

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

# WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Gegründet 1978 und bis Band 85 (2020) herausgegeben von  
Aage A. Hansen-Löve und Tilman Reuther

## Herausgegeben von

Ilja Kukuj, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr  
(Literaturwissenschaft)  
und  
Tilman Reuther  
(Sprachwissenschaft)

## Wissenschaftlicher Beirat

Valentina Apresjan (Moskau)  
Aleksandr Dmitriev (Prag)  
Tomáš Glanc (Zürich)  
Luba Golburt (Berkeley)  
Miranda Jakiša (Wien)  
Magdalena Marszałek (Potsdam)  
Matthias Schwartz (Berlin)  
Mladen Uhlík (Ljubljana)  
Barbara Wurm (Berlin)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Band 94



Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

**Redaktion dieses Bandes:**

Ilja Kukuj / Riccardo Nicolosi / Brigitte Obermayr / Tilmann Reuther

**Redaktionelle Mitarbeit:**

Anastassia Kostrioukova, Jakob Wunderwald

**Anfertigung der Druckvorlage:**

Isabella Grill

**Redaktionsadresse:**

Wiener Slawistischer Almanach, LMU München, Slavische Philologie  
Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München

Erscheinungsjahr 2025

ISSN 0258-6819, ISBN 978-3-99181-716-1, DOI 10.5282/xpyhv70

**Druck und Vertrieb** im Auftrag der Autoren und Autorinnen,  
Buchschniede von Dataform Media GmbH, Julius-Raab-Straße 8  
2203 Großébersdorf, Österreich

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung: info@buchschmiede.at



**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter **Creative Commons Licence BY 4.0**.  
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Diese Publikation wurde begutachtet.

## Inhalt / Contents

Jakob Wunderwald (Hg.)

### **Lyrik in einer gewaltvollen Gegenwart**

*Jakob Wunderwald*

- Einführung: Lyrik in einer gewaltvollen Gegenwart ..... 1

*Volha Hapeyeva*

- Die Zeilen zwischen uns. Oder was Poesie von der Zeit hält..... 11

*Alessandro Achilli*

- Sollen Kriegsgedichte klar sein? Die zeitgenössische ukrainische (Kriegs-) Lyrik zwischen Verständlichkeit, Hermetik und Archaisierung..... 23

*Magdalena Marszałek*

- Wörter und Krieg: Ostap Slyvyns'kyjs „Slovnyk vijny“ im Kontext aktueller und historischer Kriegslyrik ..... 51

*Jakob Wunderwald*

- „Das sind sie, und das – wir.“ Die Pronomina der belarussischen Protestlyrik 2020–2022 ..... 67

*Brigitte Obermayr*

- Sich haftbar wissen. Wie die russischsprachige Anti-Kriegslyrik seit 2022 Schuld und Verantwortung thematisiert ..... 109

*Henrike Schmidt*

- „Wie eine schnelle Eingreiftruppe“. Russische Prokriegslyrik über den Krieg gegen die Ukraine (2022–2024) ..... 149

## Aufsätze / Articles

*Von der WSA-Redaktion / From the editors of WSA*

*Кристиан Цендер*

- Ода «Вольность» Радищева. Распад империи, апокалипсис и поэтический надрыв ..... 181

*Olga Saveska*

- Balkan Barbarians Against European Civilization ..... 203

*Лана Йекнич*

- Сон о свободе: школа Марины Абрамович. (О перформансах Деспины Захаропулу, Сандры Джонстон и Александра Тимотича в рамках арт-события «Захват») ..... 237

*Anne Seidel*

- Aleksandr Bloks „Dvěnadcat“  
Zur Entdeckung der verschollenen geglaubten ersten Reinschrift ..... 255

*Марина Бобрик*

- Чужелюбие revisited ..... 285

*Олег Лекманов*

- Александр Исаевич сердится  
(Об отклике А. Солженицына на фильм А. Тарковского  
«Андрей Рублев») ..... 299

*Анастасия Поливанова*

- Классификация глаголов словацкого языка ..... 313

## **Publikationen / Publications**

*Анна Шибарова*

- «Заметки одной ительменки» и другие очерки Тьян Заочной.  
О поиске этнического самоопределения ..... 343

*З. Синаневт <Тьян Заочная>*

- Камчатка. Заметки одной ительменки; Моя бабушка; Таля ..... 380

## **Rezensionen / Reviews**

- Bezugla, Liliia / Paslavská, Alla / Spaniel-Weise, Dorothea (Hgg.):  
*Ukrainisch – zur Emanzipation einer Sprache* (Tilmann Reuther) ..... 393

- Кузмин, Михаил: *Дневник 1917–1924: в 2 кн.* / Под. общ. ред.  
Александры Пахомовой (Евгений Козюра) ..... 403

- Bělíček, Jan / Glanc, Tomáš: *Ruská duše neexistuje*  
(Tilmann Reuther) ..... 423



# **Lyrik in einer gewaltvollen Gegenwart**



*Jakob Wunderwald*

## **Einführung: Lyrik in einer gewaltvollen Gegenwart**

Die folgende Sektion versammelt Beiträge, die aus einer Konferenz zum Thema „Lyrik in einer gewaltvollen Gegenwart“ hervorgehen. Die Konferenz fand am 28. und 29. September 2023 am Institut für Slavistik der Universität Potsdam statt, organisiert von Brigitte Obermayr, Ruben Höppner und mir. Eine „gewaltvolle Gegenwart“ – darunter verstanden wir während der Konzeption der Tagung mit Blick auf die Ukraine, Russland und Belarus ein Jetzt, das man als die Zeit seit 2014, seit der russischen Annexion der Krym und der Errichtung der „Volksrepubliken“ im Donbas, seit Beginn des Krieges in der Ostukraine fassen kann, das sich aber durch zwei Ereignisse noch einmal weiter zugespitzt hat: Einerseits die Niederschlagung der Massenproteste nach den Präsidentschaftswahlen in Belarus ab dem Sommer 2020, andererseits die russische Großinvasion der Ukraine seit dem 24. Februar 2022. Dieses Jetzt als gewaltvolle Gegenwart dachten wir als eines, in dem die direkte Konfrontation mit autoritärer und kriegerischer Gewalt zur Grundkondition der Lebenserfahrung wurde – Gewalt ist laufend präsent, strukturiert die Lebenswelt, zerstört und zersetzt sie. Sie zeigt sich in Tod, Verlust, Gefängnis, Folter, Verschleppung und Vertreibung, resultiert in Flucht und Exil. Freilich gibt es Widerstand und Protest gegen diese Gewalt: Im monatelangen Protest in Belarus trotz um sich greifender Repression, im ukrainischen antiimperialen Kampf des gesamten letzten Jahrzehnts. Zumindest bis September 2022 artikuliert sich auch in der Russischen Föderation teilweise ein „Nein“ zum Krieg, danach stammen solche Stimmen vor allem von ins Exil Gegangenen.

Literarisch drücken sich in dieser Gegenwart Gewalterfahrung, Protest und Widerstand dominant in der Lyrik aus. Als schnell veröffentlichtes Gedicht auf Facebook oder in anderen sozialen Medien, als Dokument frisch durchlebter Traumata, als Verarbeitung der eigenen Erfahrung als Soldat\*in oder in sonstiger Form am Krieg Beteigte\*r, als Protestperformance in einem Innenhof oder auf einer Demonstration – überall schien Lyrik die literarische Gattung zu sein, nach der als erstes gegriffen wurde, um über das Jetzt zu schreiben.

In ihrer Rede auf dem Düsseldorfer asphalt Festival 2023 stellte auch die ukrainische Dichterin Halyna Kruk einen Boom des Lyrikschreibens als allgemeines gesellschaftliches Phänomen in der Ukraine nach Kriegsbeginn fest:

Можна помітити, що навіть люди, які до того ніколи не писали вірші, почали писати, і часто дуже потужні речі. Ця поезія може бутидалекою від поетичної форми, часто це лірична сповідь, де ширість та спонтанність вислову виправдовує слабкість та непрофесійність. ПоЗ цих спонтанних поетичних формах, часом наївних, можна буде згодом простежити і зрозуміти, як література загалом і поезія зокрема поводить себе у такі виняткові та важкі часи, як війна.

(Kruk 2023a)

Menschen, die noch niemals etwas Poetisches geschrieben haben, fangen jetzt zu dichten an, und oft sind gerade ihre Arbeiten besonders stark. Sie mögen sich fernab jeder ausgefeilten Formensprache bewegen und bloßes Bekenntnis sein, doch ihre Aufrichtigkeit und Spontaneität machen Schwächen und mangelnde Professionalität vergessen. Anhand dieser spontanen poetischen Formen wird man später einmal nachvollziehen können, wie sich Literatur im Allgemeinen und Lyrik im Besonderen in den außergewöhnlichen und schweren Zeiten eines Kriegs entwickeln.

(Kruk 2023b)

Kruks Darstellung einer Hinwendung zur Lyrik in „außergewöhnlichen und schweren Zeiten“ und ihre daraus hervorgehende Ausweisung einer Möglichkeit, an Lyrik Größeres über die Gegenwart und die Rolle von Literatur in dieser Gegenwart zu lernen, kann als leitend dafür gelten, wie die folgende Sektion sich mit ihrem Gegenstand beschäftigt: An der Lyrik, ihrer Fähigkeit zur spontanen Reaktion auf die Gegenwart, werden Versuche unternommen, die Literatur der gewaltvollen Gegenwart nachzuvollziehen.<sup>1</sup> Dabei soll die Zugehörigkeit zu einer literarischen Gattung nicht verdecken, dass die vorgestellten Lyriken aus teils diametral entgegengesetzten, miteinander unvereinba-

---

<sup>1</sup> Auch an anderer Stelle wurde eine solche herausragende Rolle von Lyrik in der Gegenwartsliteratur zum Krieg bereits registriert, insbesondere in zwei Fora im *Slavic Review* (vgl. *Slavic Review* 2023; 2024).

ren Positionen sprechen: Artikulationen des ukrainischen Widerstands gegen den russländischen Angriffskrieg (s. Beiträge von Alessandro Achilli und Magdalena Marszałek), Lyrik, die aus den Protesten in Belarus 2020 entstand (Jakob Wunderwald) oder die lyrische Auseinandersetzung mit Fragen von Schuld und Verantwortung von russischen Lyrikschaffenden (Brigitte Obermayr) stehen hier nebeneinander oder sogar gegeneinander. Mehr noch: An einem Beitrag zur ebenfalls florierenden russischsprachigen und russländischen Propagandalyrik, der sogenannten „Z-Poëzija“ (Henrike Schmidt), soll nicht zuletzt das Thema des auf Russisch lyrisch geschriebenen und gesprochenen Imperialismus deutlich werden.<sup>2</sup>

Der Sektion vorangestellt ist ein Beitrag der belarussischen Lyrikerin und Prosaikerin Volha Hapeyeva, die die Konferenz in Potsdam mit einem Vortrag eröffnete, in dem sie über das Potential lyrischen Schreibens in gewaltvollen Zeiten nachdachte. Zunächst folgen hier aber noch ein paar knappe Gedanken, die der weiteren Beschreibung des Gegenstandes dienen sollen: Was ist *Lyrik in einer gewaltvollen Gegenwart?*

## Von der Gewalt zur Gewalt

Um eine grundsätzliche Inspiration der Konferenz 2023 darzustellen, will ich im Folgenden kurz auf eine (Lebens-)Geschichte eingehen, die exemplarisch für die postulierte Gegenwart der Gewalt stehen kann. Es handelt sich um eine biographische Skizze der belarussischen Lyrikerin Lina Kazakova, die davon in einem Interview berichtete, das ich mit ihr im Herbst 2022 für das Schweizer Kunstmagazin *Various Artists* führen durfte:

I was born in Minsk, so was my husband. We wanted to stay in Minsk, but that became an impossibility for us after the events of 2020, as it did for many others. We went to Kyiv, where we wanted to stay – the year we spent there was enough to develop a connection with the city. It's a double catastrophe; Kyiv had become our hometown, filled with friends and acquaintances, right up to the day we left. It affected us personally when we had to leave for the second time, and that time we had to leave Ukraine. But, of course, that's what it's like

---

<sup>2</sup> Der Disput um die Mitschuld der Sprache und den Sprachimperialismus artikulierte sich auch jüngst im Streit um den Literaturpreis „Dar“ (vgl. Klimentiouk 2025).

for many people who had to flee Belarus. Two such moves within little more than a year, a never-ending nightmare. But what can you do? What people have to live through in Ukraine right now is a thousand times worse. One of our friends in Kyiv had to survive all the first days' bombings staying in the apartment building hiding in the bathroom with her 7-year-old daughter. Another one spent the beginning of the war in Irpin which is a border town with Bucha, and which was bombed severely and sieged for several weeks with no water and food supply, no electricity for days. Not to mention all the atrocities we learned about later... This is unimaginable, this is beyond everything we've ever lived through...

(Wunderwald 2022)

In Kazakovas Worten kommt eine Realität zu Ausdruck, in der die Dichterin sich nach dem Jahr 2020 wiederfindet: Herumgeworfen und auf der Flucht in einer Welt, in der eine Erfahrung vorher unvorstellbarer Gewalt einen an jeder Stelle erwartet, an der man eigentlich auf ein Ende der Gewalt gehofft hatte; Leben als "never-ending nightmare".

Zunächst die Ereignisse in Kazakovas Heimatland Belarus 2020 – die Fälschung der Präsidentschaftswahlen am 9. August, die anschließenden monatelangen Massenproteste, schließlich deren gewaltvolle Unterdrückung vonseiten der Staatsmacht mittels Masseninhaftierungen, Folter und der erzwungenen Emigration weiter Teile von aktiver Zivilgesellschaft und Kulturbetrieb. Für viele der aus Belarus Geflüchteten wird in dieser Zeit das südliche Nachbarland, die Ukraine, zur sicheren Zuflucht: die Grenzen sind offen, ein Visum ist nicht vonnöten, Zusammenarbeiten zwischen Kulturschaffenden bestehen ohnehin seit vielen Jahren. Viele schreibende Menschen gelangen somit nach Kyiv, nach L'viv, sind im freien Nachbarland scheinbar in Sicherheit angelangt – wobei diese Sicherheit eine rein körperliche ist, bleibt doch die Unsicherheit in Gedanken bestehen: Was wird aus der zurückgelassenen Heimat? Was ist das Resultat der Proteste? Wann wird eine Rückkehr möglich? Ist die Emigration nur ein kurzes Abwarten bis zum endgültigen Fall des Lukaschenka-Regimes – oder ist man Teil einer neuen Diaspora, *displaced* auf unabsehbare Zeit, vor der Aufgabe stehend, Leben im Ausland aufzubauen, Institutionen einzurichten, die das politische Projekt der Proteste vielleicht bewahren können?

Dann die russische Großinvasion der Ukraine ab dem 24. Februar 2022 – was an Sicherheit kurz gewonnen wurde, bricht wieder zusammen. Die von belarussischem Staatsgebiet auf die Ukraine fliegenden russischen Raketen nötigen zu neuen Entscheidungen, zur Flucht oder zum Verweilen unter Beschuss, bringen Zerstörung und Tod. Leben geht über von der Unterdrückung in der Diktatur zur Todesangst unter russischem Feuer – eine Realität der Gewalt wird abgelöst von einer anderen, noch umfassenderen, in der nicht nur die persönliche Freiheit, sondern das pure Überleben in jedem Augenblick zur Disposition steht; eine Kondition, welche die belarussischen Emigrant\*innen mit allen Einwohner\*innen der Ukraine teilen. Dazu kommen existenzielle Fragen hinsichtlich der eigenen Identität, als Künstler\*in wie als Mensch: Was heißt es, dass die feindlichen Soldaten aus dem eigenen Heimatland marschieren? Was bedeutet der russische Einmarsch für das eigene Schreiben – gibt es eine „richtige“ Form, das Erlebte auszudrücken? Gibt es überhaupt eine solche Form? Auf die eine traumatische Erfahrung, die sich aus den Protesten 2020 ergab, folgt die nächste. Und es entsteht deutlich eine weitere Konfliktlinie: Aus ukrainischer Perspektive kommt die Gewalt auch aus Belarus.

Exemplarisch kann man diese Verquickung der Traumata an der Struktur des 2023 erschienenen Gedichtbandes *Vyzvali abo bjažy* („Befreie oder fliehe“) der jungen belarussischen Dichterin Hanna Komar ablesen, einer weiteren Exilantin: Komar, selbst seit 2022 in der Londoner Emigration, stellt an den Schluss des Buches, hinter diverse Gedichte, die sich den Protesten widmen, einen Zyklus unter dem Titel „Ja čuju Ukrainu“ („Ich höre die Ukraine“),<sup>3</sup> in dem Messenger-Nachrichten, die ein lyrisches Ich während der ersten Kriegstage von Bekannten aus der Ukraine erhält, die eigene Welt des lyrischen Ichs dergestalt verformen, dass auch dort plötzlich der Krieg Einzug hält:

і нібы кожны цягнік,  
што праносіцца побач,  
вязе танкі й ракеты,  
я шукаю скотч,  
знаходжу пачатак, рыхтуюся,  
тады прымушаю сябе прачнуцца...  
(Komar 2023: 41)

---

<sup>3</sup> Die Übersetzungen in diesem Beitrag sind, wenn nicht anders angegeben, von mir. – J. W.

als würde jeder Zug,  
 der vorbeirast  
 Panzer und Raketen tragen,  
 suche ich nach Klebeband  
 finde den Anfang, bereite mich vor,  
 dann zwinge ich mich aufzuwachen

In Komars Text ist der Krieg, mit dem sie ohnehin qua Messenger verbunden ist, in die Exilrealität eingebrochen: Für ihr lyrisches Ich gibt es kein Außerhalb mehr, die Londoner Züge sind waffentragende russische, mit dem Klebeband will sie die Fenster abkleben, wie Menschen in der Ukraine dies gegen Druckwellen von Explosionen tun. Das Exil bietet keinen wirklichen Schutz – die Welt holt einen immer wieder ein, Gewalt ist allgegenwärtig. Komars Lyrik drückt eine neue Kondition des Jetzt aus: Die allseitig vernetzte Realität macht spürbar, was wir als *gewaltvolle Gegenwart* fassen wollten.

### **Krieg und Gewalt als Kondition des Jetzt**

Der “never-ending nightmare” betrifft aber, wie Lina Kazakova in dem oben zitierten Interview betont, in unvergleichlicher Weise die Ukraine, Ukrainer\*innen, deren Heimat, Häuser und Leben unter täglichem Beschuss und Dronenangriffen stehen, die als Soldat\*innen oder freiwillig Helfende im Einsatz sind.

Aus ukrainischer Sicht ist die Rolle der Lyrik, die in Reaktion auf das unter Kriegsbedingungen Durchlebte geschrieben wird, gesondert zu bestimmen. Die Übersetzerin Claudia Dathe fasst diese Verschiebung in der ukrainischen Lyrik seit 2014 und insbesondere seit 2022 unter folgende Formel:

Seit 2014 bzw. im gegenwärtigen Krieg haben viele <ukrainische Autor\*innen> Gewalt, Zerstörung und Umsiedlung am eigenen Leib erlebt. Die Literatur, die unter solchen Umständen entsteht, will zum einen dokumentieren, zum anderen die Unsagbarkeit und Nichtrepräsentierbarkeit des Geschehens reflektieren. Schreiben wird als Fixierung der Gegenwart verstanden, das Erzählen, das immer auch Kontextualisierung und Referenzen auf Vergangenheit und Zukunft enthält, wird verweigert.

(Dathe 2022: 68)

Ukrainische Lyrik unter Kriegsbedingungen hat laut Dathe einen neuen Gegenwartsbezug – wird anders dokumentarisch, zum Mittel, das eigentlich Unsagbare, nicht Darstellbare doch zu sagen und darzustellen. Sie wird ein Medium reiner Gegenwärtigkeit – will nur darüber sprechen, was gerade jetzt ist, muss sich deswegen dem Davor und dem Danach des Krieges verschließen; solche Kriegslyrik ist Gegenwartlyrik, findet ihren Gegenstand an der gewaltvollen Kondition ihrer Gegenwart.

In einem Essay für das Online-Portal *Čytomo* fasst der Lyriker Ostap Slyvyns'kyj (der neben Ija Kiva, Dmitrij Strocev und Volha Hapeyeva im Rahmen zweier Leseabende auf der Konferenz *Lyrik in einer gewaltvollen Gegenwart* auftrat) diese Überformung der Literatur durch Gewalt und ihre gleichzeitige Verantwortung zum Ausdruck der Gewalt folgendermaßen:

Немає гіршої, складнішої ситуації для літератури, ніж реальність об'єктивного насилия. Не лише тому, що для насилия не існує адекватної мови (і це добре, бо «адекватна» мова для насилия означала б його нормалізацію, якесь когнітивне узаконення, а насилия — особливо так зване екстремальне насилия — має залишатися поза межею уявленного і виражального). А ще й тому, що засада емпатії каже нам: немає неважливого страждання. Тобто ми розриваємося між неможливістю сказати хоч щось і необхідністю розповісти все. Ні того, ні того література не може собі дозволити.

(Slyvyns'kyj 2022)

Es gibt keine schlechtere, kompliziertere Situation für Literatur als eine Realität der objektiven Gewalt. Nicht nur, weil es für Gewalt keine adäquate Sprache gibt (was gut ist, schließlich würde eine „adäquate“ Sprache für die Gewalt deren Normalisierung bedeuten, eine Art kognitive Legitimierung, aber Gewalt – insbesondere die sogenannte extreme Gewalt – muss hinter der Grenze von Vorstellung und Ausdruck bleiben). Sondern auch, weil uns das Prinzip der Empathie sagt: unwichtiges Leid gibt es nicht. Deshalb werden wir zerrissen zwischen der Unmöglichkeit, überhaupt etwas zu sagen, und der Notwendigkeit, alles zu erzählen. Weder das eine noch das andere kann Literatur sich erlauben.

Slyvyn'skij formuliert ein ästhetisches und ein ethisches Problem: die Unsagbarkeit des im Krieg Erlebten, die gleichzeitige Verpflichtung zu einer objektiven und allumfassenden Zeugenschaft. Ein Problem, dessen Lösung er als Dichter schließlich darin findet, dass er beginnt, die Sprache seiner Mitmenschen wie seiner Umgebung aufzuzeichnen, zu dokumentieren, einfach mitzuschreiben – und hierdurch wird schließlich eine Erkenntnis möglich: «У певний момент, перечитуючи записане, я зрозумів, що це – поезія»<sup>4</sup> (ebd.). Für Slyvyns'kyj ergibt sich aus der Notwendigkeit, das zu protokollieren, was ihn in der Kriegsrealität umgibt, und seinem gleichzeitigen Drang zu einer Fragmentarität, die nicht versucht zu *erzählen*, was nicht erzählt und damit normalisiert und legitimiert werden sollte, ein logischer Schritt zur Poesie als Form der Kriegsliteratur. Lyrik scheint eine Dokumentarität zuzulassen, die keine abschließende Interpretation der Situation darstellt, die Raum lässt für Entwicklung, dadurch gleichzeitig für Hoffnung sowie dafür, dass das Traumatische der durchlebten Situation noch nicht vollständig ausgedrückt werden kann.

Eine solche Sichtweise mag Teil der Erklärung sein, warum gerade während des Krieges so viel Lyrik auf Ukrainisch geschrieben wird – eine Vielfalt, die Slyvyns'kyj selbst als Herausgeber einer großen Anthologie zu dokumentieren suchte, die 2023 unter dem Titel *Pomiz syren. Novi virši vijny* („Zwischen Sirenen. Neue Gedichte vom Krieg“) erschien und Verse von 59 Lyrikschaffenden versammelt, eine der umfassendsten Sammlungen der ukrainischen Kriegslyrik der letzten Jahre. Diese Sammlung bewahrt auf Papier auf, was sonst oft schnell auf Facebook oder in anderen Internetressourcen publiziert wurde. In seinem Vorwort zu diesem Band schreibt Slyvyns'kyj von einem möglichen Zweck der derartigen Aufbewahrung des im Krieg Geschriebenen: «<<Ц>я хроніка мала б знадобитися не лише історикам, але й прокурорам. Так, я хотів би, щоб ці вірші стали свідченням і доказом вини злочинців, які поклали собі за мету знищити мою країну»<sup>5</sup> (Slyvyns'kyj 2023). Lyrik als Zeugnis und als gerichtsfester Beweis im Frieden, der kommt – als Dokument nicht nur der eigenen Erfahrung, sondern auch des Verbrechens der anderen.

---

<sup>4</sup> „Ein bestimmter Moment kam, in dem ich beim Durchlesen meiner Niederschriften verstand, dass sie Poesie sind.“

<sup>5</sup> „Diese Chronik soll nicht nur Historikern von Nutzen sein, sondern auch Staatsanwälten. Ja, ich will, dass diese Gedichte Zeugnis und Beweis der Schuld der Verbrecher werden, die sich zum Ziel gesetzt haben, meine Heimat zu vernichten.“

Was jetzt noch nur fragmentarisch aussehen mag, kann und soll von späteren Gerechtigkeitsinstanzen eingesetzt werden, um über das Geschehene zu urteilen – auch darin liegt für Slyvyns'kyj eine Hoffnung. Lyrik als Aufzeichnung des allgemeinen wie des kollektiven Traumas, Lyrik als Dokument, Lyrik als die literarische Verarbeitung von Krieg und Gewalt – dies ist eine der Linien, welche die Beiträge im folgenden Band bearbeiten.

### **Lyrik in einer gewaltvollen Gegenwart**

Eine „gewaltvolle Gegenwart“ – mit dieser Formulierung wollten wir der Omnipräsenz der Gewalt im Jetzt, der Unmöglichkeit, der Gewalt zu entkommen, auch nicht in Flucht und Exil, nachgehen. Einer Situation, in der jedes lyrische Schreiben überformt ist durch die Weltumstände, in denen es sich formuliert. Auch wo gerade keine Raketen oder Schlagstöcke fliegen, ist der Flug von Rakete und Schlagstock konstitutiv für Verse, die über die Gegenwart geschrieben werden.

Die Beiträge in der folgenden Sektion setzen sich mit belarussischer, ukrainischer und russischer Lyrik der Zeit nach 2020 auseinander. Wir sehen in den verschiedenen lyrischen Kontexten grundsätzlich unterschiedliche Reaktionen auf die Gegenwart, unterschiedliche Positionierungen lyrischen Schreibens gegenüber den Ereignissen, unterschiedliche Rollenzuschreibungen für Lyrik als Praxis in Gesellschaft. Im Folgenden wird kein sich in einem gemeinschaftlichen Rückgriff auf Lyrik vereinheitlichender kultureller Raum skizziert, sondern umgekehrt: Arten lyrischen Reagierens auf die Ereignisse der letzten fünf Jahre kartografiert, die einander nicht gleich sind, sich teils unversöhnlich gegenüberstehen, auch auf der Ebene der Abstraktion sekundär-theoretischen Schreibens nicht miteinander versöhnt werden können und sollen. Lyrik in der Ukraine ist heute etwas grundsätzlich anderes als in der Russischen Föderation, selbiges gilt für belarussische Lyrik – das zeigt sich auch und gerade, wenn man anerkennt, wie die jeweiligen Lyriken auf die Gesamtheit einer Gegenwart reagieren, die sich nur als eine der Gewalt fassen lässt.

Mein Dank gilt Ilja Kukuj und der gesamten Redaktion des *Wiener Slawistischen Almanachs* für die Begleitung dieser Sektion, für Unterstützung und Geduld. Darüber hinaus möchte ich mich bei Brigitte Obermayr für ihren Beistand bei der Organisation der Konferenz in Potsdam und für eifriges Kor-

rekturlesen sowie bei Ruben Höppner für die Mitarbeit an der Konferenz und in der Redaktion dieses Bandes bedanken.

## Literatur

- Dathe, Claudia (2022): „Die Schweigesprache der Wut“. Ukrainische Dichtung im Krieg“, in: *Osteuropa* 72/6–8, 53–68.
- Klimeniouk, Nikolaj (2025): „Wir sind kein Ermittlungskomitee“. <https://www.klimeniouk.info/post/wir-sind-kein-ermittlungskomitee> (13.6.2025).
- Komar, Hanna (2023): *Vyzvali abo bjažy*, Berlin: hochroth Minsk.
- Kruk, Halyna (2023a): „Os' dlja čoho zavždy bula literatūre“, in: *Čytomo*. <https://chytomo.com/halyna-kruk-os-dlia-choho-zavzhdy-bula-literatura/> (11.06.2025).
- Kruk, Halyna (2023b): „Dazu war Literatur immer schon da“, in: *asphalt Festival*. Aus dem Ukrainischen von Beatrix Kersten. <https://www.asphalt-festival.de/echoraum/dazu-war-literatur-immer-schon-da/> (11.06.2025).
- Slavic Review (2023): “Critical Forum: Trial by Fire – Russian Modernist Poetry Against War”, in: *Slavic Review* 82/3, 636–667.
- Slavic Review (2024): “Critical Forum: Poetry and Aesthetics in a Time of War”, in: *Slavic Review* 83/3, 459–526.
- Slyvyns'kyj, Ostap (2022): „Literatura nadzvyčajnoho stanu: Ostap Slyvyns'kyj pro poeziju pid čas vijny“, in: *Čytomo*. <https://chytomo.com/literatura-osoblyvoho-chasu-ostap-slyvynskyj-pro-poeziu-pid-chas-vijny/> (11.06.2025).
- Slyvyns'kyj, Ostap (2023): „Poezija, ščo (ne) može perekryčaty syreny“, in: ders. (Hg.): *Pomiž syren. Novi virši vijny*. Charkiv: Vivat, 5–10.
- Wunderwald, Jakob (2022): „Lina Kazakova: Inconsolable“, in: *Various Artists*. <https://various-artists.com/lina-kazakova/> (11.06.2025).

Volha Hapeyeva

## Die Zeilen zwischen uns. Oder was Poesie von der Zeit hält

**Abstract:** The following text is an opening speech written for a conference at the University of Potsdam, “Poetry in a Violent Present”, and it poses the following questions, among others: why does literature still remain important for humanity? How can philosophical texts be helpful in this regard? What is the empathic power of poetry? The author gives examples from the *Iliad* and the *Older Edda*, as well as from other national epics connected to war and heroisation. She talks about possible dangers that collective identity can lead to, such as polarisation and antagonism, depending on how certain identities are valued in certain societies at certain times. The other aspect considered in the text is the role of literature under dictatorial regimes. As far as the aim of dictatorships is to tear the social fabric between individuals and to isolate people, literature that unites people and gives the feeling of belonging is considered harmful and often censored or banned under such regimes. The examples from Japanese literature (Basho, Ibaragi, Murakami), as well as from current literary conferences and discussions complement the perspective and prove that regardless of century or geographical location, one can always hear the voice of poetry.

**Keywords:** poetry, war, world literature, violence, memory

Es ist kein Geheimnis, dass Kultur und Literatur ständig als etwas Zweitrangiges betrachtet werden, besonders, wenn es um die Zuweisung von Budgets geht. Aber wenn wir uns im Zustand der nächsten gesellschaftlichen Krise wiederfinden (Krieg, Revolution, Diktatur), dann wendet sich die Öffentlichkeit an die Literatur, als ob sie diese um Hilfe bitten würde. Niemand fragt, was Ornithologie oder Mathematik, Medizin oder Brotbäckerei gegen Krieg und Gewalt tun können, aber Dichter\*innen bekommen ständig diese Frage gestellt und sollen Antworten liefern. Das sagt uns zwei Dinge.

Erstens, solange die Einstellung zur Kultur so bleibt, wie sie heute ist, man sie nämlich als etwas Sekundäres und Ornamentales betrachtet, und solange der Großteil der Budgets für die Produktion von Rüstungsgütern und die Stärkung des militärischen Komplexes verwendet wird, wird sich nichts ändern.

Und zweitens, dass Literatur für unsere Menschlichkeit wichtig bleibt – sie ist bis heute eine Art Analyseform und auch Spiegel menschlicher Taten und Handlungen, auch der menschlichen Natur und des Charakters. Trotz der wachsenden Zahl von Büchern über Psychologie und Selbsthilfe zu diesem Thema greifen Menschen immer noch zu Belletristik und Poesie, um sich selbst besser zu verstehen. Und das ist es, was die Literatur tut – sie gibt uns Fälle aus dem menschlichen Leben, durch sie analysieren und adaptieren wir bestimmte Verhaltensweisen, wir sympathisieren und leiden, wir fühlen Wut und wir freuen uns, wir leben das Leben anderer Menschen, manchmal erkennen wir in ihnen unsere eigenen Lebensmuster, manchmal sind wir überrascht oder schockiert, was andere tun oder denken oder fühlen, aber all das bewirkt eines der wichtigsten Dinge für uns – es lehrt uns Empathie. Und das ist die gute Nachricht, weil wir aus der Geschichte bedauerlicherweise keine Lehren ziehen. Ich versuche zu verstehen, warum das so ist. Vielleicht, weil die Geschichte nichts als eine Ansammlung von Erinnerungen ist, und wie man mit Erinnerungen umgeht und wie das menschliche Gedächtnis funktioniert, bleibt noch ein großes Geheimnis.

