skalička (1960).
- Slowakisch - Russisch: Čabala (1965).
- Ukrainisch - Russisch: Krotevič/Rodzevič (1957).
- Weißrussisch - Russisch: Jurevič (1962).
- Russisch - Abchasisch: Gulija (1930).
- Russisch - Aserbaidshanisch: Rustanov (1954).
- Russisch - Baschkirisch: Šakirov/Chusni (1935).
- Russisch - Georgisch: Literaturnaja i lingvističeskaja termino-
logija (1928).
- Russisch - Kasachisch: Kenesbaev/Žanuzakov (1956).
- Russisch - Kirgisisch: Oruzbaeva (1963).
- Lettisch - Russisch: Grābis/Barbare/Bergmane (1963).
- Russisch - Moldawisch - Russisch: Čelok (1969).
- Russisch - Ossetisch: Biguljaev (1947), Seoti (1934).
- Russisch - Tatarisch: Batyrmurzaev (1936), Borkovskij/Islijamov
(1941).
- Russisch - Turkmenisch: Gelenov/Gubajdulin (1934).

(c)

Russische Bearbeitungen

- Chêmp (1964) = HAMP E.P., A Glossary of American Technical Lin-
guistic Usage 1925-1950. Utrecht - Antwerp: Spectrum, 1957,
21963, 31966, 41968.
- Maruzo (1960) = MAROUZEAU J., Lexique de la terminologie lin-
guistique: Français, allemand, anglais, italien. Paris:
Geuthner, 1933, 21951, 31961, 41969.
- Vachek (1964) = VACHEK J./J.DUBSKY, Dictionnaire de linguistique
de l'école de Prague. Utrecht - Antwerp: Spectrum, 1960,
21966, 31970.

(d)

Rezensionen westlicher Wörterbuchpublikationen

- ABRAHAM W. (Hrsg.), Terminologie zur neueren Linguistik. Tübingen:
Niemeyer, 1974.
Rezension: J. Hník, SS 38 (1977), 174-176.
- BELARDI V./N. MINISSI, Dizionario di fonologia. Roma: Ateneo,
1962. (= Thesaurus linguarum 1).
Rezension: L. Zgusta, AO 31 (1963), 324-325.
- DUBOIS J. et al., Dictionnaire de linguistique. Paris: Larousse,
1973, 21974.
Rezension: V. Straková, JazA 12 (1975), 83-84.

- ENGLER R., a.a.O.
Rezensien: L. Zgusta, AO 37 (1969), 611-614.
- HAMP E.P., a.a.O.
Rezensien: Z. Muljačić, Filologija 4 (1963), 277-280.
- KNOBLOCH J. (Hrsg.), a.a.O.
Rezensienen: L. Zgusta, AO 29 (1961), 565-567; J. Ružička, JČ 17 (1966), 204-206; O.S. Achmanova, VJa 21/4 (1972), 137-141.
- LAZARO CARRETER F., Diccionario de términos filológicos. Madrid: Gredos, 1953, ²1962, ³1968, ⁴1971. (= Biblioteca románica hispánica, Manuales 3).
Rezensienen: G.V. Stepanov, VJa 6/3 (1957), 139-141; D. Hałasová, Philologica Pragensia 8 (1965), 101-102.
- LEWANDOWSKI T., a.a.O.
Rezensien: M. Makovskij, VJa 25/5 (1976), 144-150.
- MAROUZEAU J., a.a.O.
Rezensien: S. Gniadek, Lingua Posnaniensis 5 (1955), 235-237.
- MOUNIN G. (ed.), Dictionnaire de la linguistique. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
Rezensienen: A. Tejnor, JazA 13 (1976), 34-37; J. Pleciński, Lingua Posnaniensis 21 (1978), 168-172.
- PEI M.A., Glossary of Linguistic Terminology. New York: Columbia Univ. Press & Doubleday, 1966. (= Anchor Books A 497).
Rezensienen: Ž. Bojadžiev, Bălgarski ezik 19 (1969), 203-206; L. Zgusta, AO 37 (1969), 275.
- ULRICH W., Wörterbuch. Linguistische Grundbegriffe. Kiel:Hirt, 1972, ²1975, ³1981. (= Hirts Stichwortbücher).
Rezensien: M. Śmigielski, Studia Germanica Posnaniensia 5 (1976), 145-155.
- VACHEK J./J. DUBSKY, a.a.O.
Rezensienen: J. Krámský, Časopis pro moderní filologii 43 (1961), 111-119; J. Krámský, Philologica Pragensia 14 (1961), 176-178; A.A. Reformatskij, VJa 10/3 (1961), 126-129; L. Zgusta, AO 29 (1961), 496-498; F. Daneš, SS 23 (1962), 227-229; P. Trost, Listy filologické 86 (1963), 364-365; V. Straková, ČRus 11 (1966), 127-128.
- (e)
- HELBIG G., Kleines Wörterbuch linguistischer Termini. Beilage zu: Deutsch als Fremdsprache 6/2 (1969).
- CONRAD R. (Hrsg.), Kleines Wörterbuch sprachwissenschaftlicher Termini. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1975, ³1981.
Rezensienen: J. Schröder, Deutsch als Fremdsprache 13 (1975/76), 307-308; H. Bußmann, Germanistik 17 (1976), 408; V. Šimečková, JazA 13 (1976), 104-105; V. Šimeček, CJŠ 20 (1976/77), 189-191; H.-D. Areuder, Gesellschaftliche Informationen 9 (1976), 133-136.
- SPIEWOK W., Wörterbuch grammatischer Termini. Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Universität, 1976.
Rezensien: G. Starke, Deutschunterricht 30 (1977), 63-62.

APPENDIX 3

(a)

- ABAEV V.I., O termine 'estestvennyj jazyk'. - VJa 25/4 (1975), 77-80.
- BEER F., Zur Herausbildung der Termini 'Artikel' und 'častica' - SS1 22 (1977), 598-606.
- DANEŠ F., Téma - základ - východisko výpodědi. - SS 25 (1964), 148-149.
- DEJNA K., W sprawie terminów: język, dialekt, gwara, żargon. - Łódzkie Towarzystwo Naukowe 13 (1955), 151-156.
- DEJNA K., Dialektologja i dialektografja. - Wrocławskie Towarzystwo Naukowe 6 (1966), 139-144.
- DVONČ L., Syntaktické termíny 'jednočlenná veta' a 'dvočlenná veta'. - ČTČ 4 (1965), 109-114.
- DVONČ L., K syntaktickým termínom 'veta' a 'výpoveď'. - ČTČ 4 (1965), 173-180.
- GAVORA P., K pojmu 'komunikatívna kompetencia'. - CJŠ 19 (1975/76), 346-350.
- JACHONTOV S.E., O značení terminu 'slovo'. - In: Morfoloģičeskaja struktura slova v jazykach različnych tipov. Sb. statej. M.-L., 1963, 165-173.
- KOBIV I.U., Pochoďžennja hramatyčnych terminiv 'supinum', 'gerundium', 'gerundivum'. - Pytannja klasyčnoj filologiji 2 (1961), 31-42.
- KOSTOMAROV V.G., O razgraničeníi terminov 'ustnyj' i 'razgovornyj', 'pis'mennyj' i 'knižnyj'. - In: Problemy sovremennoj filologii. Sb. statej k 70-letiju V.V. Vinogradova. M., 1965, 172-176.
- KOVTUNOVA I.I., O ponjatii inversii. - In: Problemy sovremennoj filologii. Sb. statej k 70-letiju V.V. Vinogradova. M., 1965, 167-171.
- KRYSIN L.P., K opredeleniju terminov 'zaimstvovanie' i 'zaimstvovannoe slovo'. - In: Razvitie leksiki sovremennoho ruskogo jazyka. Sb. statej. M., 1965, 104-116.
- LAAR M., O lingvističeskom termine 'determinativ'. - Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta 401 (1976), 49-54.
- LEVICKIJ Ju.A./G.V. PETROVA, Terminy 'jazyk' i 'reč'' v sovremennom jazykoznanii (ich istolkovanie v metajazyke lingvistikii). - Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija X. Filologija 23/6 (1968), 14-25.
- MASLOV Ju.S., O nekotorych raschoďženijach v ponimanii termina 'morfema'. - Učenyje zapiski Leningradskogo universiteta 301 (1961), 140-152.
- MEL'ČUK I.A., O terminach 'ustojčivost'' i 'idiomatičnosť'. - VJa 9/4 (1960), 73-80.
- MOISEEV A.I., Iz istorii ponjatij i terminov slovoobrazovanija ('Proizvodjaščaja osnova'). - In: Voprosy obščego jazykoznanija. Sb. statej. L., 1965, 81-87.
- POPELA J., K pojmu hlásek a foném, archifoném a morfoném. - ČRus 8 (1963), 171-179.
- SEBEOK T.A., 'Semiotika' i rodstvennye terminy. - VJa 22/6 (1973), 44-53.

- SIGEDA T. I., K voprosu o ponjatijach 'assimiljacija' i 'dissimiljacija'. - Naučnye doklady vysšej školy-Filologičeskie nauki 14 (1971), 101-110.
- ŠIŠKA Z., Kontext a designát. - Rossica Olomucensia 10 (1973), 23-30.
- SKALIČKA V., Text, kontext, subtext. - Slavica Pragensia 3 (1961), 73-78.
- SKOUMALOVÁ Z., Nominalizační procesy a slovnědruhový přechod (na okraj názvosloví). - ČRus 16 (1971), 17-22.
- SOLOV'EV N.V., K voprosu o razgraničenií ponjatij 'razgovornaja reč'', 'razgovornyj jazyk', 'razgovornyj stil''. - In: Lingvističeskie issledovanija 1972. Čast I. M., 1973, 23-29.
- SPLITZ E., Definice a klasifikace monémů. - JazA 17 (1980), 139-141.
- TOPOLINSKA Z., 'Referencja', 'koreferencja', 'anafora'. - SlavSl 12 (1977), 225-232.
- UHLIŘOVA L., K termínu 'kognitivní'. - SS 39 (1978), 288-291.
- ŽEREBIN V.M., O dvuznačnosti termina 'struktura frazy'. - Trudy instituta točnoj mehaniki i vyčislitel'noj tehniki (Mašinnyj perevod). Moskva. 3 (1964), 41-43.

(b)

- ADAMEC P., Několik poznámek k terminologii aktuálního členění - In: Aktuálne problémy lingvistickej terminológie. Zborník materiálov zo zasadnutia komisie pre lingvistickú terminológiu pri Medzinárodnom komitete slavistov (Ved. red. J. Horecký). Bratislava: Veda, 1976, 83-89.
- ANDREJUČIN L., Bálgarska ezikovedska terminologija. - In: SLT, 149-154.
- BĚLIČ J., K české dialektologické terminologii. - SS 33 (1972), 169-172.
- BERGER M.G., Lingvističeskie trebovanija k terminu. - Russkij jazyk v škole 3 (1965), 64-68.
- BIEDERMANN J., Zur Entwicklung der russischen grammatischen Terminologie (Wortarten und Kategorien). - Zeitschrift für slavische Philologie 40 (1978), 77-128.
- BROZOVIĆ D., O stanju srpskohrvatske lingvističke terminologije. - In: SLT, 141-148.
- BUTTLER D./T. IGLIKOWSKA/H. KURKOWSKA/H. SATKIEWICZ, Terminy z zakresu leksykologii i leksykografii. - BPTJ 20 (1961), 147-162.
- DIMITROVSKI T., Za makedonskata lingvistička terminologija. - In: SLT, 155-160.
- DIMITROVSKI T., Karakteristikite na našata gramatička terminologija. - Literaturnen zbor 10/1 (1963), 10-13.
- DOROSZEWSKI W., Uwagi o terminologii lingwistycznej. - In: SLT, 3-8.
- DOSTAL A., K některým termínům ze srovnávací slovanské jazykovědy. - Jazykověda 3 (1953), 167-173.
- DUJČIKOVÁ V., Štúrová gramatická terminológia. - SR 21 (1956), 232-237.
- DVONČ J., Jazykovedné termíny motivané menom osob. - ČTČ 3 (1964), 332-339.
- DVONČ J., Jazykovedné termíny so zhodným postpozitívnym prívlastkom. - ČTČ 4 (1965), 25-35.
- DVONČ J., Názvy jazykov v jazykovednej terminológii. - ČTČ 4 (1965), 173-180.

- GERD A.S., Problemy stanovlenija i unifikacii naučnoj terminologii. - VJa 20/1 (1971), 14-22.
- GRIGOR'EV V.P., Slovar' lingvističeskich terminov I.D. Polivanova. - VJa 9/4 (1960), 112-125.
- HAUSENBLAS K., O motivánosti odborných termínů. - In: SLT, 9-18.
- HAUSENBLAS K., K terminologii sémantické. - In: Aktuálne problémy lingvistickej terminológie. Zborník materiálov zo zasadnutia komisie pre lingvistickú terminológiu pri Medzinárodnom komitáte slavistov (Ved.red. Ľ. Horecký). Bratislava: Veda, 1976, 103-110.
- HOLÝ J., Poznámky k slovenskej syntaktickej terminológii. - ČTČ 3 (1964), 174-180.
- HORÁLEK K., K terminologii lingvistické sémantiky. - Jazykovedné štúdie 15 (1980), 97-100.
- ICKOVIČ V.A., O slovare novoj lingvističeskoj terminologii. - In: Lingvističeskaja terminologija i prikladnaja toponomastika. Sb. statej. M.: Nauka, 1964,
- ISAČENKO A.V., Nekotorye voprosy lingvističeskoj terminologii, v častnosti slavjanskoj. - IzVAN 20 (1961), 44-53.
- ISAČENKO A.V., Termin-opisanie ili termin-nazvanie? - In: SLT, 19-26.
- ISAČENKO A.V., Tret'e rabočee soveščanie Meždunarodnoj terminologičeskoj komissii pri Meždunarodnom komitete slavistov. - VJa 8/6 (1963), 165.
- IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ M., Z problematiki modernej štylistiky a štylistickej terminológie. - ČTČ 2 (1963), 129-148.
- IVIČ P., O odnosu između domaćih i međunarodnih termina u slovenskoj lingvistici. - In: SLT, 27-32.
- IVIČ P., K probleme lingvističeskoj terminologii i uslovných oboznačenij v slavjanskich jazykach. - VJa 8/1 (1963), 18-28.
- IVŠIN V.D., K voprosu o terminologii v sintaksise. - In: Respublikanskaja konferencija po voprosam jazykoznanija i metodiki prepodavanija inostrannyh jazykov. Tezisy dokladov. Vyp.2. Alma Ata, 1964, 30-32.
- JAKOBSON R., Krugovorot lingvističeskich terminov. - In: Fonetika, fonologija, grammatika. K semidesjatiletiju A.A. Reformatskogo. Moskva: Nauka, 1971, 384-387.
- JENČ R., Lingvistiska terminologija we Južiskej serbščinje. - In: SLT, 113-116.
- JENČ H., K problemje delnjosebskeje rečespytneje terminologije. - Létopis Instituta za serbski ludospyt. Rjad A. RČČ a literatura 10 (1963), 162-168.
- JUDYCKA I./A. LEWICKI/H. MIERZEJEWSKA/M. PERCZYŃSKA/R. SINIELNIKOFF, Polska terminologia składowa. - In: SLT, 93-102.
- KOLARIČ R., Slovenska lingvistična terminologija. - In: SLT, 135-140.
- KUBÍK M., K otázce koordinace lingvistické terminologie v jazykové výuce. - SS 39 (1978), 150-159.
- KURKOWSKA H./D. BUTTLER/T. IGLIKOWSKA/H. SATKIEWICZ, Polska terminologia semantyczna. - In: SLT, 103-112.
- KUZNECOV I.A., O lingvističeskoj terminologii i lingvističeskich formulirovkach. - Voprosy anglijskogo i nemeckogo jazykoznanija 1 (1962), 111-123.
- LAPAŮ B.S., U abaronu nekatorych linhvistyčnych terminaŭ. - In: Belaruska mova. Dasledavanni pa leksikalohii. Minsk, 1965, 26-32.
- MACHAČ J., Odborná terminologie ve výkladovém slovníku. - ČTČ 3 (1964), 65-76.