Deshalb wandte ich mich nach Hannah Arendt und Judith Butler (nämlich ihren Studien zur Gewalt) der Lektüre von Büchern über das Gedächtnis und seine Mechanismen zu. Begriffe wie *kollektives Gedächtnis* oder *kollektives Trauma, Erinnerungskultur* etc. fanden nach dem Zweiten Weltkrieg Einzug in den Diskurs der Geisteswissenschaften. Diese Konzepte zielen darauf ab, zu erkennen und besser zu verstehen, was mit Einzelpersonen, Gruppen von Menschen, Staaten und Nationen geschieht, wenn sie mit Konflikt- und Gewaltsituationen konfrontiert oder in diese hineingezogen werden. Wie verarbeiten wir unsere traumatischen Erinnerungen als Gesellschaft?

Eric Kandel, einer der bedeutendsten Neurowissenschaftler des 20. Jahrhunderts, geboren 1929 in Wien, emigrierte 1939 mit seiner jüdischen Familie in die USA. In seinem Buch *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind* (2006) beschreibt er auch seine Kindheitserinnerungen im von den Nazis besetzten Wien. Die Fragen, die er dort stellt, sind:

How is one to understand the sudden, vicious brutality of so many people? How could a highly educated society so quickly embrace punitive policies and actions rooted in contempt for an entire people? [...] How, then, did Vienna's cultural values become so radically dissociated from its moral values?  
(Kandel 2006: 29–30)

Er erwähnt mögliche Schlussfolgerungen, die mich als Künstlerin und Autorin tief nachdenklich machen, und zwar:

Quality of a society's culture is not a reliable indicator of its respect for human life. Culture is simply incapable of enlightening people's biases and modifying their thinking. The desire to destroy people outside the group to which one belongs may be an innate response and may thus be capable of being aroused in almost any cohesive group.

(Ebd.: 30)

Einerseits klingt das nach schlechten Nachrichten für uns Künstler\*innen – aber wer sagt denn, dass nur die Kultur allein verantwortlich dafür ist, was mit Menschen und ihrem Denken passiert? Es gibt auch ökonomische, politische und soziale Umgebungen, die die Landkarte der Meinungen von Menschen bilden. Aber als Kulturschaffende können wir einige Ideen sichtbarer machen, wie z. B. die Idee, dass wir als Menschen mehr Gemeinsames haben als das, was uns trennt.

Und hier kommen wir zurück zu Hannah Arendt. In ihrer Analyse der Tyrannie und des Totalitarismus schreibt sie: “[...] terror can rule absolutely only over men who are isolated against each other” (Arendt 1962: 474), das heißt, wenn das soziale Gewebe zwischen den Individuen zerrissen oder nicht vorhanden ist. Aber Isolation ist nicht genug für den Totalitarismus, er muss auch das Privatleben zerstören. Und hier kommt ein weiterer *gemeinsamer Grund für den Terror*, wie Arendt ihn nennt, ins Spiel – die Vereinsamung. Eng verbunden mit der Entwurzelung durchkreuzt sie die Zivilgesellschaft als solche und schafft Massen, die wütend und verängstigt sind und sich viel leichter kontrollieren lassen. Der berühmte feministische Slogan „Das Private ist politisch“ funktioniert in solchen Situationen (Gesellschaften) nicht, da es weder „politisch“ noch „privat“ als Kategorien gibt. Es gibt Isolation und Einsamkeit und das Gefühl, nicht zur Welt zu gehören – “the most radi-

cal and desperate experience” (Arendt 1962: 475) eines Menschen. Ich selbst kenne dieses Gefühl gut, ich dachte, es könnte durch persönliche traumatische Erfahrungen in der Kindheit verursacht worden sein, aber jetzt versteh ich, dass die Erfahrung des Aufwachsens und des langen Lebens in einer giftigen, nicht-demokratischen Atmosphäre sicherlich zu meinem Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit und Entwurzelung beigetragen haben.

In diesem Zusammenhang kann eine Zeile aus einem Gedicht eines belarussischen Dichters des frühen 20. Jahrhunderts, Maksim Bahdanovič, „я не самотны, я кніры маю“<sup>1</sup>, als Metapher oder Veranschaulichung der Tatsache gelesen werden, dass Poesie und Literatur als Gegenmittel zu dieser Vereinsamung und Entwurzelung dienen. Beim Lesen begreifen wir, dass wir nicht allein sind, dass wir unsere Gedanken und Gefühle teilen können – das bewahrt uns vor der Isolation. Das ist aber auch der Grund, warum Diktatoren und totalitäre Regime so viel Angst vor der Literatur haben oder warum sie sie immer kontrollieren wollen.

Staatliche Ideologien tun alles erdenklich Mögliche, um „gute“ Bürger\*innen zu erziehen. Und bei weniger demokratischen Regimen spielt das Konzept des Feindes eine sehr wichtige Rolle, denn ein Feindbild „hilft“ der Konsolidierung. “Pointing out the enemy may be the main method of creating a group, since the enemy should be precisely the opposite of ‘Us’” (Gerő/Płucienniczak/Kluknavska/Navrátil/Kanellopoulos 2017: 18). Nationale Identität setzt voraus, dass die Loyalität zum Staat so stark ist, dass man im Falle eines Krieges zum Soldaten wird – oder wie Aleida Assmann es formuliert, die „paradigmatische Form der Teilhabe an nationaler Identität ist die Opferbereitschaft“ (Assmann 1993: 245), und weiter: „Nationalstaaten sind auf Krieg hin gerüstet. Sie entstanden im 16. Jh. in einem internationalen Umfeld gegenseitiger Besonderungen und Bedrohungen“ (ebd: 245).

Eine kollektive (nationale) Identität dient oft der Polarisierung und dem Antagonismus. Das Problem ist nicht die *Identität* an sich, sondern wie diese oder jene eingeschätzt wird. Bestimmte Identitäten (*alt, frau, homosexuell, Osten, Islam*) gelten für bestimmte Gesellschaften zu bestimmten Zeiten als nicht so prestigeträchtig. So entsteht der Wunsch, nicht dazuzugehören, so

---

<sup>1</sup> „Ich bin nicht einsam, ich habe ein Buch.“ Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – V. H.

entstehen Gruppen, die andere nicht leiden können. So entstehen die Linien, die uns trennen und teilen. So entsteht das Bild des Feindes.

Ob es ein Zufall ist, dass Kriege in den Epen vieler Völker immer präsent sind? Das *Mahabharata*-Epos basiert auf Erzählungen über den Krieg zwischen den Stammesverbänden der Kuru und der Panchal. Im *Rolandslied* (*La Chanson de Roland*), einem altfranzösischen Versepos, geht es um die Kriegszüge Karls des Großen gegen die aus Nordafrika kommenden islamischen Sarazenen. Ein weiteres mittelalterliches Heldenepos, das *Nibelungenlied*, handelt von der Niederlage des Burgunderreiches gegen römische Truppen, die von den Hunnen unterstützt werden.

Aber es wäre eine Vereinfachung, epische Texte bloß als Heroisierung zu betrachten. Der Irrtum bei der Lektüre der Heldenepen besteht darin, dass wir sie aus der Perspektive des modernen Individuums lesen, mit seinem wissenschaftlichen Weltbild, seinen Institutionen der Ethik und Moral. Solche Texte wie *Die Liederedda*, oft auch *Ältere Edda*, wurden in der Zeit der Archaik geschaffen, als es eine Ethik, wie wir sie heute kennen, noch nicht gab. Das Bewusstsein war anders und wurde durch Magie, Rituale und Mythen bestimmt.

Die Erforscher der alten Epen stellen fest, dass die in den Liedern besungenen Taten nicht als „Heldentaten“ wahrgenommen wurden. Beispielsweise bedurften die in der *Älteren Edda* beschriebenen „Grausamkeiten“ (wie die Tötung der eigenen Kinder oder ihre Opferung) für das damalige Publikum keiner Erklärung, eben weil das Bewusstsein ein anderes war und die Menschen ganz und gar dem Schicksal unterlagen, das von den Göttern bestimmt wurde. «Что же касается таких слов, как „смерть“ и „слава“, то они обладали существенно иными значениями, не теми, какие ныне придаем им мы (или придавали люди классического Средневековья)»<sup>2</sup>, so Gurevič (2009: 51). Doch bereits ab dem 12. Jahrhundert beginnt das „Umschreiben“ der Epen, um sie dem Publikum, dessen Bewusstsein sich bereits verändert hatte, näher zu bringen. Und hier kommt die Heroisierung ins Spiel. Daher kann das heroische Epos kaum als historisches Gedächtnis des Volkes betrachtet werden, außerdem sind der Wille des Subjekts und die Freiheit der Handlungswahl des Helden Merkmale, die erst viel später eingeführt wurden. Obwohl es keine allgemein anerkannte Etymologie des Wortes ‚Held‘ gibt,

<sup>2</sup> „Worte wie ‚Tod‘ und ‚Ruhm‘ hatten eine ganz andere Bedeutung als die, die wir ihnen heute geben (oder die die Menschen des klassischen Mittelalters ihnen gaben).“

wird angenommen, dass das Wort anfangs einfach einen Mann, einen Krieger bezeichnete. Das unterstützt diesen Gedankengang. Deshalb bin ich so beeindruckt von Simone Weils Lesart der *Ilias* als dem ersten Anti-Kriegsgedicht (anti-heroisch, im alltäglichen Sinne). „Die kalte Brutalität der Kriegstaten wird durch nichts verschleiert, weil weder Sieger noch Besiegte bewundert, verachtet oder gehasst werden“ (Weil 2011: 186).

Schon der erste Satz in Simone Weils Essay macht nachdenklich, und man wird noch nachdenklicher, wenn man diesen Satz in verschiedene Sprachen übersetzt vergleicht. Das originale französische Wort ‚force‘ wird in English ‚force‘ (das Englische hat hier Glück), auf Deutsch wird es ‚Gewalt‘ und auf Russisch ‚сила‘ („sila“). Wenn man das deutsche Wort ‚Gewalt‘ sieht, denkt man eher in die Richtung von rücksichtslos angewandter Macht, unrechtmäßigem Vorgehen; während auf Russisch ‚sila‘ abstrakter gelesen wird und dem deutschen ‚Macht‘, ‚Kraft‘ nähersteht als der ‚Gewalt‘. Nach Simone Weil ist die Hauptfigur des Epos also die Gewalt, vgl.: «Le vrai héros, le vrai sujet, le centre de l’Iliade, c’est la force» (Weil 1999: 529); „Der eigentliche Held, der eigentliche Gegenstand und das Zentrum der *Ilias* ist die Gewalt“ (Weil 2011: 161); “The true hero, the true subject, the center of the *Iliad* is force” (Weil 2007: 378); «Подлинным героем, подлинной темой, подлинным центром „Илиады“ является сила» (Veil 2023: 55).

Der Unterschied zwischen der *Ilias* und anderen epischen Werken besteht darin, dass sie nicht die Sieger verherrlicht, nicht die Besiegten lächerlich macht, sondern zeigt, wie schnell die einen zu den anderen werden können, und dass der Mensch im Angesicht des Todes und des Leidens schwach und hilflos ist, nicht weil er oder sie ein Feigling ist, sondern weil „der Krieg eine harte Wirklichkeit ist, die viel zu hart ist, um erträglich zu sein“ (Weil 2011: 177). Der Krieg und seine Schrecken sind die großen Prüfungen – für die Menschen durch das Böse. „Der Mensch selbst ist gut, das Böse manifestiert sich, wenn er oder sie sich in einer Situation befindet, aus der es keinen Ausweg gibt“, so in einem Interview Zofia Posmysz, die polnische Autorin, die das KZ Auschwitz-Birkenau und das KZ Ravensbrück überlebt hat, und diese Prüfungen sind das größte Verbrechen gegen die Menschheit.

Die Heroisierung der Kriegsgewalt ist ein gefährlicher Mechanismus. Man kann verstehen, warum man so etwas tut, weil ohne sprachliche Verkleidung die Absurdität und die Brutalität des Krieges nackt vor uns stehen. Literatur, besonders die humanistische, hilft uns dabei, den Krieg tatsächlich als Krieg

zu sehen und nicht als Heroenschauspiel. Diese Gefühle und Ideen waren mir wichtig, als ich mit eigenen Gedichten wie „Schwarzer Apfelbaum“, „13. Oktober“ oder „Phlox“ gearbeitet habe.

Im April wurde ich für eine Podiumsdiskussion unter dem Titel „Kunst und Krieg: Autorinnen aus Konfliktzonen im Gespräch“<sup>3</sup> in der Münchener Monacensia eingeladen. Nach dem Lesen des ersten Gedichts fing ich an zu weinen, was seit 2020 schon fast etwas Normales für mich geworden ist. Es war mir von vorherein klar, dass ich in Tränen ausbrechen würde, als ich noch nicht auf der Bühne saß und mir einen Auszug aus einem Theaterstück einer ukrainischen Autorin, Natalka Vorožbyt, anhörte. Ich hatte damals die Hoffnung, dass es vielleicht diesmal anders sein würde. Aber nein. Als ich weinte und gleichzeitig versuchte weiterzulesen, sagte mir die syrische Dramatikerin und Regisseurin Anna Akkash, dass sie am Vortag auch auf der Bühne in Tränen ausgebrochen sei, sie berührte meinen linken Arm zum Trost, jemand aus dem Publikum brachte mir ein Taschentuch. Anna meinte, Syrien sei durch den Krieg in der Ukraine nicht mehr im Trend, d. h. nicht mehr im Fokus der Berichterstattung, so würden die Massenmedien eben funktionieren. Nach mehr als elf Jahren des Krieges könne sie als Syrerin nur noch schlafen und am Leben bleiben, weil sie Antidepressiva nehme. Ich füge hinzu, dass am kürzesten vielleicht Belarus im Fokus der Massenmedien war, im Herbst 2020.

Die ukrainische Dramatikerin sagte, dass sie als Autorin zu verstehen versuchen sollte, warum ein russischer Soldat eine ukrainische Frau vergewaltigt, aber sie könne es einfach nicht, weil sie eben auch eine ukrainische Frau sei. So entsteht eine Realität, in der man zwischen dem Künstlerin-Sein und dem Patriotin-Sein wählen muss. Etwas, das im 21. Jahrhundert überhaupt nicht mehr passieren dürfte. In Zeiten des andauernden Krieges gibt es keinen Platz für das Menschliche. Krieg ist einfach nicht dafür geeignet, er interessiert sich nicht für Menschen, nur für Leichen, im Gegensatz zur Poesie, deren Kraft in der Schöpfung liegt. Außerdem ist die Poesie die beste Zeit- und Weltraum-Reisende. Egal in welchem Jahrhundert, egal in welchem Teil der Welt, wir hören ihre Stimme.

In seinem Essay “Abandoning a Cat” (2019) erzählt Haruki Murakami, dass sein Vater, der irrtümlich zur Armee eingezogen wurde, während des Krieges

---

3 Im Rahmen der Versammlung „Female Peace Palace“. Mehr: <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/19472-versammlung-assembly> (16.06.2025).

Haikus geschrieben habe. Murakami fügt hinzu, dass er ihre literarische Qualität nicht beurteilen könne, aber sie hätten auf jeden Fall die Funktion gehabt, dass sein Vater sich in der Zeit des emotionalen Aufruhrs und der Verwirrung aufgrund der beunruhigenden Dinge, die er an der Front erlebt habe, trösten konnte. Außerdem dienten die Haikus als symbolischer Code – Briefe von der Front wurdenzensiert und hätten nie abgeschickt werden dürfen, wenn ein Soldat darin seine wahren Gefühle beschrieben hätte.

Übrigens handeln die besten Gedichte über den Krieg gerade nicht vom Krieg. In seinem Reisetagebuch („Auf schmalen Pfaden ins Hinterland“) beschrieb Matsuo Basho Ende des 17. Jahrhunderts seinen Besuch des Tada-Schreins, wo er die Rüstungen aus den Bürgerkriegen von vor 500 Jahren sah. Er verfasste das folgende Haiku:

wie tragisch  
eine heuschrecke  
unter dem samurai helm<sup>4</sup>

Saito Sanemori, in dessen Helm die Heuschrecke – in einer anderen möglichen Fassung, und vielleicht sogar schöner, der Grashüpfer – saß, war ein Samurai im 12. Jahrhundert, der im Krieg der um die Macht konkurrierenden Clans starb. Dieser kleine Vers sagt uns gerade durch die Zusammenstellung so viel: einerseits der Grashüpfer, winzig und lebendig, Teil der Natur, und andererseits der schwere Helm, der daliegt als Erinnerung an jemanden, der ihn trug und der schon tot ist. Das Leben des Menschen scheint nicht größer oder wichtiger zu sein als das eines Grashüpfers.

Bashos Landsfrau Noriko Ibaragi schrieb dreihundert Jahre später ein anderes Gedicht, das länger, aber nicht weniger tiefgründig war. Ibaragis Gedicht schildert die Perspektive eines jungen Mädchens, dessen Jugend in die Jahre des Zweiten Weltkriegs in Japan fällt. Es ist symptomatisch, dass das Gedicht zwölf Jahre nach Kriegsende geschrieben wurde. Noriko Ibaragi (1926–2006) war eine japanische Dichterin, Essayistin, Kinderbuch- und Drehbuchautorin. Ich lese das Gedicht vor, es spricht für sich selbst.

---

<sup>4</sup> Für das Original vgl. Bashō 2022: 205.

Als ich am schönsten war  
zerfielen die Straßen der Stadt mit lautem Rumpeln  
und aus den unsinnigsten Winkeln  
zeigte sich eine Art blauer Himmel

Als ich am schönsten war  
starben um mich herum zu viele Menschen  
in Fabriken, in Meeren, auf namenlosen Inseln  
worauf ich die Idee, mich schön zu kleiden, aufgegeben habe

Als ich am schönsten war  
machte mir niemand liebe Geschenke  
Die Männer wussten nur, wie man die Hand zum Salutieren hebt  
und ließen mich mit ihren faszinierten Blicken zurück

Als ich am schönsten war  
war mein Kopf völlig leer  
Mein Herz war hart  
Nur meine Glieder leuchteten kastanienbraun

Als ich am schönsten war  
hatte mein Land den Krieg verloren  
Man sagte, wie konnte denn so etwas Dummes passieren  
Mit den aufgekrempelten Ärmeln meiner Bluse  
stolzierte ich durch die unterwürfigen Straßen

Als ich am schönsten war  
wurde das Radio von Jazz überschwemmt  
Und mir wurde so schwindlig, als rauchte man unter dem Rauchverbottsschild.  
Ich habe die süße Musik fremder Länder genossen

Als ich am schönsten war  
war ich unglaublich unglücklich  
war ich unglaublich verwirrt  
Ich war extrem einsam

Also entschied ich, ich sollte ein langes Leben leben  
 um wie der französische Künstler Rouault zu sein  
 In seinem Alter malte er unglaublich schöne Bilder  
 Oder?<sup>5</sup>

Aber es gibt noch eine andere Tatsache in Ibaragis Leben, die Aufmerksamkeit verdient. Im Alter von fünfzig Jahren beschloss sie, Koreanisch zu lernen. Von 1910 bis 1945 wurde Korea als Teil des japanischen Kaiserreichs regiert. Während der Japanisierung waren die Verwendung koreanischer Namen sowie die koreanische Sprache vollständig verboten. In ihren Briefen an die koreanische Dichterin Hong Yun-Sook schrieb Ibaragi, dass sie sich für das schäme, was Japan Korea angetan hat, und insbesondere für die Unterdrückung der koreanischen Sprache, die sie als Verbrechen ansah. Durch das Erlernen der Sprache wollte sie ihre Empathie und Solidarität mit dem koreanischen Volk zeigen. 1990 veröffentlichte Ibaragi eine Sammlung von ihr übersetzter koreanischer Gedichte der Gegenwart.

Eine Zeile sieht wie eine Linie aus. Eine Linie kann so vieles sein, kann ein Faden sein, der uns verbindet, oder eine Grenze. Eine Grenze ist aber auch nicht nur Teilung und Trennung, sondern zugleich auch ein Ort, an dem wir uns treffen können, ein Ort der Verbindung, wie eine Naht an der Kleidung oder eine chirurgische Naht. Bei Verletzungen hält diese Naht die abgetrennten Ränder der Wunde zusammen.

Die Poesie kann unser physisches Leben nicht retten oder uns vor der Dunkelheit bewahren, das können nur wir selbst. Und ja, manchmal tut Poesie weh, so wie die Nadel, die das Körpergewebe durchsticht, aber das ist ein guter Schmerz, der Heilung bringt. Die Zeilen eines Gedichts können wie Seidenfäden die Ränder unserer Wunden zusammenhalten, sie können uns zusammenhalten. Das ist, was die Poesie tut.

Und die Narben – die Gedichte – werden wie Erinnerungen für uns, daran, wer wir einmal waren und wer wir geworden sind.

---

<sup>5</sup> Für das Original vgl. Ibaragi 1957.

## Literatur

- Arendt, Hannah (1962): *The Origins of Totalitarianism*. Cleveland / New York: Meridian Books.
- Assmann, Aleida (1993): „Zum Problem der Identität aus kulturwissenschaftlicher Sicht“, in: *Leviathan* 21/2, 238–253.
- Bashō (2022): *The Complete Haiku of Matsuo Bashō*. Oakland: University of California Press.
- Gerő, Márton / Plucienniczak, Piotr P. / Kluknavska, Alena / Navrátil, Jiří / Kanellopoulos, Kostas (2017): “Understanding Enemy Images in Central and Eastern European Politics: Towards an Interdisciplinary Approach”, in: *Intersections. East European Journal of Society and Politics* 3/3, 14–40.
- Gurevich, Aron (2009): *Izbrannye trudy. Norvežskoe občestvo*. Moskva: Tradicija.
- Ibaragi, Noriko (1957): “わたしが一番きれいだったとき”. <http://www.paw-hi-ho.ne.jp/n3tomoko/pooh/txt-wata.html> (24.06.2025).
- Kandel, Eric (2006): *In search of Memory. The Emergence of a New Science of Mind*. New York: W.W. Norton & Company.
- Veil, Simona (2023): *Stat'i i pis'ma 1934–1943*. Perevod: Petr Epifanov. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha.
- Weil, Simone (1999): *OEuvres*. Paris: Gallimard.
- Weil, Simone (2007): “The Iliad, or the Poem of Force”. Transl. by Mary McCarthy, in: Lawrence Bruce B. / Karim, Aisha (ed.): *On Violence: A Reader*. Durham and London: Duke University Press, 377–390.
- Weil, Simone (2011): *Die Ilias oder das Poem der Gewalt*. Übers. von Anouk Luhn, Johanna-Charlotte Horst, Thomasin Laugstien, Zürich: diaphanes.



Alessandro Achilli

## Sollen Kriegsgedichte klar sein? Die zeitgenössische ukrainische (Kriegs-)Lyrik zwischen Verständlichkeit, Hermetik und Archaisierung

**Abstract:** In this essay, I reflect upon some theoretical and practical issues concerning contemporary Ukrainian (war) poetry and its stylistic features. While after the full-scale Russian aggression against Ukraine some poets and literary critics have observed and called for a direct, accessible kind of poetry (one able to be easily understood by a potentially large pool of readers), the actual landscape of post-2022 Ukrainian poetry shows a much more diverse variety of stylistic choices. In the initial part of my article, I discuss both critical contributions by Ukrainian authors on contemporary poetry and some leading studies on hermeticism vs. accessibility in poetry. While the bulk of my article focuses on some recent poems by Marianna Kijanovs'ka, I also discuss poetic texts by Ukrainian authors of different generations and literary orientation including Danik Zadorožnyj, Viktorija Feščuk, and Oleksandr Irvanec'. To analyze contemporary poetry's links with tradition in light of the problem of intelligibility, I also make use of the concept of archaization, which explicitly appears in a poem by Kijanovs'ka and may explain the poetics of the poem by Irvanec' that I discuss.

**Keywords:** Ukrainian poetry, Ukrainian literature, war poetry, hermeticism, Marianna Kijanovs'ka

Wie schon mehrmals betont (vgl. Dathe 2022), hat die großangelegte russische Invasion der Ukraine erhebliche Auswirkungen auf die Entwicklung der ukrainischen Literatur und der Lyrik insbesondere. Seit dem 24. Februar 2022 spiegelt die Lyrik die materielle Lage sowie die Befindlichkeit der Ukraine und der Ukrainer\*innen wider, verbreitet sich dank ihrer Verankerung in den Social Media unter ukrainischen und internationalen Leser\*innen und

leistet damit einen wichtigen Beitrag zur ersten Phase der Verarbeitung des kollektiven Traumas der Ukrainer\*innen sowie zur globalen Anerkennung der außergewöhnlichen Stärke des ukrainischen Widerstands. Viele Dichter\*innen verbinden ihre übliche literarische Tätigkeit im In- und Ausland mit der Unterstützung von Binnenflüchtlingen, der freiwilligen Arbeit für die ukrainische Armee oder dem Kampf an der Front. Leider gibt es schon mehrere Opfer auch unter den Schriftsteller\*innen und Dichter\*innen – in etwa Volodymyr Vakulenko (1972–2022), Viktorija Amelina (1986–2023), die 2022 wieder angefangen hatte, auch Lyrik zu schreiben, und Maksym Kryvcov (1990–2024).

In einer Rede, die sie im Juni 2023 beim asphalt Festival in Düsseldorf hielt, hob Halyna Kruk (geb. 1974), eine bekannte Lyrikerin und Schriftstellerin aus L'viv, die Besonderheiten der heutigen Kriegslyrik – oder der zeitgenössischen ukrainischen Lyrik schlechthin – hervor, und bezog sich dabei vor allem auf deren Zugänglichkeit und Verständlichkeit:

Die nach Beginn der vollumfänglichen russischen Invasion in der Ukraine entstandene Lyrik ist nach meinem Empfinden vergleichsweise direkt, bar der künstlerischen Spielereien, ohne Allusionen, Metaphern oder andere poetische Schnörkel. Es ist eine Lyrik der emotionalen Tatsachen, die ganz bewusst eine simple, konkrete und eindeutige Sprache anstrebt. Sie hat etwas Dokumentarisches an sich, ist durchsichtig wie die Linse eines Objektivs, die ja auch die Aufmerksamkeit nicht auf sich selbst lenken will. Dennoch bleibt auch diese Lyrik in der Formensprache des poetischen Ausdrucks verankert, worin die Worte miteinander in Beziehung treten und mehr bedeuten als in einem publizistischen oder einem Gesprächszusammenhang. Verantwortung und Gewicht der Worte haben zugenommen. Bei uns bringt jedes Wort sehr viel mit sich.  
(Kruk 2023)

Während Kruk die – zumindest anscheinende – Linearität und Unkompliziertheit der ukrainischen lyrischen Sprache der Gegenwart betont, rückt sie auch die besondere Verantwortung der Lyrik gegenüber der ukrainischen Gesellschaft und der internationalen Leserschaft in den Mittelpunkt. Damit zeigt Kruk ihre Nähe zu einer für die ukrainische Kultur üblichen Auffassung von der schriftstellerischen und insbesondere der dichterischen Arbeit als einem nicht zu unterschätzenden Beitrag zum öffentlichen Leben der Nation

und deren Überleben in Gegenwart und Zukunft. Wie die heftige Debatte in der ukrainischen Literaturkritik nach der Veröffentlichung des umstrittenen Romans *Internat* von Serhij Žadan 2017 zeigte (vgl. Achilli 2020), ist *Verantwortung* einer der zentralen Bestandteile der Literaturpraxis in der Ukraine, wenn nicht der wichtigste überhaupt.<sup>1</sup> Seit sich Anfang des 20. Jahrhunderts die zwei gegensätzlichen Lager von den sogenannten Populisten und Modernisten mit jeweils unterschiedlichen Ansichten über die Orientierung der ukrainischen Kultur herausbildeten und in einen Wettstreit um die Führung des Kampfes zur Wiedergeburt der Ukraine an der Kulturfront und um die Gegenwart und Zukunft der ukrainischen Kultur traten (vgl. Pavlychko 1996), bildete sich in der Geschichte der ukrainischen Literatur ein wiederkehrender Spannungszustand zwischen allgemeiner Verständlichkeit und ästhetischem Anspruch heraus. Beide Richtungen verstanden und verstehen die ukrainische Kultur und das eigene Wirken in dieser Kultur als tragende Säule der Nation und wesentlichen Beitrag zu deren Nachhaltigkeit.

Bezüglich der Eigenschaften der zeitgenössischen ukrainischen Lyrik äußerte sich nun nicht nur Halyna Kruk. Auch der L'viver Literaturwissenschaftler Taras Pastuch, der mehrere lange Aufsätze über Kriegslyrik in der Onlinezeitschrift *Zbruč* publizierte, kommt zu einem ähnlichen Schluss:

Вона має вражати неочікувано, сильно, глибоко. Вражати назавжди. Поезія — не філологічні вправляння знульованого розуму, що перебуває у своєму камерному світі і не бачив справжнього життя, а спонтанний вибух важливого, наболілого, сутнісного. Поезія — це коли стихія життя проймає душу і відображається у промовистому, сильному образному слові.

(Pastuch 2022)

---

<sup>1</sup> Im Rahmen der Debatten um die ethische Vertretbarkeit gemeinsamer Veranstaltungen mit Schriftsteller\*innen und Journalist\*innen aus Russland nach der groß angelegten russischen Invasion wurde eine Aussage des PEN-Clubs der Ukraine veröffentlicht, die die Verantwortung ukrainischer Schriftsteller\*innen vor dem ukrainischen Volk als das Hauptleitprinzip ihrer ethischen Haltung und ihres Handelns darstellt (und vorschreibt). Vgl. PEN Ukraine 2023: "For us, the driving principle here is that of responsibility. As the Jewish-French philosopher Emmanuel Levinas, who spent a few years of his childhood in Kharkiv would put it, responsibility emerges from our response. To whom do we, the Ukrainian cultural community, respond in our actions today? For us the answer is clear: we respond to our people."

Sie soll unerwartet, stark und tief beeindrucken. Für immer beeindrucken. Lyrik ist nicht die philologische Übung eines gelangweilten Geistes, der in seiner Kammerwelt lebt und das wirkliche Leben nicht gesehen hat, sondern eine spontane Explosion des Wichtigen, Schmerzhaften, Wesentlichen. Lyrik ist, wenn die Elemente des Lebens die Seele durchdringen und sich in einem beredten, starken bildlichen Wort widerspiegeln.<sup>2</sup>

Laut Pastuch muss die Lyrik vor allem der Kommunikation, also dem Ausdruck wichtiger und konkreter Elemente des inneren Lebens eines kollektiven Subjekts dienen. Um nicht wie eine müßige Übung zu wirken, muss das in sich die Vielfältigkeit und Lebendigkeit der menschlichen Erfahrung verkörpernde poetische Wort imstande sein, die Aufmerksamkeit der Leserschaft auf sich zu lenken, was auf einen bestimmten Unterschied zwischen Pastuchs und Kruks Auffassungen über die Aufgaben und Eigenschaften zeitgenössischer Lyrik in der Kriegszeit hindeutet. Trotz dieser kleineren Abweichungen in ihren Formulierungen scheinen solche Ansätze wie die von Kruck und Pastuch jedoch von einer faktischen Verweigerung der Hermetik und deren ästhetischer Vertretbarkeit im Raum der ukrainischen Poesie nach Russlands umfassender Invasion zu zeugen. Trotzdem stehen Hermetik und kommunikative Kraft der Lyrik nicht unbedingt im Gegensatz zueinander. In einem Aufsatz zum Thema der Schwierigkeit in der zeitgenössischen Lyrik beobachteten Charles Altieri und Nicholas Nace eine allgemeine, stilübergreifende Neigung zur Kommunikation in der Poetologie der Gegenwart, die der für die Lyrik nicht weniger natürlichen Tendenz zur semantischen Verdunkelung *a priori* nicht gegenübergestellt werden sollte: „Most contemporary poets want to share a condition more than they want to instruct and to delight, even if this sharing is based not on an inner life so much as on painful encounters with structures that organize social reality“ (Altieri/Nace 2018: 2). Altieri und Nace zufolge beansprucht die „schwierige“, dunkle oder hermetische Lyrik einen ähnlichen Willen zur Vermittlung menschlicher Gefühle und allgemein nachvollziehbarer Erlebnisse wie die nichthermetische. In einem späteren Beitrag betont Pastuch den Zusammenhang zwischen Lyrikschreiben bzw. -lesen und der Verarbeitung der laufenden Kriegserfahrung: „Поезія не лише фіксує певний психічний стан, вона також у багатьох випадках

---

<sup>2</sup> Falls nicht anders angegeben, stammen die interlinearen Übersetzungen von mir. – A. A.

допомагає виявити емоції назовні і в такий спосіб розрядити сильне емоційне напруження“<sup>3</sup> (Pastuch 2024). Im Hinblick auf die Tradition etwa des Expressionismus könnte man davon ausgehen, dass die Fixierung bestimmter durch den Krieg bedingter psychologischer Zustände und deren Ausdruck und nicht zuletzt deren mögliche Bewältigung auf fruchtbaren Boden in der hermetischen Lyrik fallen könnten. Ein Zusammenhang zwischen der Schwierigkeit der Hermetik und der scheinbaren Unmöglichkeit bzw. Unaussprechlichkeit der Grenzerfahrung des Krieges sollte nicht von vornherein ausgeschlossen werden.

In seinem Buch zur Schwierigkeit in der Lyrik beschreibt Davide Castiglione den im Umgang mit der hermetischen Lyrik notwendigen erschweren Deutungsprozess seitens der Leser\*innen als einen Prozess der Überwindung einer Reihe semantischer Hindernisse: „The real-time encounter of the reader with such textual configurations leads to a slowed down, cognitively taxing processing that has been analogically rationalised as resistance, barrier, or obstacle to (basic, non-hermeneutic) comprehension“ (Castiglione 2019: 66). Auf der einen Seite scheint hermetisches Schreiben den Zugang zum Text zu versperren; auf der anderen kann die mit der sprachlichen Schwierigkeit verbundene Entschleunigung der Textwahrnehmung in Zeiten eines oft oberflächlichen, extrem beschleunigten Lesens einen gründlicheren Kontakt mit dem Text ermöglichen, der dessen kommunikatives Vermögen umgekehrt steigern könnte.

Die Frage der Zugänglichkeit und „Demokratizität“ der Lyrik in der Gegenwart,<sup>4</sup> die mit deren möglicher therapeutischer Wirkung im Zusammenhang steht, ist mit der politischen Dimension des Lyrikschreibens in Kriegskontexten verbunden. In ihrem Buch zur Hermetik in der deutschen

---

3 „Die Lyrik fängt nicht nur einen bestimmten geistigen Zustand ein, sondern hilft in vielen Fällen auch, Emotionen ans Licht zu bringen und damit starke emotionale Spannungen abzubauen“. Zu Lyrik und Emotionen vom Gesichtspunkt der Psychologie vgl. Johnson-Laird/Oatley 2022.

4 Vgl. Forster 2012: 49–50: “We see that the best contemporary poetry retains the nonverbal and elides it with the white space; it has an access point; it is evocative of looking from the personal to the collective; it uses linguistic/aesthetic devices [...] as a hinge between us and the material world; it draws on mythology and traditional literary modes; it defamiliarises us; and it retains that element of not being able to say it all.” Foster sieht keinen Widerspruch zwischen dem Anderssein („otherness“) der Lyrik und deren Neigung zur Kommunikation und Beteiligung allgemein verständlicher und nachvollziehbarer Erlebnisse und Inhalte.

Lyrik des 20. Jahrhunderts hebt Christine Waldschmidt die Tendenz zur Gegenüberstellung von hermetischer und engagierter Lyrik hervor, die sie als eine Folge des Erfolgs der Figur des engagierten Dichters nach 1970 in der Bundesrepublik und nicht nur dort sieht (Waldschmidt 2011: 18–19). Im Grunde macht Waldschmidt damit auf die besondere, aber eben nicht getilgte Referenzialität der hermetischen Lyrik aufmerksam, die ihr die Möglichkeit einer *rein menschlichen* und politischen Bedeutung weiter bewahrt:

Ein falsches Verständnis hermetischer Gedichte tut sich aber dann kund, wenn mit der Beschreibung „nichtreferentiell“ außer acht gelassen wird, dass ihnen ein ganz eigener Weltbezug innewohnt, dass sie [...] bisweilen im Negativen weiterhin mimetisch funktionieren können, die Referenzfunktion der Sprache auf ihre Weise nutzen und dass die Negation des mimetischen Bezugs auf die Wirklichkeit, trotzdem einen Bezug zu ihr einschließt.

(Waldschmidt 2011: 34)

In der Geschichte der ukrainischen Lyrik spielt die Hermetik eine nicht zu unterschätzende Rolle – nicht zuletzt bei solchen Lyriker\*innen, deren Werk üblicherweise als politisch aufgeladen wahrgenommen wird, wie etwa im Falle des Dichters und Dissidenten Vasyl' Stus (1938–1985). Dabei ergibt sich die Frage, ob es tatsächlich sinnvoll ist, die Schwierigkeit als stilistisches Hauptmerkmal der Hermetik im Gegensatz zur Zugänglichkeit der nichthermetischen Lyrik zu betrachten.

Es steht außer Zweifel, dass ein bedeutsamer Teil der zeitgenössischen ukrainischen Lyrik den direkten Charakter, den Kruk in ihrer Rede als typisch und passend für die Lyrik der Kriegszeit sieht, aufweist, dass sie anstelle der eigenständigen ästhetischen Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucks- oder Darstellungsstrategien die unmittelbare Kommunikation mit ihren Leser\*innen im Sinne von *nation* und *community building* und die offene Thematisierung der Kriegserfahrung bevorzugt. Hier könnten mehrere Beispiele einer solchen produktiven Vereinfachung der lyrischen Sprache angeführt werden. Das lyrische Tagebuch von Viktorija Feščuk (geb. 1996) ist exemplarisch für ein zugängliches lyrisches Schreiben, das an Ausdruckskraft und „Poetizität“ nicht einbüßt. Ihr 2023 online erschienener Gedichtband *182 Dni (182 Tage)* besteht aus hundertzweiundachtzig Dreizeilern, die verschiedene Ereignisse und Emotionen des Alltags im Krieg darstellen, für deren Aus-

druck die sprachliche Konzentration zentral ist. Die jeweiligen Dreizeiler, die sowohl selbstständige Texte als auch Bestandteile einer langen lyrischen Erzählung sind, setzen eine dichterische Arbeit voraus und verkörpern diese, welche mit der Utopie eines unmittelbaren, unreflektierten einfachen Schreibens nicht erklärt werden kann:

ДЕНЬ 18

сьогодні вбирали картоплі  
як на свято мали собі  
цілий день без війни  
(Feščuk 2023)

TAG 18

heute haben wir Kartoffeln geerntet  
es war wie ein Feiertag  
ein ganzer Tag ohne Krieg  
(Feshchuk 2023)

Während ein Gedicht wie dieses Gegenstand mehrerer Betrachtungen zu Fragen der Intertextualität und der ukrainischen und grenzüberschreitenden literarischen Tradition werden könnte, ist ein solcher Ansatz nicht vonnöten, um die künstlerische Kraft des Textes wahrzunehmen und zu genießen, wenn ein solches Wort im Kontext der Kriegslyrik annehmbar ist. Dank der Beherrschung der dichterischen Form gelingt es Feščuk, einer in der ukrainischen Gesellschaft verbreiteten Empfindung eine zugängliche Sprache zu verleihen, die durch eine raffinierte literarische Bearbeitung der Erfahrung des lyrischen Ichs sowohl individuelle als auch allgemeine Erlebnisse darzustellen vermag.

Auch die metapoetische Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen der Lyrik im Kriegskontext, nicht zuletzt unter Berücksichtigung des traditionell hohen Status der Poesie in der ukrainischen Kulturgeschichte, spielt eine wesentliche Rolle in der ukrainischen Literatur der letzten Monate und Jahre. Ein gutes Beispiel für einen dichterischen Text, der Metaphorizität problema-

tisiert, stammt von Danik Zadorožnyj (geb. 1995), einem Dichter der jüngeren Generation, der sowohl auf Ukrainisch als auch auf Russisch schreibt:

форма — ніби бронежилет для вірша  
носи так, щоб було зручно

щоб не вікно, а броню танка можна було б пробити своїм текстом  
якщо під рукою немає NLAW чи ПТУРа

я знаю, що це метафора  
що вірші не можуть загинути, втратити кінцівку чи отримати ПТСР  
що захищають не вірші, а люди зі зброєю  
які повернуться і ми мусимо їм допомогти так само  
як і вони жертвували собою  
захищаючи наші домівки  
[...]

цей наступ не повільний, а такий, який може бути  
в тих умовах, в яких опинилася українська армія  
проти на порядки більшого противника  
під керівництвом безпринципної мафії

бо неможливо швидко пробігти заміноване поле  
під щоденною вогневою зливою  
без літаків та панування в небі  
з чим ні НАТО, ні США ніколи не мали справи  
воюючи проти завжди слабшого супротивника  
на чужих континентах, а не на своїй, окупованій території  
[...]

(Zadorožnyj 2023)

Form ist wie eine kugelsichere Weste für ein Gedicht  
trage sie so, dass sie bequem ist

dass man nicht das Fenster, sondern die Panzerung des Panzers  
mit seinem Text durchstoßen kann  
wenn man keine NLAW oder PALR zur Hand hat

ich weiß, dass das eine Metapher ist  
dass Gedichte nicht umkommen können, ein Glied verlieren  
oder PTBS bekommen  
dass es nicht die Lyrik ist, die uns beschützt, sondern Menschen mit Waffen  
die zurückkommen werden, und wir müssen ihnen genauso helfen  
wie sie sich geopfert haben  
als sie unsere Häuser verteidigten  
[...]  
diese Offensive ist nicht langsam, sie ist wie sie sein kann  
unter den Bedingungen, in denen sich die ukrainische Armee befindet  
gegen einen Feind, der um ein Vielfaches größer ist  
unter der Führung einer prinzipienlosen Mafia

denn es ist unmöglich, schnell durch ein vermintes Feld zu laufen  
unter dem täglichen Feuerregen  
ohne Flugzeuge und Luftüberlegenheit  
etwas, womit weder die NATO noch die USA jemals zu tan hatten  
wenn sie gegen einen immer unterlegenen Feind kämpften  
auf fremden Kontinenten, nicht auf ihrem eigenen, besetzten Gebiet  
[...]

Während die Anfangsverszeile die ewige, quasi stereotypische Frage nach der Beziehung von Form und Inhalt ironisch oder halbironisch aufgreift, eine Frage, die auch für Feščuk ausschlaggebend ist und die sie performativ durch die ständige Wiederholung der gleichen Strophenform als lyrische Darstellung der Gleichmäßigkeit des Kriegsalltags und des Widerstands beantwortet, wird im Laufe der ersten Strophe des Gedichts Zadorožnyj der problematische Charakter des Lyrikschreibens thematisiert.<sup>5</sup> Beim Lesen dieser Strophe

---

<sup>5</sup> Das Bild des gegen das Fenster geworfenen Gedichts, durch das das Glas zu Bruch geht, stammt von dem russischen Dichter Daniil Charms (1905–1942): «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьётся» (Charms 2002: 170;

kann man den Eindruck gewinnen, dass die Spannung zwischen der für die lyrische Sprache naturgemäßen Neigung zur semantischen Dichte und der Notwendigkeit der Zugänglichkeit des Texts, der Kommunizierbarkeit eines leicht erkennbaren und Einfühlung erregenden Inhalts mit einer bewussten Hinwendung zur Klarheit und zur Pluralität der Subjektivität performativ gezeigt wird. In einer anderen, hier nicht zitierten Strophe dieses wie üblich für Zadorožnyj langen, reflexiven Gedichts weicht die „traditionelle“ Sprache der Lyrik einer sachlichen Besprechung der Lage der ukrainischen Armee, der Unterstützung der Ukraine seitens der internationalen Gemeinschaft und der Korruption in der russischen Armee. Die Strophe kann als Prosadichtung oder sogar wie ein Abschnitt aus einem Zeitungsartikel gelesen werden, der im Sinne Halyna Kruks „die Aufmerksamkeit nicht auf sich selbst lenken will“ und Leser\*innen von den Problemen des Krieges nicht ablenkt. Ob denn Fachdiskussionen in der Lyrik keine Aufmerksamkeit auf sich lenken, ist selbstverständlich fragwürdig.

Während Zadorožnyj die eigene Tendenz zur philosophischen und politischen Reflexion und zur damit verbundenen Komplexität mittels einer sprachlichen und poetologischen Vereinfachung performativ bekämpft, zeigt das Werk anderer Lyriker\*innen unterschiedliche Strategien zur Steigerung des kommunikativen Potentials der Lyrik oder allgemein zum Umgang mit den ethischen Voraussetzungen des Lyrikschreibens als nicht zuletzt öffentlicher, verantwortungsvoller Tätigkeit im Kriegskontext. Im Vergleich zu den Aufrufen zu Simplizität und Zugänglichkeit, die man bei etlichen Lyriker\*innen und Literaturwissenschaftler\*innen beobachten kann, verkörpert die Lyrik von Marianna Kijanovs'ka, die 1974 in Žovkva geboren wurde und die zu den einflussreichsten Stimmen der Kultur des heutigen L'viv gehört, einen anderen Ansatz zur Kriegslyrik. Ein Großteil des Werks Kijanovs'kas ist seit ihrem Debüt in den späten neunziger Jahren von einem gemäßigten Hermetismus und einem Fokus auf das innere Leben des Subjekts gekennzeichnet, ziemlich traditionell im besten Sinne des Wortes. Ihr 2017 erschienener Gedichtband *Babyn Jar. Holosamy (Babyn Jar. Stimmen)*, der mit mehreren Literaturprei-

---

„Gedichte sollten so geschrieben sein, dass, wenn man ein Gedicht gegen ein Fenster wirft, das Glas zerbricht“. Ich bin Mariya Donska für diesen wichtigen Hinweis dankbar. Zadorožnyj, der 2019 mit dem unabhängigen Arkadij-Dragomoščenko-Preis für junge russophone Dichter\*innen ausgezeichnet wurde, ist die russische/russophone lyrische Tradition, insbesondere in ihren innovativsten und avantgardistischen Strömungen, nicht fremd.

sen ausgezeichnet wurde, verbindet eine rein lyrische Tendenz zur sprachlichen Verdichtung und intensiven Metaphorizität mit dem tief menschlichen Willen, die Stimmen der im Jahr 1941 in Babyn Jar Ermordeten wieder klingen zu lassen. 2022 und 2023 postete Kijanovs'ka einige Gedichte auf ihrer Facebook-Seite, die einen wichtigen Bestandteil des Korpus der heutigen ukrainischen Kriegslyrik darstellen. Obwohl rein zahlenmäßig nicht besonders relevant, gewähren die von Kijanovs'ka geposteten Gedichte spannende Einblicke hinsichtlich der Frage der Zugänglichkeit der lyrischen Sprache im Kriegskontext. Neben ihren Facebook-Gedichten hat Kijanovs'ka auch noch einen bilingualen, ukrainisch-polnischen Gedichtband im polnischen Verlag *Pogranicze* veröffentlicht, welcher in Berlin geschriebene Kriegsgedichte enthält. Ende 2023 erschien dann der große Band *Blyskavka zustričaje vodu i viter* („Der Blitz trifft Wasser und Wind“), der aus mehr als zweihundert Seiten besteht. In Kijanovs'kas großer Kriegslyriksammlung sind die Grenzen zwischen einer dichterischen Sprache, die eine unmittelbare, leicht nachvollziehbare Repräsentation der Kriegserfahrung und der damit verbundenen Gefühle des Leidens und des Abscheus bestrebt, und der entgegengesetzten Neigung, die Komplexität der künstlerischen Bearbeitung der Verzweiflung poetologisch zu thematisieren, besonders verschwommen.

In einem Gedicht, das Kijanovs'ka am 30. April 2023 gepostet hat, spricht das lyrische Ich über die dem Leben aufgezwungene Archaisierung in einer vom Krieg durchdrungenen Realität:

для часу потрібна принаймні одна людина  
для вічності Бог

війна примусово архаїзує  
сни роди і племена старих богів  
сни роди і племена нас

тому я тепер не дивлюся в дзеркало  
а прикладаю його до рота  
якщо запітніє — значить дихаю

плесом дзеркала розливається  
перехоплене подихом сновидіння  
місячне світло — значить

солодка важка вода уповільнює не лише нейтрони а й душі

сита світу впокорено непроникністю  
із відбитого мрева і відбитого подиху  
вихоплюються тумани війни [...]  
(Kijanovs'ka 2023: 182)

für die Zeit bedarf es mindestens einer Person  
für die Ewigkeit Gottes

der Krieg archaisiert zwangsweise  
Träume Sippen und Stämme alter Götter  
Träume Sippen und Stämme unser

deshalb schaue ich nicht mehr in den Spiegel  
ich bringe ihn zu meinem Mund  
wenn er beschlägt, heißt das, ich atme.

im tiefen Wasser des Spiegels streut sich  
vom Atmen des Traumes beraubt  
das Mondlicht, das heißtt

süßes schweres Wasser verlangsamt nicht nur Neutronen, sondern auch Seelen

die Sieben der Welt durch Undurchdringlichkeit gebändigt  
aus der Fata Morgana und gebrochenem Atem  
steigen die Nebel des Krieges empor

Während die ersten acht Verszeilen des hier nur teilweise zitierten Gedichts die Leser\*innen mit keiner besonderen Komplexität konfrontieren, zeigt der Text ab der neunten Verszeile eine deutliche Hinwendung zur Hermetik.

Nicht zuletzt dank des Spiegelbilds, das in der Lyrik als Merkmal hermetischen Schreibens gelten kann, werden die Träume des Ichs in den Mittelpunkt gerückt. Die explizite Beschreibung der Verlangsamung der Gehirntätigkeit und der Seele, die paradoxal mit der Undurchlässigkeit einer nassen, von Tränen durchtränkten Welt verbunden ist, führt nochmal zur Erwähnung des Kriegs, dessen Nebel aus der Feuchte des wiedereroberten Atems ergriffen werden. Die Zugehörigkeit dieses Gedichts zum Genre der Kriegslyrik lässt sich dabei nur schwer bestreiten. Seine offene Thematisierung der Kriegserfahrung und seine Verwurzelung im Kriegskontext der Ukraine nach dem 24.02.2024 lassen keine Zweifel über seine Herkunft und Orientierung. Trotzdem zeigt das Gedicht eine semantische Komplexität und eine damit verbundene Offenheit zu mehreren Interpretationen, die wenig zu tun haben mit der Simplizität und dem Mangel an metaliterarischen Reflexionen, wie sie in den Aufsätzen von Kruk, Pastuch und anderen Literaturwissenschaftler\*innen als ausschlaggebend für die zeitgenössische Lyrik erachtet werden. Wie schon erwähnt, wird am Anfang des Gedichts die Archaisierung des öffentlichen und familiären Lebens im Krieg sowie der Träume hervorgehoben, die dann in den drauffolgenden Verszeilen im Fokus stehen. Es könnte vermutet werden, dass genau die vom lyrischen Ich poetologisch postulierte Archaisierung den Schlüssel zur Poetik dieses Gedichts und mehrerer Texte von Kijanovs'ka und anderen Dichter\*innen darstellt. Wenn man die Archaisierung in lyrischen Texten der Gegenwart im Sinne einer Rückkehr zum Erbe sowohl der Romantik als auch der historischen Moderne auffasst, kann auf die Frage nach der Verständlichkeit lyrischer Texte auch mit Bezug auf die übliche, vorhersehbare, unmarkierte Schwierigkeit der lyrischen Sprache der Tradition eingegangen werden. Auch im Kriegskontext kann die hermeneutische Arbeit an Gedichten durch typische Elemente der dichterischen Sprache wie semantische Verdunkelung, Intertextualität und Polysemie erschwert werden.

Die Kriegslyrik von Kijanovs'ka ist von einer erstaunlichen Kombination von Schwierigkeit und Unmittelbarkeit gekennzeichnet. Während die Darstellung der Kriegserfahrung in einem Gedicht wie „[dlja času potribna prynajmni odna ljudyna]“ eine Reihe poetologischer Fragen aufwirft, wird die Realität des Alltags im Krieg in anderen Texten Kijanovs'kas durch eine Sprache vermittelt, die trotz Reimen, Wiederholungen und anderer Merkmale der Dichtung der Prosa ähnelt:

знайомі загинули в азовсталі  
 внучка товаришки під час обстрілу на вокзалі  
 друга розстріляли під часу допиту  
 вся сім'я знайомої була в маріуполі тобто вдома  
 а тепер невідомо  
 де чи ніде  
 (Kijanovs'ka 2023: 30)

bekannte kamen in asowstal um  
 die enkelin einer freundin beim beschuss eines bahnhofs  
 ein freund wurde beim verhör erschossen  
 die ganze familie einer bekannten war in mariupol, also zu hause  
 und jetzt ist es unklar  
 ob wo oder nirgendwo

Die darauffolgende Strophe dieses langen Gedichts besteht in einem Verzeichnis der meist männlichen Opfer der umfassenden Invasion, dessen brutale Nacktheit der Unbarmherzigkeit des Kriegsalltags für die Verteidiger\*innen des Landes entspricht. Die zwei letzten Verszeilen der Strophe spielen mit dem Topos der Unaussprechlichkeit, dem das Gedicht durch seine Aufzählung einiger der vielen Kriegsopfer offensichtlich widerspricht, und deuten auf die degradierte Sprache der Kriegslyrik hin:

син подруги загинув під бахмутом  
 друг загинув під бахмутом  
 друг пропав під бахмутом безвісти  
 [...]  
 слів нема  
 це не слова  
 (Kijanovs'ka 2023: 30)

der sohn eines freundes kam bei bachmut um  
 ein freund kam bei bachmut um  
 ein freund wird bei bachmut vermisst  
 [...]

wortlos  
das sind keine worte

In der nächsten Strophe weicht die Beweinung der Opfer im Jetzt einer komplexeren, visionären Darstellung der Folge der laufenden Aggression aus ihrer direkten historischen Voraussetzung, der russischen Invasion von 2014:

вже майже десять років пімста росте в землі як трава  
віднедавна трава росте на руїнах вісімнадцяти міст  
десь пологового десь висотного будинку десь школи  
днесь небо ворогу пімстою очі коле  
[...]  
убиті — усі мої  
закатовані — всі мої  
згвалтовані — всі мої  
живцем закопані — всі мої  
спалені — всі мої

слів нема під серцем розірвало аорту  
це не слова

я трава всюди де тільки можу живу росту і триваю  
тут і там я трава

ці не слова із болю моєї мови немов останці  
але триває трава  
(Kijanovs'ka 2023: 31–32)

seit fast zehn jahren wächst die rache im boden wie gras  
in jüngster zeit wuchs das gras auf den ruinen von achtzehn städten  
einer entbindungsklinik, eines hochhauses, einer schule  
jetzt sticht der Himmel dem Feind rachsüchtig die Augen aus  
[...]  
die toten sind alle meine  
die gefolterten alle meine

die vergewaltigten alle meine  
 die lebendig begrabenen alle meine  
 die verbrannten alle meine

wortlos unterm herzen ist die aorta zerrissen  
 das sind keine worte

ich bin gras wo immer ich leben kann ich wachse und mache weiter  
 hier und dort bin ich gras

diese nicht worte aus dem schmerz meiner sprache wie härtlinge  
 aber das gras gedeiht

Die mythische Figur der Rache ist eins mit dem wachsenden Gras und dem lyrischen Ich, dessen Leid mit allen Opfern des Angriffskriegs geteilt wird. Die Identifizierung des lyrischen Ichs mit dem Gras stammt wahrscheinlich aus „Vesna“ („Frühling“), einem bekannten Gedicht von Bohdan-Ihor Antonyč, einer der einflussreichsten Stimmen der westukrainischen Tradition der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts:

Росте Антонич, і росте трава,  
 і зеленіють кучеряви вільхи.  
 Ой, нахилися, нахилися тільки,  
 Почуєш найтайніші з всіх слова  
 [...]  
 (Antonyč 1938: 40)

Es wächst Antonyč und es wächst das Gras,  
 und es ergrünern die lockigen Erlen.  
 Beuge dich, beuge dich doch,  
 Du wirst die geheimnisvollsten der Worte hören  
 [...]

In diesem berühmten Vierzeiler, der 1938 in *Zelena Jevanhelija* (*Das grüne Evangelium*), der vierten Gedichtsammlung von Antonyč, erschien, behauptet das lyrische Ich die Einheit von Dichter, Gras und Worten. Die geheimnisvol-

len Worte, die der Dichter-als-Gras und das Gras-als-Dichter aussprechen, besitzen eine magische Kraft. Im Vergleich zur naiven, bezaubernden Harmonie der poetologischen Dichtung Antonyč scheint die Lyrik der Gegenwart auf die Aufzählung von Kriegsopfern begrenzt bleiben zu müssen. Trotz der vom Kontext abhängigen Unterschiede in der lyrischen Weltanschauung und der Poetologie Antonyč bzw. Kijanovs'kas bleibt die Identität des Ichs mit dem Gras weiter bestehen, was auf die Kontinuität der literarischen und nationalen Tradition hindeutet. Einerseits scheint dieser intertextuelle Bezug die tiefe Literarizität des Gedichts in den Mittelpunkt zu rücken, andererseits verlangt „[znajomi zahynuly v azovstali]“ weniger intensive hermeneutische Anstrengungen seitens der Leser\*innen als andere Texte Kijanovs'kas. Außer der mindestens für einen Teil der ukrainischen Leserschaft offensichtlichen Anspielung auf Antonyč kann das Gedicht im Sinne einer allgemeineren Annäherung an die romantische Tradition Taras Ševčenkos gelesen werden. Das Leid des Ichs ist Teil vom Leid des Volkes. Trotzdem darf der Unterschied zwischen dem Werk Ševčenkos in seinem historischen Kontext und den neoromantischen Tendenzen in der Lyrik der Gegenwart nicht übersehen werden. Während das Ich Ševčenkos sich selbst als die Stimme eines Volkes versteht, das noch nicht imstande ist, sich aktiv gegen den Feind zu wehren, spricht das Ich der Lyrik Kijanovs'kas und der ukrainischen Lyrik seit 2022 im Allgemeinen im Namen einer ganzen Nation, die sich dafür entschieden hat, mit aller Kraft gegen die Aggression zu kämpfen. Bezüglich der Frage der vielschichtigen intertextuellen Vernetzung des Gedichts sollte auch noch T. S. Eliots *The Waste Land*, eines der Haupttexte der klassischen Moderne, als möglicher Anknüpfungspunkt erwähnt werden. Die „Nicht-Worte“, die vom Leid des lyrischen Ichs stammen, werden mit „Härtlingen“ („ostanci“), möglicherweise auch „Überresten“ verglichen, was einer Dichtungsmetapher Eliots ähnelt: „these fragments I have shored against my ruins“ (Eliot 1963: 69). Im Angesicht der Ruine können Worte und Textfragmente dauernde Unterstützung bieten. Dank der Worte, die nur scheinbar als Unworte vorkommen, kann das Gras die Zerstörung überstehen.

Während die Rehabilitierung der (Un-)Worte die Schwierigkeit des scheinbar Unverständlichen relativiert, besteht der Schluss des Gedichts dann aus Fetzen von Sprache, die die logische Struktur der Verszeilen verwirren und deren Zugänglichkeit erschweren:

я трава робота зі світлом триває і кожен мій атом

МИ ВИ ТИ ВІН ВОНА Я ВОНИ  
 вишиване і хрещате я ми ти ви вони  
 відтепер робота зі світлом і світло  
 вчиться нас захищати  
 вже майже десять років війни  
 (Kijanovs'ka 2023: 32)

ich bin gras die arbeit mit dem licht geht weiter and jedes meiner atome

wir ihr du er sie ich sie  
 bestickt und gekreuzt ich wir du ihr sie  
 ab jetzt die arbeit mit dem licht und das licht  
 lernt uns zu verteidigen  
 fast schon zehn jahre der krieg

Die Erwähnung des Ichs in einer Zeile, deren Anfang vom Personalpronomen 1. Person Plural markiert ist, betont die Verwurzelung des Ichs im nationalen Kontext. Der Zusammenhalt der ukrainischen Gemeinschaft in ihrem Widerstand gegen den Angreifer setzt deren Harmonie und Einheitlichkeit voraus. Es ist nur das Ganze, das imstande ist, das Land zu verteidigen, nicht das romantische Ich allein. Auch deswegen endet dieses von einem facettenreichen Spektrum intertextueller Anspielungen und poetologischer Stilschwankungen gekennzeichnete Gedicht mit einer einfachen Feststellung der schrecklichen Dauer des Krieges.

In einem anderen titellosen Gedicht, das mit der Zeile „[četverta svitova solipsyčna vijna]“ („der vierte solipsistische weltkrieg“) anfängt, wird der Krieg im Kontext der Geschichte der westlichen Kultur erörtert. Die Mängel der Sprache und möglicherweise deren Korruption im Angesicht des Krieges werden durch eine verfremdende Kombination von Anglizismen, unerwarteten Vokabeln und den ersten Worten des griechischen Johannesevangeliums hervorgehoben. Unter Bezugnahme auf die für die romantische und postromantische Lyrik traditionelle Thematisierung des dichterischen Wortes und auf

dessen unzureichende Ausdrucksfähigkeit erhebt sich im Gedicht die Frage des Logozentrismus:

четверта світова соліпсична війна  
війна філософів домогосподинь геймерів і  
майстрів акупунктури  
почалася бо  
на початку було Слово

ця війна почалася давногрецькою  
'Εν ἀρχῇ ήν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ήν πρὸς τὸν θεόν,  
καὶ θεὸς ήν ὁ λόγος  
[...]  
(Kijanovs'ka 2023: 164)

der vierte solipsistische weltkrieg  
der krieg der philosophen der hausfrauen der gamer und  
der meister der akupunktur  
begann weil  
am anfang war das Wort

dieser krieg begann auf altgriechisch  
'Εν ἀρχῇ ήν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ήν πρὸς τὸν θεόν,  
καὶ θεὸς ήν ὁ λόγος

Das Wort und seine Zentralität in der Geschichte und der Kultur werden zum Grund des Krieges erklärt. Die Frage nach der Verantwortung des Wortes ist eng mit der Tätigkeit von Schriftsteller\*innen verbunden, die in der ukrainischen Tradition als Arbeit zugunsten der Gemeinschaft verstanden wird. Darüber hinaus bleibt das Gedicht aufgrund seiner Vielsprachigkeit, die auch eine Mischung zweier verschiedener Alphabete mit sich bringt, kaum zugänglich für viele Leser\*innen. Es stellt sich die Frage, ob das Gedicht eher als Verkörperung eines radikalen poetologischen Aufrufs zu einer neuen Poetik gelesen werden sollte. Im Kontext der Sammlung Kijanovs'kas, die zwischen Verständlichkeit und semantischer Dunkelheit balanciert, scheint das Gedicht

das ethische Gewicht des Wortes durch seine Verurteilung paradoixerweise zu verteidigen. Poetologisch dürfte der Text als eine Mahnung ausgelegt werden: Ein verantwortungsloser Umgang mit dem Wort kann zu historischen Katastrophen führen. Die stilistische Unregelmäßigkeit und Unvorhersehbarkeit der jüngsten Lyrik Kijanovs'kas, die eine raue Darstellung der Brutalität des Krieges mit erheblichen Elementen einer Archaisierung der Sprache verbindet, scheint die Reflexion über die Notwendigkeit eines neuen, verantwortungsvollen Wortes performativ zu verkörpern.

Einer der herausforderndsten Texte von Kijanovs'ka ist das lange Gedicht, das sie am 24. März 2023 auf Facebook publizierte und das später in *Blyskavka zustričaje vodu i viter* aufgenommen wurde:

днесь Дніпро понесе кров ворожу  
 у смоленське болото  
 і зійдуться всі баби бочаровські  
 двадцять шість душ живих  
 та ще двадцять дві ні живі ні мертві  
 з тою кров'ю поговорити

ні піску там нема ні лугу самі мочарі  
 та імла та знизу студений холод

і побачать баби бочаровські що  
 кров німа  
 нічого не чує ні про кого не мовить  
 тільки брижі хвилясті тою кров'ю ідуть  
 і кулі кулясті з неї вискають  
 червонопері як окуні  
 будять сопух у надрах

[...]

ну а пімста — як то часом з пімстою буває —  
 стане ходити мовчати і бабам бочаровським дивуватися  
 (бо ті хоч і на болоті, а всі в шубах)

[...]