- MARETIĆ T., Pregled srpskohrvatske gramaticke terminologije. - In: Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti. Kniga 17 (1932), 13-90.
- MASLOV Ju.S., Sistema osnovnyh ponjatij i terminov slavjanskoj aspektologii. - In: Voprosy obščego jazykoznanija. Sb. statej. L., 1965, 53-80.
- MEL'ČUK I.A., Opyt razrabotki fragmenta systemy ponjatij i terminov dlja morfologii (K formalizaciji jazyka lingvistiki). - Semiotika i informatika 6 (1975), 5-50.
- MEZINÁRODNÁ TERMINOLOGICKÁ KOMISE PŘI MEZINÁRODNÍM KOMITETU SLAVISTŮ (20. až 25. května, Bautzen, NDR). - Črus 8/1 (1963), 222.
- MINAVIČEV V.S., Fonetičeskaja terminologija v trudach I.A. Boduena de Kurteně. - In: Lingvističeskaja terminologija i prikladnaja toponomastika. Sb. statej. Moskva: Nauka, 1964, 7-30.
- MOLODEC' V.M., Klasyfikacija sinonimiv rosijs'kych i nimec'kych lnhvistyčnyh terminiv za movoju-džerelom. - Movoznavstvo 12 (1978), 51-55.
- MOSKALENKO N.A., O putjach razvitija ukrainskoj grammatičeskoj terminologii. - In: SLT, 73-84.
- MOSKALENKO N.A., Sučasna syntaksyčna terminologija v schidno-slovjans'kych movach. - In: Doslidžennja z leksykologiji ta leksykohrafiji. Kyjiv, 1965, 170-185.
- NOVÁK P., K terminologii lingvistiki. Uživání tzv. vztahových adjektiv. - Bulletin ruského jazyka a literatury 20 (1976), 113-115.
- PECIAR Š./J. BAUER/F. DANESŠ, O koordinaci slovanské jazykovědné terminologie. - In: SLT, 37-52.
- POLFORACKIJ A.I., O terminologii lingvističeskoj stilistiki (ee specifika i svjaz' s obščelingvističeskoj terminologiej). - Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija X: Filologija 24/6 (1969), 61-68.
- PORCHUN D.M., Čy potrební latyns'ki terminy v hramatyci? - Ukrainska mova i literatura v školi 1963/5, 70-71.
- REGUŠEVSKYJ E.S., Rol' I.Ja. Franka v rozvytku ukrajins'koji movoznavčoji terminologiji. - In: SLT, 85-92.
- REVZIN I.I., Nekotorye zamečanija o metodach vvedeniya matematičeskich terminov v lingvistiku. - In: SLT, 57-62.
- ROUDNÝ M., Gebauerová a Ertlová terminologie pojmů spojených s vnitřní jazykovou formou. - SS 35 (1974), 186-189.
- RUŽIČKA J., Slovenská jazykovedná terminológia. - In: SLT, 127-134.
- ŠAPIRO A.B., Pražskoe soveščanie po voprosam lingvističeskoj terminologii. - Izvan 19 (1960), 443-445.
- ŠAPIRO A.B., Stroenie i soderžanie slovarnoj stat'i v slovare grammatičeskich terminov. - In: SLT, 63-71.
- ŠIMEČEK V., Slovník lingvistické terminologie. - CJŠ 18 (1974/75), 399-409, 451-456.
- SLJUSAREVA N.A., Terminologija lingvistiki i metajazykovaja funkcija jazyka. - VJa 28/4 (1979), 69-76.
- STRAKOVÁ V., K některým otázkám základní lingvistické terminologie v ruštině a v češtině. - ČTČ 4 (1965), 342-346.
- SVOBODA J., K slovanské onomastické terminologii. - ZprMK 1 (1960), 273-284.
- VASČENKO V., Metalingvističeskíe voprosy opisaniya russkogo jazyka kak inostrannogo (Ob inozjazyčnyh sootvetstvijach russkich

- lingvističeskich terminov). - In: Pamjati akademika V.V. Vinogradova. Sb. statej. Moskva, 1971, 56-61.
- VIDOESKI B., Razvojot i sastojbata na makedonskata lingvistička terminologija. - Literaturnen zbor 12/2 (1965), 1-7.
- ŻABSKA B., Z zagadnień polskiej terminologii gramatycznej (Na marginesie książki A. Koronczewskiego). - Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Rozprawy Komisji Językowej 5 (1965), 255-261.
- ZIL'BERT B.A., Nekotorye zametki o češskoj lingvističeskoj terminologii sravnitel'no s russkoj. - In: Voprosy slavjanskogo jazykoznanija. Sb. statej. Saratov, 1968, 181-192.
- ZUBKOVA I.R., Istoki russkoj grammatičeskoj terminologii. - In: Materialy VI-j naučnoj konferencii aspirantov. Serija gumanitarnych nauk. Rostov-na-Donu, 1965, 96-99.

REZENSIONEN

Erich POYNTNER (Wien)

DIE DARSTELLUNGEN DES PHONEMSYSTEMS DER RUSSISCHEN SPRACHE IN DEN NEUESTEN GRAMMATIKEN DES RUSSISCHEN. SAMMELREZENSION

Die vorliegende Rezension befaßt sich mit den Phonologieabschnitten in drei vor kurzem erschienenen Grammatiken des Russischen, ist also auf die Phonologie beschränkt und behandelt Phonetik und Morphologie nur am Rande.

In der 1979 in Prag erschienenen *Русская грамматика* (im folgenden zitiert als "Prager Grammatik", mit den in Klammern folgenden Seitenangaben als "P.") ist Oldřich LEŠKA für den Phonologieteil verantwortlich; in der 1980 in Moskau erschienenen *Русская грамматика* der Akademie der Wissenschaften der UdSSR ("Moskauer Grammatik", "M.") S.N.DMITRENKO; in der ebenfalls 1980 erschienenen *Grammaire Russe* ("Garde", "G.") hat der Autor, Paul GARDE, den Phonologie- und Ausspracheteil selbst erstellt.

Die Transkriptionsverfahren, die in den drei Grammatiken stark voneinander abweichen, wurden in allen Beispielen und Zitaten streng beibehalten, sodaß die unterschiedlichen Systeme nebeneinanderstehen. Im Zusammenhang damit stehen die weiteren Ausführungen unter folgender Voraussetzung: Ein absoluter Vorzug ist hier wie in Detailproblemen keiner der drei Grammatiken zu geben, denn unterschiedliche Darstellungen entsprechen unterschiedlichen theoretischen Konzepten und Intentionen, was bedeutet, daß sie sich für unterschiedliche Anwendungsbereiche eignen.

Terminologie

Wie bereits angedeutet, unterscheiden sich die drei Grammatiken ganz augenscheinlich in Terminologie und Methode. Schon der Begriff *Phonologie* wird von GARDE auf der einen Seite und LEŠKA beziehungsweise DMITRENKO auf der anderen vollkommen unterschiedlich verstanden. Gehen nämlich letztere von einer Ebene abstrakter Einheiten aus, die bedeutungsunterscheidend sind und als ein Bündel distinktiver Merkmale erscheinen, die 'Allophone' (P.) beziehungsweise 'Varianten' (M.) ausbilden - also im Sinne einer zweistufigen Phonologie primäre Realisierungsmuster ('Phonemoide', vgl. ŠAUMJAN 1966, S.11ff.) -, so verbindet GARDE unter Auslassung der abstrakt-phonologischen Ebene unmittelbar die morphologische ("Le système phonologique") mit der allophonischen ("La prononciation"). Dieses Verfahren eignet sich, wie ŠAUMJAN (1966, S.17) ausführt, insbesondere für eine produktionsorientierte Grammatik, womit GARDES Methode auch klassifiziert ist: Nicht die akustische Struktur des Russischen ist GARDES Ausgangspunkt, sondern die Morphologie, die nicht nur gegenwärtige Ausspracheregeln (die er unter "La prononciation" behandelt), sondern auch längst abgeschlossene Erscheinungen des Lautwandels umfaßt und abstrahiert. So haben etwa die Beispielwörter *разносчик* und *бесчестие* in GARDES Transkription folgendes Aussehen:

/roznóščik/, /bezč,ést,jo/ (G., S.70)

Die Information, die wir aus dieser Transkription und dem dazugehörigen Phonemsystem erhalten, ist somit ganz selbstverständ-

lich eine andere, als wir sie von DMITRENKO und LEŠKA erwarten können, und eine Reihe von Problemen, die für die Moskauer und Prager Grammatik relevant sind, tauchen bei GARDE gar nicht auf. Der entscheidende Nachteil von GARDES Vorgehen liegt u.E. allerdings in der Ferne von der akustischen Struktur.

Die beiden anderen Grammatiken gehen, wie erwähnt, von einer abstrakt-phonologischen Ebene als Beschreibungsobjekt aus, unterscheiden sich aber sowohl im verwendeten Phonemrepertoire als auch in der Methode der Darstellung. Die Prager Grammatik kommt mit dem traditionellen Verständnis von Phonem als "minimale lautliche Einheit der Ausdrucksebene, die in Beziehung auf die Inhaltsebene relevant ist" (P., S.VI) und dem Allophönbegriff aus. System und Transkription die sich auf diese Weise ergeben, sind übersichtlich und ohne den Aufwand einer besonderen Terminologie lesbar, müssen aber durch eine Reihe von Distributionsregeln ergänzt werden. Die Beispielworte sehen bei LEŠKA so aus:

/raz'nosčik/, /b, is'čes, t, je/

Die Moskauer Grammatik hingegen versucht eine genauere Beschreibung und Transkription des Phonembestandes durch die Einführung einer besonderen Terminologie, die vor allem in der Unterscheidung von starken und schwachen Phonemen (*сильные, слабые фонемы*) ihren Kern hat. Dazu ist als Einleitung relativ viel Raum für die theoretische Darlegung des Beschreibungsinstrumentariums notwendig, die wir im folgenden als Grundlage des Vergleichs in ihren wichtigsten Punkten wiedergeben wollen.

Bestimmend für das phonologische System ist zunächst die bekannte Unterscheidung von Positionen mit maximaler Differenzierung (Opposition) und solcher mit minimaler Differenzierung (M., S.70). Aus dieser Unterscheidung leitet die Moskauer Grammatik zwei Arten von Phonemen ab: starke und schwache. Ein starkes Phonem kann sich sowohl in einer Position maximaler als auch in einer Position minimaler Differenzierung befinden, es fällt aber in keiner dieser Stellungen mit einem anderen Phonem oder einer Modifikation eines anderen Phonems zusammen (M., S.70f.). So können die starken Vokalphoneme /и/ und /y/ sowohl in einer Position maximaler (unter Betonung) als auch in einer Position minimaler Differenzierung (in unbetonter Stellung) vorkommen, die starken Phoneme /a/, /e/ und /o/ gibt es aber nur in Positionen maximaler Differenzierung, während in unbetonter Stellung die schwachen Phoneme /α/ und /α₁/ für morphologisches {a,e,o} auftreten.

Die schwachen Phoneme sind dadurch charakterisiert, daß sie nur in Positionen minimaler Differenzierung auftreten und dort die Erscheinungsform verschiedener morphologischer Einheiten sein können (M., S.71). Hier allerdings ist die Moskauer Grammatik inkonsequent, denn sie bezeichnet die schwachen Phoneme ausdrücklich (S.71) als Modifikationen der starken, unter Aussparung der Morphologie, die sich hier als übergeordnete Ebene anbietet: Wenn nämlich die schwachen Phoneme Modifikationen der starken sind, so ist schwer einzusehen, warum sie dann in der Darstellung der Moskauer Grammatik mit ihnen auf einer Ebene stehen können.

Neben den beiden angeführten schwachen Vokalphonemen kennt die Moskauer Grammatik drei Arten von schwachen Konsonantenphonemen: solche, bei denen die Opposition palatalisiert

- nichtpalatalisiert fehlt (mit Index 1 versehen), solche, bei denen Stimmhaftigkeit und Stimmlosigkeit neutralisiert sind (Index 2) und schließlich solche, bei denen beide Oppositionen neutralisiert sind (Index 3).

Zu beachten ist nun folgendes: Es handelt sich bei den schwachen Phonemen nicht um eine den Allophenen der traditionellen Grammatik äquivalente Größe (es sind ja *Phoneme*, und die Darstellung der Varianten, also der primären Realisierungsmuster geht erst von ihnen aus). Die Neutralisierung korrelativer Merkmale in Positionen minimaler Differenzierung - die traditionelle gedachte "Entstehungsweise" der Allophone - ist hier das unterscheidende Kriterium für die formal auf einer Ebene stehenden starken und schwachen Phoneme. Varianten kann es im wesentlichen nur noch auf der Ebene der Phonetik geben, denn Betonung, Endstellung und, bei Konsonanten, Folgekonsonanz sind schon als das Phonem selbst (und nicht erst seine Realisierung) betreffende Einflüsse in das System einbezogen. Ob dieser Vorteil, die größere Genauigkeit, jedoch die Nachteile, nämlich das aufgeblähte Phonemsystem und den komplizierten Phonembegriff, ausgleichen kann, scheint eher fraglich. Zur Illustration seien die beiden bereits verwendeten Beispielworte nach der Transkriptionsmethode der Moskauer Grammatik angeführt:

/раз,нос,чик₂/, /баз,чес,т₁ја₁/

Das von der Moskauer Grammatik angesetzte Phonemsystem umfaßt insgesamt 76 Phoneme, und zwar 37 (konsonantische) + 5 (vokalische) starke Phoneme und 32 + 2 schwache. Demgegenüber setzen die Prager Grammatik 39 (34+5) und GARDE 37 (32+5) an. Die Unterschiede in der Anzahl der Konsonantenphoneme beruhen auf den auseinandergehenden Auffassungen vom phonematischen Charakter der Velare und langen Konsonanten, die im Anschluß an den folgenden Abschnitt über die Vokalphoneme noch behandelt werden.

Vokalphoneme

Bei den Vokalphonemen konzentrieren wir uns in erster Linie auf die Vokale in unbetonten Stellungen, obwohl auch bei der Darstellung der betonten Vokale unterschiedliche Ansichten festzustellen sind.

In GARDEs morphonologischer Sicht gibt es (selbstverständlich unabhängig von der Stellung in bezug auf die Betonung) fünf Vokalphoneme (G., S.24). Eine Reduktion auf drei Phoneme (G., S.79) verlegt GARDE in den Bereich der Ausspracheregeln. Die Schwäche seines Systems ohne Zwischenstufe zwischen den Phonemen und ihren Ausspracherealisationen wird in den Termini deutlich: GARDE muß diese Reduktion einerseits als auf der *Phonemstufe* stattfindend anerkennen, verlegt sie aber andererseits in die Ausspracheregeln.