а найостанніша бочаровська баба  
яка спала і з усіма до болота не йшла  
з лихою кров'ю не говорила  
встане змучена з печі підніме дитину з горшка  
наварить голодної юшки  
усіма забута — та й добре  
(Kijanovs'ka 2023: 194–197)

Heut wird der Dnipro das Feindesblut  
in die Smolensker Sümpfe tragen  
und alle Bočarover Weiber werden zusammenkommen  
sechsundzwanzig lebende Seelen  
und noch zweiundzwanzig weitere weder lebendig noch tot  
zu sprechen mit diesem Blut

keinen Sand gibt es dort, keine Wiese nur ein Moor  
und Dunst und ein kaltes Strömen von unten

und die Bočarover Weiber werden sehen, dass das Blut stumm ist  
und nichts hört und von niemandem etwas erzählt  
nur das vom Blut gespreizte Gekräusel im Wasser  
runde Kugeln quellen aus ihm hervor  
rotflossig wie Barsche  
wecken Gestank aus den Tiefen

[...]  
und die Vergeltung – wie das manchmal mit der Vergeltung ist –  
wird verstummen und sich wundern über die Bočarover Weiber  
(die sogar im Sumpf Pelzmäntel tragen)

[...]  
und das allerletzte Bočarover Weib  
die geschlafen hat und nicht mit den anderen zum Sumpf gegangen war  
nicht mit bösem verfluchtem Blut gesprochen hat  
wird erschöpft aufstehen vom Herd das Kind vom Topf nehmen

wird kochen eine dünne Fischsuppe  
 Von allen vergessen – das ist in Ordnung so.<sup>6</sup>

Ein erstes mögliches Hindernis im Prozess der Textannäherung kann die Länge des Gedichts selbst darstellen, die – um Kruk noch einmal zu zitieren – die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und die Interpretation erschwert oder zumindest erschweren kann. Die Archaisierung des Lebens, der Träume und auch noch des Schreibens, die in „[dlja času potribna prynajmni odna ljudyna]“ für zentral erklärt wird, spielt auch in diesem Gedicht, das den Zusammenhang von Blut und Schreiben thematisiert, eine wesentliche Rolle. Am offensichtlichsten ist dabei der offene intertextuelle Dialog des langen Gedichts mit Ševčenko, der auch als eine Art Archaisierung gelesen werden könnte. Mehr oder weniger explizite intertextuelle Verweise oder Allusionen auf Texte, Bilder oder einfach Atmosphären des literarischen Erbes der Tradition können einen doppeldeutigen Einfluss auf die Lektüre eines Textes ausüben. Einerseits können sie das Verständnis und die Interpretation des Textes erleichtern, indem sie Leser\*innen – vor allem ukrainischen in diesem Fall – hilfreiche kulturelle Bezugspunkte zur Verfügung stellen; andererseits setzen solche kulturellen Bezüge ein bestimmtes Niveau an Belesenheit voraus und steigern die Literarizität des Textes, der infolgedessen weniger zugänglich werden kann. In der Interpretation kann die Länge des Textes zu einer vermehrten Diskrepanz zwischen dem Ganzen und seinen Teilen führen. Getrennt genommen könnten das „vom Blut gespreizte Gekräusel“ und die „im Wasser runden Kugeln“, die „aus ihm hervorquellen“ («брижі хвилясті тою кров'ю ідуть / і кулі кулясті з неї вискакують»), sogar als eine Metapher für die intertextuelle Wiederkehr gewisser Motive in der von Gewalt und Repressionen gekennzeichneten Geschichte der ukrainischen Literatur gelesen werden, obwohl die Lektüre des Gedichts in seiner Gesamtheit einer solchen Auslegung nicht zuletzt aus ethischen Gründen widersprechen dürfte: Es geht hier ganz eigentlich um das Blut, nicht um die Intertextualität. Neben dem Blut ist das Gedicht noch von der Präsenz anderer urwüchsiger Elemente gekennzeichnet, in etwa von der Rache mit ihrer Vergeltung und dem Zahlmeister, der im Volksglauben eine Metapher für den Tod ist. Das Gedicht verkörpert das Paradox der Folklore in der Literatur der Gegenwart, wo diese ihre herkömmliche Rolle

---

<sup>6</sup> Diese unveröffentlichte Übersetzung stammt von Susi K. Frank.

eingebüßt hat und zum Inbegriff der Literarizität geworden ist, zumindest für einen Teil der Leserschaft und im Unterschied zu anderen Gattungen wie der Musik oder, in geringerem Ausmaß, der Malerei. Darüber hinaus kommen im Text Elemente der Geographie, wenn nicht sogar der Geopolitik vor, die im Kontrast zur abstrakten, mythischen Stimmung eines Großteils des Gedichts stehen und zu dessen Komplexität und Vielschichtigkeit beitragen. Den Klangfiguren kommt ebenso eine wichtige Bedeutung zu. Ähnlich zu den intertextuellen Bezügen spielen sie eine ambivalente Rolle. Einerseits können Klangfiguren Leser\*innen beim Textverständnis und -genuss helfen, wo sie die Einprägung von Wörtern, Sätzen und Verszeilen begünstigen; andererseits entfernen sie das Gedicht von der Sprache des Alltags, was wiederum die Kluft zwischen dem Gedicht als Text im Sinne eines künstlichen Konstruktions und der Lyrik als wichtigem Kommunikationsmittel im Kontext einer vom Krieg bedrohten Nationsgemeinschaft vergrößern kann. Das lange Gedicht Kijanovs'kas, das die Gattung der Ballade wieder aufgreift, ist auch von einer Narrativität geprägt, die maßgeblich im Auftakt und im Schluss des Textes ist, mit dem allerletzten, geheimnisvollen Bočarover Weib, das von den anderen Weibern vergessen wird. Die im Schluss des Gedichts themisierte Vergessenheit kann als das Gegenteil der Poetik, die dem Text zugrunde liegt, gelesen werden. Mit seiner an die Tradition anknüpfenden archaisierenden Orientierung kann „[dnes' Dnipro ponese krov vorožu]“ nicht zuletzt als eine Verherrlichung des kulturellen Gedächtnisses und des Widerstands gegen die Zerstörung der ukrainischen Kultur seitens Russlands gelesen werden. Die Kombination eines konkreten historischen Kontextes, auf den das Gedicht direkt anspielt und der zumindest für Leser\*innen der Gegenwart offensichtlich ist, mit der gleichzeitig zeitlosen und historisch bedingten Erhabenheit des Mythos und einer gewissen Ironie, sowie der natürlichen Ambiguität eines teilweise hermetischen Textes mit einer Weltanschauung, die klar zwischen dem Unseren und dem Feind unterscheidet (wie auch in anderen jüngsten Gedichten Kijanovs'kas) – all dies deutet auf eine Auffassung der Poesie hin, die über die Grenzen einer Simplizität und Konkretheit anstreben. In dieser Hinsicht bietet der vom lyrischen Ich Kijanovs'kas selbst vorgeschlagene Begriff der Archaisierung eine treffende poetologische Erklärung der Poetik des Gedichts an, obwohl andere neue Gedichte Kijanovs'kas eine nicht archaisierende Poetik der Dunkelheit oder Hermetik aufweisen.

Zum Schluss muss darauf hingewiesen werden, dass Archaisierung in der zeitgenössischen Lyrik verschiedene Formen annehmen kann, die nicht unbedingt zu einer Verminderung der Verständlichkeit der dichterischen Sprache führen müssen. Ein Beispiel hierfür ist ein kurzes Gedicht von Oleksandr Irvanec' (geb. 1961), einer der Koryphäen der ukrainischen Postmoderne der späten Achtziger und frühen Neunziger, in dem etliche Elemente einer archaischen lyrischen Weltanschauung zu beobachten sind, die die Direktheit und Verständlichkeit des Textes nicht untergraben, sondern umgekehrt:

### СУБОТА, 5 БЕРЕЗНЯ

\*\*\*

З міста, що ракетами розтрощене,  
 До усього світу прокричу:  
 Цього року у Неділю Прощену  
 Я, здається, не усіх прощу!  
 Світе-світе, гарно ж ти нас кинув!  
 Та у пеклі цих страждань-терпінь  
 Все ж стойти золотоверхий Київ,  
 Буча, і Гостомель, і Ірпінь.  
 Ми усе здолаємо і вистоїм!  
 Потім ще і рештки приберем  
 Тих усіх, котрі були тут прислані  
 Вузькооким лисим упирем.  
 З вами й я і вистою, й вцілію,  
 Як у землю рідну міцно впрусь.  
 Я ніколи не прощу Росію.  
 ...Чом відводиш очі, Білорусь?  
 (Irvanec' 2022)

Von der Stadt, von Raketen zerschmettert,  
 schreie ich an die ganze Welt:  
 Dieses Jahr, am Sonntag der Vergebung  
 Nicht allen werde ich vergeben!  
 O du Welt, du hast uns hängen lassen!  
 Doch in der Hölle dieses Leids gibt es Geduld

Noch steht das goldgekrönte Kyjiv,  
Buča und Hostomel' und Irpin'.  
Wir überwinden alles, das überstehen wir!  
Dann werden wir die Überreste wegräumen  
Von all denen, die er zu uns geschickt hat,  
Jener schmaläugige, glatzköpfige Vampir.  
Mit euch überstehe ich das, mit euch überlebe ich,  
ich halte fest an meinem Heimatland.  
Russland werde ich nie verzeihen.  
...Was schaust du weg, Belarus?

Im in Buča geschriebenen Gedicht von Irvanec' wird das Leiden – die Hölle, wie es im Text steht – der ersten Tage der russischen Aggression und der Zerstörung zahlreicher ukrainischer Städte seitens Russlands mit einer gewissen tragischen Ironie und einem vom nationalen Widerstand inspirierten Heroismus dargestellt. „Subota, 5 bereznja“ ist von einem bewussten Essentialismus geprägt, der vom traditionellen Bild des die Ukraine gegen ihre äußeren Feinde schützenden lyrischen Ichs ergänzt wird. Mit einer Poetik, die die ästhetische Rebellion der Bu-Ba-Bu-Gruppe gegen literarische Vorbilder anscheinend widerlegt oder sie indirekt als in der Gegenwart überwunden, nicht zeitgemäß darstellt, knüpft das Subjekt an die Mythologie des ukrainischen Dichters an, wie sie etwa in der Lyrik von Vasyl' Stus und selbstverständlich auch in der Tradition der Romantik erscheint. Das „Wir“, das nicht weniger ausschlaggebend für die Weltanschauung dieses Gedichts ist als das „Ich“, ist die Grundlage die Rechtfertigung der Existenz des Ichs. Wiederum braucht die nationale Gemeinschaft das Subjekt, das imstande ist, ihre materielle Lage und Befindlichkeit der ganzen Welt mitzuteilen. Auch der Reim spielt eine zweideutige Rolle in solch einem Gedicht. Obwohl er als der Inbegriff, die Verkörperung der Poetizität des Textes wahrgenommen werden kann, könnte der Reim umgekehrt das Verständnis erleichtern und damit die Aufmerksamkeit der Leser\*innen auf den klaren politischen Inhalt des Textes lenken. In dieser Hinsicht ist ein solches Gedicht ein interessantes Beispiel für ein gleichzeitig traditioneller, vielleicht sogar bewusst altmodischer und in Bezug auf die literarische Reputation seines Autors vielschichtiger, ironisch poetologischer Text, der Tradition und Metaliteratur in Verbindung bringt, einer breiten Leserschaft verständlich bleibt und damit sein Kommunika-

tionspotential erfüllen kann. Dazu kommt noch die tragische Konkretheit seines Entstehungskontexts und sein damit verbundener ethischer Wert als literarisches Zeugnis eines klar erkennbaren Kriegsverbrechens.

Darüber hinaus muss noch einmal auf die Vielfältigkeit der zeitgenössischen ukrainischen Lyrik hingewiesen werden, was auch die methodologische Frage aufwirft, ob sie vollständig mit der Kriegslyrik identifiziert werden soll oder eher nicht. Dabei ergeben sich etliche Fragen, die Forscher\*innen dabei helfen könnten, die Besonderheiten der heutigen Lyrik oder Kriegslyrik zu untersuchen. Ist es in der heutigen Ukraine möglich oder vertretbar, ohne Berücksichtigung des Krieges Lyrik zu schreiben? Man könnte wahrscheinlich sagen, dass die Mehrheit der Gedichte, die im Internet und in ukrainischen und internationalen Veröffentlichungen und Anthologien verbreitet werden, auf die eine oder andere Weise in Verbindung mit der Kriegserfahrung stehen. Es werden aber immer noch auch Gedichte geschrieben und publiziert (oder einfach auf Social Media gepostet und geteilt), die thematisch keinen direkten Zusammenhang mit dem Krieg zu haben oder zu zeigen scheinen. Und wie hat sich die ukrainische Lyrik zwischen 2014, als der Krieg für Millionen Ukrainer\*innen zum Alltag wurde, und 2022 geändert? Sind bedeutsame Unterschiede in der poetischen Darstellung des Krieges in der Lyrik der Jahre zwischen der Revolution der Würde und dem großangelegten Angriff und der jüngsten Kriegslyrik zu beobachten? Der Versuch einer Beantwortung dieser Fragen kann nicht von der Problematik der Rezeption absehen. Wiederum hängt diese mit der Frage der Verständlichkeit zusammen, d.h. der Möglichkeit, durch Lyrik mit einer breiten Leserschaft über individuelle und allgemeine Befindlichkeiten sprechen zu können. Mit ihrer stilistischen Vielfalt und ihren teilweise unterschiedlichen Antworten auf die Frage nach der Kommunikation und der gesellschaftlichen Rolle der Literatur zeigt sich die ukrainische Lyrik der Gegenwart als gemeinsamer Akt des Widerstands einer Gemeinschaft, die im Sinne des Kampfes für Unabhängigkeit, Freiheit und Demokratie keinen Gegensatz zwischen Individualität und Gemeinsamkeit in ihrer Wechselseitigkeit sieht.

## Literatur

- Achilli, Alessandro (2020): "Writers, the Nation, and War: Literature Between Civic Engagement, Trauma, and Aesthetic Freedom in Contemporary Ukraine", in: *Modern Language Review* 115/4, 872–890.
- Altieri, Charles / Nace, Nicholas D. (2018): "Introduction", in: Altieri, Charles / Nace, Nicholas D. (Hgg.): *The Fate of Difficulty in the Poetry of Our Time*. Evanston: Northwestern University Press, 1–26.
- Antonyč, Bohdan Ihor (1938): *Zelena Jevanhelija*. L'viv: Drukarnja N. T. Š.
- Castiglione, Davide (2019): *Difficulty in Poetry: A Stylistic Model*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Charms, Daniil (2002): *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik. Kniga 2*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt.
- Dathe, Claudia (2022): „Die Schweigesprache der Wut“: Ukrainische Dichtung im Krieg“, in: *Osteuropa* 72/6–8, 53–68.
- Eliot, Thomas S. (1963): *Collected Poems, 1909–1962*. New York: Harcourt Brace & World.
- Feščuk, Viktorija (2023): *182 Dni*.
- Feshchuk, Victoria (2023): *182 Tage*. Übers. von Ganna Gniedkova. Kassel: Jenior Verlag.
- Forster, Gary (2012): „The Debate Surrounding the Perceived Democracy and Accessibility of Poetry Today: A Brief Analysis“, in: *Journal of Poetry Therapy* 25/1, 49–53.
- Irvanec', Oleksandr (2022): „SUBOTA, 5 BEREZNJA“. <https://www.facebook.com/tsiupa/posts/4819385871432259> (01.03.2024).
- Johnson-Laird, Philip N. / Oatley K. (2022): "How Poetry Evokes Emotions", in: *Acta Psychologica* 224, 1–12.
- Kijanovs'ka, Marianna (2023): *Blyskavka zustričaje vodu i viter*. Kyjiv: Duch i litera.
- Kruk, Halyna (2023): „Dazu war Literatur immer schon da“. <https://www.asphalt-festival.de/echoraum/dazu-war-literatur-immer-schon-da/?fbclid=IwAR3MM5jbxOkBdHZRzqn4wpN-ofedZ3ei5CERU7snpGlraHK-hNNGhM3TDBsg> (06.02.2024).
- Pastuch, Taras (2022): „Poezija v čas vijny (III)“, in: *Zbruc*. <https://zbruc.eu/node/112646> (01.03.2024).

- Pastuch, Taras (2024): „Do novoho kanonu ukrajins’koji poeziji“, in: *Zbruč*.  
<https://zbruc.eu/node/117641> (01.03.2024).
- Pavlychko, Solomea (1996): “Modernism vs. Populism in Fin de Siècle Ukrainian Literature: A Case of Gender Conflict”, in: Chester, Pamela / Forrester, Sibelan (Hgg.): *Engendering Slavic Literatures*. Bloomington: Indiana University Press, 83–103.
- PEN Ukraine (2023): “We respond to our people: PEN Ukraine Executive Board statement”. <https://pen.org.ua/en/my-vidpovidayemo-pere-red-svoym-narodom-zayava-vykonavchoyi-rady-ukrayinskoho-pen> (06.02.2024).
- Waldschmidt, Christine (2011): „*Dunkles zu sagen*“: *Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter.
- Zadorožnyj, Danik (2023): „Forma – niby bronežylet dlja virša“. <https://www.facebook.com/danik.bytheway/posts/1242047439791241> (01.03.2024).

Magdalena Marszałek

## Wörter und Krieg: Ostap Slyvyns'kyjs „Slovnyk vijny“ im Kontext aktueller und historischer Kriegslyrik

**Abstract:** The article addresses the question of how poetry reflects on language in times of war. The focus is on contemporary Ukrainian poetry in the context of the Russian invasion, in particular on Ostap Slyvyns'kyi's *Slovnyk vijny*. This "Dictionary of War" represents a form of documentary that owes itself to a poetic sensitivity for the authentic spoken word. In his foreword, Slyvyns'kyi lays a trail to Polish war poetry, which is subjected to a closer reading. The crisis of language and writing during the war turns into the productivity of testimony.

**Keywords:** poetry, war, Ukraine, Poland, language, testimony

In Serhij Žadans Facebook-Tagebuch, das er in den ersten Monaten des russischen Angriffskriegs gegen die Ukraine in Charkiv führte, findet sich eine Notiz vom 7. März 2022, 10.30 Uhr, in der Žadan über die Beschädigung des berühmten Slovo-Gebäude berichtet:

Eine Granate hat ins legendäre Haus „Slowo“ („Wort“) eingeschlagen. Das ist aus Sicht der Russen ganz konsequent: Sie haben schon immer unsere Kultur vernichtet. Aber diesmal werden sie es nicht schaffen. Die Russen sind Barbaren. Und das „Wort“ bauen wir wieder auf.

(Zhadan 2022b: 22)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ich zitiere aus Serhij Žadans deutscher Ausgabe seines Facebook-Tagebuchs, das in Buchform unter dem Titel „Himmel über Charkiw“ bei Suhrkamp erschienen ist (Zhadan 2022b). Das Tagebuch wurde bereits 2022 in vier Sprachen übersetzt (Deutsch, Dänisch, Englisch und Polnisch), jedoch hat sich Žadan gegen eine ukrainische Buchausgabe ausgesprochen (vgl. die Notiz über die deutsche Ausgabe in *Ukraїns'ka Literaturna Hazeta* vom 04.10.2022: [https://litgazeta.com.ua/news/serhij-zhadan-vypustiv-novu-knyhu-nebo-nad-kharkovom/#google\\_vignette](https://litgazeta.com.ua/news/serhij-zhadan-vypustiv-novu-knyhu-nebo-nad-kharkovom/#google_vignette)). Diese Entscheidung steht im Einklang mit der primären Funktion seines auf

Žadan spielt in der kurzen Notiz auf die Ermordung ukrainischer Schriftsteller und Künstler in den 1930er Jahren durch den NKVD an, also das Schicksal einer Generation von ukrainischen Kulturschaffenden, die als ‚hingerichtete Renaissance‘ in die Geschichte eingegangen ist. Viele von ihnen haben das in den 1920er Jahren in Charkiv erbaute Slovo-Haus bewohnt. Für Žadan steht die Beschädigung des Hauses durch eine russische Granate im März 2022 symbolisch für die Kontinuität bzw. Wiederholbarkeit der russischen imperialen, gegen die ukrainische Kultur, gegen die gesamte Ukraine gerichteten Aggression. Das „Wort“ steht aber auch für das Ukrainische: als Ort der ukrainischen Literatur in der realen (Gebäude) und materiell-symbolischen Dimension (Sprache).

Diesen kurzen Tagebucheintrag lasse ich als Motto für die folgenden Beobachtungen zur aktuellen ukrainischen Lyrik stehen, die der Sprache im Krieg viel Aufmerksamkeit widmet. Dies tut Žadan in seinem Facebook-Tagebuch, in dem er auch seine Gedichte postet, und insbesondere in seinem für die Buchausgabe verfassten Nachwort zum Tagebuch der ersten Kriegsmonate. Dies tut auch Ostap Slyvyns'kyj, nicht zuletzt in seinem Gedicht „Und dann müssen wir noch die Sprache wiederaufbauen...“ (auf das im Folgenden noch genauer eingegangen wird): Der Diskurs über den Wiederaufbau der im Krieg zerstörten Ukraine, der seit Kriegsbeginn als Grundton des Trosts, des Durchhalts und der Hoffnung im Sprechen über den Krieg mitschwingt, hat bei Slyvyns'kyj sogar die Sprache erfasst. Auch Žadans Satz über den Wiederaufbau des „Worts“ wirkt doppeldeutig (Gebäude und Sprache). Im Fokus meiner Überlegungen steht die Frage, wie das Schreiben über die Sprache im Krieg sich mit einer Geste des Bezeugens verbindet.

## 1. Zeugnis und Krieg

Schaut man auf die Lyrik nicht isoliert, sondern im breiteren Kontext des Schreibens im Krieg, dann erweist sich die extreme Krise, die ein unmittelbar erlebter Krieg immer ist, für das Schreiben als folgenreich. Das ist keine neue Beobachtung: In Zeiten von Kriegen und Katastrophen wurde schon immer

---

Facebook geführten Kriegstagebuchs, sogleich auf Ereignisse zu reagieren und die Notizen direkt mit seiner Leserschaft zu teilen sowie kommentieren zu lassen, d. h. Unmittelbarkeit und Rekursivität als kommunikative Potentiale von sozialen Medien zu nutzen.

und wird immer noch viel geschrieben; dabei sind es nicht nur professionelle Autor\*innen, sondern auch Laien, die dem Bedürfnis nachkommen, das Leid und das Unerhörte der Gewalt und Zerstörung zu dokumentieren, festzuhalten und mitzuteilen. Kriege produzieren große Wellen dokumentarischer Literatur, verbunden mit Diskussionen über die für das Bezeugen adäquate Poetik, über die angemessene Ausdrucksweise für die „Wahrheit über den Krieg“ – wie Joan Norton Cru, der nach dem Ersten Weltkrieg die Frage des Bezeugens der Kriegserfahrung mit großer Prägnanz gestellt hat, seine Schrift betitelte (Cru 1932). In diesem Sinne spricht auch Žadan im Nachwort zur deutschen Ausgabe seines Kriegstagebuchs (Zhadan 2022b: 227–233) über seine Aufzeichnungen wie auch die Aufzeichnungen anderer, die im Krieg geführt werden (Žadan spricht im Plural): „<W>ir nehmen uns das Recht, selbst die Wahrheit zu sagen – die Wahrheit über diesen Krieg, über diese Zeit [...]“ (ebd.: 233).

Im Unterschied zu Cru, selbst ein Kriegsveteran, der es sich vor etwa einhundert Jahren zur Lebensaufgabe machte, nicht nur Zeugnisse von den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs zu sammeln, sondern auch klare Kriterien dafür zu finden, was ein Kriegszeugnis sei, ist Žadan mitten im Krieg gar nicht daran interessiert, Regeln für ein Zeugnis aufzustellen; vielmehr beobachtet er einen allgegenwärtigen zivilen Impuls der Zeugenschaft. Nicht zuletzt wird das Schreiben in der extremen Krise zur Kunst des Überlebens. Žadan geht in seinem Nachwort darauf ein:

Das Schreiben widerspricht dem Tod. [...] <Es> verträgt sich überhaupt nicht mit der Idee von Zerstörung, Vernichtung, Verschwinden. Wir greifen nach dem Schreiben wie nach der trügerischen Möglichkeit, die Konturen der Wirklichkeit einzufangen und zu bewahren, dem Kraftfeld des Absterbens zu entkommen, zu versuchen, das Vergessen als solches zu überlisten. Inwiefern ist diese Illusion berechtigt? Jedenfalls ist sie ungebrochen [...].

(Zhadan 2022b: 227)

Es ist das Gebot der Zeugenschaft, das Sprachlosigkeit und Verstummen, die sich als erste Reaktion auf Gewalt und Verbrechen einstellen, paradoxe Weise in einen Imperativ des Sprechens und des Schreibens verwandelt: „Sprache ist stärker als Angst und Erstarrung. Wir müssen reden. Wir müssen schreiben. Außerdem haben wir der Welt jetzt etwas zu sagen. Eine andere Sache

ist, ob die Welt bereit ist, uns zu verstehen“, schreibt Žadan in einem Essay im August 2022 (Zhadan 2022a). Žadan aktualisiert in seinen Texten aus den ersten Kriegsmonaten Topoi der Zeugenschaft, die im Schreiben in Zeiten extremer Krisen immer wieder zur Geltung kommen: Festgehalten werden sollen das Unerhörte, die Zerstörung wie auch der Mut, der Überlebenswille und vor allem das Leid von Zeitgenoss\*innen, das nach Gerechtigkeit oder gar Rache ruft. Wenn das Schreiben als Mittel des Zeugnisses verstanden wird, dann geht das Dokumentieren mit dem Ethos der Wahrheit und dem Pathos des Appells an die Welt einher. Zur Geste des Bezeugens gehört ebenfalls das Sprechen für andere, die selbst nicht (mehr) sprechen können bzw. deren Stimme schlecht hörbar ist, als flüchtiges Dokument der Zeit jedoch wertvoll und unverzichtbar erscheint.<sup>2</sup>

Es ist ebenfalls keine neue Erkenntnis, dass der Krieg Schreibende dazu zwingt, die eigenen Ausdrucksweisen umzudenken, bisher praktizierte Schreibweisen zu modifizieren oder gar zu verwerfen, nicht zuletzt als Versuch, dem Gebot des Bezeugens gerecht zu werden. Genre-, Stil- und auch Medienwechsel sind die Folge: Ein Roman kann nicht mehr geschrieben werden (Tanja Maljarčuks Roman, an dem sie vor der russischen Vollinvansion der Ukraine einige Jahre lang gearbeitet hat, bleibt „für immer unvollendet“, Maljartschuk 2023: 3–4); man kann keine Gedichte mehr schreiben (so Žadan zu Beginn des Kriegs); man wechselt von der Prosa zur Lyrik (wie Viktorija Amelina). Vorherrschend bleibt jedoch das Notieren, Aufnehmen, Festhalten – sei es im Blog, im Facebook-Tagebuch, sei es als Smartphone-Reportage. „Der Krieg verschiebt die Perspektive, die Wahrnehmung. Vor allem aber ändert er sofort das Gewicht vieler Dinge“, schreibt Žadan, „<j>etzt geht es aber nicht um Literatur – es geht um die Wirklichkeit selbst“ (Zhadan 2022b: 230–231). Das Bedürfnis nach Authentizität, Wirklichkeitstreue, Zeugenschaft tritt immer wieder in Zeiten extremer Krisen zutage und produziert Wellen dokumentarischer Literatur. Die von Žadan beobachtete Verschiebung des

---

<sup>2</sup> Das Zeugnis und das Bezeugen sind kultur- und literaturwissenschaftlich vor allem in Anbe tracht von Wellen des berichtenden, autobiographischen sowie literarischen Schreibens im Kontext der Shoah theoretisch gefasst worden, was jedoch nicht heißt, dass der Geltungsbereich des Bezeugens als performativer (Sprech-)Akt auf diesen Kontext beschränkt bleibt. Aus der inzwischen unüberschaubaren Fülle der Forschungsbeiträge zum Zeugnis und insbesondere zur Zeugnisliteratur vgl. exemplarisch Nickel/Ortiz Wallner 2014; zum testimonialen Potential des Dokumentarismus vgl. u. a. Marszałek/Herbst 2019.

Interesses der Schreibenden von der Literatur hin zum Wirklichen gehört seit je zu den Topoi selbstreflektierender Zeugenschaft. Was diese heute im Vergleich zur Zeugnisliteratur im 20. Jahrhundert anders macht, sind die medialen Voraussetzungen des Berichtens in Wort und Bild über den Krieg und die damit verbundene beschleunigte Dissemination des Bezeugens sowie die breite Erreichbarkeit der Zeugnisse in digitalen Umgebungen.

## 2. Sprache und Krieg

Der dokumentarische Anspruch des Schreibens im Krieg trifft auf das Problem der Sprache. Kaum ein\*e Schreibende\*r kommt umhin, über die Sprache im Krieg nachzudenken: weder vor einhundert Jahren noch heute. Noch einmal Žadan:

Der Krieg ringt mit der Sprache. In Kriegszeiten ertappst Du dich dauernd bei dem Gedanken, dass dir die Worte fehlen, als stocke dir der Atem, als bekämst du keine Luft, so dass die Worte verloren gehen, auseinanderfallen, unpassend erscheinen. [...] Die Wirklichkeit braucht neue Wörter, neue Intonationen, sie verlangt nach Umbenennung aller wichtigen Dinge und Phänomene.

(Žadan 2022b: 229)

Man „stolpert“ über Wörter (so Kateryna Jakovlenko in ihrem Essay „Vorsicht, gefährliche Bäume“, Jakovlenko 2023: 125), man bekommt Angst vor der Sprache selbst, die – so Maljarčuk – „Millionen von mehrheitlich friedlichen Bürgern überzeugen kann, im Recht zu sein, andere zu ermorden“ (Maljartschuk 2023: 1). Finden sich solche Reflexionen zur Sprache im Krieg im essayistischen oder diaristischen Schreiben ukrainischer Autor\*innen heute reichlich verstreut, so ist es die Lyrik, die daraus ihre Domäne macht. Das ist keineswegs überraschend, steht doch die Sprache ohnehin im Mittelpunkt poetischer Praxis. Die Lyrik beobachtet die Sprache im Krieg, tastet sich in und mit der Sprache prüfend an die Kriegswirklichkeit heran; sie kann das Einfache, den Rückzug suchen, oder – ganz im Gegenteil – sich der Kriegsgewalt ausliefern.

In den Nachrufen, die nach dem Tod von Viktorija Amelina im russischen Beschuss von Kramatorsk Ende Juni 2023 in der deutschen Presse erschienen sind, wurde oft aus ihrem Gedicht „Ne poezija“ (*Keine Dichtung*) – in der Übersetzung von Chrystyna Nazarkevych – zitiert. Amelina, die vor 2022

erfolgreiche Romanautorin war, reagierte auf den Schock des russischen vollumfänglichen Angriffs auf die Ukraine mit der Hinwendung sowohl zum journalistischen Dokumentieren russischer Kriegsverbrechen und Sammeln von Zeugnissen als auch - zur Lyrik. Katja Petrowskaja schreibt in ihrem Nachruf:

Es geschah vor unseren Augen: Wir haben die Geburt einer Dichterin gesehen, vor dem Krieg hat sie keine Lyrik geschrieben. Das Gedicht, das „keine Dichtung“ heißt, offenbart den Moment:

„Die Realität des Krieges / verschlingt die Satzzeichen / die fortlaufende Geschichte / die Zusammenhänge / verschlingt sie / als hätte ein Geschoss / die Sprache getroffen / Gesplitterte Sprache / klingt nach Dichtung.“

(Petrowskaja 2023)

Die Zeilen aus dem Gedicht Amelinas verweisen auf die Zerstörungskraft des Kriegs, die tief in das sprachliche Vermögen und die Sprache selbst hineinreicht („als hätte ein Geschoss die Sprache getroffen“). Bereits im Jahre 2014 hat die aus Luhansk stammende Dichterin Ljubov Jakymčuk mit ihrem Gedicht „Rozkladannja“ (*Zerfall*) nach einer Art poetischer Äquivalenz zur kriegerischen Zerstörung gesucht, nach einem sprachlichen Analogon, indem sie Wörter (vor allem Namen: Städtenamen, Eigennamen) zerstückelte:

не кажіть мені про якийсь там Луганськ  
 він давно лише ганськ  
 лу зрівняли з асфальтом червоним  
 [...]  
 і я більше не Любa  
 тільки ба  
 (Jakymčuk 2014)

In der Übersetzung von Beatrix Kersten heißt es:

erzähl mir doch nichts von Luhansk  
 es heißt schon lange bloß hansk  
 Lu wurde dem roten Asphalt gleich gemacht  
 [...]

und ich bin nicht mehr Ljuba  
nur ba  
(Jakymtschuk 2014)

Es wäre aber ein Trugschluss, in den Gedichten Jakymčuks und Amelinas die Geburt der Poesie aus der Zerstörungskraft des Kriegs zu erblicken. Gegen diesen Eindruck wehren sich beide explizit: Im Gedicht Jakymčuks heißt es: „про війну не буває поезії / про війну є лише розкладання“ („über Krieg lässt sich nichts dichten / Krieg ist Zerfall“). Und bei Amelina wird das, was „nach Dichtung klingt“, gleich – im nächsten Vers, den Katja Petrowskaja nicht mehr zitiert – entzaubert:

Уламки мови  
схожі на поезію  
але це не вона

І це теж не вона  
Вона в Харкові  
Волонтерить  
(Amelina 2022)

Gesplitterte Sprache  
klingt nach Dichtung  
ist aber keine

Und auch das hier ist keine  
Sie ist als Freiwillige  
im Einsatz in Charkiw  
(Amelina 2023)

Hier wird keine „Befreiung des Wortes“ gefeiert; die gesplitterte, zerstückelte Sprache der Kriegslyrik verweist im mimetischen Gestus auf die Zerstörungswut des Kriegs.