Die Moskauer Grammatik setzt insgesamt sieben Vokalphoneme an: die fünf starken /a, e, и, o, y/ und zwei schwache Phoneme /a/ und /a₁/, die Modifikationen der starken /a, e, o/ sind. Dabei ist /a/ das Phonem für einen Schwalaut zwischen hoher und mittlerer Zungenlage und /a₁/ das Phonem für einen Schwalaut zwischen mittlerer und niedriger; /a/ steht in der ersten Silbe vor der Betonung sowie in der ersten, zweiten und dritten Silbe vor der Betonung im absoluten Anlaut, /a₁/ in allen übrigen Fällen. Es liegt also die im allge-

meinen vermiedene komplementäre Verteilung vor (M., S.76f.).

/a/ und /a₁/ werden dennoch als Phoneme angesetzt, und zwar aufgrund der unterschiedlichen distinktiven Merkmale, die zu unterschiedlichen Varianten führen: Abhängig vom vorhergehenden Konsonanten besitzt /a/ die Varianten [A], [a⁹] und [a^e], /a₁/ dagegen [ɔ] und [ɔ¹].

In einzelnen Positionen muß die Moskauer Grammatik allerdings verschiedene Varianten ein und desselben schwachen Phonems ansetzen, obwohl die konsonantische Umgebung gleich ist:

[ж ⁹]стянка	Blechdose
[жA]pa	Hitze

Es fällt dabei auf, daß in allen Fällen, in denen diese Schwankungen auftreten (nach /ш/, /ж/, /ч/ in der ersten Silbe vor der Betonung; im Anlaut in der zweiten, dritten Silbe vor der Betonung; nach weichen und harten Velaren in der Position nach der Betonung) die jeweils höheren Varianten auf morphologisches {e} (und allenfalls graphematisches {e}) zurückgehen, die tieferen dagegen auf [a], [o]. Das System mit den zwei schwachen Phonemen scheint diese Differenzierung nicht erfassen zu können.

Setzt also die Moskauer Grammatik ein System von vier nicht betonten Vokalen an, von denen zwei in komplementärer Verteilung stehen, so differenziert die Prager Grammatik in ihren Distributionsregeln zwischen den Stellungen bezüglich der Betonung und stellt für jede Position einzelne Systeme auf, die ich in der Folge mit dem System in der Moskauer Grammatik vergleiche.

Betrachten wir zunächst die betonte Position. Die Prager Grammatik klammert grundsätzlich periphere Elemente der Sprache aus, während die Moskauer Grammatik sie als vollwertige Belege behandelt. So reichen der Moskauer Grammatik Fremdwörter, Buchstabenbezeichnungen, Toponyme und Abkürzungen, um die Verteilung von betontem /e/ nach paarig harten Konsonanten als ungestört zu sehen, obwohl echt russische Belege fehlen (M., S.84). Die Prager Grammatik setzt hier eine Leerstelle an (P., S.21). Ähnliches gilt für die Verbindungen /ji/ im Anlaut und nach Vokal, die in der Prager Grammatik als einer alten Norm angehörig ausgeklammert werden (P., S.23f.), während die Moskauer Grammatik sie nicht grundsätzlich ausschließt, aber auch kein Beispiel bringt (M., S.77) und auf das Problem nicht eingeht.

Die Darstellungen der Situation in unakzentuierter Stellung gehen weit auseinander. Sowohl GARDE als auch die Moskauer Grammatik setzen hier drei in Opposition stehende Phoneme an (die beiden schwachen Vokalphoneme der Moskauer Grammatik können ja nicht in Opposition stehen), die Prager Grammatik hingegen kennt im An- und Auslaut je vier. Allerdings belegt sie unbetontes /e/ im Anlaut durch das Expressivum *eze* und weicht damit unmotiviert von der Praxis ab, Wörter dieses Typus nicht als vollwertig anzuführen (P., S.23). Auslautendes /e/ sieht LEŠKA in femininen Dativen und allgemein in Lokativen, wo es neutralem Nom./nativ-/e/ phonologisch gegenübersteht (P., S.22f.).

In der Position nach /j/ kennt die Prager Grammatik im Gegensatz zu den beiden anderen nur zwei Phoneme: /u/ und /e/, also insbesondere die Phonemverbindung /je/ für das Graphem {я}. Die Moskauer Grammatik macht hier keinen Unterschied zur Position nach anderen weichen Konsonanten und setzt für

das genannte Zeichen die Phoneme /a/ beziehungsweise /a_/ mit den Varianten [u^e] und [ɛ] an.

In allen übrigen Stellungen setzt die Prager Grammatik drei Phoneme in Opposition an, wobei in der Stellung vor dem Akzent die Verteilung in den Kontexten /T, /, /č_/ und /čj_/ gestört ist; dort registriert die Prager Grammatik nur /i_/ und /u/, im Kontext /Vj_/ nur /u/ (P., S.24), wobei /e/ nur als Resultat des Ausgleichs in wenigen Beispielen auftritt. Die Moskauer Grammatik mit den beiden schwachen Phonemen braucht keine solche Einschränkung, sie setzt einfach /a/ mit Allophon [u^e] an, erfaßt damit auch morphologisches {a} wie in *часу* (M., S.78). Der Kontext /Vj_/ bleibt in der Moskauer Grammatik unbeachtet.

Konsonantenphoneme

Velare

Die Velare erfahren in allen drei Grammatiken unterschiedliche Behandlung.

Die Moskauer Grammatik kennt sechs velare Phoneme: /k/, /k'/, /r/, /r'/, /x/, /x'/, die Prager fünf: /k/, /k,/, /g/, /g,/, /ch/, GARDE drei: /k/, /g/, /ch/.

Die unterschiedlichen Ansichten beruhen auf der Tatsache, daß die palatalisierten und nichtpalatalisierten Entsprechungen in echt russischen Wörtern komplementär verteilt sind, es aber einige Ausnahmen gibt (*мкешо, береза*), die zwar isoliert stehen, aber nicht einfach neben die Fremdwörter und Abkürzungen an die "Peripherie" der Sprache gestellt werden können.

GARDE weicht in seiner Darstellung für diesen einen Fall, allerdings auf der Ebene der Varianten, vom grundlegenden Prinzip ab, daß die Konsonantenphoneme in Russischen relevant sind und nicht vom Folgevokal abhängen. Er erklärt das Auftreten von [k,], [g,], [ch,] als regressive Assimilation durch den vorderen Folgevokal (G., S.20). Diese Lösung ist so einfach wie unbefriedigend, weil eben eine isolierte Abweichung von einem sonst durchgezogenen Prinzip problematisch bleibt.

Die Moskauer Grammatik belegt die phonologisch relevante Opposition mit wenigen echt russischen Belegen und, wie oben schon erwähnt, mit peripheren Elementen. Die Schwäche dieser Darstellung liegt in erster Linie in der Belegsituation, andererseits aber auch in der undiskutierten Tatsache, daß sich weiche und harte Velare in der Distribution und Kombination bis auf wenige Ausnahmen identisch verhalten. Vor folgendem (weichen oder harten) Velar stehen immer nur unpalatalisierte Konsonanten, im Auslaut gibt es keine Opposition.

Die Prager Grammatik stellt den harten Entsprechungen lediglich /k,/ und /g,/ gegenüber und schränkt ihre Verteilung vor Vokalen durch Distributionsregeln ein, wodurch sie mit den angeführten echt russischen Beispielen auskommt. Die übrigen Beispiele werden ausgeschlossen, und damit auch die Opposition /ch/ vs. */ch,/, die als vorgesehen gedacht, aber zufällig nicht realisiert wird (P., S.26). Diese Lösung scheint die befriedigendste zu sein, wenngleich auch sie durch die Seltenheit der Belege nicht unproblematisch ist.

Das Fehlen der Belege für eine Verteilung */k,u/

wird in beiden Grammatiken als zufällig nicht realisierte Möglichkeit angesehen (M., S.79, P., S.26). Die bei den Velaren überhaupt stark gestörte Distribution führt auch hier in der Moskauer Grammatik dazu, daß periphere Beispiele angeführt werden oder Fehlen als "zufällig" angesehen wird. Die Prager Grammatik registriert das Fehlen lediglich.

Langkonsonanten

Phonematisch relevante Langkonsonanten kennt nur die Moskauer Grammatik, während die beiden anderen beim Ansatz von Phonemverbindungen bleiben. Bei GARDES morphologischem System ist das nicht weiter zu diskutieren, auf die Begründung der Prager Grammatik gehe ich weiter unten ein.

Im System der Moskauer Grammatik finden sich die beiden Phoneme /m'/ und /x'/, die kein kurzes Äquivalent besitzen, aber, wie die Prager Grammatik ausführt, eindeutig dem harten [š:] gegenüberstehen, das eindeutig als Phonemzusammensetzung zu klassifizieren ist: /šš/ (P., S.48f). Der Ansatz von phonologisch relevanten Langkonsonanten, gegen den sich übrigens L.R.ZINDER in einem Aufsatz 1963 recht überzeugend gewandt hat, zwingt die Moskauer Grammatik, vor allem bei /x'/ sehr große Distributionseinschränkungen anzugeben; so gibt es vor diesem Phonem in keinem selbständigen russischen Wort einen Konsonanten, lediglich mit Präpositionen läßt sich ein Beispiel konstruieren. Auch mit Folgekonsonanten ist die Kombinierbarkeit dieses Langkonsonanten eingeschränkt; er kann nur vor /л'/ und /л₁/ zu stehen kommen, vor den anderen Liquiden und Nasalen fehlt er zufällig.

Für [c], [s] vor /v/ setzt die Moskauer Grammatik /c₃/ mit der Variante [m'] an, während die Prager Grammatik schon phonologisch /š/ kennt.

Die Prager Grammatik erkennt die Langkonsonanten nicht als Phoneme an, sondern verlegt sie in den Bereich der Allophone. Obwohl die Argumente für diese Einteilung nicht endgültig zufriedenstellend sind, ist diese Darstellung doch der der Moskauer Grammatik vorzuziehen, da das Vorhandensein einer Einheit in der phonetischen Struktur allein wohl nicht für die Fixierung des phonologischen Charakters ausreicht. Die Argumente der Prager Grammatik beziehen sich auf die eindeutige Gegenüberstellung von [š:] und [š:], darauf, daß es das Allophon [š:] sehr wohl gibt (*с чувством*), und daß [š:] und [š,š:] Varianten der orthoepischen Norm sind und als Doubletten bei ein und demselben Sprecher auftreten können. Für den langen stimmhaften Sibilanten setzt die Prager Grammatik phonologisches /žž/ an. Der Unterschied liegt hier nach der Prager Grammatik nur in verschiedenen Realisierungen ([ž:] und [ž,:]) in verschiedenen morphologischen Kontexten (P., S.50). Es handelt sich also dabei nicht um eine Variante einer besonderen Phonemzusammensetzung, sondern um eine stellungsgebundene Variante der harten Zusammensetzung /žž/. Da bei /žž/ in der Realisierung nicht wie bei /šš/ die Möglichkeit des Zusammenfalls mit einer anderen Phonemzusammensetzung gegeben ist, kann dieses Phonem auch die Variante [ž,:] ausbilden, und zwar laut der Prager Grammatik nur dann, wenn keine Präfigierung oder Suffigierung vorliegt bzw. keine Präposition beteiligt ist. Wenn die Kombination also im Stamm liegt, kann phonetisches [ž,:] auftreten, aber auch hier herrscht [ž:] vor. Vorherrschendes [ž,:] tritt nur dann auf, wenn

phonologische Verdreifachung vorliegt, wie etwa in *возрожденный*.

Probleme der Distribution

Einen großen Teil der Phonologiekapitel sowohl der Moskauer als auch der Prager Grammatik nehmen Distributionsregeln ein. Grundsätzlich ist zu sagen, daß auch hier die Moskauer Grammatik den, wie mir scheint, zweckmäßigen, wenn auch nicht problemlosen Unterschied zwischen zentralen und peripheren Erscheinungen nicht in die Überlegungen einbezieht. Das trifft auch für den wichtigsten Punkt der Distributionsdebatte zu, nämlich die Verteilung der Konsonanten vor betontem /e/.

Die Moskauer Grammatik unterscheidet zwischen einem /é/ der Wurzel und einem /ê/ in Flexions- und Derivationssilben. Während vor letzterem nur weicher Konsonant stehen kann (M., S.84), kennt die Moskauer Grammatik in der Wurzel die Palatalisierungsopposition vor /ê/, wobei selbstverständlich Fremdwörter, Abkürzungen und Buchstabenbezeichnungen als Belege zitiert werden müssen; es gelingt der Moskauer Grammatik sogar, Minimalpaare zu konstruieren:

мэтр : *метр*

Die Prager Grammatik setzt vor /e/ grundsätzlich weiche Konsonanten an (P., S.26). Ähnlich urteilt GARDE (G., S.66f.).

Bei allen anderen Distributionsproblemen, die hier nicht diskutiert werden, gehen die Grammatiken analog vor.

Resümee

Fassen wir zusammen: Aufgrund der unterschiedlichen Ausgangspositionen der drei Grammatiken ist keiner von ihnen ein absoluter Vorzug zu geben; jede Grammatik muß für ihre Vorzüge bestimmte Nachteile in Kauf nehmen: GARDE bietet wichtige und interessante Aufschlüsse über den generativen, produktionsorientierten Aspekt der Formen, geht aber an der akustischen Struktur vorbei; die Moskauer Grammatik versucht einen modernen Ansatz mit sehr viel Information auf kleinem Raum und neuer Transkription, zwingt den Benutzer jedoch, zunächst eine neue Terminologie zu studieren; sie verzichtet auf die Unterscheidung von Sprachzentrum und -peripherie, erhält jedoch dadurch zu viele zweifelhafte Belege und ein zu starres Distributionssystem. Die Prager Grammatik kommt ohne die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie nicht aus, führt dadurch aber auch keine nicht fundierten Belege an und braucht keine neue Terminologie, sodaß sie letztlich wohl auch in der Praxis die anwendbarste ist.

L I T E R A T U R

РУССКАЯ ГРАММАТИКА. Том I. Москва: АН СССР, 1980. (Фонология: 69 - 89).

BARNETOVA V., H. Běličová-Křížková, O. Leška, Z. Skoumalová, V. Straková, *Русская грамматика. Том I.* Praha: Academia, 1979. (Фонемика: 3 - 58).

GARDE P., *Grammaire russe. Tome I^{er}. Phonologie - Morphologie.* Paris, 1980. (Le système phonologique: 15 - 30; La prononciation: 48 - 88).

ЗИНДЕР Л.Ф., Фонематическая сущность долгого палатализованного
[š':] в русском языке. *Филологические науки* 2 (1963), 137-142.

ШАУМЯН С.К. Современное состояние двухступенчатой теории фоноло-
гии. *Исследования по фонологии*. Москва, 1966, 3 - 23.

Ju.D. APRESZJAN/E. PALL, *Орозв іге - тагуар іге. Вопааток iva карсолобдасок. Русский глагол - венгерский глагол. Управление и сочетаемость*. Bd. 1-2. Budapest: Tankönyvkiadó, 1982.

Das vorliegende russisch-ungarische Verbwörterbuch, das primär als Nachschlagewerk zur Rektion und Kombinatorik des russischen Verbs für (fortgeschrittene) Russischlernende und -lehrende ungarischer Muttersprache dienen soll, ist über seine engere Bestimmung hinaus sowohl in russistischer als auch in allgemein-sprachwissenschaftlicher Hinsicht von Bedeutung.