### 3. Wörterbuch des Kriegs

Ist die Dekomposition der (poetischen) Sprache bereits historisch ein wesentlicher Modus der Reflexion über die Gewalt, in dem die Zerstörung der Sprache sowohl für die Zerstörungswut des Kriegs *steht* als auch diese unmittelbar *vorführt*, so erschöpfen sich darin nicht die Möglichkeiten der lyrischen Arbeit mit Sprache im Krieg. Der *Slovnyk vijny* („Wörterbuch des Kriegs“) des ukrainischen Dichters und Philologen Ostap Slyvyns'kyj weist in eine andere Richtung: Hier verbindet sich die Inspektion der Sprache (des Sprechens) im Krieg mit der Frage nach der Restitution der Sprache.<sup>3</sup>

Das Gedicht „A potim nam še dovedet'sja vidbuduvaty movu...“ („Und dann müssen wir noch die Sprache wiederaufbauen...“) hat Slyvyns'kyj zunächst am 3. Dezember 2022 auf Facebook gepostet.<sup>4</sup> Abgedruckt wurde das Gedicht auf der Rückseite des Buchumschlags von *Slovnyk vijny*, das 2023 im Charkiver Verlag Vivat erschienen ist (Slyvyns'kyj 2023). Im selben Jahr wurde das „Wörterbuch“ von Maria Weissenböck ins Deutsche übertragen und bei dem Berliner Verlag edition.fototapeta unter dem Titel *Wörter im Krieg* veröffentlicht (Slyvynsky 2023). In der deutschen Ausgabe stellt das Gedicht – sowohl im Original als auch in der deutschen Übersetzung (übersetzt von Sjarhej Paūlavicki und Maria Weissenböck) – eine Art lyrisches Vorwort zum „Wörterbuch“ dar. Hier die ersten Zeilen des Gedichts:

А потім нам ще доведеться відбудувати мову.  
 Щоб свічка перестала бути окопною,  
 щоб пташка знову вбралася в пір'я,  
 щоб квіти перестали плюватись вогнем.  
 Щоб підвал знову став житлом солодкого варення

й картоплі вусатої.

(Slyvynsky 2023: 7)

Und dann müssen wir noch die Sprache wiederaufbauen.

Damit Kerze nicht mehr Bunkerlicht meint,

3 In diesem Abschnitt greife ich zum Teil auf meinen kurzen Essay über das „Wörterbuch“ Slyvyns'kyjs zurück, der in einem kollektiven Beitrag über die Sprache im Krieg am 15.12.2023 auf novinki.de veröffentlicht wurde (Breitbach u.a. 2023).

4 Für den Post auf Facebook vgl. Slyvynsky 2022.

damit der *Vogel* wieder Federn bekommt,  
 damit *Blumen* aufhören, Feuer zu spucken.  
 Damit *Keller* wieder zur Bleibe süßer Marmeladen  
 und keimender Kartoffeln wird.

(Slyvynsky 2023: 5)

Im Krieg bekommen Wörter neue Bedeutungsnuancen, manche werden zu Unworten oder werden ihre Bedeutung los. Das ukrainische Wort für Frieden *mir* (*myr*) unterscheidet sich graphisch gar nicht und phonetisch nur leicht vom russischen Wort *мир* (*mir*), das neben Frieden auch Welt bedeutet und in dessen Namen (*russkij mir*) der brutale russische Krieg gegen die Ukraine geführt wird. Slyvyns'kyj schreibt in seinem Gedicht:

Але чи вдасться нам полікувати слово „мир“,  
 щоб із нього не висипалися озброєні до зубів окупанти?  
 (Ebd.)

Aber können wir das Wort „Frieden“ noch heilen, dass aus ihm  
 keine bis auf die Zähne bewaffneten Besatzer mehr platzten?“  
 (Ebd.)

Wird es sich lohnen, solchen vom Krieg korrumptierten Wörter nachzutrauen? – fragt Slyvyns'kyj zum Schluss. Dabei geht es um mehr als ein lexikalisches ‚Aufräumen‘ oder ein ‚Zurechtrücken‘ der Wortbedeutung. Das ‚Ver-rücken‘ von Wortsemantiken im Krieg ist traumatisch, da es der Sprache ihre gewohnte Selbstverständlichkeit entzieht. So ist der Ruf nach der Restitution der Sprache nach dem Krieg existentiell, denn diese ist gleichbedeutend mit der Wiederherstellung ethischer und epistemischer Orientierung.

Das Gedicht Slyvyns'kyjs kommentiert als ein lyrisches Vorwort (in der deutschen Übersetzung) bzw. Nachwort (in der Originalausgabe) sein „Wörterbuch des Kriegs“. *Slovnyk vijny* versammelt Wörter, deren Bedeutung und Gebrauch sich im Krieg ändern. Das „Wörterbuch“ besteht aus kurzen Texten, aus alphabetisch geordneten „Einträgen“, die – wie Slyvyns'kyj in der Vorrede schreibt – „Fragmente fremder Monologe <sind>, die ich in diesen schweren Tagen gehört habe“ (Slyvynsky 2023: 8). Nichts sei erfunden, lediglich ein wenig bearbeitet, manches aus dem Russischen ins Ukrainische übersetzt

(ebd.). Unter „tilo“ (*Körper*) lesen wir ein kurzes Bekenntnis einer Frau aus L'viv, die sich darüber wundert, dass sie nun ihr Heimatland wie den eigenen Körper spürt: Wenn sie eine Türklinke drückt, habe sie den Eindruck, „dass es ihr <der Klinke> weh tut“ (ebd.: 54). Unter „radio“ (*Radio*) berichtet ein älterer taub gewordener Mann aus Baku/Kyjiv, dass er nun im Alter viel Neues erlebe, z. B. würde er zum ersten Mal Polen sehen, wenn auch nicht mehr hören. Ganz anders als in der Jugend, in der er polnisches Radio gehört, Polen aber nie gesehen habe (vgl. ebd.: 83). Unter „stattja“ (*Artikel*) beschreibt eine ehemalige kommerzielle Texterin aus Kocjubyn'ske bei Kyjiv ihre Angst vor diesem Wort: Immer, wenn sie gebeten werde, einen „Artikel“ zu verfassen, handele es sich um einen Nachruf (*nekrolog*) – ein Wort, das niemand über die Lippen bringe (vgl. ebd.: 13).

Slyvyns'kyjs „Wörterbuch“, inzwischen in mehrere Sprachen übersetzt, ist ein Zeugnis einer durch den Krieg verursachten Wahrnehmungskrise, die ihren sprachlichen Ausdruck sucht und in der Sprache symptomatisch wird. Und umgekehrt: es ist ein Zeugnis für die Krise der Sprache, das Fremdwörter der Sprache in der Erfahrung des Krieges, für das Auseinanderdriften des Wortes und seiner gewohnten Bedeutung in der das Leben radikal veränderten Kriegswirklichkeit. Und nicht zuletzt ist es ein Zeugnis einer gesteigerten Aufmerksamkeit dafür, was der Krieg mit der Wahrnehmung und der Sprache macht. Die kleinen Formen in *Slovnyk vijny* halten die kleinen Veränderungen, Verschiebungen fest. Manche Monologe treffen den Punkt quasi beiläufig in einer beschreibenden Anekdote, wie unter „avtobus“ (*Autobus*) aufgezeichnet, wo eine Szene der Flucht unter Beschuss in Kyjiv geschildert wird. Plötzlich erscheint ein Bus, in den die Fliehenden einsteigen können: „ein gewöhnlicher Kyjiwer Autobus. Gelb-blau. Ein Rettungsbus“ (ebd.: 14, Hervorh. M. M.). Manche Sprecher\*innen greifen aber auch direkt ein Wort auf wie unter „bil“ (*Schmerz*) und ‚betasten‘ die verschobenen Bedeutungsnuancen: Der Schmerz im Krieg „riecht nach Blut“, „nach Schweiß, nach einem tagelang nicht gewaschenen Körper“ (ebd.: 87).

Slyvyns'kyj notiert die Fetzen flüchtiger Rede, hält sie fest und ordnet sie alphabetisch zu einem „Wörterbuch des Krieges“. Es entsteht ein Dokument über die Sprache im Krieg, die wie ein Sensor anzeigt, was der Krieg den Menschen antut. Darum geht es hier vor allem: dem Gesprochenen abzuhören, wie mit den Kriegserfahrungen gerungen wird. Es ist zugleich ein Dokument, in das sich auch das Poetische unwillkürlich einschleicht, mal mit

einer grausamen, mal mit einer grotesken, manchmal gar mit einer witzigen Verfremdung. Slyvyns'kyjs „Wörterbuch“ besteht nicht aus Gedichten, ist jedoch unverkennbar das Werk eines Lyrikers, der sein Gehör für die Sprache und das Sprechen im Krieg einsetzt, für das Dokumentieren dessen, wie über Kriegserfahrungen in Alltagssituationen gesprochen wird.

#### 4. Slyvyns'kyj und Miłosz

Seine Vorrede zum *Slovnyk vijny* beginnt Ostap Slyvyns'kyj mit der Erwähnung des Gedichtzyklus *Świat. Poema naiwne* (*Die Welt. Eine naive Dichtung*) des polnischen Dichters Czesław Miłosz. Dieser Verweis verwundert einerseits insofern nicht, als die heutige Kriegsliteratur in der Literatur aus dem Zweiten Weltkrieg durchaus Anregung finden kann. Wie Tanja Maljarčuk schreibt, „[i]m Angesicht des heutigen Krieges schmerzen die früheren wieder viel mehr“ (Maljartschuk 2022: 155). Andererseits handelt es sich – mit Blick auf die Poetik – um zwei grundverschiedene literarische Reaktion auf die Kriegswirklichkeit.

Miłosz schrieb seinen Zyklus 1943 handschriftlich und konspirativ im deutsch okkupierten Warschau mitten in der Katastrophe, nach der Vernichtung des restlichen Warschauer Ghettos infolge des Aufstands und in der Welle extremen Terrors gegen die Stadtbewohner. Es ist in vielerlei Hinsicht ein ungewöhnlicher Gedichtzyklus, der sich von Miłoszs Lyrik aus der Zeit der Okkupation poetologisch abhebt. Miłosz hat in den Kriegsjahren einige ganz unterschiedliche Stile der poetischen Sprache ausprobiert – in der Konfrontation mit der Wirklichkeit extremer Gewalt. Tropen des Idyllischen lassen sich in seiner Kriegslyrik finden, jedoch greift er nur in *Świat* auf eine Poetik des Naiven zurück (als solche bereits im Untertitel markiert): Die Gedichte des Zyklus, verfasst in einer traditionellen Form rhythmisch gereimter Strophen, haben jeweils einfache ländliche Motive aus einer quasi kindlichen Perspektive zum Thema: einen Weg aus der Schule nach Hause, ein Gartentor, ein Esszimmer, aber auch den Wald und die Sonne; einige sind dem Vater gewidmet: „Ojciec w bibliotece“ (*Vater im Lesezimmer*), „Ojciec objaśnia“ (*Vater erklärt*). Dazu kommen Gedichte, die existenzielle Grundbegriffe thematisieren: „Trwoga“ (*Angst*), „Wiara“ (*Glaube*), „Nadzieja“ (*Hoffnung*) und „Miłość“ (*Liebe*). Miłoszs Zyklus stellt eine Rückbesinnung aufs Ursprüngliche, Fundamentale, Archetypische dar – wie im Gedicht „Angst“, in dem nach dem

Vater in einem dunklen Wald voller wilder Tiere gerufen wird: „Ojcze, gdzie jesteś!“ (Miłosz 1943: 18), „Wo bist Du, Vater?“ (Miłosz 1995: 35). Unweigerlich wirken hier auch religiöse Konnotationen mit. Die Gedichte des Zyklus greifen die in der Erinnerung schlummernden Rudimente einer zerstörten, vergessenen Ordnung auf, einer durchaus patriarchalen, die doch die Möglichkeit einer Restitution der Welt, des Lebens, des Logos, d. h. auch der Sprache, in sich birgt.

Miłoszs Gedichtzyklus *Świat* setzt der grausamen Okkupationswirklichkeit eine stilisierte ‚naive‘ Idylle entgegen. Die Evozierung des Idyllischen inmitten der gelebten Vernichtung wirkt unvermeidbar ironisch. Zugleich erscheint der Rückgriff auf die längst historisch gewordene idyllische Konvention als eine Reflexion der Nicht-Adäquatheit literarischer Darstellungsmittel angesichts der Katastrophe. Das Idyllische lebt bekanntlich auch nach dem Verschwinden der Idylle als Gattung.<sup>5</sup> Marek Zaleski erinnert in seiner Monographie über die Idylle in der modernen polnischen Literatur daran, dass die Idylle im Grunde von Beginn an (seit Theokrit), und nicht erst als Trope des Idyllischen in der Moderne, mithilfe ihrer artifiziellen Verkleidungen „mit dem sorgfältigen Verdecken des ‚schwarzen Lochs‘ in der symbolischen Ordnung beschäftigt ist“ (Zaleski 2007: 13). In der Literatur der Moderne und Spätmoderne wirkt das schon immer fragile Idyllische lediglich als Reminiszenz der alten ästhetischen Konvention und verweist in der Literatur der Katastrophe unmissverständlich direkt auf die Katastrophe selbst. Und trotzdem bergen die ‚naiven‘ Tropen des Idyllischen im Gedichtzyklus Miłoszs – in den einigen handschriftlich vervielfältigten Exemplaren aus der Okkupationszeit – auch eine Hoffnung auf die Wiederherstellung der Welt nach der Katastrophe in sich. Diese Art Hoffnung schimmert in den wie auch immer in der Moderne dekonstruierten und zersplitterten Resten des Idyllischen immer noch durch. Die (vermeintlich) anachronistische Geste Miłoszs erscheint als geboten – angesichts der Vernichtung, deren Zeuge er war.

Wenn Ostap Slyvyns'kyj Miłoszs Gedichtzyklus in seinem Vorwort erwähnt, um dann gleich zu erklären, dass er ja gar keine Gedichte und nicht einmal eigene Texte in seinem „Wörterbuch des Kriegs“ versammle, dann öffnet er doch die Büchse poetischer Intertextualität, die dem Dokumentarischen der „Einträge“ (wie er seine kurzen Formen nennt) Poetisches hinzufügt. Auf

---

<sup>5</sup> Vgl. zur Idylle und zum Idyllischen u. a. Böschenstein 2001, bezogen auf die osteuropäischen Literaturen: Ananka/Marszałek 2018.

den ersten Blick haben z.B. der Eintrag „Soncē“ (*Die Sonne*) und das Gedicht „Słońce“ (*Die Sonne*) nicht viel gemeinsam, zusammen gelesen sprechen sie doch zueinander. In „Soncē“ geht es ums Weinen: Eine Frau aus der Stadt Konotop, die seit dem Ausbruch des Kriegs nicht mehr geweint hat, erblickt die helle Sonne, nachdem sie ihr Versteck im Keller verließ: „Ich beginne zu weinen. Ich gehe in meine Wohnung und verstehe nicht, ob ich wirklich weine, oder ob bloß meine Augen tränен.“ (Slyvynsky 2023: 90). Der polnische Dichter spricht wiederum im Gedicht „Słońce“ eine Belehrung aus:

Kto chce malować świat w barwnej postaci  
 Niechaj nie patrzy nigdy prosto w słońce.  
 Bo pamięć rzeczy, które widział straci,  
 Łzy tylko w oczach zostaną piekace.  
 (Miłosz 1943: 20)

Wer die Welt malen will, so bunt sie ist,  
 Darf nie gerade in die Sonne sehn,  
 Weil er sonst das Gesehene vergißt,  
 Und ihm nur Tränen in den Augen stehn.  
 (Miłosz 1995: 36)

Die helle Sonne blendet die Augen, die Augen tränern. Es ist die gleiche poetische Trope der blendenden Sonne, die den kurzen Prosatext und das Gedicht semantisch organisiert, jedoch in einer radikal unterschiedlichen Art und Weise. Im Gedicht Miłoszs nimmt die Trope Züge einer Allegorie an, die vom Idyllisch-Naiven unterstützt wird. Im Text Slyvyns'kyjs fungiert sie als paradoxes Indiz einer traumatischen Betäubung: Die Unmöglichkeit des Weinens (eine traumatische Starre), die sich mit dem Kriegsausbruch einstellt, wird durch die blendende Sonne scheinbar aufgelöst: Die Augen tränern – ist das Weinen?

Gerade dort, wo eine intertextuelle Lektüre möglich ist – es sind jedoch ganz wenige Einträge im „Wörterbuch“ Slyvyns'kyjs, die eine solche direkte Korrespondenz wie bei der jeweils titelgebenden *Sonne* aufweisen –, stechen die Unterschiede in der Poetik umso deutlicher hervor. Slyvyns'kyj gibt in seiner Vorrede vor, wie Miłosz „einfache Wörter“, deren Bedeutung vom Krieg verunsichert wird, aufzugreifen und erklären (Slyvynsky 2023: 8). Die

(vermeintliche) Einfachheit ist der Schlüssel zur idyllischen Verkleidung der Sehnsucht nach Wiederherstellung der Welt mitten in der Katastrophe bei Miłosz; in Slyvyns'kyjs Belauschen der Alltagsrede seiner Zeitgenoss\*innen, in der er eine Doppelbödigkeit entdeckt, verbirgt sich im Einfachen zugleich die traumatische Erfahrung wie auch die Hoffnung auf Erneuerung. Damit endet aber auch die Verwandtschaft. Zwischen den Poetiken Miłoszs und Slyvyns'kyjs gibt es keine Berührungspunkte: Miłosz „erklärt“ die einfachen Wörter, die existenziellen Grundbegriffe, in einer idyllischen Maskierung, die im Hinblick auf die Kriegswirklichkeit eine ironische Distanz entstehen lässt, in der jedoch auch das Pathos der Katastrophe sich artikuliert. Das Artificielle der Konvention ist gleichsam eine Schutzmaske, die Distanz zu jener Wirklichkeit schafft, oder auch eine Spore des Kulturellen, in der die Hoffnung auf die Wiederherstellung der Welt schlummert. Slyvyns'kyj sucht in anderen Registern: Er greift die gesprochene Rede auf und schält daraus die ‚einfachen Wörter‘ heraus, die – von traumatischen Erfahrungen aufgeladen – mehr bzw. anderes übermitteln, als ihre lexikalisch festgehaltene Bedeutung es vorgibt. In der Verunsicherung der Wortbedeutung wird das vermittelt, was sich in der Alltagsprache, die dem Alltäglichen und nicht dem Krieg entwachsen ist, durch Unzulänglichkeit, Verschiebung oder willkürlichen Sprachwitz zeigt. Die Menschen sprechen über den Krieg, der Dichter sammelt die Wörter – Momente der Rede, in denen nicht nur Sprache und Wirklichkeit auseinanderdriften, sondern auch Wahrnehmung und Erfahrung, Erinnerung und Erlebtes.

Das Dokumentarische bleibt nach wie vor der wichtigste Modus des Schreibens im Krieg. *Slovnyk vijny* erweitert die Poetik des Dokumentarischen um kleine Formen, in denen die Inspektion der gesprochenen Rede auf dichterischer Sprachaufmerksamkeit beruht. Zugrunde liegt den kleinen Formen zunächst aber ein Rückzug: Zuhören, Notieren und Bearbeiten ersetzt das eigene Schreiben, der Skriptor ersetzt den Dichter. Dies ist eine grundlegende testimoniale Haltung, aus der die dokumentarische Zeugnisliteratur erwächst. Jener Rückzug gehört aber auch zur Logik der Verunsicherung des Schreibens – wie auch generell der Kunst – in Zeiten extremer Krisen: Die oft als Reaktion auf die Gewalt genannte Unmöglichkeit des Dichtens, des (fiktionalen) Erzählens, des Schaffens generell oder aber das Ausweichen in andere Genres, Formen und Aktivitäten markieren einen Punkt, an dem die ästhetische Kreativität angesichts der extremen Krise innehält, sich selbst befragt, um Wege zu finden, im Dienste des Bezeugens (des Dokumentierens, der

Klage, des Appells usw.) wieder produktiv zu werden. Miłossz greift in seinen Gedichten aus dem Zyklus *Świat* auf das Artifizielle einer antiquierten literarischen Konvention zurück, um – mitten in der Vernichtung – nach Rudimenten einer verlorenen Ordnung im Gedächtnis der Literatur zu suchen. Slyvyns'kyj lauscht der fremden Rede, dem Gesprochenen, dem Authentischen, und findet darin Elementar-Poetisches, das es festzuhalten gilt – als sprachliches Punktum, das vom Krieg mehr preisgibt als manche lange Verse.

### Literaturverzeichnis

- Amelina, Viktorija (2022): „Ne poezija“, <https://iwp.uiowa.edu/91st/vol12-num1/victoria-amelina-not-poetry-translated> (17.09.2024).
- Amelina, Viktorija (2023): „Keine Dichtung“, übers. von Chrystyna Nazarkewytsch, zit. nach: Gerhard Tieger: Sprache im Krieg, 10.06.2023, in: *Autorenhaus.de*. [https://autorenhaus.de/blogs/tieger-blog/viktoria-ameolina-sprache-im-krieg?srsltid=AfmBOoqgqg\\_ijqinmevtVee-3j5ynVYbf-NV4gPYtjwZm\\_zh3udVzu8FQ](https://autorenhaus.de/blogs/tieger-blog/viktoria-ameolina-sprache-im-krieg?srsltid=AfmBOoqgqg_ijqinmevtVee-3j5ynVYbf-NV4gPYtjwZm_zh3udVzu8FQ) (17.09.2024).
- Ananka, Yaraslava / Marszałek, Magdalena (Hgg.) (2018): *Potemkinsche Dörfer der Idylle: Imaginationen und Imitationen des Ruralen in den europäischen Literaturen*. Bielefeld: transcript.
- Böschenstein, Renate (2001): „Idyllisch/Idylle“, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Springer, 119–138.
- Breitbach, Stella u. a. (2023): „Stolpern über die Wörter: Ein kollektiver Essay über die Sprache im Krieg“, in: *novinki*. <https://novinki.de/stolpern-ueber-die-woerter-ein-kollektiver-essay-ueber-die-sprache-im-krieg> (17.09.2024).
- Cru, Jean Norton (1932): „Wo ist die Wahrheit über den Krieg“ [Auszüge], übers. von Tomie und Paul Fischmann, in: Marszałek, Magdalena / Herbst, Dominika (Hgg.): *Testimoniale Strategien. Vom Dokumentarismus zwischen den Weltkriegen hin zu medialen Assemblagen der Gegenwart*. Berlin: Kadmos 2019, 21–42.
- Iakovlenko, Kateryna (2023): „Vorsicht, gefährliche Bäume“, übers. von Lydia Nagel, in: Mishchenko, Kateryna / Raabe, Katharina (Hgg.): *Aus dem Nebel des Krieges. Die Gegenwart der Ukraine*. Berlin: Suhrkamp, 125–142.
- Jakymčuk, Ljubov (2014): „Rozkladannja“, in: *Words of War*. <https://www.wordsforwar.com/decomposition> (17.09.2024).

- Jakymtschuk, Ljubow (2014): „Zerfall“, übers. von Beatrix Kersten, in: *Weltweite Lesung ukrainischer Literatur*. [https://literaturfestival.com/wp-content/uploads/Textauswahl\\_Deutsch.pdf](https://literaturfestival.com/wp-content/uploads/Textauswahl_Deutsch.pdf), 86–87 (17.09.2024).
- Maljartschuk, Tanja: „Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf“, Klagenfurter Rede zur Literatur 2023. [https://files.orf.at/vietnam2/files/ktn/202325/982067\\_fh\\_maljartschuk\\_tanja\\_klagenfurter\\_rede\\_final\\_982067.pdf](https://files.orf.at/vietnam2/files/ktn/202325/982067_fh_maljartschuk_tanja_klagenfurter_rede_final_982067.pdf) (17.09.2024).
- Maljartschuk, Tanja (2022): „Wie man über die Unmöglichkeit des Schreibens schreiben kann“, in: dies.: *Gleich geht die Geschichte weiter, wir atmen nur aus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 152–161.
- Marszałek, Magdalena / Herbst, Dominika (Hgg.) (2019): *Testimoniale Strategien. Vom Dokumentarismus zwischen den Weltkriegen hin zu medialen Assemblagen der Gegenwart*. Berlin: Kadmos.
- Miłosz, Czesław (1943): *Świat. Poema naiwne*. Warszawa. Faksimile: Kraków 1999.
- Miłosz, Czesław (1995): „Die Welt. Eine naive Dichtung“, übers. von Jeannine Łuczak-Wild, in: ders.: *Gedichte 1933–1981*, Frankfurt a. M. 1995, 26–36.
- Nickel, Claudia / Ortiz Wallner, Alexandra (Hgg.) (2014): *Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Petrowskaja, Katja (2023): Victoria, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Juli 2023. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/katja-petrowskaja-ueber-getoetete-schriftstellerin-victoria-amelina-19033314.html> (17.09.2024).
- Slyvyns'kyj, Ostap (2023): *Slovnyk vijny*. Charkiv: Vivat.
- Slyvynsky, Ostap (2022): „\*\*“, in: Facebook. <https://www.facebook.com/ostap.slyvynsky/posts/pfbid02btMkp9M4DkpNAB3AyDFtcvsCtn2TYgWeEpErgf4eQd84z8TBhB6pSBvwzgsWbmnl> (15.12.2023).
- Slyvynsky, Ostap (2023): *Wörter im Krieg*. Berlin: edition.fotoTAPETA.
- Zaleski, Marek (2007): *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków: Universitas.
- Zhadan, Serhij (2022a): „Sprache ist stärker als Angst“, in: *Zeit Online*, 22. August 2022, übers. von Christian Weise. <https://www.zeit.de/2022/35/ukraine-krieg-eindruecke-sprache> (17.09.2024).
- Zhadan, Serhij (2022b): *Himmel über Charkiw. Nachrichten vom Überleben im Krieg*, übers. von Juri Durkot, Sabine Stöhr und Claudia Dathe. Berlin: Suhrkamp.

Jakob Wunderwald

## „Das sind sie, und das – wir.“ Die Pronomina der belarussischen Protestlyrik 2020–2022

**Abstract:** After the 2020 Belarusian presidential elections and during the subsequent protests, poetry was the literary genre most frequently used by Belarusian writers to process the events. This article attempts to map the development of such poetry by examining the works of important Belarusian lyricists written shortly before, during and after the protests. The focus is on the concepts of “I”, “you”, “we” and “they” to be found in the poems. The article seeks answers to questions such as: To what extent does each lyrical “I” project itself as a subject? Is this subject a collective one? Who is its opponent? Does it have friends? – It is postulated that the poems describe how a collective political subject that could only be *imagined* before the protests, could also be *experienced* as a concrete reality during the demonstrations. After the protests, this changes again – the new political subject falls into crisis, and poems written in exile express a deep ambivalence concerning the protests. Tracing these processes raises questions about how literature imagines the transformation of 2020, and how this imagination lives on today, even after the protests suffered a political loss.

**Keywords:** Belarus, 2020 protests, poetry, exile, Al'gerd Bakharévich

Die belarussischen Proteste nach den gefälschten Präsidentschaftswahlen im Sommer 2020 stellen einen fundamentalen Bruch in den Biographien vieler, vielleicht der meisten Menschen in dem Land dar. Das gilt, obwohl oder gerade weil das politische Ergebnis der Proteste keine der Hoffnungen erfüllen konnte, welche hunderttausende Belaruss\*innen damals auf die Straßen von Minsk und anderer Städte trieben: Fünf Jahre später ist Aljaksandr Lukašenka immer noch Präsident des Landes, infolge der die Proteste schließlich beendenden Repressionen wurden tausende Menschen zu politischen Gefangenen, hunderttausende in die Emigration gezwungen. Aus heutiger Sicht reihen sich die Proteste ein in eine Abfolge erfolgloser Ausbruchsversuche aus der seit

1994 bestehenden Diktatur, stehen als nächste Episode in einer schon langen Geschichte staatlich organisierter, siegreicher politischer Gewalt gegen die Opposition, zu der Episoden wie das ‚Verschwinden‘ von Oppositionsführern 1999 und die Niederschlagung der „Plošča“-Proteste nach den Präsidentschaftswahlen 2006 und 2010 gehören.

Dabei hatte 2020 alles zunächst sehr anders gewirkt: Der Beginn der Proteste kam unerwartet, sie nahmen in überraschender Geschwindigkeit einen Massencharakter an, den es in dieser Form in Lukašenka-Belarus noch nicht gegeben hatte. Die Hoffnungen flogen über einen längeren Zeitpunkt hoch – und versanken dann umso umfassender in der Repressionswelle, die 2021/22 richtig an Fahrt gewann; für viele der an den Protesten Beteiligten folgten Gefängnis und Emigration. Ein unerwartetes, rasantes Auf, dann ein sehr langes Ab der Hoffnungen und Gefühle, die sich auch in der sich in die Protestbewegung involvierenden unabhängigen Literaturproduktion des Landes widerspiegelt. Der folgende Artikel stellt sich die Aufgabe, nachzuzeichnen, welchen Ausdruck die Episoden und Verlaufslinien des Protests in der Lyrik fanden. Leitend dabei ist eine Feststellung des Dichters Andrzej Chadzianovič in einem Interview mit dem belarussischen Dienst des *Polskie radio*: „Паэзія – гэта сродак хуткага рэагавання“<sup>1</sup> (Vjažicki 2020): Eine Beschäftigung mit der Lyrik der Zeit erlaubt dementsprechend Einblicke in die *modi* des Reagierens, zu denen Lyrikschaffende im Zuge der Proteste griffen. Dafür wird im Folgenden zunächst eine kurze historische Einordnung der Proteste unternommen, aus der heraus sich bereits Begriffe ergeben, anhand derer mit Lyrik gearbeitet werden kann: Diese Begriffe drehen sich um das Gefühl einer neuen Kollektivität, die sich in den Protesten herausgebildet hat, das Gefühl eines neuen „Wir“. Dieses „Wir“ wird dann in ausgewählten Gedichten der Lyriker\*innen Julja Cimafeeva, Al'herd Bacharévič und Hanna Komar nachverfolgt und in seinen Kollisionen mit anderen Pronomina dargestellt: „ich“, „du“, „wir“, „sie“. Aus diesen Kollisionen ergeben sich Erkenntnisse über das Selbstbild der belarussischen Proteste: einerseits darüber, wie sie sich selbst in ihrem Gange betrachteten, viel mehr noch aber darüber, wie man heute auf sie blicken kann.

---

<sup>1</sup> „Poesie ist ein Mittel des schnellen Reagierens“. Falls nicht anders angegeben, stammen die interlinearen Übersetzungen von mir. – J. W.

## **1. Die belarussischen Proteste 2020 – Von der neuen Einheit in die Zersplitterung**

Was waren die belarussischen Proteste 2020? Welche Rolle spielte Lyrik in ihnen? Wie werden sie heute reflektiert? Um diese Fragen zu beantworten, folgt an dieser Stelle ein knapper Rückblick<sup>2</sup>, beginnend im Frühjahr 2020. Zu Beginn des Wahlkampfes für die Präsidentschaftswahl am 9. August hatte sich nämlich in diesem Frühjahr ein so von niemandem erwartetes Potential oppositioneller Mobilisierung bemerkbar gemacht: Nachdem der Staat gegen die Corona-Pandemie eine vom Rest Europas unterschiedliche, sehr zurückhaltende Strategie ohne Lockdowns gewählt hatte, bildete sich eine Protestbewegung rund um die Oppositionskandidaten Sjarhej Cichanoŭski, Viktar Babaryka und Valeryj Capkala heraus, der die Coronapolitik als weiteres Exempel für die schon lange währende gesellschaftliche Verwahrlosung unter Lukašenka galt. So war Cichanoŭskis Slogan nicht von ungefähr die Forderung nach einem „Land für das Leben“<sup>3</sup>. Bereits die Unterschriftensammlungen für die Zulassung der Kandidaten zur Wahl wuchsen sich zu Demonstrationen aus – lange Schlangen zogen sich strassenblöckeweise durch die Innenstädte. Jenseits der etablierten Strukturen der (oft nationalistischen) Anti-Lukašenka-Opposition bildete sich eine Protestbewegung heraus, die sich hauptsächlich durch eine Forderung auszeichnete: den Abtritt des Präsidenten, der als „Saša 3%“ oder gleich als „tarakan“ („Kakerlake“) geschmäht wurde. Die Nichtzulassung der drei ursprünglichen (männlichen) Kandidaten sowie die Festnahme von Cichanoŭski und Babaryka brechen diese Protestdynamik nicht, stattdessen wird die staatlicherseits wohl wegen ihres Geschlechts für ungefährlich befundene und deshalb als Kandidatin zugelassene Frau Cichanoŭskis, Svjatlana Cichanoŭskaja, zur einenden Figur der Opposition. Sie tritt zur Wahl an, als Führungsfigur einer weiblichen Trias, der neben ihr Babarykas ehemalige Kampagnenmanagerin Maryja Kalesnikava und Veranika Capkala, Ehefrau von Valeryj, angehören. Zu den Wahlkampfveranstaltungen der drei kommen in ganz Belarus große Menschenmengen – die Stimmung im Lande scheint darauf hinzudeuten, dass bei diesen Wahlen

---

<sup>2</sup> Die folgende skizzenhafte Abhandlung der Vorgeschichte der belarussischen Proteste folgt den Grundzügen, die sich in vielen den Protesten mit Sympathie gegenüberstehenden Rekonstruktionen der Ereignisse finden, vgl. z. B. Dryndova 2021; Petz 2025; insb. 19–42; Sahm 2020.

<sup>3</sup> „Strana dlja žisni“.

tatsächlich eine Veränderung möglich sein könnte. Eine Hoffnung, die sich zunächst nicht bewahrheitet – die Wahlkommission schreibt Lukašenka am Abend des 9. August ein Ergebnis von über achtzig Prozent zu, was in der Protestbewegung als (krasser) Wahlbetrug gewertet wird. Es folgen erste, gewaltvolle Nächte der Straßenproteste, auf die das alte Schema schneller und heftiger staatlicher Repression zu folgen scheint.

Entscheidender für die Rückschau sind aber die nun folgenden Wochen und Monate: In diesen treten an die Stelle der gewaltvollen ersten Nächte friedliche Massenproteste untertags, Protestmärsche mit hunderttausenden Teilnehmern durchs Stadtzentrum an den Sonntagen, eine allgemeine Überformung des öffentlichen Raumes durch die Protestbewegung. In Wohnblockhöfen versammeln sich die Anwohner zu Konzerten, Workshops und Gedichtlesungen, Telegramchats verbinden lokale *communities* miteinander. Die Linguistin Julia Mazurkiewicz-Sułkowska beschreibt dies als eine neue, „karnevaleske“ Form der Lebenswelt mit einer neuen Sprache und Topographie:

The Belarusian protests were clearly carnival-like in nature [...]. Similarly to all such social protests, they aimed to provide a sense of a real enclave of freedom in the surrounding reality. This form of opposition always seems like a vital force that cannot be fully predicted or controlled. It cannot be contained in a safe area and aims to take over the representational spaces [...] In Minsk, a grassroots action to rename streets, squares and parks was adopted on a mass scale. The inhabitants designed plates with new toponyms, most often in Belarusian (плошча Пераможцаў, плошча Праўды, плошча Купалаўцаў [...]). These names have already been widely accepted in society and function as unofficial urban toponyms which mostly name residential backyards, colloquially called protest backyards (протестные дворы). Above all, these new toponyms refer to the values declared by the protesters or to important events from their lives. They integrate the local community of people with anti-government views.

(Mazurkiewicz-Sułkowska 2022: 2)

Diese von Mazurkiewicz-Sułkowska beschriebene Überformung der Lebenswelt, in der ein Hof zur Enklave einer neuen Freiheit proklamiert werden kann, ist aus zwei Gründen für die folgende Auseinandersetzung mit der im Kontext der Proteste entstandenen Lyrik zentral: Zum einen teilt die lyrische

Reflexion der Proteste die von Mazurkiewicz-Sułkowska benannte Erfahrung einer neuen, integrierten Gemeinschaft. Die Erfahrung einer allgemeinen Einheit als Gemeinschaft der Protestierenden wird als neu erlebt und als ein Neues beschrieben. Zum anderen wird Lyrik in diesen neuen sozialen Räumen, den Höfen und den dort stattfindenden Events, zur wichtigsten literarischen Gattung der Proteste. Lyrik wird einerseits durch Social-Media-Kanäle zwischen den Akteuren der neuen Lebenswelt verteilt – andererseits wird sie live gelesen, findet auf den Höfen statt, neben Protestmusik treten Protestgedichte als kollektiv Erlebtes. Aus der Sicht des Slawisten Simon Lewis unterscheidet diese neue Rolle der Lyrik die 2020er Proteste von denen 2010, vor allem hinsichtlich ihrer Gemeinschaft stiftenden Funktion:

Ten years later, however, in a much more consolidated social media environment, poetry and music are a crucial instrument for cementing a sense of collective identity among protestors, establishing transnational solidarity, and affecting the emotional regime of Belarusian society.

(Lewis 2021: 17)

Lyrik wird in den Protesten zum kollektivstiftenden Moment – wird in der von Mazurkiewicz-Sułkowska beschriebenen neuen Einheit zum verbindenden Moment, das dem Kollektiv Identität verleihen kann. In den Monaten nach der Wahl wird der öffentliche Raum in Belarus von den Protesten übernommen – und hierdurch spielt auch oppositionelle Kultur plötzlich eine neue Rolle.

Durch eine sich stetig steigernde Repressionswelle von staatlicher Seite wird diese Protestbewegung dann aber in den folgenden Monaten und Jahren langsam, aber sicher gewaltvoll zerschlagen. Tausende von Menschen landen in Gefängnissen (zum Zeitpunkt der Vollendung dieses Artikels im Mai 2025 gibt es in Belarus nach Angaben der Menschenrechtsorganisation *Vjasna* immer noch 1187 politische Gefangene, die Dunkelziffer ist wohl deutlich höher, vgl. *Vjasna* 2025). Einige der an den Protesten beteiligten Lyriker\*innen werden hierbei ebenfalls inhaftiert, u. a. die später noch behandelte Hanna Komar, auch weitere wichtige Figuren der unabhängigen Kulturszene wie z. B. der Verleger Andrzej Januškevič. Ein umfassender Überblick über die Repressionen würde hier den Rahmen sprengen – wichtig ist aber: Die Repressionen betreffen diverse Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, insbesondere aber

den der oppositionellen Kultur – die vom Autor Al'herd Bacharévič in seiner Rede bei der Verleihung des Leipziger Buchpreises zur europäischen Verständigung 2025 erzählte eigene Erfahrung steht hier *pars pro toto*:

So wurde der Roman „Europas Hunde“ als erstes belletristisches Werk in der Geschichte des unabhängigen Belarus offiziell vom Lukaschenka-Regime verboten. Später wurde der Verleger des Romans Andrej Januškiewič für seine verlegerische Arbeit verhaftet, er verbrachte 28 Tage im Gefängnis. Inzwischen wurde „Das letzte Buch von Herrn A.“, ein weiterer Roman von mir, auf Antrag der Geheimpolizei als extremistisch eingestuft und verboten. Zur Zeit sind alle meine Werke in Belarus verboten, ebenso die Werke weiterer unerwünschter Autoren. Weder mein Verleger noch ich wurden gerichtlich vorgeladen. Das Verfahren war geheim, schnell, anonym und muss wie Schmierentheater ausgesehen haben – wie im Finale von Kafkas Roman.

(Bacharevič 2025)

An die Stelle der Einheit des belarussischen kulturellen Schaffens mit einer neuen Protestwelt, mit Lyrik als zentralem Vorreitergenre, tritt eine kafkaeske Verbannung kulturellen Schaffens aus dem öffentlichen Raum, es wird gerichtlich als „extremistisch“ gebrandmarkt. Viele Schreibende werden gezwungenermaßen Teil der immer größere Ausmaße annehmenden Massenemigration aus Belarus, welche bis 2023 nach Schätzungen bis zu 170000 Belaruss\*innen allein nach Polen, Deutschland und in die baltischen Staaten führt (vgl. Kazakevich 2023: 17<sup>4</sup>). Die Opposition verlagert sich ins Ausland, das politische Projekt der Proteste scheitert – und spätestens nach der voluminösen Invasion der Ukraine vonseiten Russlands 2022, die belarussisches Staatsgebiet für die erste Angriffswelle nutzt, wirkt die Möglichkeit eines Erfolges ferner denn je, ist Belarus doch nunmehr fest im Klammergriff der Russischen Föderation, scheint die Möglichkeit jedweder oppositioneller Aktivität im Land selbst zweifelhaft.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Kazakevichs Studie umfasst mit Georgien ein weiteres Hauptland der Emigration nicht, sodass die Zahlen in realiter noch deutlich höher liegen dürften.

<sup>5</sup> An dieser Stelle sei jedoch auf die Proteste hingewiesen, die unter hohem Risiko nach Beginn der Invasion auf den Straßen Minsks stattfanden. Belarus ist selbstredend immer noch kein Monolith.

Trotzdem findet sich in Rückblicken auf die Ereignisse des Protestsommers seltener die Diagnose eines Bruchs, eines Scheiterns – viel häufiger trifft man auf die Feststellung einer vollzogenen positiven Transformation. Verortet wird diese jenseits der realen Ergebnisse und auch jenseits des direkt Politischen. Sie findet sich in Terminen einer vollzogenen Nationsfindung formuliert, einer Selbstwerdung, der Entstehung eines neuen *Wir*. – Was sich bei Mazurkiewicz-Sułkowska noch unter relativ direktem Eindruck der Proteste mehr konstatiert als theoretisch reflektiert findet, wird in mit größerem Abstand verfassten Reflexionswerken zum zentralen Wesensmoment von 2020 erhoben. So schreibt etwa die prominente Philosophin Taccjana Ščytcová (die als Beraterin für Bildung und Wissenschaft auch Teil des Teams um die exilierte Svjatlana Cichanoŭskaja ist) in ihren 2024 unter dem Titel *Solidarnost' potrjasënnych* („Die Solidarität der Erschütterten“) erschienenen Protestreflexionen:

2020 прынёс адчуванне, што мы – нашы зносіны і ўзаемадзеянне, камунікацыя і ўзаемадапамога – і ёсць краіна. Менавіта таму мы нібыта адкрылі для сябе краіну нанова, яна перастала быць абстрактным памяткам – уцялеснілася ў людзях навокал, якія перасталі быць «староннімі».

(Ščytcová 2024: 6)

2020 brachte uns das Gefühl, dass eben wir – unsere Beziehungen und unser Zusammenwirken, unser Kommunizieren und gegenseitiges Helfen – das Land ausmachen. Genau deshalb haben wir das Land auf gewisse Weise neu entdeckt, es hat aufgehört, eine abstrakte Kategorie zu sein – hat sich in den Menschen um uns herum verkörpert, die aufhörten, „Fremde“ zu sein.

Ščytcová markiert die Transformation der Proteste also als eine, die sich jenseits der direkt üblichen „politischen“ Kategorien abgespielt habe. Vielmehr habe sich zwischen den Leuten, die auf die Straßen gingen, etwas in ihrem Verhältnis zueinander geändert: Das, was sie im Verborgenen vielleicht vorher schon ausgemacht hatte, Zusammenwirken, Kommunizieren und gegenseitige Hilfe, trat im Protestkontext als das *Eigentliche* des Landes erlebbar hervor: Ein zweites, besseres Belarus, das immer schon da war, nur unbemerkt, das noch keine Form gefunden hatte. Was von Mazurkiewicz-Sułkowska noch

als etwas Neues postuliert wurde, die Transformation der Lebenswelt, wird hier als das eigentlich Wesentliche der alten Welt deklariert, das bisher nur seiner Entdeckung harzte.

In Ščytcovas Formulierung finden sich Gedanken gespiegelt, die vielerorts im belarussischen Nachdenken über die Proteste zu lesen sind. Beispielhaft auch bei dem Schriftsteller Bacharévič in einem Interview mit der Journalistin Marija Meléchina vom Portal *kyky.by* 2021, das auf Deutsch noch im selben Jahr als Teil eines Bandes mit dem sprechenden Titel *Sie haben schon verloren* erschien, welcher verschiedene kurze Texte des Autors zu den Protesten versammelt. Bacharévič gibt dort einen Einblick in die Weltsicht, die der Überraschung über das neue *Wir* zugrunde lag:

А еще недавно она <Светлана Тихановская, Я. В.> и не представляла, что есть та, вторая Беларусь. И таких людей сотни тысяч. А, например, я и такие, как я, еще весной считали, что мы – последние из могикан.  
(Meléchina 2021)

Dabei wusste sie <Svjatlana Cichanoúskaja, J. W.> bis vor kurzem gar nicht, dass es dieses zweite Belarus überhaupt gibt. Von diesen Leuten gibt es Hunderttausende. Ich und meinesgleichen haben noch im Frühling gedacht, wir seien die letzten Mohikaner.

(Bacharevič 2021: 60)

Bacharévič als Angehöriger einer alten Intelligenz, als langjähriger oppositioneller Künstler, hielt diese Intelligenz für eine Insel im eigentlich feindlichen Meer der belarussischen Bevölkerung – ein „Wir“ gegen die „Anderen“. Der Sommer 2020 wendet dies: Das „zweite Belarus“ zeigt sich, und plötzlich kann er zu allen in seiner Umgebung eine Verbindung spüren – man kann hier an Mazurkiewicz-Sułkowskas Formulierung von Protestorten als Enklaven denken, die überall auftauchten. Bislang dachte Bacharévič, es gäbe nur die eine Enklave von ihm und seinesgleichen, doch plötzlich waren diese Enklaven überall, wurden verallgemeinerter Zustand. Bacharévič, der 2020 selbst ins Exil gehen musste, hebt damit dasselbe Moment an den Protesten wie Ščytcova als deren zentrales hervor – eben deshalb, wegen der Entdeckung des „Wirs“, haben „sie“ (und das meint jetzt nur noch die Staatsorgane) schon

verloren, obwohl sie doch politisch scheinbar ‚gewonnen‘ haben.<sup>6</sup> Die Proteste sind für Bacharévič ein gegenseitiges Kennenlernen ihrer Teilnehmer als kollektives Subjekt – als *das* Subjekt, das im Namen von Belarus sprechen dürfte, müsste.

Der Slawist Heinrich Kirschbaum bezeichnet diese Transformation als „belarussische [...] Subjektivierung“ (Kirschbaum 2022: 11). Für den Prozess, der diese Subjektivierung im Sommer 2020 in Gang setzte, findet er ein ähnliches Bild wie Bacharévič: „<N>un wachte man 2020 wirklich, endlich im eigenen Land auf und wollte sein Dasein zeigen und bezeugen“ (ebd.: 89). Die Erfahrung der Straßenproteste macht das Land zum *eigenen*, begründet eine aktive Identifikation damit. Dies zieht Verantwortung nach sich: Über dieses neue, in der kollektiven Erfahrung entstandene Eigene muss gesprochen werden, es muss weiter mit Leben erfüllt werden. Auch die belarussische Philosophin Ol'ga Šparaga erkennt einen solchen Subjektivierungsprozess. In ihren Protestreflexionen *Die Revolution hat ein weibliches Gesicht* von 2021 heißt es: „Es geht vor allem um Protest und den Prozess der Solidarisierung, nicht um die Übernahme von bestimmten Strukturen. In diesem Sinne verstehe ich Subjektivierung als Übernahme von Verantwortung für die Verwaltung des kollektiven Lebens“ (Shparaga 2021: 186). Subjektivierung heißt Solidarisierung, drückt sich dementsprechend nur im Hinblick auf eine neue Kollektivität, das Bewusstsein für eine Zugehörigkeit, aus.<sup>7</sup>

---

6 Nicht alle belarussischen Intellektuellen teilen dabei eine derartige Euphorie – z. B. ist das Protesttagebuch des Künstlers und Schriftstellers Artur Klinaŭ, 2021 in deutscher Erstauflage als *Acht Tage Revolution* erschienen, von einer tiefen Skepsis durchzogen, pointiert ausgedrückt in einer dort abgebildeten Konfrontation mit seiner Tochter: „Ich hatte versucht, ihr zu erklären, dass das Szenario von 2010 sich wiederholen könnte, dass die Zeit für einen Aufstand noch nicht gekommen und jede Destabilisierung zum jetzigen Zeitpunkt riskant sei. Aber sie wollte nicht auf mich hören. [...] Wahrscheinlich hatte ich mich ans Warten gewöhnt. Doch ihre Generation wollte nicht mehr warten“ (Klinaŭ 2021: 44). Man sieht, dass Klinaŭ die Proteste umgekehrt denkt, nicht als etwas grundsätzlich Neues und dadurch schon als Sieg, sondern im Gegenteil: als mögliche Fortsetzung alter Niederlagen.

7 Eine nüchternere, aber in den selben Terminen arbeitende Beschreibung dieser Prozesse findet sich bei der Soziologin Elena Gapova, welche die Proteste als Ausdruck eines neuen *bürgerlichen Individualismus* liest: „<C>овершая мирные, но публичные акты сопротивления, протестующие становились кем-то, кем хотели себя видеть“ (Gapova 2021: 86; „In ihren friedlichen, aber öffentlichen Widerstandsakten wurden die Protestierenden zu denjenigen, als die sie sich gerne sehen würden“). Interessant ist hier, dass Gapova die Gerichtetheit des Prozesses wendet: Hier wird nicht in der Außenwelt ein „zweites Belarus“ entdeckt, das schon

Wir sehen: In Reflexionen über die belarussischen Proteste 2020 wird die *Erfahrung* der Straßenproteste als zentral gelesen, weil in ihr eine neue Form des *Wir* auftauchte, eine *Kollektivität*, die *subjektivierend* wirkt. Im Weiteren wird nun untersucht, wie diese Erfahrung lyrischen Ausdruck fand und lyrisch formuliert wurde. Dabei wird eine diachrone Verlaufslinie berücksichtigt: Wie stellt sich die Erfahrung vor den Protesten dar, wie während der Proteste – und wie wird sie schließlich nach den Protesten reflektiert, wenn bereits aus dem Exil auf diese geblickt wird?

Lyrik spielte, wie bereits angeführt, während der Proteste eine zentrale Rolle, war in gewisser Weise *die* Literatur der Proteste, als kurze Form, die schnell auf die Ereignisse reagierte, einfach über soziale Medien publizierbar war, das protestierende Publikum dadurch schnell erreichte und eine identitätsstiftende Rolle im öffentlichen Raum einnahm.<sup>8</sup> Natalia Rusiecka nennt in einem der wenigen bislang erschienenen Artikel zur belarussischen Protestlyrik das Jahr 2020 den „pivotal moment“ (Rusiecka 2024: 83) für das Schaffen mehrerer Generationen von Lyriker\*innen in Belarus. Im Folgenden zeichne ich die Etappen dieser „Subjektivierung“ nach: Zunächst Julja Cimafeevas „My European Poem“, kurz vor den Protesten geschrieben, also kurz vor der Erfahrung des neuen „Wir“. Mit „Vos' jany, a vos' – my“ („Das sind sie, und das – wir“) von Al'herd Bacharévič folgt ein im Sommer 2020 verfasstes Gedicht von einem Dichter, der selbst an den Protesten teilnimmt und dies im Gedicht thematisiert. Und schließlich mehrere Gedichte aus Hanna Komars 2022 erschienenem Gedichtband *My vernemsja* („Wir werden zurückkehren“); diese Gedichte blicken aus der Emigration zurück auf die Proteste, im vollen Wissen um die auf sie gefolgten Repressionen. Die Analyse der Gedichte orientiert sich an den Pronomina, die sich auch schon prominent in den Titeln der Gedichte und des Bandes wiederfinden („ich“, „wir“, „sie“, plus das in den Titeln noch unerwähnte „Du“) – in ihrem Verhältnis tritt heraus, wie sich die Beziehung zwischen Selbst und Kollektiv über die Monate der Proteste und im Nachhinein entwickelt. Am Ende dieses Durchgangs könnte dann die Frage stehen: Gilt wirklich, wie Kirschbaum es fasst: „Belarus ist unumkehr-

---

immer da war, sondern andersherum: Die Protestierenden werden zu Agenten einer Veränderung, mit der sie dieses Belarus erst kreieren.

<sup>8</sup> Für eine grundlegende Chronologisierung der Protestlyrik von 2020 bis heute vgl. Rusiecka 2024.

bar“ (Kirschbaum 2022: 11)? Hat also die Erfahrung der Proteste sich in eine neue Form der Subjektivität gegossen, die auch nach den Protesten fortlebt? Und wenn ja – wie bildet sich dies in Lyrik ab?

## 2. „Ich und Du“ – Julja Cimafeevas “My European Poem”

Das erste Gedicht widmet sich der Beziehung zwischen einem „Ich“ und einem „Du“. Es stammt von kurz vor Beginn der großen Straßendemonstrationen in Minsk: Am 5. August 2020, vier Tage vor den Präsidentschaftswahlen in ihrem Heimatland, veröffentlicht die Lyrikerin Julja Cimafeeva auf Facebook ein Gedicht mit dem Titel “My European Poem”<sup>9</sup>. Cimafeeva, 1982 geboren und bis 2020 Autorin dreier Gedichtbände, *Kniha Pamylak* („Das Buch der Fehler“, 2014), *Cyrk* (*Zirkus*, 2016) und *ROT* (2020), gleichzeitig als Mitbegründerin des Literaturmagazins *PrajdziSvet* („Der Glücksritter“) eine zentrale Figur der unabhängigen belarussischen Literaturszene, schreibt mit “My European Poem” ihr erstes Gedicht auf Englisch.

Die belarussische Opposition befindet sich in diesen Tagen kurz vor der Wahl in einem aufgeregten Zwischenstadium, unklar, ob vor einem ungeahnten Erfolg oder einer neuen Repressionswelle. Das Straßenbild von Minsk hat sich bereits verändert, der Unmut in der Bevölkerung wurde sichtbar: stundenlanges Schlängestehen bei oppositionellen Unterschriftensammlungen für die Zulassung der Kandidat\*innen, solidarische Menschenketten an den Hauptstraßen der Städte nach deren Festnahmen, Viktor Cojs Lied „Peremen“ („Veränderung“) aus geöffneten Autofenstern.<sup>10</sup> Andererseits deuten erste Wellen staatlicher Repression gegen die Protestbewegung bereits ein Gewaltpotential an, das sich dann nach der Wahl auch Bahn brechen würde: Bislang

<sup>9</sup> Für die Erstpublikation vgl. Cimafeeva 2020, die weitere Zitation erfolgt der besseren Nachvollziehbarkeit halber aus der unveränderten Publikation im Band *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*.

<sup>10</sup> Cojs Lied steht hier nur exemplarisch für eine Reihe von Liedern, die während der Proteste zu deren Hymnen wurden. Die Slawistin Yaroslava Ananka schlägt es der Kategorie Revolutionssongs zu, „die aus anderen Revolutionen und Befreiungsbewegungen ‚entlehnt‘ wurden.“ (Ananka 2021: 76), hier der Perestroika; Grund für die Rolle des Liedes in den Protesten war sein „partisanisches“ Abspielen durch die DJs einer Staatsveranstaltung im Vorfeld der Wahl (vgl. Mazurkiewicz-Sulkowska 2022: 3). Die Dichterin Cimafeeva selbst schreibt in *Minsk. Tagebuch* unter dem Eintrag für den 7. August davon, nach “My European Poem” nun ein Gedicht über Coj schreiben zu wollen (vgl. Cimafiejeva 2021b: 15).

wurden nur vereinzelte Aktivisten verhaftet, wurden nur einige Demonstrationen gewaltvoll auseinandergetrieben; in diesen Akten deutet sich aber bereits an, dass selbst im Falle eines klaren Wahlsiegs der Oppositionskandidatin Cichanoŭskaja nicht mit einem einfachen *transfer of power* zu rechnen sein würde. Cimafeeva selbst schreibt in dem auf Deutsch veröffentlichten, ursprünglich ebenfalls auf Englisch verfassten *Minsk. Tagebuch* (Cimafeeva 2021b) von einer Begegnung im Park, welche die doppeldeutige Stimmung kurz vor der Wahl versinnbildlicht:

Ohne meinen Blick von dem Blatt zu nehmen, folge ich dem Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau, die sich offenbar streiten. Er will den Radfahrern, die zu Dutzenden die Hauptstraßen entlangfahren, das Victory-Zeichen zeigen, aber sie möchte das lieber nicht. Sie hat Angst, dass er verhaftet werden könnte.

(Ebd.: 15)

In diesen Kontext interveniert Cimafeeva mit einem Gedicht, das sich bereits qua Titel – „My European Poem“ – mit einem spezifischen Verhältnis beschäftigt: Dem zwischen einem belarussischen lyrischen „Ich“ (hier durchaus auch das Ich der Dichterin beanspruchend, „My“) und etwas, das man „Europa“ nennt. Es geht darin, so viel soll hier vorausgenommen werden, um das Abstecken dessen, was das Ich hoffen darf: Ob es nun, im Moment der Proteste, eine Möglichkeit gibt, in Europa gleichberechtigt zu sprechen – oder ob es für Europa auch weiterhin ein Anderes bleiben muss.

Sein Titel weist das Gedicht konkret als eines aus, das sich Cimafeevas Verhältnis zu Europa widmet: Es ist *ihr europäisches Gedicht*. Gleichwohl deutet die Setzung „Mein europäisches Gedicht“ auch in die entgegengesetzte Richtung: ist dieses Gedicht Cimafeevas *europäisches*, so sind es ihre anderen anscheinend nicht. In „My European Poem“ scheint es um etwas Spezifisches zu gehen, das vorher in der Lyrik der Dichterin keine Beachtung gefunden hat – die Beschäftigung mit Europa als etwas, das im Moment kurz vor den Protesten neu und akut auftritt. Das wirft Fragen auf: Was macht ein „europäisches Gedicht“ überhaupt aus? Warum empfindet eine Autorin, die doch aus einem geographisch in Europa zu verortenden Land kommt, die Notwendigkeit, ein konkretes Gedicht als ‚europäisch‘ zu markieren? Und, allgemeiner: Warum scheint die Beziehung zwischen dem belarussischen *Ich* und dem europäischen

*Anderen* überhaupt im Moment der Proteste 2020 auf? Um diese Aspekte soll es in der folgenden Lektüre des Gedichts gehen.

Die Eröffnungsstrophe des Gedichts liefert eine erste Bestimmung des Problems, das sich da zwischen dem lyrischen Ich und „Europa“ auftut, einem Sprachproblem. Das lyrische Ich stellt seinen weiteren Versen eine Reflektion darüber voraus, in welcher Sprache es jetzt gerade überhaupt lyrisch sprechen kann:

This poem should be written in English.  
This poem should be written in German.  
This poem should be written in French,  
In Swedish, in Spanish, in my adorable Norwegian,  
Maybe in Finnish, Danish and Dutch.  
Baltic languages should decide for themselves.  
No Belarusian version for the poem,  
No Russian version for the poem,  
No Ukrainian version for the poem.  
The rest are your choice.  
This poem should be written in the languages  
Of human rights organizations,  
Of those multiple expressed concerns  
by European politicians  
(Cimafeeva 2021a: 6)

Das “European Poem” kann nicht in der Muttersprache des lyrischen Ichs, muss in einer *anderen*, einer *europäischen* Sprache geschrieben sein – es kann nicht auf Russisch erklingen, nicht auf Belarussisch, auch nicht auf Ukrainisch; geschrieben ist es eben auf Englisch. Andere Versionen, die sich anbieten würden, wären wie Englisch in Westeuropa zu verorten: Französisch, Spanisch, skandinavische Sprachen. Ein kompliziertes Muster einander widerstrebender Prozesse von Identifikation und Othering: Das Ich identifiziert sein Gedicht als eines, das so sprechen muss, wie “human rights organizations” bzw. “European politicians” sprechen würden. Die Vorbilder der Gedichtsprache sind keine literarischen, sondern institutionelle. Es sind, im Vergleich zur Muttersprache des lyrischen Ichs, Fremd-Sprachen, Sprachen von ‚europäischen‘, nicht-belarussischen politischen Institutionen und NGOs. Diese Player von europäischer Politik und Menschenrechtsdiskurs mit ihren – hier klingt eine

bittere Ironie bei – “multiple expressed concerns” – werden zu dem Anderen, zu dem das Gedicht sprechen soll. Einerseits will es so sprechen wie diese – andererseits weiß das lyrische Ich gerade um seine eigene Andersartigkeit, darum, dass es anders sprechen muss als gewöhnlich, will es die Sprache der von ihm Angesprochenen sprechen; es muss sich selbst fremd werden, um eine Stimme in der Fremde zu bekommen. Eine prekäre Situation, denn das Englische und die Englischesprechenden sehen in dem sie ansprechenden belarussischen Ich keineswegs ein ebenbürtiges – dazu aber später mehr.

Die Notwendigkeit einer sprachlichen Selbstantfremdung in Richtung des Englischen fließt für “My European Poem” zunächst einmal aus dem defizitären Charakter der zu nah an der belarussischen Realität liegenden Sprachen. Als solche nennt das lyrische Ich die drei ostslawischen Sprachen – Belarusisch, Russisch und Ukrainisch. Das Defizit dieser Sprachen bemasse sich an deren Unfähigkeit, im Zuge der Proteste Gefühltes auszudrücken, konkret die in der Zeit empfundene Angst:

I can't say that in Belarusian,  
 I can't say that in Russian,  
 I can't say that in Ukrainian,  
 Only in English: I am afraid,  
 Only in German: Ich habe Angst,  
 Only in Norwegian: Jeg er redd.  
 (Ebd.: 7)

Angst kann nur auf Englisch, Deutsch oder Norwegisch ausgesprochen werden, nicht auf Belarusisch, Russisch oder Ukrainisch. Der Punkt, an dem das Selbst und das europäisch-institutionalisierte Außen zueinanderkommen, läge dort, wo die Sprachen der Institutionen dem lyrischen Ich den Ausdruck der eigenen Gefühle ermöglichen. Belarusisch, Russisch, Ukrainisch gestatten das nicht – erst in der Selbstantfremdung kann das lyrische Ich über ein ihm ureigenes Gefühl Kenntnis geben. Die Sprachen der europäischen Institutionen wären unter diesem Blickwinkel solche, in denen das unmittelbar Gefühlte sagbar würde, das Gefühl der Angst kann sich nur in den Sprachen ausdrücken, in denen Politiker und Menschenrechtsorganisationen sprechen – Angst kann nur verbal existieren, wenn sie dem konkret europäischen Außen zugewiesen wird. Diese sehr spezifische Setzung bedarf weiterer Interpretation.

tion. Was an dem europäischen Außen befähigt es, das gedichteteschreibende belarussische lyrische Ich auszudrücken?

Eine grundsätzliche Antwort auf diese Frage taucht auf, wenn das lyrische Dichterinnen-Ich im Folgenden eine weitere Komplikation hinzufügt: Von der gewünschten Identifikation mit Europa geht es über zum Dialog mit diesem. Wo Europa zunächst als Sprachmodus auftauchte, der dem Ich seinen Ausdruck erst ermöglichen würde, wird es nun zum Gesprächspartner, der mit einem solchen Selbstausdruck konfrontiert wird. Hierdurch ergibt sich ein weiteres Spannungsfeld: Es geht nicht nur um den Ausdruck der Angst des Ichs durch die Sprache des institutionalisierten Europas, sondern gleichzeitig auch um die Beziehung ebendieses Ichs zu dem ihm äußerlichen Europa und die Möglichkeit und Notwendigkeit, ein Gedicht zu schreiben, um mit diesem Europa in Kontakt zu treten. Europa wird zum „Du“, an welches sich das Gedicht richtet – diesem Du will das lyrische Ich jene Angst erklären, für deren Ausdruck es die Sprache des Du benötigt:

I'm afraid  
Like you would be in my place,  
If you lived in a country that is not free  
Where they've had the same president  
For 26 (!) years.  
(Ebd.: 8)

In diesen Zeilen nimmt das lyrische Ich die Operation vor, die es eingangs angekündigt hat, wir sind bei dem Grund angelangt, warum es von seiner Angst nur in den Sprachen europäischer Institutionen sprechen kann: Diese Angst kann nur als eine ausgedrückt werden, die auch alle anderen fühlen würden (konkret: das europäische Andere), wären sie in dieselbe Situation geworfen. Das schreibende Ich setzt sich einem europäischen „Du“ gleich, lässt seine spezifische, auf Belarussisch nicht kommunizierbare Angst zu einer allgemeinen werden, universalisiert diese. Englisch erlaubt der Angst einen Ausdruck, der über die konkrete belarussische Situation des Sommer 2020 hinausweist: Was das Ich fühlt, wird kommunizierbar als Erfahrung, die auch das europäische Du haben würde. Es ist nur als potentiell teilbare, universalisierbare Erfahrung beschreibbar; deshalb muss das Gedicht auf Englisch

geschrieben werden, dafür braucht es die Sprache der “human rights organizations”. Selbstentfremdung wird zu Selbstuniversalisierung.