Seine russistische Bedeutung leitet sich aus der Tatsache ab, daß die Beschreibung von Rektion und Kombinatorik der russischen Verben auf der Grundlage des distributionell-transformationellen Verblexikons des Russischen erfolgte, das in der Monographie APRESZJAN(1967) auszugsweise vorgestellt worden ist. Dabei wurde die Beschreibung gegenüber APRESZJAN(1967) in folgenden Punkten modifiziert und ergänzt:

- Die Stichwortanzahl (1380) ist geringfügig reduziert und der Bestand auch modifiziert worden, da als Auswahlkriterium neben der auch in APRESZJAN(1967) zugrundegelegten Häufigkeit, ermittelt auf der Basis der vorliegenden Frequenzwörterbücher des Russischen, hier zusätzlich Wortschatzminima für Russisch als Fremdsprache herangezogen wurden und außerdem in jedem Fall solche russischen Verben aufgenommen wurden, deren Valenz/Kombinatorik von ihren ungarischen Übersetzungsäquivalenten abweicht.

- Das veranschaulichende Beispielmateriale wurde erheblich erweitert und einheitlich in Form vollständiger Sätze angegeben.

- Als entscheidende Erweiterung gegenüber APRESZJAN(1967) ist die Beschreibung auch der *Kombinatorik* der Verben anzusehen, d.h. der idiosynkratischen semantischen, lexikalischen, syntaktischen und morphologischen Restriktionen für die Verbergänzungen; allerdings werden obligatorische semantische Merkmale der Aktanten nur dann aufgeführt, wenn sie nicht schon aus der Verbbedeutung erschlossen werden können

- Im Gegensatz zum theoretischen Rahmen von APRESZJAN(1967), der auf der HARRISSchen Transformationsanalyse basiert - vgl. das analoge Projekt zum Französischen in GROSS(1975) -, verarbeitet das vorliegende Verblexikon auch die Ergebnisse neuerer, im eigentlichen Sinn semantischer Forschungen APRESZJANs im Rahmen des "Смысловѣдст"-Ansatzes (APRESZJAN(1974)) und die bisher nur fragmentarisch publizierten Materialien zu einem erklärend-kombinatorischen russischen Wörterbuch der "Смысловѣдст"-Gruppe; s. MEL'ČUK ET AL.(i.v.).

Somit liegt mit dem Lexikon von APRESZJAN/PALL zum ersten Mal eine in bezug auf die zugrundegelegte Sprachtheorie, Kriterien und Standards der Analyse des Materials, Beschreibungssprache und -format linguistisch fundierte Beschreibung eines umfangreicheren russischen Wortschatzausschnitts vor.

Das Wörterbuch enthält eine kurze ungarische Einleitung (Bd.1, S.7-12), in der Motivation, Bestimmung, Quellen und Entstehung dargestellt werden, je eine russische und ungarische Benutzungsanleitung (Bd.1, S.13-24, 25-36), die die Beschreibungssprache des Wörterbuchs erläutert und exemplifiziert, dann je einen russischen und ungarischen Einführungsartikel zu den Problemen der lexikographischen Beschreibung der verbalen Rektion und Kombinatorik (Bd.1, S.37-66, 67-96), der die Beschreibungsprinzipien der *Vollständigkeit*, *Adäquatheit* und *Einheitlichkeit* erläutert, die Beschreibungsobjekte des Wörterbuchs spezifiziert (Verb, Verblexem, verbale Konstruktion und verbale phraseologische Einheit), den Aufbau der Wörterbuchartikel darstellt und die verschiedenen Typen zugeschriebener lexikographischer Information definiert, erörtert und exemplifiziert (syntaktische Information: Valenz und Rektion, Transformationen, Eigenschaften der nicht verbgebundenen Ergänzungen, bevorzugte Wortfolge; kombinatorische Information: verbspezifische semantische, lexikalische, syntaktische, morphologische Restriktionen der Aktanten; semantische Information: Angabe der Verbbedeutung durch Definition, Paraphrase oder informelle Erläuterung; morphologische Information; stilistische Information).

Das sich anschließende umfangreiche eigentliche Verblexikon (A-U: Bd.1, S.97-834; П-Я: Bd.2, S.5-690) ist im doppelten Sinn gerichtet (Russisch \Rightarrow Ungarisch): Zum einen ist das Strukturierungsprinzip des Wörterbuchs die lexikographische Ordnung der *russischen* Verben, wobei jeweils den einzelnen Bedeutungen der russischen Verben ungarische Übersetzungsäquivalente zugeordnet sind, zum anderen wird im Vorwort erwähnt, daß der ungarische Teil des Lexikons vor der Folie der vorliegenden Beschreibung der russischen Verben erstellt worden ist.

Das Wörterbuch ist allerdings im Prinzip auch in umgekehrter Richtung zu benutzen, da ihm ein ungarisch-russisches Verblexikon angefügt worden ist (Bd.2, S.715-833).

Schließlich enthält es noch eine Liste der Aspektpartner der aufgenommenen russischen Verben (Bd.2, S.691-714).

Die Lexikoneinträge haben folgende (grobe) Struktur:

- *russ. Stichwort (Verb)* im lexikographischen Ausgangs-Aspekt; Angaben zu Aspektpartnern und stilistische Angaben, soweit sie für alle Verbbedeutungen gleichermaßen gelten.
- Liste der *Verbbedeutungen*, jeweils versehen mit stilistischen, semantischen, syntaktischen und morphologischen Angaben. Vollständige Bedeutungserklärungen werden aufgrund der Zweisprachigkeit des Lexikons nur dann gegeben, wenn kein hinreichend genaues ungarisches Übersetzungsäquivalent existiert. Zur Differenzierung verschiedener Bedeutungen eines Verbs werden Erläuterungen oder Paraphrasen angegeben.
- Jeder Verbbedeutung ist eine Liste von jeweils durch Beispielsätze illustrierten *Konstruktionen* (Verb plus Aktanten incl. Subjekt) und *Transformationen* der Konstruktionen untereinander zugeordnet, mit den notwendigen stilistischen, kombinatorischen, morphologischen, syntaktischen und semantischen Angaben. Jeder einzelnen Konstruktion sind zusätzlich Beispielsätze zur Illustration der Möglichkeiten des Übertragenen Ge-

brauchs des entsprechenden Verbs beigegeben. Aus der internen Ordnung der Konstruktionen läßt sich die notwendige Information über den obligatorischen/fakultativen Charakter der Verbergänzungen entnehmen.

- Am Schluß der Wörterbuchartikel sind die phraseologischen Verwendungen des Stichworts aufgezählt und kommentiert.

Jeder einzelnen Verbbedeutung eines Eintrags ist ein ungarisches Übersetzungsäquivalent mit der entsprechenden Information in demselben Format zugeordnet. Die ungarischen Einträge sind im Gegensatz zu den russischen nicht stilistisch indiziert. Für die stilistischen Angaben des russischen Teils gilt, daß versucht worden ist, die aus dem Beispielmateriale und aufgrund der Heuristik der als Quellen benutzten "großen" Wörterbücher des Russischen (БАС, МАС, Дмеров) "vererbten" versteckten Archaismen und Okkasionalismen wenigstens teilweise auszumerzen bzw. zu kennzeichnen.

Das vorliegende Verblexikon ist über seine primäre Bestimmung und seine (zweckentfremdete) Verwendung als einsprachiges russisches Valenzwörterbuch hinaus auch unter sprachvergleichendem Aspekt interessant, und zwar nicht nur als systematische vergleichende Studie größerer Ausschnitte zweier typologisch wie genetisch weit voneinander entfernter Sprachen, wie von den Autoren hervorgehoben, sondern generell als Grundlage vergleichender Untersuchungen der Verbvalenz und -reaktion unter verschiedensten angewandten wie theoretischen sprachwissenschaftlichen Fragestellungen.

L I T E R A T U R

- АПРЕСЯН, Ю.Д., *Экспериментальное исследование семантики русского глагола*. Москва, 1967.
- АПРЕСЯН, Ю.Д., *Лексическая семантика. Синонимические средства языка*. Москва, 1974.
- GROSS, M., *Méthodes en syntaxe: régime des constructions complétives*. Paris, 1975.
- MEL'ČUK, I.A./A.K. ŽOLKOVSKIJ/Ju.D. APRESJAN, *Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian*. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband (i.V.)

Peter SCHMIDT (Konstanz)

THESAURUS DER SLOWENISCHEN VOLKSSPRACHE IN KÄRNTEN. Hsg. von Stanislaus HAFNER und Erich PRUNČ, Band 1, A- bis B-, Wien 1982, 221 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Schriften der Balkankommission, Ling. Abt., Sonderpublikation).

SCHLÜSSEL ZUM "THESAURUS DER SLOWENISCHEN VOLKSSPRACHE IN KÄRNTEN", 111 S., mit einer Karte (Herausgeber, Verlag, Ort, Jahr wie oben).

Preis: zusammen öS 490,-.

In WSA 6(1980), S. 337-343, hat der Rezensent die Publikation zum Projekt des Instituts für Slawistik der Universität Graz *Lexikalische Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten*, Graz 1980, einer kritischen Würdigung unterzogen und das Projekt vorgestellt. Eines der Teilziele des Projektes war die Herausgabe eines "Thesaurus der slowenischen Volkssprache in Kärnten". Dabei sollte die gesamte dialektologische Literatur zum Slowenischen in Kärnten exzerpiert und in Form einer Konkordanz aller Belege vorgelegt werden. Die Belege wurden dabei standardisiert, d.h. in eine einheitliche phonetische Umschrift transliteriert. 1980 waren die Vorbereitungsarbeiten im wesentlichen abgeschlossen; die Karthotek umfaßte ca. 300.000 Exzerpte, die zu ca. 12.000 Lemmata zusammengefaßt waren (Vgl. *Inventarisierung*, S. 51). Der erwähnte Forschungsbericht enthielt auch eine umfangreiche Probelieferung des Thesaurus (137-228).

Nunmehr liegt der erste Band des "THESAURUS" samt "SCHLÜSSEL" vor. (Der zweite Band, C-D, soll noch 1984 erscheinen.) Der Schlüssel enthält viel mehr als eine Anleitung. Zunächst sollte man das Kapitel 1 (Aufbau und Gestaltung der Lemmata, 5-32) durchlesen. Die einzelnen Wörterbuchartikel bestehen (maximal) aus: Lemmakopf, Belegausweis, Textteil (Kotextzitat, syntagmatischen und morphematischen Wort- und Begriffsbildungen, Phrasemen, Sublemmata) und Verweis teil (lexikographischem Verweis, Lemmaverweis). Diese einzelnen Teile werden durch mannigfache Symbole gekennzeichnet. Eine Übersicht über die verwendeten Symbole findet man auf S. 106. Wem die Lektüre von Kapitel 1 zu mühsam erscheint, der sollte wenigstens die S. 106 des Schlüssels und das unmittelbar davor (102-105) liegende Abkürzungsverzeichnis bereithalten, will er sich im Thesaurus wenigstens oberflächlich zurechtfinden. Für eine tiefergehende Einsicht in das Material wird es aber nötig sein, den ganzen Schlüssel durchzulesen. Neben den bereits genannten Kapiteln enthält er noch: 2 (Standardisierungsregeln, 33-34), 3 (Zum Begriff der eigenen Kompetenz des Redaktionsteams und zur Bewertung von Sprachdaten, 35-37), 4 (Transkriptionskonkordanz, 38-55), 5 (Geographische Parameter, 56-91) und 6 (Quellen-, Literatur- und Chiffrenverzeichnis, 92-101). Diese Teile sind im wesentlichen der *Lexikalischen Inventarisierung* entnommen (ich verweise auf meine Besprechung). Im Vergleich zur älteren Fassung ergibt sich eine Erweiterung des Quellen- und Literaturverzeichnisses

um 11 Titel (darunter sowohl neu entstandene als auch ältere Arbeiten, die bisher nicht berücksichtigt worden waren) und im Verzeichnis der Informationspunkte fällt auf, daß der Punkt 183a Techelsberg/Dholica die neue Nummer 99 (die vorher leer war) erhalten hat. Leider wurde diese Korrektur auf der Literaturkarte nicht durchgeführt. Man wird dort einen Punkt 99 vergeblich suchen. Ansonsten wurde die Karte auf den neuesten Stand gebracht. Bezüglich Druckqualität ist zu bemängeln, daß die den einzelnen Informationspunkten zugeordneten Zahlen nicht immer ohne weiteres zu lesen sind, vor allem dort, wo das graue Raster die Ziffern überlagert. (Die graue Schraffierung stört dagegen weniger!)

Die Bearbeitung der Wörterbuchartikel im *Thesaurus* läßt im Vergleich zur Probeflieferung erkennen, daß a) die neueste Literatur mit eingearbeitet wurde, b) in Kärnten vorkommende Synonyme, auch wenn nicht in der Literatur belegt, aus der eigenen Kompetenz des Forscherteams beigegeben sind (man kann sie an einem vorangestellten + erkennen), c) Kotextzitate und Verweise in manchen Fällen erweitert worden sind.

Die aus der eigenen Kompetenz des Forscherteams beigebrachten Synonyme scheinen nicht als Stichwörter auf (auch nicht als Verweise). Da die Information, ob ein Lexem im Kärntner Slowenischen bekannt (wenn auch nicht in der Literatur belegt) ist oder nicht, doch wichtig ist, sei hier die Anregung gestattet, daß nach Abschluß des letzten Bandes des *Thesaurus* ein Index der mit + gekennzeichneten Lexeme erstellt werde.

Eine wichtige Information stellt die Wertung der sprachlichen Daten dar: ohne Index bleiben unmarkierte Lexeme, Index 1 erhalten bereichs- und/oder fachspezifische bzw. sonder-sprachliche Wörter, Index 2 durch das Deutsche motivierte oder stimulierte lexikalische Innovationen, Index 3 bekommen Wörter mit aktualisiertem Stilwert ("Zitatlehnwörter"), 4 spontane individualsprachliche Innovationen in bilingualer Kontaktsituation (spontane, nichtintegrierte Elemente), 5 Wörter, die nicht in eine der übrigen Kategorien eingeordnet werden können (vgl. *Schlüssel*, 36f.).

Das Wörterbuch stellt eine Bereicherung der slowenischen Lexikographie dar; viele Wörter sind in den gängigen slowenischen Wörterbüchern (*Pieteršnik*, *Slovenski pravopis*, *Slovar slovenskoga knjižnjega jezika*) nicht vertreten. Das gilt nicht nur für die zahlreichen Lehn-, Fremd- und Ad-hoc-Bildungen aus dem Deutschen unter dem Buchstaben A, sondern auch Wörter anderer Herkunft wie z.B. *bakati*, *balbirar*, *balos*, *bansa*, *batmol*, *bekej* usw. Unter A vermißt man Rosentaler Formen wie *apka* 'Apfel', *asen* 'Esche'; Verweise wären hier vielleicht von Nutzen.

Zusammenfassend kann man sagen, daß der *Thesaurus* die in ihn gesetzten Erwartungen voll und ganz erfüllt. Im Bereich der slawischen Dialektologie ist mir kein Ähnliches Unterfangen bekannt. Die Fülle an Informationen muß sich der Benützer des Werkes allerdings auch selbst erarbeiten. Erst durch die aufmerksame Lektüre des *Schlüssels* wird der Zugriff zu allen Einzeldaten ermöglicht.

Gerhard Neweklowsky (Klagenfurt)

Magnus LJUNGGREN, *The Dream of Rebirth: A Study of Andrej Belyj's Novel "Peterburg"*, Stockholm Studies in Russian Literature, Stockholm 1982.