Problematisch bleibt hieran allerdings, dass diese universelle Dimension des eigenen Empfindens gegenüber dem Anderen zunächst einmal nur behauptet ist. Die Selbstuniversalisierung durch Sprachwechsel funktioniert dementsprechend für das lyrische Ich nicht automatisch – es weiß, inwiefern es für sein europäisches Anderes selbst das Andere ist, exotisiert bereits in seiner Sprache – so beschreibt es den Unterschied der europäischen zu den ostslawischen Sprachen weiter:

These are not  
 Those strange East European languages  
 With their funny Cyrillic letters.  
 (Ebd.: 7)

Die osteuropäischen Sprachen – sie werden für seltsam gefunden, ihre Buchstaben für komisch. Mit der eigenen Sprache des lyrischen Ichs scheint ein Moment einherzugehen, das der Universalisierung seines Angstgefühls potentiell entgegenwirken würde – dieses Moment ist dem angesprochenen europäischen „Du“ an sich fremd. Das „Du“ vermutet hinter den “funny Cyrillic letters” etwas ihm fundamental Äußerliches. Und dieses Äußerlichsein – es ist ebenfalls Teil der vom lyrischen Ich erlebten Realität, selbst dann, wenn es keine kyrillische Sprache spricht, sondern Englisch:

And when I come to the literary festivals abroad,  
 And when I speak English  
 I try to tell the complicated history of my country  
 (When I am asked)  
 As if I am another person,  
 As if I am like all those European poets and writers,  
 Who do not have to get used to the thought  
 That they could be arrested and beaten  
 For the sake of their country’s freedom.  
 As if my ugly history is just a harsh story  
 That I can easily put out from the Anthology of  
 Modern European short stories because

It's too long,  
And too dull.  
(Ebd.: 8)

Die beschriebene unangenehme Literaturfestivalerfahrung geht den Ereignissen von 2020 voraus, als Urfahrung mit dem Englischen im Kommunikationszusammenhang mit dem europäischen Außen steht eine *negative Selbstentfremdung*: Wenn das Dichterinnen-Ich mit anderen, europäischen Dichter\*innen-Ichs zusammenkommt und über seine Erfahrungen in der osteuropäischen Diktatur spricht, dann kann es dies nur in der ihm fremden Sprache tun, auf Englisch, sprechend wie eine Andere. Es wird „like all those European poets and writers“. Gleichwohl entsteht eine Lücke: Entfremdet zu einer englischsprachigen „story“, verliert die Erzählung des lyrischen Ichs ihren Wahrheitsgehalt, ist seine Erfahrung doch gerade nicht wie die der anderen europäischen Schreibenden, die nicht fürchten müssen, im Freiheitskampf „arrested and beaten“ zu werden. In dieser Urfahrung erfüllt die Selbstentfremdung also gerade nicht ihren eingangs ausgewiesenen Zweck: Sie widerstrebt dem Kommunizieren einer Erfahrung, die zu „long“ und „dull“ wäre, um sie in eine „modern European short story“ zu packen. Die Zusammengehörigkeit des „My“ und des „European“ im Gedichttitel – sie ist keineswegs selbstevident, nur potentiell herstellbar.

Es ist der Moment der Angst als das im Gedicht zu kommunizierende universalisierende Moment, das hierfür entscheidend wäre. Sollte die Angst des lyrischen Ichs als eine allgemeinmenschliche kommuniziert werden können, dann wird die belarussische Situation europäisch; die „human rights organizations“, die „European politicians“, all diese Fremden, sie würden dem lyrischen Ich eigen. In der Selbstentfremdung liegt nunmehr eine neue Hoffnung: Die Vorgänge in Belarus können kommuniziert, können nachempfunden werden. Die weiter oben bereits zitierte Formel „I'm afraid / Like you would be in my place“ weist somit einen Hoffnungsraum aus: Die in der sprachlichen Anderswerdung formulierte Erfahrung ist nicht mehr „dull“ – im Gegenteil, sie übernimmt das Gegenüber emotional. Die Selbstentfremdung erhält ihre Potentialität konkret im 2020er-Moment: In ihm kann das lyrische Dichterinnen-Ich sein „European Poem“ schreiben.

Das lyrische Ich weiß also darum, dass es hier zunächst einmal eine Hoffnung formuliert – es gilt ihm nicht als gesichert, dass es mithilfe der englischsprachigen Maske auch wirklich Europa gleich werden kann:

When I tell it in English,  
I want to pretend that I am you,  
That I don't have that painful experience  
Of constant protesting and constant failing,  
That nasty feeling of frustration and dismay.

(Ebd.: 9)

Das lyrische Ich will so tun, als ob – es will das Andere werden, um als dieses losgelöst zu sein von der eigenen Geschichte des Scheiterns, also der Geschichte, die es zuvor als zu “dull” für europäische Literatur befunden hat. In das erhoffte, neue Ich von 2020 gehen beide Seiten der Gleichung mit ein: Von dem belarussischen Dichterinnen-Ich kommt seine universell spürbare Angst, von der anderen Seite die Sicherheit, auch wirklich etwas Interessantes, Hoffnungsvolles zu sein. Das neue Universelle wäre beides: Belarussisch und Europäisch, zwischen europäischen Politikern, Menschenrechtler, Schriftstellern und dem belarussischen Ich stünde ein Gleichheitszeichen. Es besteht aber als solches noch nicht – wird vom lyrischen Ich gerade erst projektiert, ausgewiesen und zum Leben erweckt. Die Selbstentfremdung gibt es bislang nur als Hoffnung und Behauptung. Gleichwohl, und das ist die Pointe des Gedichts, hinge von ihrer Wahrwerdung alles ab:

I want to pretend that I have hope,  
Because when I tell it in Belarusian  
I realize, we all realize, there is none  
We can look forward to.

(Ebd: 9)

Das lyrische Ich will *so tun, als ob* es Hoffnung habe – weil nur in diesem *pretending* auch wirklich Hoffnung liegen könnte. Außerhalb davon gibt es sie nicht, die Möglichkeit einer Hoffnung würde einzlig und allein darauf beruhen, dass die Operation der Selbstentfremdung gelingt, dass sich aus der Angstfahrung des lyrischen Ichs auch wirklich ein universelles Moment ergibt.

Hoffnung hat das belarussische Ich nur als ein ‚europäisches‘. Die Hoffnung des lyrischen Ichs basiert ausschließlich darauf, dass es sich mit Europa zu einem Ganzen machen kann – und hierdurch als „wir“ / „we“ von Hoffnung sprechen darf. Der Titel „My European Poem“ ist in diesem Sinne eine spekulative Forderung: Er geht davon aus, dass die Kommunikation durch das Gedicht eine Einheit herstellen kann, sodass der Text wirklich „mein“ europäisches Gedicht wird, als Einheit zwischen „mir“ und Europa. Europa würde dabei das lyrische Ich genauso transformieren wie das lyrische Ich Europa. Hierin liegt die Fähigkeit der europäischen Sprachen, die ureigensten Gefühle des lyrischen Ichs auszudrücken: Nun sind diese Gefühle hoffnungsvoll kommunizierbar.

Um an dieser Stelle noch einmal zu den eingangs dieses Abschnitts gestellten Fragen zurückzukommen: Ja, laut „My European Poem“ ist es wirklich das erste „europäische Gedicht“ der sich in ihm ausdrückenden schreibenden Instanz. Es ist dies nicht an sich, sondern als Hoffnung: Der 2020er Moment macht dem lyrischen Ich schon zu Protestbeginn eine Form des *pretending* möglich, in welcher es sich glaubhaft zu Europa selbstentfremden kann. Zuvor ging das nicht – es konnte sich zwar verstellen, seine Erfahrung aber trotzdem nicht mit der europäischen Tradition auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Jetzt geht das – durch das universalisierende Moment der Angst, die es in diesem Sommer empfindet und die beschreibbar und übertragbar ist. In dieser Angst wird das „Du“ zum „Ich“ und andersherum. Wenn das lyrische Ich sich europäisiert und sich dadurch gleichzeitig Europas bemächtigt, wird es zum Subjekt – ein erster Schritt zu Subjektivierung. In Cimafeevas Gedicht behauptet sich ein belarussisches Ich wortwörtlich, markiert sich selbst auf der europäischen Landkarte. Hier endet das Gedicht – durch die Selbstentfremdung hindurchgegangen, fordert das lyrische Ich nun für sich ein, in seiner eigenen Sprache von der Hoffnung singen zu können:

I still want to have a hope,  
I still believe I have a right for a hope,  
That hope could build its nest  
On my roof and sing its songs  
In Belarusian  
(Not in Russian).  
(Ebd.)

Am Vorabend der großen belarussischen Proteste hören wir in “My European Poem” eine Subjektivität aufscheinen, die sich selbst kreativ erschafft – sie macht sich selbst möglich, indem sie sich zu einer anderen macht. Noch ist diese Subjektivität nicht in den Straßen von Minsk sichtbar, ist nur über den Umweg der Selbstentfremdung hin zu ‚Europa‘ denkbar. In dieser Form drängt sie aber zur Realität.

### 3. „Sie und wir“ – Al’herd Bacharévičs „Vos’ jany, a vos’ – my“

Al’herd Bacharévičs Gedicht trägt Pronomina schon im Titel – „Vos’ jany, a vos’ – my“ („Das sind sie, und das – wir“). Der Autor dieses Gedichts, Jahrgang 1975, ist unter den hier behandelten sicher der prominenteste, gilt allgemein als der wohl wichtigste zeitgenössische Prosa-Schriftsteller aus Belarus, sein Monumentalroman *Sabaki Eūropy (Europas Hunde)* war sowohl der erste nicht-russische Roman auf der Shortlist des „Bol’saja Kniga“-Preises in Russland als auch der erste belarussischsprachige Roman, der den Leipziger Buchpreis für europäische Verständigung erhielt. Bacharévičs literarisches Schaffen reicht zurück in die 1990er Jahre, als er Teil der Gruppe Bum-Bam-Lit war, die an einer Erneuerung der belarussischen Literatur nach dem Fall der Sowjetunion mithilfe postmoderner Poetiken arbeitete, später reüssierte er vor allem als Autor von Romanen, die Genre- und Sprachgrenzen sprengten (z. B. durch den Einsatz von Mehrsprachigkeit). 2010 erschien mit *Die Elster auf dem Galgen* (im Orig.: *Saroka na šybenicy*) eine erste Übersetzung ins Deutsche, ein Text, der sich mit der Exilerfahrung eines Schriftstellers beschäftigt, womit er ein Thema behandelt, das sich heute für die meisten belarussischen Kulturschaffenden aktualisiert und das für Bacharévič bereits damals aktuell war: Schon in den 2000er Jahren musste er sich für mehrere Jahre in Deutschland aufzuhalten. 2020 war er wiederum zur Auswanderung gezwungen, seitdem lebt er in der Emigration, mit Stationen in diversen Städten in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Schließlich ist Bacharévič Cimafeevas Ehemann, was an dieser Stelle wichtig ist, weil diese sehr eindeutig als Teil des im Gedicht formulierten „Wir“ impliziert ist. Über seine heutige Stellung als vom Regime verfemter „Extremist“ wurde weiter oben bereits geschrieben.

Auch Bacharévičs hier besprochenes Gedicht fand seine Erstveröffentlichung als Post auf Facebook, gerade einmal drei Wochen nach “My European Poem”, am 26. August 2020. In die Zwischenzeit fallen aber grundlegende

Ereignisse des Sommers: Die Wahlen am 9. August selbst, die ersten, gewaltvollen Nächte nach der Wahl, schließlich die Formierung der friedlichen Protestbewegung mit Massendemonstrationen im Zentrum von Minsk, aber auch an vielen anderen Orten im Land. Eben im Zuge dieser Proteste arbeitet Bacharëvič nun an einer Neuformulierung der Beziehung zwischen den Pronomina in seinem Gedichttitel, denkt in gewisser Weise da weiter, wo Cimafeeva’s „My European Poem“ sich noch unsicher war, und wendet gleichzeitig dessen Vektor: Wo sich Cimafeeva’s Hoffnung auf ein „Wir“ noch im Hinblick auf ein europäisches Außen formulierte, findet Bacharëvičs lyrisches Ich dieses nun im Inneren wieder, auf den Straßen der Proteste – und im Kontrast zu dem „Sie“, das sein Gedicht bereits im Titel trägt.

Das Gedicht eröffnet mit einer Situierung der von Protesten erfüllten Stadt als Ort der Erkenntnis, mit der Protestsituation als wortwörtlichem *Einschnitt* in die belarussische Gegenwart, an dem sich etwas zeigt, was man möglicherweise vorher nicht sehen wollte, jetzt aber muss:

Гэты горад нібы хірургічны разрэз,  
А вачэй не схаваць, не адвесыці.  
(Bacharëvič 2020)

Diese Stadt ist wie ein chirurgischer Einschnitt,  
Man kann die Augen nicht abwenden, nicht wegschauen.

Die Stadt selbst, durch welche das lyrische Ich sich bewegt, ist wie ein chirurgischer Einschnitt; von ihr, dem, was sie offenlegt, kann sich das lyrische Ich nicht abwenden. Dieses lyrische Ich bewegt sich im Folgenden quasi durch den Einschnitt hindurch zu seinem Zentrum: Es verlässt sein Haus am Stadtrand und schreitet langsam in Richtung der Proteste zu den Innenstadtboulevards:

Ты даўно на ражоны і ў жорны ня лез,  
Ды застаўся за съпінай съмядзючы пад’езд,  
Па завулках найлепшага з тысячы мест  
Ты ідзеш на апошняе шэсьце.

П'яны спальнік ускраїнны,  
 доўгія дамбы-дамы.  
 І суседзі на лаўцы  
 ў абдымках штодзённай чумы.  
 Вось яны, а вось мы.  
 Вось яны, а вось мы.  
 (Ebd.)

Du wolltest lang nicht mehr mit dem Kopf durch die Wand oder gegen  
 die Mühlen der Geschichte anrennen,  
 Jetzt liegt hinter deinem Rücken das stinkende Treppenhaus  
 Durch die Gassen des besten von tausenden Orten  
 Gehst du zur letzten Prozession.

Das trunkene Schlafviertel am Stadtrand  
 Die langen Dämme der Häuser.  
 Und die Nachbarn auf der Bank  
 In Umarmungen alltäglicher Pest.  
 Das sind sie, und das wir.  
 Das sind sie, und das wir.

Ein „Du“ macht sich – nachdem es zunächst das Ich seiner Vergangenheit angesprochen hat, das zwar auch mal gegen den Lauf der Geschichte rebelliert hat, aber vor langer Zeit – auf den Weg aus seinem Schlafviertel dahin, wo protestiert wird. Dieses Du beobachtet sich zunächst wie von außen, markiert Verwunderung über die Situation – das hast du aber schon lange nicht mehr gemacht, doch jetzt bist du da, gehst raus, zur *letzten* Prozession; ein lyrisches Ich, das sich selbst als „Du“ anspricht, blickt entfremdet um sich, kann sich noch nicht mit der es umgebenden Situation identifizieren. Dann aber, mit dem Strophenbruch, der Perspektivwechsel: Plötzlich steht nicht mehr das „Du“ im Fokus, sondern die Straßen, durch die es geht, und die Leute, auf die es dort trifft – seine Nachbarn auf Bänken, „in Umarmungen alltäglicher Pest“. Im Verhältnis zu diesen lässt das lyrische Ich sein Pronomen wechseln: In den Nachbarn sieht es das „Sie“, das ihm erlaubt, sich als Teil eines von diesen abgesetzten „Wirs“ zu bezeichnen, was die Formel ergibt, die dem Gedicht seinen Titel verleiht. Hier nimmt ein komplizierter Aushandlungsprozess

seinen Ausgang, den das Gedicht während der Protesterfahrung durchspielt: Einerseits ist das protestierende lyrische Ich mit seiner eigenen unerwarteten Rolle als protestierendes konfrontiert – ist sich in dieser Form fremd, „du“. Andererseits erkennt es sich selbst auf dem Weg zum Protest plötzlich doch – nicht als ein „Ich“, aber doch als Subjekt, als ein „Wir“. Es ist Teil der Leute, die sich weg bewegen von Zuhause, hin zum Protest, anders als „sie“, die wie jeden Tag festgefallen auf der Bank vor dem Treppenhaus sitzen. Die Subjektkonstruktion funktioniert hier noch gar nicht universalisierend, sondern im Gegenteil: partikular, in Abgrenzung zu Leuten, von denen man schon immer abgegrenzt war.

Die Vorstellungswelt, die das Gedicht in seinen ersten Strophen ausführt, ist somit gleichwohl noch Kategorien unterworfen, die das lyrische Ich selbst als „wir“ vereinzeln: Der Protestierende ist noch Elite, abgelöst von den ihn Umgebenden, ein Sonderfall in der Schlafstadt. Dabei scheint noch dieselbe Unsicherheit der Selbstfindung durch, bei welcher auch „My European Poem“ anlangt: Noch spiegelt seine Umwelt dem „Ich“ nicht zurück, was es selbst von sich zu wissen glaubt. Wir sehen eine Reflektion der zu Beginn dieses Artikels zitierten Aussage Bacharévičs, wo er sich vor den Protesten noch als „letzter Mohikaner“ dachte: Noch sind dem lyrischen Ich die Menschen in seiner Umgebung fremd. Das erste, gegen die Nachbar\*innen gerichtete „Das sind sie, und das wir“ zeugt aber trotzdem ebenfalls schon vom Geist eines *pretending*, ist Selbsterfindung im Gegensatz zu denen, die gerade diese Selbsterfindung nicht wagen. Das lyrische Ich rennt gegen die Wand, stemmt sich gegen die Geschichte, wie es das in nicht näher benannter Vorzeit schon einmal getan hat: Dieses Früher wiederholt sich in der Konfrontation mit den anderen Schlafstadtbewohnern auf unheimliche Weise, der Protest des lyrischen Ichs drückt gerade nicht die Realität seiner Umwelt aus. Es traut sich zwar, „wir“ zu sagen – aber wer dieses „Wir“ ist, ob nur das lyrische Ich selbst (zusammen mit, soweit kann man hier interpretieren, der es begleitenden Ehefrau), ob eine nur vorgestellte Gemeinschaft mit Gesinnungsgegenst\*innen, ob etwas Echtes, bleibt an dieser Stelle offen.

Die Selbstversicherung erfolgt dann im Moment der Konfrontation mit den Realitäten der Protestwelt – von den *vorgestellten* Gegnern vor dem Hauseingang geht das Gedicht über zu *echten* Gegnern, als das lyrische Ich sich näher zur Innenstadt bewegt und dort Zeuge der Vorbereitungen wird, die die Miliz für die Proteste trifft:

Апусьцелыя паркі  
 хаваюць за дрэвамі восень, а можа, вайну.  
 І жалезныя турмы на колах бягутъ на работу між белага дня.  
 І нам часам здаецца, што гэта такая гульня.  
 (Ebd.)

Die leeren Parks  
 Verbergen hinter ihren Bäumen den Herbst, vielleicht auch den Krieg.  
 Und eiserne Gefängnisse auf Rädern eilen zu Arbeit am helllichten Tag.  
 Und manchmal scheint das uns wie eine Art Spiel.

Durch die Straßen am Park rasen „Gefängnisse auf Rädern“ – also Autos der Gattung „avtozak“, Gefängnistransporter der Miliz. Die Situation schwankt zwischen Karneval und Ernst: Einerseits liegt in dem Widerstreit zwischen Miliz und Protestierenden so etwas wie ein Räuber-und-Gendarm-Spiel, andererseits lauert mit dem Herbst (das Gedicht spielt Ende August) auch der Krieg (hier wird das lyrische Ich zum traurigen Propheten), mit den Gefängnistransportern als Vorboten. Ein anderes *pretending* findet statt, nun fast ungewollt: Wo vorher noch die Gegner imaginiert wurden, um selbst Subjektivität zu gewinnen, vollführt das Ich jetzt eine umgekehrte Operation – die *echten* Gegner werden aus der Position des „Wir“ zum Partner im Spiel. Damit kündigt sich eine Stärke an, die sich dann, nach endgültiger Ankunft im Demonstrationszug, wirklich erfüllt. Hier gießt sich das „Wir“ in Leben, wird echt, weil es auf andere trifft, die dasselbe „Wir“ teilen – diese sprechen eine Berechtigung dafür aus, das, was vorher noch gespielt war, als „Leben“ zu bezeichnen:

Пахаваныя ў гэтай краіне жыўцом,  
 Запляваныя ўшчэнт найвышэйшым жрацом,  
 Мы гадаем, нас сто або дъвесыце.  
 Як бы ты ні баяўся ўласнай крыўі,  
 Калі чуеш «Жыве», калі ласка, жыві.  
 Датрывай тое «мы», нечаканае «мы»  
 да другога прышэсця.  
 (Ebd.)

Lebendig begraben in diesem Land,  
Vom Hohepriester bespuckt, von Kopf bis Fuß,  
Raten, werden wir hundert oder zweihundert.  
So sehr du auch das eigene Blut fürchten magst,  
Wenn du „Lebe“ hörst, dann, bitte, lebe.  
Bewahre dir das „Wir“, dieses unerwartete „Wir“  
Bis zur Wiederkunft Christi.

Die *lebendig Begrabenen* rufen einander *lebe* zu – das Gedicht rekurriert auf den Refrain der Proteste, die Formel *Žyve, Belarus!* („Es lebe Belarus!“), das lyrische Ich hört diese aber als das, was sich die Menschen, die Belarus bilden, gegenseitig anraten. Abgebildet findet dies sich im Gedicht wiederum als Selbstansprache: Das lyrische Ich weist sich an, zu leben, wenn es die Formel „Lebe“, Teil des Protestslogans, von anderen hört. Gleichzeitig geht sein Rat noch weiter: In dem „Lebe“ ist für es auch ein „Wir“ zu hören“, ein „unerwartetes“ – nicht das erwartbare also, das sich aus der Alltagssituation im Schlafviertel ergab, sondern ein neues, brüchiges; es muss „bewahrt“ werden, da zunächst einmal nur situativ in der Protestteilnahme erfahrbar. Die Ansprache des lyrischen Ichs an sich selbst hat sich nun also fundamental gedreht: Anstatt sich auf das zu beziehen, was es aus seiner Vergangenheit weiß, und sich auf Basis davon zu konstituieren und als „wir“ abzugrenzen, rät es sich selbst nun, das situativ Erfahrene ernst zu nehmen, will keine bekannten Formeln zur Einpassung des Erlebten nutzen, sondern im Gegenteil: sich dazu bringen, das, was da ist, zu leben. Das „Wir“ drängt sich ihm jetzt aus der Realität auf, muss nicht gespielt, sondern angenommen werden. Der Karneval der Minsker Straßen gibt sich als Realität zu kennen.

Gleichzeitig eröffnet sich eine zwar unsichere, aber mögliche Zukunft, das Erlebte kann bewahrt werden, im Zweifel „bis zur Wiederkunft Christi“ – wo man gerade noch lebendig begraben lag, außerhalb jedweder Subjektivität, scheint jetzt eine Möglichkeit auf: Was hier, auf den Straßen von Minsk passiert, kann ganz prinzipiell wiederholt werden, immer und immer wieder, kann vom lyrischen Ich weiterempfunden werden. Eine grundsätzliche Veränderung seiner Subjektivität kündigt sich an: Vom gespielten Ich kann es zu einem echten werden – eine Darstellungsweise von „Subjektivierung“, wie sie in der Literatur als zentrales Element der belarussischen Proteste ausgewiesen wird.

Die letzten Verse des Gedichts lassen dann die im Zuge der Proteste gefundene Subjektivität zu voller Kraft kommen und wenden die Titelphrase in dieser Form neu – und gegen ihre erste Iteration im Gedicht:

А пакуль што туды, да напруженых съпін,  
Незнаёмыя твары зъліліся ў адзін,  
Насьцярожаны, напагатове.

Мы пакрочым у цэнтр, рука ў руку,  
Каб уліцца ў жывую раку на рагу,  
Каб сябе ў яе цела ўплесьці.  
І кідаецца  
вуліца  
проста пад колы  
жалезнай турмы.

Вось яны, а вось мы.  
Вось яны, а вось мы.  
І вачэй нам ужо не адвесьці.  
(Ebd.)

Und jetzt erstmal da lang, zu den gespannten Rücken,  
Unbekannte Gesichter verschwommen in eins,  
Auf der Hut, wachsam.

Wir schreiten ins Zentrum, Hand in Hand,  
Um am Eck in dem lebendigen Fluss aufzugehen,  
Um uns in seinen Körper einzuweben.  
Und es wirft sich  
die Straße  
direkt unter die Räder  
des eisernen Gefängnisses.

Das sind sie, und das wir.  
Das sind sie, und das wir.  
Und wegschauen geht schon nicht mehr.

Das lyrische Ich geht nun auf in der Erfahrung der Protestsituation – in „unbekannten Gesichtern“, die „verschwimmen“, es will sich „einweben“ in den von diesen Gesichtern gebildeten „Körper“. Wo zu Beginn die Unbekannten in der Stadt noch Feind waren, noch Mittel der eigenen Konstruktion gegen sie, werden die nun im Stadtzentrum Angetroffenen zum Identifikationspunkt. Sie sind trotzdem Unbekannte, mit ihnen wird an dieser Stelle nicht gesprochen – sie treten rein körperlich auf, haben „gespannte Rücken“, ihre „Gesichter“ sind „wachsam“, der entstehende *gemeinschaftliche Körper* bildet sich im Laufen „Hand in Hand“. Wo vorher Abgrenzung auf Basis einer vorgestellten Vergangenheit als Modus der „Wir“-Werdung diente, sind solcherlei Kategorien nun egal: Die Vereinigung zum „Wir“ passiert im Präsens, sie passiert ohne Ansehen der Vergangenheit und Geschichte der sich um einen Befindenden; es reicht, „Körper“ zu sein. Die Selbstansprache „Lebe“ aus dem Protestruf *Žyve, Belarus!* kann also auch verstanden werden als Mahnung zu Gegenwärtigkeit – das lyrische Ich will sich an die im Protest erfahrene Erkenntnis erinnern, dass es sich nicht *gegen* seine Umgebung erfinden muss, sondern *umgekehrt*: Seine Umgebung verschwimmt mit ihm im Moment der belarussischen Proteste zu einem Ganzen, einem Körper des „Wir“. Der Gegner, vorher bereits reduziert zum Spielgefährten der ein Körper werdenden Unbekannten in den Straßen, wird in diesem Moment als Feind ersichtlich: Dem „eisernen Gefängnis“, dem Gefängnistransporter, stellt sich „die Straße“ entgegen, als weiterer Teil einer Umgebung in allgemeiner Einheit – diese Straße macht sich zum Gegner dieses Feindes, wirft sich ihm „direkt unter die Räder“. Das „Ich“ und das „Wir“, sie haben bestimmt, wer das „Sie“, ihr Gegner, ist: Die Staatsgewalt, die sich entscheidet, in dieser Szene der gegenseitigen allgemeinen Subjektivierung nur als Gefängnis zugegen zu sein. Die Bestimmung ist abgeschlossen: „Wir“ sind „wir“, weil wir einander als kollektiver Körper erschaffen, und „sie“ sind „sie“, weil sie diesem Körper Gewalt und Gefängnis entgegenstellen. Wenn man, was hier vor sich geht, als Subjektivierung beschreiben will, dann passt eine solche also nicht im Namen einer Vergangenheit und nicht auf Abstammungsbasis – vielmehr als politische Entscheidung, sich als Kollektiv gegenseitig und gegen die Miliz „leben“ zu lassen. Das Subjekt in den Straßen erfährt sich als echt auf Basis einer solchen Entscheidung. Der Karneval der Straße hat eine neue Topographie kreiert, in der die Stadt, die Straße und die Protestierenden miteinander ein einheitlicher Körper werden.

Wenn das lyrische Ich in der letzten Strophe, nun sicherer, zweimal wiederholt: „Das sind sie, und das wir“ – dann trägt es dieser Erfahrung Rechnung. Zumaldest momentan scheint die belarussische Revolution klare Kategorien der Zugehörigkeit zu schaffen. Diese, und hier wird auf den Gedichtanfang verwiesen, liegen nun offen wie ein Einschnitt – „wegschauen geht nicht mehr“, eine Hoffnung, die sich als Feststellung ausgibt. Es ist dies, was das Gedicht aus der Mitte der belarussischen Proteste heraus formuliert: Was jetzt ist, bleibt, weil es wie ein chirurgischer Einschnitt das Eigentliche anzeigt, das unter der Oberfläche liegt: „So sind wir – und so sie“, um eine andere Übersetzung des Titels anzuführen. „Wir“ sind diejenigen, die protestieren – und das lyrische Ich ist ein Teil ebendieses „Wir“, damit Teil seiner Umwelt. Es muss nicht mehr vorgeben, mit jemandem in Kommunikation zu sein, es muss sich kein europäisches Außen vorstellen, um sich selbst zu sehen, es muss nicht vorgeben, dass es existiert – im Protestmoment ist es sich selbst Beweis, weil es Teil des Kollektivs ist. Um es auf den Punkt zu bringen: In der Mitte der Proteste wurde tatsächlich in gewisser Weise so geschrieben, wie später auf die Proteste zurückgeschaut wurde; Bacharèvičs Gedicht ist eines über Subjektivierung, ganz wie man sie bei Ščytcova, Kirschbaum oder Šparaga beschrieben findet: Subjektivierung als Solidarisierung, Subjektivierung als Erfahrung einer möglichen Kollektivität, die Ausdruck von etwas ist, was eigentlich schon immer für die in Belarus Lebenden konstitutiv war. Das lyrische Ich erkennt, wie es ist – und wie es darin Teil einer Umwelt ist, die angefüllt ist mit Gleichen.

Hier stellt sich nun die Frage, was mit einer solchen Erfahrung passiert, wenn sie keinen Erfolg hat – was passiert, wenn das Kollektiv, das sich in den Straßen von Minsk versammelte, sein erwartetes Ziel nicht erreicht, seine Einheit mit der Welt nicht auch politisch umsetzen kann, gar aus dem Land vertrieben wird, in dem es eine solche fundamentale Erfahrung gemacht hat? Fragen wie diese treiben die Lyrik der Emigration nach 2020 um. Also: Kann das „Wir“ der Proteste weiterexistieren, wenn es „ihnen“ mit ihren Gefängnistransportern und Schlagstöcken unterlegen ist? Kann das „Ich“ sich weiter auf das während der Proteste Erfahrene beziehen? Und wenn ja – wie?

#### **4. „Wir“ – Hanna Komars *My vernemsja***

Ein Pronomen findet sich auch im Titel von Hanna Komars 2022 erschienenem Gedichtband *My vernemsja* – „Wir werden zurückkehren“. Nach dem Gedicht Cimafeevas, kurz vor den Massenprotesten geschrieben, und dem

Bacharëvičschen aus der direkten Protestzeit, entstammt Komars Buch der Zeit danach, die geprägt ist von Repression, Inhaftierungen und Exil. *My vernemsja* ist eine der ersten Erscheinungen der sich ab 2021 langsam herauskristallisierenden neuen belarussischen Exilliteratur. Seine Autorin Komar, geboren 1989, gehört einer anderen, jüngeren Generation an als Bacharëvič und Cimafeeva. Trotzdem ist sie eine etablierte Stimme der zeitgenössischen belarussischen Lyrik, hat 2016 bereits den Band *Strach vyšyni* („Höhenangst“) veröffentlicht, mit Cimafeeva zusammen Charles Bukowski ins Belarussische übersetzt, ist selbst 2020 bereits in mehrere Sprachen übersetzt. Sie ist ebenfalls bei den Protesten aktiv und wird dabei für mehrere Tage inhaftiert, worüber sie später, bereits im Londoner Exil, den Dokumentalband *Kali ja vyjdu na volju* („Wenn ich freikomme“) schreibt. Es handelt sich hierbei um einen der eindrücklichsten Versuche, eine literarische Form für die Inhaftierungserfahrung nach den Protesten zu finden. Außerdem ist es nach dem hier behandelten *My vernemsja* bereits der zweite Band, der aus dem Exil versucht, das während der Proteste Erlebte literarisch zu verarbeiten (vgl. Komar 2024).



Abb. 1: Pikirénja, Kacjaryna (2022): Cover zu Hanna Komar: *My vernemsja*

Das „Wir“ im Titel von *My vernemsja* ist ein neues „Wir“ – eines, das ohne sein Gegenstück im „Sie“ auskommt, auskommen muss, hat es doch das Land verlassen, in dem es mit „ihnen“ konfrontiert war. Es steht groß auf dem Titelbild des Bandes, dieses „Wir“ – über einem viereckigen Block von Vor- und Spitznamen, mittig darin ist der volle Name der Buchautorin platziert. Diese Namen bilden anscheinend das „Wir“, das im Band spricht, und die Autorin verortet sich in dessen Mitte.

Der Gedichtband sammelt in Dokumentarpoesie die Monologe von Emigrant\*innen, die nach den Protesten 2020 wie die Autorin Komar Belarus den Rücken kehren mussten. *My vernemsja* ist also zunächst einmal ein Gedichtband, in dem einzelne und immer nur einzelne sprechen. Jedes der Gedichte trägt als Titel einen anderen Vornamen, dessen Trägers Rede es augenscheinlich dokumentiert. Im Band finden sich zwanzig Gedichte, elf davon auf Belarussisch, neun auf Russisch. Das Buch behauptet also sehr konkret Polyphonie – hier sprechen Menschen mit Namen in ihrer jeweiligen Sprache. Gleichzeitig spricht zumindest oberflächlich gerade kein unproblematisches „Wir“, sondern nur viele „Ichs“. Die Autorin führt das in ihrem Vorwort ein – dort scheint sie sich geradezu legitimieren zu müssen, dass sie denjenigen das Wort gibt, die Belarus hinter sich gelassen haben:

Верш пра свой досвěд пераезду я не напісала. Напэўна, яшчэ не знайшла смеласці сустрэцца ў твар з балочымі перажываннямі – дазволіць іх сабе падаецца зневажальнym у дачыненні да тых, хто засталіся ў Беларусі, хто сядзіць у турмах, хто страцілі сваіх блізкіх...