This study of Andrej Belyj's major novel, *Peterburg*, was originally Magnus Ljunggren's doctoral dissertation, first written in Swedish; it was then translated into English for publication in the Stockholm Studies in Russian Literature series. Ljunggren's analysis of the novel is based on a thorough acquaintance with the Belyj archives in the Soviet Union and with contemporary Western scholarship devoted to Belyj and his novel. In addition to the "attempt to reconstruct the complicated genesis of *Peterburg*, following the development of the novel through all its phases from Belyj's first embryonic plans to the publication of the final original text" (p. 9), Ljunggren's study features a Freudian interpretation of *Peterburg* and of Belyj's life, especially in his relations with his father and with Rudolf Steiner, the founder of Anthroposophy. Thus a central focus of *The Dream of Rebirth* clearly is the links that can be ascertained between the author's life and his works.

Ljunggren deals with all of Belyj's life, from 1880 to 1934, but he concentrates most on the period from late 1910 to early 1914, that is, from the time of Belyj's important public lecture on Dostoevskij and the tragedy of creativity, through his journey to Africa in 1911, work on the novel's first chapters, his meeting with Steiner in 1912 and experiences as one of Steiner's followers, to the first published version of the novel and some of its major themes. Following the ten chapters contained in the study, Ljunggren has some twenty five pages of notes and a substantial bibliography of works by and about Belyj that relate to this one novel. There are as well eight quite valuable photographs, of Belyj's mother and father, and of the author as a boy, though in some of the photos (particularly around age seven and at age twelve), Belyj very much resembles a girl, especially since he is wearing a dress and has long, feminine curls in some of the pictures. These photographs do help to illustrate Ljunggren's points, and though a few have appeared previously in Soviet publications, two rather startling pictures of Belyj around age seven appear for the first time, I believe.

It should be admitted at the outset that a few aspects of this study either hinder its appreciation or can be the basis for serious disagreement with its author. Among these features we find some instances of non-idiomatic English, most of which are understandable because English is not the author's native language, but a couple of slips do stand out: for instance on page 99, we read about "*Mednyj vsadnik och Brat'ja Karamasovy*" and hope that all readers recognize the Swedish conjunction that corresponds to "and"; furthermore, we see occasional references to the "Religious and Philosophical Society", where we would normally expect the Religious-Philosophical Society. There are, in addition, a significant number of typographical errors, some of which were caught and appear on an inserted errata slip, but still

others have eluded the author's notice; a few of the more important ones will be mentioned below.

Ljunggren is generally better at his presentation of biographical information than in the passages devoted to the novel, which are often difficult to follow. One also wonders who his intended readers are, since he seems to assume that his readers know Russian and that they have already read Belyj's *Peterburg*. Perhaps we can now count on a lot of readers who fit into both of these categories. And anyone who deals with Belyj's works, particularly his memoirs, must be quite cautious, yet Ljunggren quite often appears to take what Belyj says at face value, without the questioning these sources deserve.

More significant, however, are his thought-provoking, but extreme assertions about Belyj's links to Freud and his supposed homosexual attraction to his father, to Rudolf Steiner, and even to Vladimir Solov'ev. Belyj is certainly not a writer or a person for whom the epithets "average", "normal", or "ordinary" are applicable; he has an unusual personality, but it is not clear that Ljunggren presents enough convincing evidence to support his rather novel and controversial statements in these areas. He is, for example, forced to resort to circumlocutions and speculation in his comments about Belyj's knowledge of Freud in the early 1910's and uses such phrasing as "In fact he seems to illustrate Freud's idea" (p. 38); a lecture that deals with Freud "should have interested Belyj greatly" (but it apparently did not, p. 138); "Belyj's remark is reminiscent of Freud's definition" (p. 147); etc. Ljunggren does point out, however, that "Belyj probably had not read anything by Sigmund Freud when he was writing *Peterburg*" (p. 10), and "In 1918 Belyj singled out Freud for criticism, calling him a callous positivist and 'crucifier' who accuses innocent children of being 'criminals'" (p. 160).

The positive features of this book, though, do indeed outweigh those just mentioned. Ljunggren's research is truly helpful and insightful; his material is interesting and often fresh, and this is not an easy accomplishment, especially since he is dealing with a work that has been treated and interpreted many times before. His examination of Belyj's biography and its relation to the novel is useful, and again we recall the statements by Cezar' Vol'pe and others that Belyj's creative works are autobiographical and that together they form his "distinctive, artistic 'autobiography'". Ljunggren's bibliography is also quite solid, though a few improvements could have been made; for instance, the date of the Bradda edition of *Vospominanija ob Aleksandre Aleksandroviče Bloke* is given incorrectly as 1966 (though on page 138, the correct year, 1964, appears), and some of the works cited in the notes do not appear in the bibliography (such as the significant articles by S.S.Grečiškin and A.V.Lavrov, and the Fink edition of Belyj's *Rasskazy*, gesammelt und eingeleitet von R.E. Peterson, yet this latter work is cited three times in the notes).

Let us turn to the main points of each chapter in *The Dream of Rebirth* and examine them more closely. One of the observations Ljunggren makes, quite correctly, in his introduction is that Steiner's influence and Belyj's experiences with occultism did not hinder his creativity, as some have claimed. In his second chapter Ljunggren focuses on the significant literary and biographical antecedents of the novel. *Peterburg* was specifically designed to have a place in the series of works, starting in the

nineteenth century, devoted to the imperial capital; Ljunggren pays particular attention to the links the novel has with Puškin's *Mednyj vsadnik* (the oppressive, threatening and even fatal atmosphere of the city) and with Dostoevskij's *Brat'ja Karamasovy* (parricide, human nature, the ussian spirit). These and other literary sources are important for Belyj's novel, and certain of Belyj's early writings also point the way to his *magnum opus*. Among these works we find his story "Adam", his Second Symphony, and the Third Symphony (which Ljunggren says came out in 1905, that is, in accordance with the date on the cover; the book actually appeared in November, 1904, and was reviewed by Valerij Brjusov in the December, 1904, issue of *Vesy*). Ljunggren, moreover, tellingly points to a gender confusion in the author, caused by his mother in the years before he started to attend school; she rather capriciously tried to keep the young Borja from imitating his father, and in this way created a "psychic conflot" that "had its real roots in his early experience of his sex as feminine" (p. 20).

The third chapter deals in detail with Belyj's important experiences on his trip to the Mediterranean and Africa in late 1910 to early 1911, when he left Russia with the woman who would later become his first wife, Asja Turgeneva. Ljunggren demonstrates that Belyj's identification of Russia's destiny with his actions, which is such an important theme in his writings of the 1910's, was already growing at this time. He also chronicles Belyj's experiences at the pyramids in Egypt and the beginning of his sexual relationship with Asja. As we might expect, these relations caused Belyj extreme anxiety, and he later wrote that the passions of sex were associated with guffaws and horror (p. 25).

Ljunggren covers a good deal of material in the fourth chapter, but he is primarily concerned with the parallels between Belyj's friends and relatives and the characters of the novel, with a continuing emphasis on gender confusion and homosexuality. Details are given to show how aspects of Sergej Solov'ev, Aleksandr and Ljubov' Blok, "sticky", "demonic", "obsessed" Elis, the "evil genius" Emilij Medtner, real political figures, and Belyj's parents surface in the traits of major characters in *Peterburg*. A significant linguistic confusion, caused by the feminine endings of *osoba* and *figura* (used for male characters) and the masculine *angel* (Sof'ja Lixutina), is based, according to Ljunggren, on the real life struggles between Belyj's parents over their little boy. He then goes on to link Belyj's ideas about parricide and his identification with Christ (as early as age five), with the Russian author's alleged "homosexual feelings toward his earthly father", his "intensely homosexual infatuation with his father" (both p. 39). It is true that parricide is a prominent theme in both the story "Adam" and *Peterburg*, and his father has to be considered an extremely important presence in his life, as anyone even minimally familiar with the memoirs printed in 1930-34 and with his fiction realizes, but Ljunggren can offer only speculation for his claim that Belyj never grew out of his supposed Oedipal complex.

The material in the fifth chapter, which mainly deals with Belyj's initial meeting with Rudolf Steiner, is based largely on memoirs that have already appeared in print, including Asja Turgeneva's *Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am*

ersten Goetheanum (Stuttgart, 1972). Her memoirs are of some interest, though their utility is limited because she devotes far more attention to Steiner than to "Herr Bugaeff". Ljunggren writes that Belyj transferred his Oedipal feelings from his long deceased father (Nikolaj Bugaev died in 1903) to Steiner, but rather than seeing an attraction to Steiner based on sexual feelings, it is more likely that for Belyj, Steiner took on the paternal role in the "pupil-teacher relationship" that Belyj had previously enjoyed with his own father (p. 62).

In the next chapter, Ljunggren stresses the importance of Belyj's further association with Steiner and his followers, asserting that Belyj's practice of meditation led not only to vivid passages in the novel, but released his memories and creative powers as well. This led in turn to a strengthening of his narcissistic Messiah fantasy (p. 81) and to Belyj identifying himself even more with the hero of his Third Symphony, Xandrikov, and Steiner with that work's Dr. Orlov. Also emphasized in this chapter are the complications that resulted from Asja's decision to end sexual relations with Belyj in 1913, which oddly did not prevent them from being married in Bern on March 23, 1914.

Chapters seven and eight deal with dreams, hallucinations, and Belyj's feelings about his father's death, all of which find their way into the novel. Ljunggren's claim that Belyj had a sexual identification with dogs, both in real life and in literary works, however, is not supported by a close examination of "Adam" (Adam rides a dog in a dream and later has sexual relations with the cook, but these events are not really related in the story) or of *Kotik Letaev* (the story of the St. Bernard called Lev is associated with an early childhood memory of a real dog and with Nietzsche's *Also sprach Zarathustra*). But when Ljunggren points to Belyj's mixed feelings in regard to the death of Nikolaj Bugaev, especially as seen in the memoirs printed in the early 1930's ("It was strange, the son sitting there gazing in rapture upon the remains of his father's corpse", p. 111, translated from Belyj's *Nađalo veka*, p. 249), we have to agree that these feelings must be linked with the fictional accounts of parricide in Belyj's works.

The ninth chapter, about birth and bombs, contains both the best account yet printed of Belyj's all-important experiences in Norway in October, 1913, and the most extreme speculations about Belyj's alleged striving for homosexual gratification with both Steiner and Vladimir Solov'ev. Belyj himself wrote that the high point of his life came during the month of his thirty third birthday in Norway (*Na rubeže dvux stoletij*, p. 169). On a train between Kristiania (Oslo) and Bergen, he felt that he was finally "accepted" and "adopted" by Steiner and his companion (later wife) Marie von Sivers, that he was truly following Ibsen's path, and that he was totally comfortable about identifying with Christ. Ljunggren shows in considerable detail how this most significant experience of Belyj's life is related to *Peterburg*, and indeed to a number of his other writings. In the novel, this experience is reflected most of all in the return of Anna Petrovna Ableuxov to her family and Nikolaj Appolonovič Ableuxov's yearning for regeneration. Yet toward the end of this same illuminating chapter, we read that "it may seem as though what Belyj was unconsciously striving for was anal fertilization by Steiner; likewise, his dreams at the turn of the century seem to center on an

unconscious desire for homosexual gratification with Vladimir Solov'ev" (p. 125), though Ljunggren provides no credible evidence for these statements, and his own footnote leads in another direction.

His final chapter covers the period from 1914 to 1934 in two pages, thus the summary is quite cursory, and we note an error in the year when *Kreščenyj kitajec* (originally published under the title *Prestuplenie Nikolaja Letajeva*) was first written: not 1980, but 1920. And in general, though there are occasional lapses and statements with which readers may find considerable difficulty in agreeing, Ljunggren's study is still quite stimulating and original. Scholars and students interested in Belyj and his works should definitely consult this analysis of *Peterburg* and its uncommon, fascinating author.

N o t e

1. C.VOL'PE, "O memuarax Andreja Belogo", in: A.BELYJ, *Meždu dvuch revoljucij*, Leningrad 1934, p. VIII. See also R.E.PETERSON, *Andrej Belyj's Short Prose*, Birmingham Slavonic Monographs, No. 11, 1980, for more information about the autobiographical basis of Belyj's stories and about the relation of "Adam" to *Peterburg*.

Ronald E. Peterson (Los Angeles)

Boris PASTERNAK, *Perepiska s Ol'goj Frejdenberg*. Ed. Elliott Mossman. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. Pp. VIII, 379 + 92 pp. ill.

This is the first volume in a series publishing major sequences of correspondence by Boris Pasternak (cf. Mossman and Aucouturier 1981). Pasternak's one hundred and fifty or so letters to Ol'ga Frejdenberg (Freudenberg) from the period 1910-54, meticulously and courageously preserved by their recipient, are reproduced in full. Since only about one third of Frejdenberg's responses were available, editor Mossman made frequent recourse to extracts from her unpublished memoirs ("Zapiski") in an attempt to bridge gaps. About thirty letters of relevance to this correspondence by other people are also interspersed at appropriate points. A rich collection of family photographs and manuscript facsimiles spanning Pasternak's and Frejdenberg's lifetimes and thirty-four pages of commentaries on the letters round out the volume.

The immediate explanation for the maintenance of such an intensive correspondence between these two figures for almost half a century is their close family ties. The professor of painting Leonid Pasternak (1862-1945; Mallac 1977) and the inventor Mixail Frejdenberg (1858-1920; Roginskij 1950) shared a lifelong friendship that began in Odessa in the late 1870s (339f.) and was strengthened a decade later by the marriage to Frejdenberg of Leonid's youngest sister, Anna (1860-1944). Mixail Frejdenberg's only daughter, Ol'ga (1890-1955), and Leonid Pasternak's first child, Boris (1890-1960), born within a few weeks of each other, began corresponding in 1910 purely as cousins. However, their letters subsequently gained vigor, first from the infrequency of their meetings after the outbreak of the First World War and the total lack of them after 1935, and second from their emergence as major representatives of the complementary fields of literary scholarship and literary art. The correspondence was further stimulated by a variety of creative tensions. Thus, Pasternak had several higher educational opportunities placed before him in his late teens, but Frejdenberg, like all women in tsarist Russia, was denied entry to university and first enrolled almost a decade later than he did, immediately after the Bolshevik Revolution (58), doing so even then against her father's wishes (354). Whereas Pasternak achieved early recognition in the West as well as in Russia as a leading poetic talent (105), it was many years before Frejdenberg was accepted in the Soviet Union as an important classical philologist. Moreover, she has only recently become viewed in senior Soviet academic circles as an extremely formidable literary theorist (Smirnov 1972:286; Lotman 1973; Braginskaja 1975, 1978; Ivanov 1976:34f., 48ff.; Meletinskij 1976:136-41; Civ'jan 1981) and has yet to find a champion among her fellow specialists in the West in ancient Greek literature, let alone those in wider fields. Just as he identified quite closely with the Russian ethnic majority (cf. Lilly 1981), she often felt disdain for

her native country (e.g., 94, 131, 291) and to a degree allied herself with the Western tradition of classical scholarship. Pasternak married twice and had a long affair in the latter stages of his life while Frejdenberg, for the sake of devoting herself single-mindedly to her intellectual pursuits, remained a spinster; he was constantly surrounded by family and trusted friends, she became more and more isolated as the years wore on. Because she is known, and only to *cognoscenti*, solely as the author of two specialized books (Frejdenberg 1936, 1978) and a score of scholarly articles, all the material on Frejdenberg as a person is a revelation, while what can be gleaned from these pages regarding Pasternak does little to alter existing knowledge about him.

The letters are arranged in nine chapters. They will be considered here in four time spans—the prewar years (1910-13; Chapters I-II), the period up to the publication of Frejdenberg's doctoral dissertation and its consequences (1921-36; Chapters III-V), the late 1930s and the Nazi invasion (1938-45; Chapters VI-VII), and the last decade of Frejdenberg's life (1945-54; Chapters VIII-IX). There is also a brief epilogue (Chapter X) consisting of letters exchanged at the time of Frejdenberg's last illness and death between Pasternak and Mašura Markova, a maternal cousin of his living in Leningrad, with whom Frejdenberg had formed a close friendship. Unfortunately, it is only for the first and least significant of these four periods that both sides of the Pasternak-Frejdenberg correspondence have been preserved. The task thus imposed upon the reader of guessing what Pasternak might have been responding to in his letters after 1921 becomes particularly trying for the 1930s, from which decade not a single letter she actually sent him has survived.

It goes without saying that a body of letters as extensive as this could not contain material meaningful for Pasternak's and Frejdenberg's intellectual biographies on every page. Indeed, Pasternak's constant pleading that Frejdenberg visit him in Moscow, his frequent references to the day-to-day activities of both his wives and his young sons and step-sons, and both his and her descriptions of their various ailments tend to become rather tiresome. Of course, one would not have wished any editorial cuts to this correspondence, most of which appears to have been written in haste and thus gives the reader a clear impression of both cousins' personalities. The fact remains that, for all their unevenness, these letters will be of lasting value, primarily those from the last two periods, when Pasternak and Frejdenberg achieved a very high measure of understanding of and compassion for each other.

The earliest letters are especially interesting in two respects. They trace Pasternak's first serious steps as a poet (cf. 345ff.) and thus make instructive reading in the light of his early verse fragments (E.V. Pasternak 1969). And they detail his strange infatuation with Frejdenberg as a result of her brief stay in 1910 at the Estonian resort of Merreküll, where the Pasternaks were taking their summer vacation (9-18, 24-30; cf. 34f.), and their period in the West during 1912, he a philosophy student at the University of Marburg and she undergoing treatment for tuberculosis at Swiss French spas.

The next sequence of letters, from the years 1921-36, shows the two cousins to be much more mature. By the beginning of this

period, Pasternak had composed several substantial books of verse, had decided not to accompany his parents and sisters into emigration, and was soon to marry. Fejdenberg, immeasurably strengthened by working as a nurse during the war and by the deaths of her beloved soldier friend (354) and of her father, had launched herself on a scholarly career. It is in fact the development of her career to its major crisis late in 1936 that gives this portion of the correspondence its principal value.

Fejdenberg completed her master's thesis in the autumn of 1924 and immediately set about trying to have it published. While Pasternak showed little interest in its contents, he readily admitted after reading her account of the defense that she had much greater motivation than he did (80). He also made some well-intentioned but ultimately fruitless gestures toward its publication (e.g., 66f., 68ff., 77f., 85), even though he himself was faring poorly at the hands of publishing houses at the time (77). In her turn and with a very sure sense of her predicament, Fejdenberg laid bare two aspects of her research that had made her life difficult and would inevitably continue to do so: her scholarly iconoclasm, and the broad interdisciplinary character of her writings, which provoked many times more detractors than would such innovative scholarship within a single field (88).

Since the late twenties and the thirties were generally a fallow period for Pasternak's art (cf. 161), his letters of these years are largely given over to other matters. He writes some arch descriptions of his domestic circumstances (96ff., 125f., 130, 132), speaks warily about his marriage breakdown (99) and his new life with the woman who would become his second wife (140ff.), and shows he recognizes the importance of the political changes taking place in both Soviet Russia in 1928 (109) and in Germany in 1933 (148).

As it happened, Fejdenberg had difficulty in publishing her longer works even after she became professor of classics at Leningrad University in 1932. Her master's thesis was never actually published (cf. Fejdenberg 1978:578). Moreover, a new monograph she had drafted by 1927-28 had no success with publishing houses (cf. 120ff.) and could only appear as her much delayed doctoral dissertation (Fejdenberg 1936). It came out in May 1936, only to be withdrawn three weeks later (156) - seemingly because it sold so well - and in September of that year was attacked in a crude imitation of a book review in *Izvestija* (Lejtejzen 1936). Pasternak, by now aware of Fejdenberg's stature as a scholar (146), although shockingly tardy in congratulating her on her successes (149, 154), wrote her, suggesting in the light of his extensive experience in aiding maligned writers how she might respond (157ff.). Justifiably offended by Pasternak's intimation that she was still insufficiently experienced to handle such matters herself (159), Fejdenberg ignored his advice and made a direct appeal for redress to Stalin (162). In the event, the campaign against her was halted and she suffered few serious publishing setbacks in the next several years.

The letters covering 1938-45 are less taken up with professional matters. Pasternak indicates that he regarded his work of translating *Hamlet* in the late 1930s as his "salvation" (180). He certainly knew that in the existing political climate

it was in his best interests to translate further Shakespearian tragedies rather than concentrate on his own work (225, 232). At last acknowledging Frejdenberg as his equal, he showed his appreciation (196) of her profoundly original study of the folk sources for the Greek literary language (Frejdenberg 1941a) and of her lively foreword (Frejdenberg 1941b) to her students' translation of the *Characters* of Theophrastus (195, 198). On the more personal level, Pasternak's letters include his perspicacious assessment of the political atmosphere in early 1941 (187), mention of strains in his relations with his second wife during that same time (191), and a sketch of life in wartime Čistopol' (210f.). The Siege of Leningrad and other matters Frejdenberg describes in her few extant letters from those years are covered more effectively in the quotations from her "Zapiski" (see below).

The correspondence dating from the postwar years sheds particular light on Pasternak's work toward *Doktor Živago* and his translations from Shakespeare and Goethe and on Frejdenberg's scholarship on the simile and Greek lyric poetry. In their letters, the cousins offer both a penetrating appraisal of each other's work and an urgently needed show of moral support for pursuing these endeavors. Subjects alluded to here by Pasternak but already familiar to those acquainted with his biography include the death of his father in Oxford after several years of being unable to communicate with him other than by telegram (cf. 235), the arrest of Ol'ga Ivinskaja (286), his friendship with Ariadna Efron, the daughter of Marina Cvetaeva (323), and his awareness of the political relaxation from the spring of 1953 (303, 316). All the same, these are the only accounts published thus far that treat such issues from the standpoint of Pasternak himself.

The discussion of *Doktor Živago* on these pages is interesting in a number of ways. First, Pasternak's letters provide a slightly more precise chronology for the composition of this work's second volume than was previously known (cf. Mallac 1981) - except for the Epilogue and a few poems, it was drafted in full as early as the end of 1953 (303). Second, they make it plain that he rejected any likelihood of publishing not only the first book in the late 1940s (267) but as well the finished work in the more liberal atmosphere of mid-1955 (331). More important are both Pasternak's remarks about what he hoped at the outset, in late 1946, *Živago* would eventually mean to him personally and likewise Frejdenberg's evaluation of the first book.

Pasternak's letters reveal that he felt the need to write *Živago*, his "first real work" (244), as soon as possible, knowing that time might in fact be running out for him (243). It would and, in the event, of course, it did sum up his understanding of Russian social history since the turn of the century, express his views about art and the Gospels, and show strong traces of the spirit of Christianity (245). Perhaps the most noteworthy remark in this passage is Pasternak's aim of "settling accounts with his Jewish origin". While both the text of *Živago* (Segal 1977) and a report on Pasternak's personal views at the time (Berlin 1981:614f.) certainly bear out this statement, it is noteworthy that Pasternak himself wrote to a close relative in this vein.

The first volume and some of the poems were duly delivered to Frejdenberg. Her inordinately high opinion of them, one of the very few positive evaluations Pasternak would receive prior to the book's publication in the West (331), is contained in a letter of 29 November 1948 (273f.), which, not surprisingly, is among those of her letters to Pasternak that have survived. His new work in prose, she declared with her characteristically broad perspective on literature, is a "special version of Genesis". In his immediate reply, Pasternak focused on what she had said about the family aspect and his attempt to enshrine in the work something of his own life (274). In a unique compliment, he insisted that Frejdenberg understood his art as had no one else except Cvetaeva (275). Sadly, Fejdenberg did not live to learn that her appraisal of *Zivago*, though extreme - but justifiable in the context of Russian letters of the day - would be shared by many later critics. She did at least have the consolation of seeing some of the *Zivago* poems appear in *Znamja* in the spring of 1954 (321).

These exchanges also contain much of interest regarding Pasternak's later translating activities. As is known from other sources (e.g., France 1978:78), Pasternak was dissatisfied with his hurried translation of *King Lear* (264f.), nor was he unaware of the imperfections in his *Faust I* and *II*, translations he undertook in order to support himself and his various dependents while he worked on *Doktor Zivago* (266f., 280,301). A connoisseur of spirited translations, Fejdenberg found much to admire. She regarded him with penetrating but very enthusiastic evaluations of his then still unpublished foreword to his Shakespeare translations (246f.), his *Othello* (252f.), and a 1954 Leningrad production that used his version of *Hamlet* (312ff.). Moreover, his *Faust* was for her a "monument of his fame" and "the first Russian Goethe", it was a work he could proudly place alongside his own poetry (307f.).

In the years after World War II, Frejdenberg sent her cousin offprints of her publications on the Homeric simile and on Sappho (Frejdenberg 1946, 1949) and the abstract of her unpublished study on the Greek lyric (Frejdenberg 1973). Pasternak responded with great enthusiasm for all these pieces, particularly the first (251f., 275), in which she revealed the invariable characteristics of the second element in such similes, and the last, which continues her theoretical investigations into poetic language (257f.). In each case, Pasternak was able to give her efforts the kind of appraisal that could only come from a major practicing poet. It seems he was able to encourage her to press on with her monograph on these themes at a time when, as she spelled out in her replies, her university colleagues were maliciously hindering her work at every turn (242, 248). Pasternak's wonderful communion with Frejdenberg during her last decade comes to the surface most clearly in her study of the Greek lyric, in which she specifies the nature of the ancient poetic metaphor by contrasting it to one in "Xudožnik", a recent poem by Pasternak, whom, of course, hardly any readers of the day recognized as her first cousin (255).

Although much less than half of Frejdenberg's relevant letters were available for this volume, her "Zapiski" have survived and have been drawn on judiciously to make the gaps less obvious. More than that, these fragments are so incisive in

style and so precious in content as to come close to eclipsing the Pasternak-Frejdenberg correspondence itself. Four main themes run through these tantalizing selections: the history of Petrograd-Leningrad from the Civil War to the last years of Stalin, the fate of Frejdenberg's family after its arrival in the city from Odessa in 1902, her career at Leningrad University, and her struggle to find recognition for her extensive body of research.

While Frejdenberg's allusions to the tragic life of her adopted city, whose general area she left for short periods only during her younger years, contain few new facts, they lay bare the government's callous treatment of its citizens at every turn. Thus, she intimates that professors who were not dying were likely to be arrested during the war winters of both 1919-20 and 1941-42 (59, 205), that the populace was left completely helpless in the flood of 1924 (68), and - what is quite remarkable for a Jewess - that the capitulation of Leningrad to the Nazis might have been preferable to the continuing horror of the Siege (205).

The story of Frejdenberg's family brings to light much previously unknown information. Along with glimpses of such matters as strains in relations between Anna and Leonid Pasternak (60, 81f.), the "Zapiski" record Frejdenberg's growing awareness that her mother would never have grandchildren and that the burden of keeping the family name alive therefore rested with her. Frejdenberg's father had perished from malnutrition during the Civil War (60), her mother survived the worst of the Siege only to die just after the shelling ended (228, 229), while her only brother who lived to adulthood was arrested on trumped-up charges in 1937 (176), never to be seen again (277). In her final years she sensed ever more acutely her debt to her parents, particularly her father (261); readers of her scholarly legacy will appreciate the similarities between the inventor father and his pioneering scholar daughter. The last quoted sections of the "Zapiski" dealing with her family reveal her belief that her father went almost completely unrecognized (284f.; cf. Roginskij 1950). Her discovery in the late 1940s of his vast 1913 typescript entitled "Vospominanija izobretatelja" obviously impelled her to write her own "Zapiski", lest she suffer the same fate.

The level-headedness and strong sense of moral integrity that pervade Frejdenberg's "Zapiski", thus making them so valuable, is nowhere more evident than in her account of her years at Leningrad University. Invited in 1932 to establish the first department of classics at a Soviet university, she long discounted her suitability for the role but was eventually persuaded to accept and thereby greatly extend her influence as a scholar (147). While she dedicated the remainder of her active life to this enterprise, against great odds supervising the emergence of a new generation of classical scholars (many of them women), organizing an impressive research program, and generally enhancing the reputation of the Philological Faculty at large, her treatment at the hands of the authorities is a sorry chapter in the history of the University. In the absence of any proper appraisal of her contributions to the institution - the official history marking its 150th anniversary manages to cite her name only once and in so doing assumes she is male

(Ežov 1969:347) - the "Zapiski" go a long way toward setting the record straight, even if their appearance is belated. Frejdenberg's personal integrity, her fostering of the highest scholarly standards, and her impatience with political interference in the life of her department are always to the fore. In 1935 she categorically rejected a Party proposal that she lower the grades of students from white-collar families and raise those of working-class students (152), she never lost her sense of pride in her academic accomplishments (260), and was always consoled by the thought that some day her work would find due recognition (261). However, she was shunned by most of her colleagues and students whenever her academic future seemed in doubt (163, 269, 283) and she was denied the early retirement she so earnestly sought until 1950, by which time the Ždanov campaign, of which she herself was a victim, had run its course (269, 290f.). From the end of the Second World War she was able to publish only one article and the synopses of several others (249, 256). Worse than that, upon retiring, she was forbidden to publish any of her research findings at all (329).

Frejdenberg's efforts to bring her ideas to the attention of serious scholars lie at the heart of her "Zapiski". Such a task was tremendously difficult, both because as a woman she was not always taken seriously by the academic establishment, even in the liberal 1920s (120), and as well because the views she expressed and the methodology she advanced were years if not decades ahead of their time. Indeed, recent Soviet commentators are at pains to point out that she anticipated both M.M. Baxtin's work on carnivalization (Braginskaja 1975:187; Meletinskij 1976:144) and aspects of the structural anthropology of Claude Lévi-Strauss (Meletinskij 1976:143; Civ'jan 1981:175) and that she was using conceptual tools such as semiotic (binary) oppositions in much of her research, even in her study on the origins of Greek metrics (Frejdenberg 1948), long before semiotics emerged as a discipline in its own right (cf. Civ'jan 1981:176).

The "Zapiski" are an indispensable source for Frejdenberg's intellectual biography on the one hand thanks to their vivid descriptions of flash-points in her career and on the other hand because they contain commentaries on some of her more important works. Most dramatic among the passages on resistance to her ideas, indeed to those of innovative Leningrad scholars generally, is her account of the defense of her master's thesis (78f.). After several speakers had spent hours railing against her work and when her hopes of being accepted as a scholar seemed dashed, the Middle East specialist I.G. Frank-Kameneckij calmly declared that had he read her thesis ten years earlier all his own research "would have taken a completely different direction" (79).

The allusions to Frejdenberg's works that are sprinkled throughout the "Zapiski" include informative self-evaluations of some of her principal publications. She offers clues as to how her doctoral dissertation grew out of her research of the 1920s (94, 106f., 120, 126ff., 144ff.). She also indicates more soberly from the perspective of the last years of her life than she did in her foreword (Frejdenberg 1936:3f.), yet with no less conviction, her justifiable belief that she was the first to interpret the action (*sjužet*) of works of ancient Greek literature, if not literature in general, as the articulation of a

specific world-view, that is, in the broad terms of cultural anthropology (107). Although what she writes (249f.) on her essay about the origins of the epic simile (Frejdenberg 1946) is nothing but a formal résumé, she includes more personal remarks on two later studies. Her avowed lack of sympathy for Greek lyric poetry (256f.) did not prevent her from writing an article (Frejdenberg 1973) that draws a striking distinction between ancient and modern lyric metaphors, thereby providing yet another of her many profound insights into the nature of literature; in her private comments (281f.) she discounts more resolutely if not more persuasively than in her published summary (Frejdenberg 1949) speculations then still fashionable in the West about Sappho's lesbianism. Finally, she gives in a nutshell (299) the leading idea behind her last major work, *Obras i ponjatje* (Frejdenberg 1978:171-487).

It remains to discuss the preparation of the texts for this volume and the quality of the commentaries.

The textological work necessary to bring this correspondence and the relevant extracts from Frejdenberg's "Zapiski" to the reader was obviously substantial and depended on the assistance of many people. However, almost all the letters are dated (the editor's own dates for the remainder can hardly be faulted) and it must be admitted that both cousins wrote far more legibly than most modern Russian authors. Typographical and other errors are rare, although Frejdenberg's definition of a poetic metaphor (256) should read "an image *in* the function of an idea" (cf. Frejdenberg 1973:116). Less satisfying is the lack of attention, desirable even in an edition directed to a wide audience (v), to the physical aspect of the letters and memoirs. In view of the importance of the latter, it should have been made clear just what proportion of them appears here. Specialists would also wish to know why a passage (106) from this "retrospective chronicle" of Frejdenberg's life (vii) is identical to a 1928 extract from her diary quoted in a Soviet publication (Civ'jan 1981:177). What is this diary and to what extent did Frejdenberg use it when composing her "Zapiski"?

The very readable running commentaries (339-72) offer detailed information on the Pasternak and Frejdenberg families, particularly up to the 1920s. A genealogical tree would, all the same, have indicated relationships more effectively. One obvious slip has crept in: Ol'ga Frejdenberg was not the youngest daughter, but the youngest child (340). Unfortunately, explanations for obscure passages and basic data on unfamiliar names and literary works are much less frequent than they might have been. Certainly the commentaries fall short of those to sequences of Pasternak letters published recently in the Soviet Union (e.g., Lavrov, Pasternak, and Pasternak 1981; Pasternak and Pasternak 1981). Since the volume is intended for a fairly wide audience, such elucidations seem all the more necessary. If space was limited, as is likely in a commercial venture of this kind (where the cost of producing the original Russian edition seems to have been offset against sales of the English translation, published a year later), some short cuts could have been made. Thus, there could have been biographical notes on only those dozen or so academic and administrative figures mentioned in the text who are not listed in such standard reference works as the *Božšaja sovjetskaja énoiklopedija* (third edition)

and the *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*. Moreover, a little probing into what was happening on the wider Soviet scene would have paid dividends. For example, attention could have been drawn to the fact that the denunciation of Frejdenberg's dissertation (Lejtejzen 1936) appeared in *Izvestija* just one day after that newspaper carried the very ominous announcement of the appointment of Ežov as the new head of Internal Affairs, the consequent transfer of Jagoda to become Commissar of Communications, the post simultaneously vacated by Rykov, who was thereupon stripped of all his public functions. Frejdenberg must have been aware of these developments when she decided to take her appeal against the criticism of her work to the highest levels.

Just as the above discussion by no means does justice to the rich contents of this book, so too is it difficult to sum up the volume's long-term importance for the wide range of specialists who will be drawn to it. Two points stand out all the same. First, the correspondence between Pasternak and Frejdenberg might well be interpreted as showing that without Frejdenberg Pasternak might never have embarked on the second volume of *Doktor Živago* and without Pasternak Frejdenberg could well have sunk into despondency in her retirement and never have carried *Obraz i ponjatje*, arguably her most important project, through to completion. Second, the fascinating excerpts from Frejdenberg's "Zapiski" that are presented here make a full edition of these memoirs, unique in the annals of Soviet academic life, all the more pressing an item on the publishing agenda.

R e f e r e n c e s

- BERLIN, Isaiah. 1981. Vstreči s ruskimi pisateljmi 1945 i 1956. *Slavica Hierosolymitana* V-VI, 592-641.
- BRAGINSKAJA, N.V. 1975. Problemy fol'kloristiki i mifologii v trudax O.M. Frejdenberg. *Vestnik drevnej istorii*. 3 (133) 181-89.
- BRAGINSKAJA, N.V. 1978. Ot sostavitelja. In FREJDENBERG 1978, 568-75.
- CIV'JAN, T.V. 1981. Review of Frejdenberg 1978. *Izvestija Akademii Nauk Serija literatury i jazyka*. 40, 2, 174-78.
- EŽOV, V.A. 1969. Universitet v gody pervyx pjatiletok. In *Istorija Leningradskogo universiteta (1819-1969): Očerki*. Ed. S.B.Okun' et. al. Leningrad: Leningradskij gos. univ. 329-53.
- FRANCE, Anna Kay. 1978. *Boris Pasternak's Translations of Shakespeare*. Berkeley: University of California Press.
- FREJDENBERG, O.M. 1936. *Poštika sjužeta i žanra: Period antičnoj literatury*. Leningrad: Goslitizdat.
- FREJDENBERG, O.M. 1941a. Problema grečeskogo fol'klornogo jazyka. *Učenyje zapiski Leningradskogo gos. universiteta*. 63. (Serija filologičeskix nauk, 7). 41-69.

- FREJDENBERG, O.M. 1941b. "Karaktery" Teofrasta. *Učenyje zapiski Leningradskogo gos.universiteta*. 63. (Serija filologičeskix nauk, 7). 129-41.
- FREJDENBERG, O.M. 1946. Proisxoždenie epičeskogo sravnenija (na materiale Iliady). Leningradskij gos. universitet, *Trudy jubilejnoj naučnoj sessii, Sekcija filologičeskix nauk*. 101-13.
- FREJDENBERG, O.M. 1948. K voprosu o proisxoždenii grečeskoj metriki. *Učenyje zapiski Leningradskogo gos. universiteta*. 90. (Serija filologičeskix nauk, 13. 290-320.
- FREJDENBERG, O.M. 1949. Safo. Filologičeskij institut Leningradskogo gos. universiteta, *Doklady i soobščeniya*. 1. 190-98.
- FREJDENBERG, O.M. 1973. Proisxoždenie grečeskoj liriki. *Voprosy literatury*. 11. 104-23.
- FREJDENBERG, O.M. 1978. *Mif i literatura drevnosti*. Moscow:Nauka. (Issledovanija po fol'kloru i mifologii Vostoka).
- IVANOV, V.V. 1976. *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*. Moscow: Nauka.
- LAVROV, A.V., E.V. PASTERNAK, and E.B. PASTERNAK. 1981. B.L. Pasternak. Pis'ma k G.E. Sorokinu. *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1979 god*. 199-227.
- LEJTEJZEN, C. 1936. Vrednaja galimat'ja. *Izvestija*. 226 (6083). [28.IX.1936]. 4.
- LILLY, Ian K. 1981. Moscow as City and Symbol in Pasternak's *Doctor Zhivago*. *Slavic Review*. 40.2. 241-50.
- LOTMAN, Ju.M. 1973. O.M. Frejdenberg kak issledovatel' kul'tury. *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta*. 308. (Trudy po znakovym sistemam. VI.) 482-89.
- MALLAC, Guy de. 1977. A Russian Impressionist: Leonid Osipovich Pasternak, 1862-1945. *California Slavic Studies*. X. 87-120.
- MALLAC, Guy de. 1981. *Boris Pasternak: His Life and Art*. Norman: University of Oklahoma Press.
- MELETINSKIJ, E.M. 1976. *Poštika mifa*. Moscow: Nauka. (Issledovanija po fol'kloru i mifologii Vostoka.)
- MOSSMAN, Elliott and Michel AUCOUTURIER. 1981. Perepiska Borisa Pasternaka. *Revue des études slaves*. LIII. 2. 267-91.
- PASTERNAK, E.V. and E.B. PASTERNAK. 1981. B.L. Pasternak. Pis'ma k M.A. Vološinu i O.D. Forš. *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1979 god*. 191-98.
- PASTERNAK, E.V. 1969. Pervye opyty Borisa Pasternaka. *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta*. 236. (Trudy po znakovym sistemam. IV). 239-81.
- ROGINSKIJ, V.N. 1950. Mixail Filippovič Frejdenberg - izobretatel' ATS. *Izvestija Akademii Nauk, Otdelenie tekničeskix nauk*. 8. 1243-53 + 5 plates.

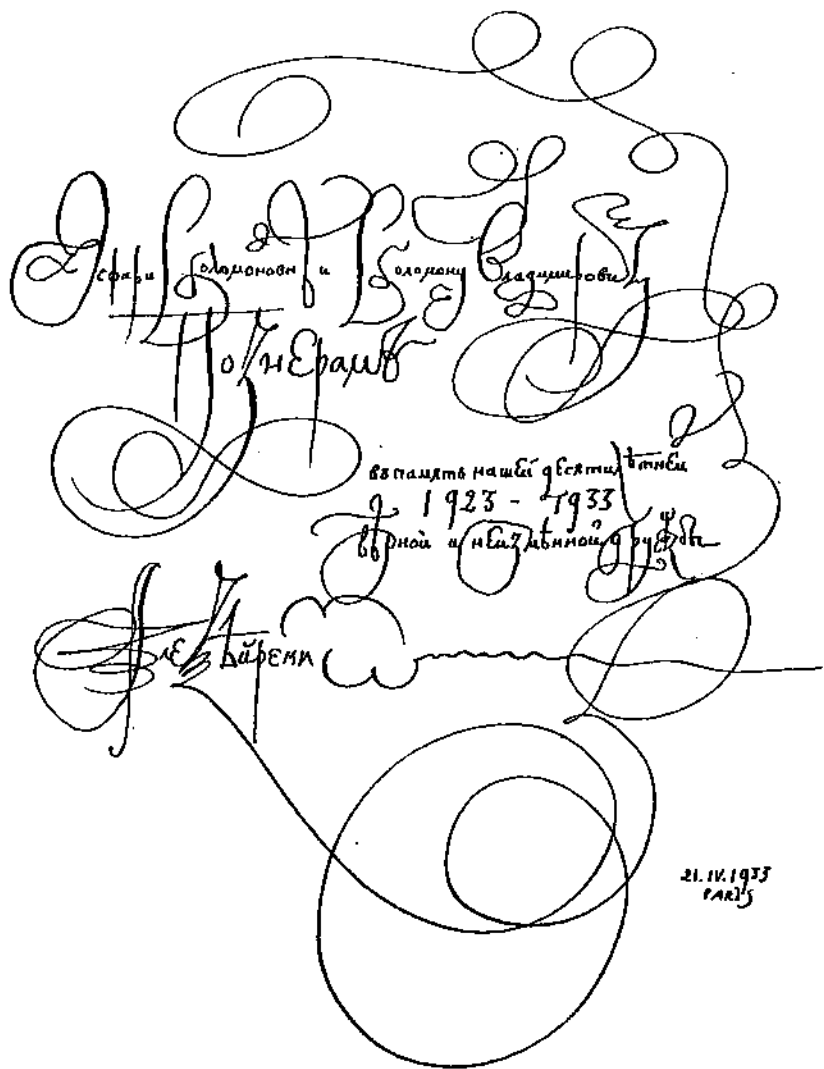
SEGAL, D. 1977. Pro domo sua: The Case of Boris Pasternak.
Slavica Hierosolymitana. 1. 199-250.

SMIRNOV, I.P. 1972. Ot skazki k romanu. *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury*. XXVII. (*Istorija žanrov v rusškoj literaturre X-XVII vv.*). 284-320.

Ian K. Lilly (Auckland)

T E X T E

Die Herausgeber des "Wiener slawistischen Almanach" bedanken sich bei Frau Valérie Posener für die Überlassung der nachfolgenden Remizov-Kalligraphie. Das Wenige, was Frau Posener über die Herkunft des Textes weiss, hat sie mit folgenden Worten beschrieben: Über die Beziehungen zwischen Remizov und den Poznern - also meinem Grossvater und meiner Grossmutter - konnte ich wenig in Erfahrung bringen. Sie wurden mit Remizov in Paris bekannt, wo mein Grossvater Salomon Pozner, als Sekretär in der Gesellschaft russischer Schriftsteller arbeitete. In den 20er Jahren sahen sie einander sehr oft: Remizov und seine Frau waren bei ihnen fast jede Woche zum Essen eingeladen. Diese Handschrift erhielten meine Grosseltern als Zeichen der Dankbarkeit von Remizov. Das Manuskript blieb in der Pariser Wohnung der Familie Posner aufbewahrt, wo es mein Vater nach Ende des Krieges entdeckte."



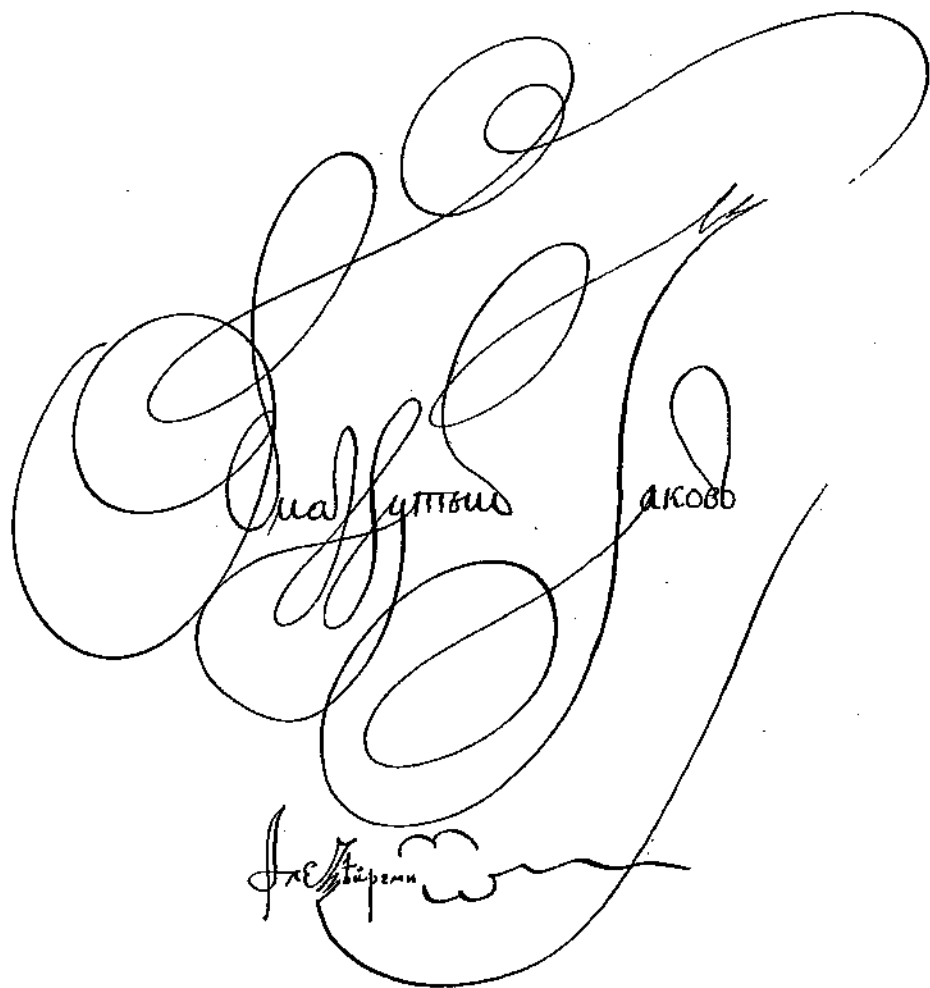
Илья Владимирович и Иван Иванович

Иван Иванович

в память нашей десятилетия
 1923 - 1933
 в одной и той же комнате

Иван Иванович

21. IV. 1933
 PARIS



A. REMIZOV
juif volé
А. РЕМИЗОВ
ОБМАНУТЫЙ ЯКОВ
ЛЕГЕНДА

Константинополь, а затем Рим, а потом Фотомас
яковь.
председатель судьи, а также фотограф, а также переводчик
и много других профессий и вещей, а также не то, что не
узнаешь, а видишь какой-то свой, какой-то свой: а потом выйдешь
и ни о чем не думаешь, и вообще начинаешь думать.
Третья часть на работу в Александрию и то, что это так
отливается, пишешь, приходит из Рима:
• Приходи, Яковь, есть у меня по тебе из своей страны.
Дело не вышло, Яковь, но пришел в такую часть, а
и таманливо растерялся в румынскую часть, то не то не
вышло, и из Александрии переехал Яковь в Румынскую
часть, а все было хорошо и до конца хорошо - по тебе из
своей страны, но ввиду распада Румынии: яковь часть сос-
тавал служил и командовал в Румынии, но румынская
часть, а и то, что она не румынская, то
испытать: и Яковь пастором в Александрийской, и то
выбывает и.
Переехал Яковь в Константинополь, а затем
переехал на новую работу, а затем в
эксперт на шофера и в компании
в одиночку, а затем открыл автомобиль
на школу. Для начала пошли хорошо
много было учеников, а затем один из лучших сардинских
Яковь

Улице, но потом с... то все в ра... все в ра...
и со... на н... праш... зак... да...
до... по... слова, это... н... н... как и ко...
в... а... б... с...

... а... я... аков... то... константино...
... ст... в... а... а... а... и...
... а... а... а... а... а... а... а...
... а... а... а... а... а... а... а...
... а... а... а... а... а... а... а...
... а... а... а... а... а... а... а...

и... н... н... н... н... н... н...
... о... о... о... о... о... о... о...
... о... о... о... о... о... о... о...
... о... о... о... о... о... о... о...
... о... о... о... о... о... о... о...
... о... о... о... о... о... о... о...

да... а... а... а... а... а... а...
... а... а... а... а... а... а... а...
... а... а... а... а... а... а... а...
... а... а... а... а... а... а... а...
... а... а... а... а... а... а... а...
... а... а... а... а... а... а... а...

и... по... по... по... по... по... по...
в... в... в... в... в... в... в...
ф... ф... ф... ф... ф... ф... ф...
... а... а... а... а... а... а... а...
... а... а... а... а... а... а... а...



Гамит д... и... то, но... и... в... ст... на...
на... вели... виды... и... и...
... на... Фото...
... в... свое... сна... ма...
... после... с... п... а...
... и... б... ма...

... и...
... на...
... в... в... и...
... в... в... и...
... фото...

... на... в...
... и... одну...
... а... и... в...
... :
... л... в... д...

... л... в... д...



И каибъ иже въ видѣ, въ дѣлахъ нечестивыхъ. И каибъ все у Якова хороша наима:
Есть а попомъ побрѣдъ земли, таибъ и др фотография: въ не Якова,
каибъ и не по про катая хранитъ, въ до ознато др ЛЕ-то по катая по ише
и, какъ тогда др. Ездимъ, вѣдѣла не едѣлѣтностъ въ катая гадѣла:
снѣдѣтѣмъ иже при иже, а въ ходѣмъ - пѣка, а тѣ совѣтѣмъ,
все какіе - та при при иже тѣмъ тѣмъ и въ дѣлѣмъ тѣмъ
не едѣлѣтностъ, кѣ едѣлѣтностъ обидѣтностъ.

И пришло Якову очень трудно, надо было все иже едѣлѣтностъ
одновитѣмъ и въ хѣмъ др въ дѣлѣмъ тѣмъ Ербѣмъ.

И кѣмъ на иже тѣмъ др срѣмъ на иже тѣмъ, Якова др тѣмъ.

А Яковъ не поско не прише др тѣмъ тѣмъ и не иже тѣмъ, а стѣмъ
иже тѣмъ Якова: кѣмъ на иже тѣмъ и стѣмъ тѣмъ на иже тѣмъ
и по ходѣмъ др тѣмъ тѣмъ, др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ.

И пришло Якову, самору тѣмъ тѣмъ: не едѣлѣтностъ тѣмъ тѣмъ - все др тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ, др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ, а др тѣмъ тѣмъ -
снѣдѣтѣмъ тѣмъ тѣмъ.

А Яковъ тѣмъ тѣмъ:
- это франковъ - по иже тѣмъ: е вѣдѣлѣтностъ др тѣмъ тѣмъ.

И не иже тѣмъ Якову. кѣмъ др тѣмъ тѣмъ, по иже тѣмъ тѣмъ а едѣлѣтностъ др тѣмъ тѣмъ.

Оне др тѣмъ тѣмъ Якова, не по едѣлѣтностъ др тѣмъ тѣмъ, какъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ, др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
въ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ - и др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ: въ др тѣмъ тѣмъ! др тѣмъ тѣмъ, др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ, др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ и др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ: все др тѣмъ тѣмъ

Яковъ др тѣмъ тѣмъ - др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ: др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ - и др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ:

Яковъ др тѣмъ тѣмъ въ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ

А Яковъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ: др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
- а др тѣмъ тѣмъ - др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ:

др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ:

др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ,
др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ др тѣмъ тѣмъ:

НЕ СЕДИ, это твоя душа была - живи духом! и веди себя в гниль? востан
кари и ласками обдувай, это ты не речею, царюм не рабству
а кровю твою, если убо такъ прирети, предавай бже дни твои отпачкѣ
- само му нешто ноши платишь! - и то обидишь! и му
помощь, это не наш братъ, у нихъ такъ мѣловъ, какъ
яковъ, такъ искусной мастере не напечать. му, а если --
вѣдъ - убо а вѣдѣтъ - му это а мѣтъ и му это при бо мѣт.
- а если ни то не по мѣтѣ, такъ самъ онъ вымараетъ.
вѣдѣ кто то мѣтъ о каръ мѣтъ не вѣдѣтъ, и мѣтъ броситъ,
погибнетъ, и такъ выведетъ - встанетъ, яковъ не
пропадетъ, и дни твои отпачкѣ, му мѣтъ не сподѣтъ, а
вѣдѣ, А такъ, себѣ, а мѣтъ при рожетъ: гдѣ а му не мѣтъ

Въ назиданіи дѣла вѣдѣватомъ А такъ и яковъ судитъ
А такъ мѣтъ, это дѣла онъ яковъ отдал - это франкъ
яковъ говоритъ: не отдалъ. А такъ мѣтъ
вѣдѣ не мѣтъ: мѣтъ.
По мѣтъ, стрѣмиваютъ, мѣтъ в ростиски.
А такъ мѣтъ: потому онъ А такъ и мѣтъ
ростиски мѣтъ, а мѣтъ, потому что А такъ
при мѣтъ мѣтъ въ свѣдѣтъ: А такъ мѣтъ
мѣтъ, и мѣтъ а мѣтъ мѣтъ, а мѣтъ
его крѣтъ и мѣтъ мѣтъ вслѣдъ ростиски, какъ мѣтъ
не мѣтъ.
А такъ мѣтъ: при мѣтъ и мѣтъ мѣтъ, а мѣтъ
мѣтъ и мѣтъ А такъ мѣтъ, что мѣтъ
отдалъ яковъ - и мѣтъ мѣтъ.
При мѣтъ мѣтъ, постави мѣтъ. И мѣтъ мѣтъ, что мѣтъ:
онъ мѣтъ А такъ мѣтъ и мѣтъ мѣтъ; кто мѣтъ:
А такъ мѣтъ яковъ? А такъ мѣтъ не мѣтъ мѣтъ: онъ
готовъ мѣтъ мѣтъ мѣтъ мѣтъ.

И дядя у Фатимы и своей портфель: и в портфель ^{отговорила} Фотоплафи (Евклид) на фотолахи и на асатики. И как же гл
дядя по это франко в. И как становится переда ^{акции}
прислать, обращается он к Якову:

Яков, подержите портфель, а то несподоба.

Яков портфель у Фатимы принял
Фатимы, поднесла руку с драгоценными и весталь
прошедшей клетку:

дядя и это франков дядя он Якову отдал
на еще сомнительно в вождии на долгие присо-
волю бы.

Это тут слышав? кто прав? Дядя Ясно.

присудил: дядя сего франков Якову у Фатимы не стал
ваша и расплатить судной и дядя.

Яков, ввешивать портфель Фатимы - дядя им вали!

он ввешивать и Фатиме не казалась в.

Кто-то ввешивать свое дубово:

... так - так если слово в свое собственна несправе-
дливость, так нечестно так

и он покажет рукой на дядю и ввешивать

так же так и останется, и Фатимы прочит?

и это же свисток, и крик который Фатимы крик
неужто покровит обиду и не заступится?

покорно вам в и в кошелек, сколько ему расплатить
присудил и, подав пристава и полаг
ведь на Фатимов.

и в в рожденье. И в в дядю и конисось.

Вот тебе и про-мешком, добровольно, выходишь... а потом...
вышел...
правы или не правы, и тут уж... и, если...
прямая...
ей...
вспомни на...
книжка...

скажи об...
только...
таким образом - а как...
и как...
и кто это?

какой-то мона...
судья...
показалось...
этот... мона...

и по...
весь...
рози - вы...
кто же, рози!

и...
Людям, лучше...
остановки...
он...
перв...
ка...
все равно...

по...
рози

он...
перв...
ка...
все равно...

по...
рози

он...
перв...
ка...
все равно...

по...
рози

И какъ онъ въ КатрЕуинсе, врозь съ Атанаси. Черезъ улицу - вон
и автороду, толькы онъ улетитъ! -
и въ ружье похвастовалъ, какъ канакъ-то съ дна
суда динилъ а съ въ пл. О, онъ судилъ въ оромно
МунЕ отъ тухнутвса и
не выдвигалъ, поважася на стани
визитъ перрив самбав коору и Етуду и Етуду
ПРЕРИЖАДИ и толькы скажу сев. Консв -

а тутъ и онъ въ концѣ
Пародъ краива:
- Фотографъ Атанаси, годъ авто попалъ.

Остановилъ съ автороду. Вытащи и Атанаса, - никакихъ
притнаковъ Факки, мостыи! - продажи на мостыю.

МунЕ же разогранныи фотографъ въ Атанаси
и мѣ въ него фотографическя картонки и красителни
и дѣл думалъ къ по стѣ франковъ.

Подошелъ Яковъ
- вотъ ваша дѣльи, - говоритъ Еш: вѣд стѣ
мѣ суда, вѣд Флатотъ, - это онъ
наказанъ, тѣмъ обмануль.

Яковъ не дѣрЕтъ: Еш не надо дѣлать дѣльи.
"Еще свѣтлой, ирелиевъ котораго и класъ Атанаси -
вѣд это дѣлора тѣмъ наказанъ Еш Фателн:
"одмануль Пеловка". - густъ же онъ воскреситъ
Его, доѣдъ объ ниль

И какъ толькы скажу Яковъ, доѣдъ объ ниль, Атанаси
пошЕвЕица, расквѣтъ, кака, одѣтъ ружьишко
и на коѣ встанъ -

вѣд такъ и отступилъ.
Толькы Яковъ остался.

И увидев Якова и народ, который на нем, так и ушло
смотреть, все стояло в изумлении.

• Стали Ваши денежки, - сказал он, Яков, - держи их себе! -
и найдешь их по дороге в Египет и в Гераклею.

А Яков пошел и все купил себе кругом; а что было
• Годману, - проговорил в предвидении, ударил апостол

тучило Яков в бивень, а погубил и, кагора и вав
солово, вывел и из предной погубил.

И до сего дошло Яков в Гераклею.

И до сего дошло Яков в Гераклею, как в бивень

он Якова - как в бивень, а в суда обрывают
а в Египет, а в Гераклею, а в Гераклею

• Это по том, как в Гераклею - это Якова

И до сего дошло Яков в Гераклею

И до сего дошло Яков в Гераклею

И до сего дошло Яков в Гераклею

И до сего дошло Яков в Гераклею

И до сего дошло Яков в Гераклею

И до сего дошло Яков в Гераклею

И до сего дошло Яков в Гераклею

И до сего дошло Яков в Гераклею

И до сего дошло Яков в Гераклею



Другая часть .. «однажды юдѣ» .. «юиф валѣ» .. «нѣмцѣмъ»
«ѣзъ молѣ кнута», «перу елѣна»
А. П. Румѣльскій, «перу елѣна». М. П. Мѣтра, Париж 1929

Источники сказки легенды:

legenda aurea, Jacobus de Voragine (+ 1298)

Speculum historiale, Vincent de Beauvais (+ 1264) →

Miroir historial. Nouvellement imprimé à Paris par Nicolas Coustou.
Et fut achevé d'imprimer le XVI-e jour du mois de mars d'un mil cinq

cents

«XVb. supras. 1. Miracle de Miracle de Monseigneur saint Nicolas
d'un juif prêta cent sous à un chrétien à XVII personnages»

« Si Paris en XVb. . 249 d. Histoires o. manusc. »

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. ÖS 120.-, DM 17.-, \$ 9.-
2. A.K.ŽOLKOVSKIJ / Ju.K.ŠČEGLOV, Poétika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, 1980, 256 S., ÖS 200.-, DM 28, \$ 15.-
3. Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, 1981, 310 S. ÖS 250.-, DM 35.-, \$ 16.-
4. I.P.SMIRNOV, Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, 1981, 262 S., ÖS 200.-, DM 29.-, \$ 12.-
5. A.STONE NAKHIMOVSKY, Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii, 1982, 191 S., ÖS 180.-, DM 25,70.-, \$ 11.-
6. E.MNACAKANOVA, Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, 1982, S. 216, ÖS 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., ÖS 200.-, DM 28,50.-, \$ 12.-
8. S.SENDEROVIČ, Aleteja. Elegija Puškina "Vospominanie" i problemy ego poétiki, 1982, 280 S., ÖS 250.-, DM 35.-
9. Th.LAHUSEN, Autour de l' "homme nouveau". Allocution et société en Russie au XIX e siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire), 1982, 338 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
10. Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und deutsch. Herausgegeben von Károly Gaál und Gerhard Neweklowsky unter Mitarbeit von Marianne Grandits, 1983, LXX+339 S., ÖS 200.-, DM 28.-
11. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Herausgegeben von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, 1983, 404 S., ÖS 200.-, DM 28,50.-
12. Boris GASPAROV, Poétika "Slova o polku Igoreve", 1984, 406 S., ÖS 300.-, DM 42.-

Alle Bestellungen an WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Universität Wien, A-1010 Wien, Liebiggasse 5.