(Komar 2022: 5–6)

Ein Gedicht über meine Migrationserfahrung habe ich nicht geschrieben. Wahrscheinlich habe ich noch nicht den Mut in mir gefunden, den schmerzhaften Gefühlen ins Auge zu sehen – sie zuzulassen erscheint mir überheblich gegenüber jenen, die in Belarus geblieben sind, die in den Gefängnissen sitzen, die ihre Nächsten verloren haben...

In dem Buch sprechen mit den Emigrant\*innen Menschen, die – vom Selbstbild der Autorin her! – eigentlich nicht mehr zu sprechen haben, die durch ihr Verlassen des Landes den Gang ins Gefängnis vermieden haben, die nicht so leiden wie andere. Die Emigrant\*innen haben sich zurückgezogen aus dem

Kollektivkörper, der während der Proteste entstand, Emigrant\*innen werden qua Autorinnenstimme als Menschen bezeichnet, die ein Defizit gegenüber den in Belarus verbliebenen hätten. Ihr „Ich“ ist von diesem Defizit betroffen – es darf sich nicht ausdrücken.<sup>11</sup>

Im Anschluss an diese Überlegungen aber wechselt nun bereits das Vorwort den Ton, macht den Schritt vom „Ich“ zum „Wir“ zurück, wenn es über den Prozess der Entstehung des Gedichtbandes schreibt, im Zuge dessen die Autorin den Stimmen von Emigrant\*innen protokollarisch ihr Ohr lieh:

Слухаючы, я бачу людзей, жывых і розных, якіх аб'ядноўвае любоў да Беларусенъкі і няпростае рашэнне пакінуць яе. Я паважаю іх выбар і цаню шырасць. Я ўсё яшчэ мару жыць з імі ў новай Беларусі і спадзяюся, што мы вернемся....

(Ebd.: 6)

Beim Zuhören sehe ich Menschen, so lebendig wie unterschiedlich, die von der Liebe zu Belarus und von der schweren Entscheidung, es zu verlassen, vereint werden. Ich achte ihre Entscheidung und schätze ihre Ehrlichkeit. Ich träume immer noch davon, mit ihnen in einem neuen Belarus zu leben und habe Hoffnung, dass wir zurückkehren werden...

Im Gang zum „Wir“ wird – darum soll es im Folgenden gehen – hier ein Weg zu einer Vorstellung bewahrter Handlungsmacht eröffnet. Was in dieser ersten Formulierung noch wie eine Rechtfertigung vor dem Schuldgefühl der Autorin klingt, wird zur kollektiven Hoffnung. Beim Zuhören macht das Autorinnen-Ich eine Entdeckung: Ein „Wir“ würden die Autorin und die von ihr Interviewten in einem neuen Belarus wieder werden können – die in der Emigration verlorene Subjektivität, das verlorene Recht zu sprechen, wird aus der Positionalität einer anderen Zukunft wiederhergestellt. Das Wiederkom-

---

<sup>11</sup> Dieser Topos der Nicht-Legalität emigrantischen Sprechens ist nicht nur bei Komar zu finden, er war vielmehr Thema einer Debatte innerhalb der belarussischen Kulturszene, mit einem Angriff des Schriftstellers Viktar Marcinovič auf seine emigrierten Kolleg\*innen als Höhepunkt. Marcinovič: „А въснова простая: краіну робяць тыя, хто ў ёй застаецца. Нават калі вельмі страшна. Калі небяспечна. Калі чырвоны тэрор“ (Marcinovič 2020; „Und der Schluss ist einfach: Ein Land machen diejenigen, die da bleiben. Sogar, wenn es da ganz gruselig ist. Wenn es unsicher ist. Wenn roter Terror herrscht“).

men, die Rückkehr aus dem Titel des Lyrikbandes, würde zusammenfallen mit der Entstehung einer solchen Zukunft. Es spricht hier also das von Komar sogenannte „neue Belarus“, welches es noch nicht gibt, aber geben wird – im Moment der Rückkehr und Heimkehr der im Gedichtband zu Wort Kommanden: Die von Komar Interviewten sind *die, die zurückkehren werden*. Deshalb dürfen sie sprechen – nicht, weil sie gegangen sind, sondern weil sie zurückkehren werden, weil sich in ihren Stimmen die Zukunft ausdrückt. Das heißt umgekehrt auch, dass die Grundposition, von der aus gesprochen werden darf, nur eine kollektive sein darf: Nur als „Wir“, in dem sich die Zukunft, das „neue Belarus“ ausdrückt, ist ein Sprechen legal. Das Dichterinnen-Ich beantwortet seine schuldbehaftete Ausdruckskrise in folgender Form: Als emigriertes Individuum mag es nicht „ich“ sagen dürfen – als Teil einer kollektiven Zukunft aber durchaus „wir“. Dies ist die Subjektivität, die bleibt.

Interessant ist hierbei nun, dass der eigentliche Formationsmoment dieses „Wirs“ in Komars ganzem Band kaum anwesend ist – die Proteste im Sommer 2020, also der Punkt, aus dem heraus die Gedichte Cimafeevas und Bacharëvič sprachen, sind hier oft nur negativ präsent, in ihrer Abwesenheit. Die Gedichte, die jeweils nach den in ihnen sprechenden Interviewpartnern benannt sind (also die Vornamen zum Titel haben, die auf dem Cover des Bandes einen Block um Hanna Komars Namen bilden), behandeln sie oft nur als den Moment, der später das Exil nötig gemacht hat. In dieser Form enthalten die Gedichte sich einer Wertung – und individualisieren die eigentlich kollektive Protesterfahrung. So fasst dies in etwa das sprechende „Ich“ in den ersten Zeilen des Gedichts „Volja“:

мне гэта не трэба

я хачу жыць тут дома

верыла што я баец

кали мяне не звязуць

я пайду на плошчу<sup>12</sup>

(Ebd.: 34)

---

<sup>12</sup> Die Gedichte in *My vernemsja* arbeiten allesamt stark grafisch – die einzelnen Verse sind quer über die Druckseite verteilt, geben damit der Zerrissenheit der sprechenden Positionen

ich brauche das nicht  
ich will hier zuhause leben

glaubte ich sei ein Kämpfer  
solange mich keiner wegbringt  
gehe ich raus demonstrieren

Zunächst spricht das Ich hier die Emigrationserfahrung an, die es zum Teil des in Komars Buch sprechenden „Wir“ macht. Diese bezeichnet „Volja“ als etwas, dass sie „nicht brauche“ – sie wolle „zuhause bleiben“; die Emigration geschieht gegen ihren Willen. Gleichzeitig, wie es die nächsten Zeilen herausstellen, durchaus durch ihre Schuld: Sie glaubte, kämpfen zu können, sie ging demonstrieren. Die heutige ungewollte Realität resultiert aus der Protestzeit, aus der Entscheidung, die das „Ich“ in dieser getroffen hat und die nun, in der traurigen Rückschau der Emigrantin, nur im Lichte eben der auf die Proteste folgenden genötigten Aufgabe der eigenen Heimat gelesen werden kann. Wenig später bricht dann aber doch noch ein „Wir“ in die Beschreibung der Vorexilzeit ein – wenn das lyrische Ich beschreibt, was es in seiner Heimat zurückgelassen hat:

мы  
памерлыя бабулі і дзядуля  
мы  
невялікі том Бродскага  
мы  
плакат з жаночых маршаў  
мы  
майкі з Евай  
мы

разам

не хацела

(Ebd. : 35)

---

Ausdruck, außerdem finden sich auch verschiedene Schriftfarben und -größen. Die zitierten Stellen versuchen dies grafisch nachzustellen, teils stellt das aber nur eine Annäherung dar.

wir  
tote Großmütter und Großvater  
wir  
der kleine Brodskij-Band  
wir  
das Plakat von den Frauenmärschen  
wir  
die T-Shirts mit Eva<sup>13</sup>  
wir

zusammen

ich wollte nicht

Das frühere Leben des lyrischen Ichs, seine Familie, sein Lesen, all das steht in eins mit den Protestmärschen, durch die Wiederholung des „Wir“ wie durch ein Gleichheitszeichen verbunden. Von diesem „Wir“ muss sich das „Ich“ nun lösen – gleichwohl gezwungen durch das, was seine Teilnahme an den Protesten erschaffen hat, die am Ende der „Wir“-Kette als erste unter gleichen in zwei Bildern präsent sind, als „Plakat von den Frauenmärschen“ und als Shirts mit einem der zentralen Memes der Proteste, dem Gemälde *Eva* des belarussisch-französischen Expressionisten Chaim Soutine. Man war „zusammen“ – und dann folgte, was „ich“ „nicht wollte“, das Ende des „Wir“. Die Proteste sind also einerseits ein Kulminationsmoment – sind das, was das vorherige Leben eines belarussischen „Wir“ zum Ausdruck und dieses auf den Punkt bringt, durchaus parallel zu ihrer Beschreibung in „Vos' jany, a vos' – my“. Andererseits sind sie auch, was das alte „Wir“ abbrechen lässt und den Übergang in das andere „Wir“, das der Emigrierten, markiert. Im Moment der Emigration ist für „Volja“ kein einfacher, direkter Rückbezug auf die Protestsubjektivität möglich, die Proteste, die eigene Beteiligung an ihnen und die fremden anderen Beteiligten stehen im Zweifel:

веру ў адзінак  
але  
не веру ў народ  
(Ebd.: 36)

---

<sup>13</sup> Chaim Soutines Gemälde, J. W.

ich glaube an die Einzelnen  
aber  
ich glaube nicht an das Volk

Die Proteste erhalten zumindest in diesem Gedicht eine Ambivalenz, die sich am Verhältnis zwischen „ich“ und „wir“ und damit an der Frage nach Subjektivierung festmachen lässt: Einerseits waren die Proteste deren Kulmination, in der Erinnerung an ein früheres „Wir“ sind sie das zentrale Element. Gleichzeitig sind sie der Ort, an dem ein tiefer Zweifel an der Möglichkeit des kollektiven Ausdrucks nicht mehr unterdrückbar ist: Das „Volk“, das sich in ihnen konstituierte, hat nicht gewonnen, allerhöchstens haben „Einzelne“ sich als würdig erwiesen. In dieser Ambivalenz sprechen viele der von Komar in ihren Gedichten befragten Emigrant\*innen: In ihren Erinnerungen liegt einerseits ein Wissen davon gespeichert, dass in Belarus im Sommer 2020 eine neue Form der Selbstkenntnis und Kollektivität möglich schien, andererseits gibt es auf diese in der Emigrationsgegenwart keinen Zugriff mehr, zu tief sitzt der Zweifel jetzt, wo man von diesem „Wir“ zwanghaft losgelöst wurde. Das neue, von Komar in ihrem Vorwort angeschriebene emigrantische „Wir“ scheint zumindest nicht direkt an dessen Stelle zu treten.

Weitere der in *My vernemsja* versammelten Texte kommen auf dasselbe Moment zurück, in ihnen scheint dieselbe Ambivalenz auf: Das Jahr 2020 gab es, seine Existenz mag auf etwas in Vergangenheit und Zukunft Mögliches hindeuten; gleichzeitig ist die aus ihm generierte neue Realität eine der Abwesenheit eines solchen Möglichen. So zum Beispiel im Gedicht „Uladz“, in dem der durch Komar Sprechende zunächst die sich immer weiter verschlechternde Situation in Belarus vor seiner Ausreise zusammenfasst:

протесты уходят в подпол  
за надписи на асфальте раздают уголовки  
за флаги на окнах разносят квартиры  
меня зовут на слушание моего дела

как будто переводят в новую реальность  
(Ebd.: 42)

die Proteste gehen in den Untergrund  
 für Asphaltinschriften setzt es Straftatbestände  
 für Flaggen in den Fenstern werden Wohnungen zerlegt  
 ich werde zur Anhörung meines Falls einbestellt

als würde man in eine neue Realität verlegt

Wenn die Proteste „in den Untergrund gehen“, wird die sichtbare Welt von ihren Gegnern dominiert. Was vorher Zeichen für die Einheit, die Verschränkung der echten Welt mit der Vision der Proteste war – die Inschriften auf dem Asphalt, die Flaggen in den Fenstern – all das verschwindet, wird im Namen der Protestunterdrückung verschwunden gemacht. Die Straße, in „Vos' jany, a vos' – my“ noch selbst Teil der Gegnerschaft zur Staatsgewalt, Teil der verallgemeinerten Einheit von Menschen und Ort als einem großen Körper, ist jetzt wieder vom alten Gegner besetzt. Etwas war einmal da, jetzt ist es weg: die Hervorhebung davon, dass jetzt eine „neue“ Realität herrscht, betont gleichzeitig, dass sie der alten nicht gleicht. Die Proteste haben stattgefunden, und diese Erinnerung ist wichtig – doch sie bietet in der Gegenwart keine Sicherheit mehr, ihre Bedeutung ist unklar, die Realität eben neu.

Den Ausbruch aus dieser neuen Realität beschreibt der Komarsche „Uladz“ dann lakonisch als Moment seiner Abtrennung von den im Land Bleibenden, zunächst ungeordnet, ohne Versbrüche, nur durch Kommata strukturiert, dann, in der ukrainischen Emigration, wieder in (freien) Versen:

Прощаюсь с родителями, целую маму, папа выходит на лестничную площадку, крепко жмёт руки, пытаюсь запомнить этот момент...

Среда.

Я с одним чемоданом выхожу из аэропорта в Борисполе

Вечером в переходе покупаю БЧБ.  
 (Ebd.: 43)

Ich verabschiede mich von den Eltern, gebe Mama einen Kuss, Papa kommt mit raus auf die Treppe, wir drücken einander fest die Hand, ich versuche mir diesen Moment zu merken.

Mittwoch.

Ich komme mit einem Koffer aus dem Flughafen in Borispol.

Am Abend kaufe ich in einer Unterführung eine weiß-rot-weiße Flagge.

Die neue Realität in Belarus staucht sich auf den Verabschiedungsmoment zusammen, ausgedrückt in den gehetzten Satzreihungen zwischen den Komma – erst der Moment nach der Ausreise erlaubt dem lyrischen Ich „Uladz“ wieder, sich zu verorten, zeitlich wie örtlich: Es ist Mittwoch und sein „Ich“ verlässt den Kyjiver Flughafen. Die erste Tat in der Emigration ist dann die Reappropriation der in Belarus unterdrückten Protestrealität: „Uladz“ kauft sich eine von den weiß-rot-weiße Fahnen, wie sie in Minsk aus den Fenstern verschwinden mussten. Das „Ich“, das den Flughafen verlassen hat, kann sich die Proteste wieder aneignen. Die Ahnung einer möglichen Auflösung der Ambivalenz zu den Protesten taucht auf, ganz im Anschluss an Komars im Vorwort ausgelobte neue kollektive Subjektivität: Als Emigrierter kann „Uladz“ die Aufgabe der Proteste wiederaufnehmen.

Diese Hoffnung bestätigt sich im weiteren Verlauf – und sie drückt sich eben auf als ein Übergang zu neuer Exilkollektivität. Auch die Frau des lyrischen Ichs kommt in Kyjiv an und wird zur Exilantin, was einen Gang vom Ich zu einer neuen Form von „Wir“ erlaubt. Das Gedicht hebt dies durch ein Spiel mit der Textlesbarkeit hervor, mit Fettdruck und fast unlesbarer dunkelweißer Schrift:

**горячий чай**  
**пьём**  
смотрим друг на друга  
**улыбаемся**

Точно знаем, что вернёмся.

(Ebd.: 43)

**heißer Tee**  
**wir trinken**  
 schauen einander an  
**lächeln**

Wir wissen genau, dass wir zurückkehren werden.

Die Schriftfarbe weist Unsicherheit aus: Fettgedruckt sehen wir, was reine sensorische und optische Erfahrung ist: Diese kann das „Ich“ erkennen, kann sich ihrer sicher sein – alles aber, was auf zwischenmenschlicher Interaktion beruhen würde und, noch mehr, auf aktiver individueller oder kollektiver Handlung, ist weniger dick gedruckt: Schon das Zusammensein mit seiner Frau, das „einander Anschauen“, ist nicht als beständig versichert – aber es ist auch da. Die Worte, die dann schließlich das Gedicht beschließen, sind fast unsichtbar: „Wir wissen es sicher, wir werden zurückkehren.“ Aber auch sie: da. Der Moment der Emigration, das einander Erkennen in dieser als Vertreter\*innen eines neuen Belarus ist ein Moment der Sicherheit in der Unsicherheit: Hinter dieser Emigration liegt eine Zukunft – die ist versteckt, eben fast unsichtbar, aber präsent hinter all dem Leid. Das Gedicht schreibt fest, was dem Lyrikband seinen Titel gibt: Wir sind da, wir werden zurückkehren.

Somit steht in Hanna Komars Gedichten abschließend ein Blick auf Subjektivierung, der nicht ganz konform geht mit den großen Slogans davon, dass „sie schon verloren haben“, wie es ja der Titel eines Bacharévič-Bandes postuliert. Bis zu einem gewissen Grad spricht aus ihren Texten sogar das Gegenteil: Hier wurde etwas rückgängig gemacht, die konkrete Subjektivität der Protestierenden existiert so in ihrer Körperlichkeit, in ihrer Einheit nicht mehr. Die Welt in Belarus ist wieder eine feindliche geworden – gleichwohl bleibt das „Wir“ der Exilierten bestehen, ein „Wir“ der Vereinzelung, aber auch der Zukunft, der Rückkehr. Diese Positionalität ist es, die Komar für das Weiterdenken der Erfahrung der Proteste vorschlägt: Immer von der Gewissheit der eigenen Rückkehr aus denken. Eine zutiefst prekäre Position, selbstredend – gleichwohl aber eine, die sich zumindest auf die Realität der Emigration fundamental einlässt.

## Conclusio

Ist Belarus „unumkehrbar“ (Kirschbaum 2022: 11)? Und wenn ja, was würde das bedeuten? – Zumindest letztere Frage scheint sich aus der Lyrik der Proteste recht klar beantworten zu lassen: Es würde bedeuten, dass die Erfahrung einer politischen Subjektivität als verallgemeinerter, quasi-körperlicher Einheit, die während der Proteste zugänglich war, auch weiterhin bestehen bleibt. Diese Kollektivitätserfahrung, beschrieben in Al'herd Bacharévičs Gedicht „Vos' jany, a vos' – my“, war das Neue, das 2020 schreibbar wurde – während Subjektivität in Julja Cimafeevas „My European Poem“ noch rein als *pretending* der eigenen Zugehörigkeit zu einem europäischen, außerbelarussischen „Wir“ vorstellbar war. In den Protesten verschwammen Grenzen, die vorher lange als gesetzt galten: Zwischen Opposition und Bevölkerung, zwischen schreibenden Intellektuellen und einfachem Volk, zwischen Nachbarin und Nachbar, zwischen „ich“ und „du“ – eine Erfahrung, die gleichzeitig auf die Vergangenheit zurückstrahlte, wurde sie doch als eigentlich schon immer der belarussischen Welt inhärent gelesen. Dieses Verschwimmen ist dabei nicht nur nachherige Behauptung von Reflexionen der Nachprotestzeit, sondern lässt sich an den Gedichten als momentan während der Proteste schreibbare Erfahrung nachweisen. Die Gedichte aus Hanna Komars in der Emigration entstandenem Band *My vernemsja* geben dieser Erfahrung durchaus recht – auch für sie sind die Proteste Ausdruck von etwas, das Belarus *eigentlich* ausmacht. Gleichwohl markieren sie auch einen Bruch: Eben die Protesterfahrung der allgemeinen Einheit im Straßenkarneval ist ihnen nicht mehr direkt zugänglich, das Scheitern der Proteste gibt diesen eine neue Ambivalenz bei. Diese Ambivalenz wird in den Gedichten ausgehandelt – und findet eine Antwort: In der Emigration entsteht ein neues „Wir“, ein sich an die Proteste erinnerndes, das aus einer Position der Zukünftigkeit weiter im Namen der Proteste sprechen darf – die Emigrierten werden zurückkehren, werden die Proteste noch in die Welt setzen. Sie sind eine lebendige Verkörperung dieses zukünftigen Erfolgs. Zwar wurde das in den Protesten entworfene Belarus rückgängig gemacht, war ‚umkehrbar‘ – aber nur in Belarus als geographischer Einheit, in der Emigration existiert es weiter.

Es ist diese Frage, die zukünftige Forschungen zu belarussischer Exillyrik antreiben muss: Kann eine derartige Positionalität der Zukünftigkeit weiter behalten werden, auch wenn die Exilsituation weiter andauert? Kann die Exillyrik ihre Beziehung zu der Erfahrung von 2020 aufrechterhalten, die sie als

Teil des eigentlichen, schon immer vorhandenen Belarus ausweist? Und wenn nein: Was tritt an ihre Stelle?

## Literatur

- Ananka, Yaroslava (2021): „Aber wo ist denn deine Tochter?“ Eine belarusische Gesangsstunde“, in: Rostek, Andreas / Weller, Nina / Weiler, Thomas / Wünschmann, Tina (Hgg.): *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*. Berlin: edition.fotoTAPETA, 74–82.
- Bacharevič, Al'herd (2020): „Vos' jany, a vos' – my“, in: *Facebook*. <https://www.facebook.com/alhierd.bacharevic/posts/pfbid02Mgz88xBhv-jw9a3erijSqKSAR1aJMggqgVFqPNkuDxiduHZ6RnxiddzJ4ZbRs6ndPl> (21.03.2025).
- Bacharevič, Alhierd (2021): „Wir haben schon gesiegt – und dafür werden wir nun erschossen“, in: ders.: *Sie haben schon verloren. Repression und Revolte in Belarus*. Aus dem Russischen von Tina Wünschmann. Berlin: edition.fotoTAPETA, 53–77.
- Bacharevič, Alhierd (2025): „Nichts fürchten Tyrannen so sehr wie die Zukunft“, in: *Republik*. <https://www.republik.ch/2025/03/27/nichts-fürchten-tyrannen-so-sehr-wie-die-zukunft> (25.05.2025).
- Cimafeeva, Julja (2020): “My European Poem”, in: *Facebook*. <https://www.facebook.com/julia.cimafiejeva/posts/pfbid02RkfGo5GFWRo3sb-bADAoY17zBfgQ2fMBrFAGzta2mpQL2hGDAwLAF7ydBnf9HTMEel> (21.03.2025).
- Cimafiejeva, Julia (2021a): “My European Poem”, in: Rostek, Andreas / Weller, Nina / Weiler, Thomas / Wünschmann, Tina (Hgg.): *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*. Berlin: edition.fotoTAPETA, 6–9.
- Cimafiejeva, Julia (2021b): *Minsk. Tagebuch*. Aus dem Englischen von Andreas Rostek. Berlin: edition.fotoTAPETA.
- Dryndova, Olga (2021): „Corona, Selbstorganisation und Politisierung“, in: Rostek, Andreas / Weller, Nina / Weiler, Thomas / Wünschmann, Tina (Hgg.): *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*. Berlin: edition.fotoTAPETA, 21–34.
- Gapova, Elena (2021): „Belaruskaja graždanskaja antavtoritarnaja revoljucija“, in: *Topos 2*, 75–95.

- Kazakevich, Andrei (2023): *Migration from Belarus to Estonia, Germany, Latvia, Lithuania, Poland: Before and after 2020*. Berlin: austausch e. V.
- Kirschbaum, Heinrich (2022): *Revolution der Geduld. Eine belarussische Bricolage*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Klinaū, Artur (2021): *Acht Tage Revolution*. Aus dem Russischen von Volker Weichsel und Thomas Weiler. Berlin: Suhrkamp.
- Komar, Hanna (2022): *My vernemsja*. Moskva: UGAR.
- Komar, Hanna (2024): *Kali ja vyjdu na volju*. London: Skaryna Press.
- Lewis, Simon (2021): ““Tear Down These Prison Walls!” Verses of Defiance in the Belarusian Revolution”, in: *Slavic Review* 80/1, 15–26.
- Marcinovič, Viktar (2020): „„Načnyja darohi“ Hazdanava i émihracyja z Belarusi“, in: *Budzma Belarusami!*. [https://budzma.org/news/nachnyja-daroghi-gazdanava.html?phrase\\_id=392641](https://budzma.org/news/nachnyja-daroghi-gazdanava.html?phrase_id=392641) (08.04.2022).
- Mazurkiewicz-Sułkowska, Julia: “Some Linguistic Phenomena in Belarusian Cities during the 2020 Mass Protests in Belarus”, in: *Slavia Meridionalis* 22, 1–17.
- Melëchina, Marija (2021): „„My uže pobedili — i za éto nas rasstreljajut“. Bol'soe interv'ju s Bacharevičem“, in: *Vremja*. <https://books.vremya.ru/main/7747-my-uzhe-pobedili-i-za-jeto-nas-rasstreljajut-bolshoe-intervju-s-baharevichem.html> (20.05.2025).
- Petz, Ingo (2025): *Rasender Stillstand. Belarus – eine Revolution und die Folgen*. Berlin: edition.fotoTAPETA.
- Rusiecka, Natalia (2024): „Protesty 2020 roku jako punkt zwrotny w twórczości poetów białoruskich“, in: *Slavia Orientalis* 23/3, 83–95.
- Sahm, Astrid (2020): „Politisches Patt in Belarus. Etappen einer Systemkrise“, in: *Osteuropa* 70/10–11, 17–33.
- Ščitcova, Tat'jana (2024): *Solidarnost' potrjasënnych. Èsse o Belaruskoj revoljucii*. Vil'njus: Lohvinaŭ.
- Shparaga, Olga (2021): *Die Revolution hat ein weibliches Gesicht. Der Fall Belarus*. Aus dem Russischen von Volker Weichsel. Berlin: Suhrkamp.
- Vjasna (2025): [Website]. <https://prisoners.spring96.org/be> (25.05.2025).
- Vjažicki, Al'bert Ežy (2020): „„Paézija – héta srodak chutkaha réahavannja“ – Andrzej Chadzovič pra rolju paézii ū pratéstach“, in: *Polskie radio*. <https://www.polskieradio.pl/396/7811/artykul/2619976> (23.05.2025).

**Verzeichnis der Abbildungen**

Abb. 1: Pikirēnja, Kacjaryna (2022): Cover zu Hanna Komar: *My vernemsja*. Moskva: UGAR. <https://skarynapress.com/kniharnia/my-vierniemisia/> (23.03.2025).

Brigitte Obermayr

### Sich haftbar wissen.

## Wie die russischsprachige Anti-Kriegslyrik seit 2022 Schuld und Verantwortung thematisiert

**Abstract:** The article discusses anti-war poetry written by Russian poets after the beginning of Russia's full-scale invasion of Ukraine in February 2022. The analysis focusses on poems that address guilt and responsibility of Russian citizens for this war and the atrocities caused by it. The philosophical discussions on 'German guilt' for World War II and the Holocaust (Karl Jaspers, Hannah Arendt) serve as the theoretical framework for the analysis. Here, the article is highlighting Arendt's notion of collective responsibility, and thus starts with discussing poems that negotiate the overall issue of the responsibility of "us/we" and/or "me/I", then focusing on poems reflecting the *intelligentsia*'s role in this debate. The article discusses poems by Aleksandr Skidan, Mariia Stepanova, German Lukomnikov, Roman Osminkin, Nikolai Karaev and Dariia Serenko.

**Keywords:** Russian poetry, Russian anti-war poetry, guilt, ethic responsibility, intelligentsia

### Vorbemerkung

Daß die gesamte Bevölkerung tatsächlich die Folgen aller Staatshandlungen trägt – quidquid delirant reges plectuntur Achivi <alles, was die Könige in ihrer Raserei verschulden, das Volk muß es büßen> – ist bloß empirisches Faktum. Daß sie sich haftbar weiß, ist das erste Zeichen des Erwachens ihrer politischen Freiheit. Nur soweit dieses Wissen besteht und anerkannt wird, ist Freiheit wirklich da und nicht nur Anspruch nach außen seitens unfreier Menschen.  
(Jaspers 1965: 58)

Der Schlüsselgedanke dieser Passage aus Karl Jaspers' kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs, 1946, verfassten Schrift *Die Schuldfrage* liegt in der Feststellung, dass es in den Debatten um Schuld bzw. Mitschuld der Bevölkerung an den im Namen des Staates begangenen Verbrechen ganz um ein Bewusstsein davon gehen muss, dass man ‚haftbar‘ ist. Nicht im juristischen Sinne („Täterschuld“, Lotter 2017: 262), aber im Sinne einer politischen Haftung, eines Bewusstseins einer Mitverantwortung für die Verhältnisse.<sup>1</sup> Jaspers geht in seiner Vorlesung davon aus, dass ein Bewusstsein für derlei Mitverantwortung die Grundlage für eine neu zu findende politische Gemeinschaft sei (vgl. Jaspers 1965: 11). In einem Aufsatz mit dem Titel “Writing with the Pain: Russophone Anti-War Poetry of 2022” betont Il’ja Kukulin (2023c), dass der vollumfängliche Krieg Russlands gegen die Ukraine die russischen Bürger:innen mit einem in seinen Dimensionen präzedenzlosen Gefühl von Verantwortung für die Taten ‚ihres‘ Staates, gepaart mit einem Gefühl der Ohnmacht, konfrontiere:

Poets, like many other Russian intellectuals, have found themselves in a situation in which, as citizens of an aggressor country, they feel responsibility for ‚their‘ state’s actions, distinguished by rare cruelty and cynicism, and, simultaneously, an inability to stop the violence.

(Kukulin 2023c: 657)

Dieser Beitrag untersucht, wie derlei Verantwortungsbewusstsein in der russischsprachigen Anti-Kriegslyrik seit Februar 2022 thematisiert, formuliert und reklamiert wird. Wie werden dabei Topoi und Diskurse zu kollektiver Schuld und/oder Verantwortung des Russischen – Russländischen: des Volkes, der Nation, der Staatsangehörigen, der Kultur- und Sprachträger:innen aufgegriffen und differenziert? In der Diskussion von Schuld und/oder Verantwortung werde ich dazu auf drei Ebenen, in drei Abschnitten vorgehen.

In einem ersten Abschnitt greife ich Repliken aus Debatten Intellektueller um Schuldzuschreibungen, Übernahme von Verantwortung und dem im Eingangszitat von Karl Jaspers explizierten Wissen um die Haftbarkeit, einem

---

<sup>1</sup> Jaspers unterscheidet vier Schuld begriffe (kriminell, politisch, moralisch, metaphysisch) und hält zur politischen Schuld fest: „Sie besteht in den Handlungen der Staatsmänner und in der Staatsbürgerschaft eines Staates, infolge derer ich die Folgen der Handlungen des Staates tragen muß, dessen Gewalt ich unterstellt bin und durch dessen Ordnung ich mein Dasein habe (politische Haftung)“ (Jaspers 1965: 19).

Bewusstsein für diese Haftbarkeit, auf. Wenig überraschend zeigt sich hier der im russischen Diskurs tief verankerte Topos des ‚unschuldigen Volkes‘ als Brennpunkt.

Ein zweiter Abschnitt referiert einige grundlegende Annahmen aus Ethik und Moralphilosophie, wie sie im Kontext der Auseinandersetzung mit Schuld und/oder Verantwortung der Deutschen für die Verbrechen im Zweiten Weltkrieg und mit dem Holocaust entstanden sind. Hier wird es zunächst um die Unterscheidung zwischen Schuld (als individuelle Haftbarmachung für eine begangene Tat) und Verantwortung (im Sinne eines Bewusstseins einer ursächlichen Involviertheit in ein Geschehen) gehen.

In einem dritten Teil wende ich mich dann russischsprachigen Anthologien von Anti-Kriegslyrik zu, die seit 2022 als Reaktion auf den vollumfänglichen Angriff Russlands gegen die Ukraine entstanden sind; ich greife Texte heraus, die den Komplex Schuld und Verantwortung behandeln. Ein argumentativer und überzeugender Kern eines „Nein“ zum Krieg, so meine These, liegt darin, mit diesem Nein die Frage nach Schuld und Verantwortung in den Raum zu stellen. Unter Rückgriff auf die in den ersten beiden Abschnitten herausgearbeiteten Themen und Argumente skizziere ich einige wiederkehrende Argumentationslinien dazu in Gedichten gegen den Krieg. Die im literarischen und lyrischen Interdiskurs artikulierten Beiträge könnten zur Provokation einer Debatte zu Schuld und/oder Verantwortung beitragen. An anderer Stelle habe ich Aktionskunst, die von Februar bis Mai 2022 in Russland die Gegnerschaft zu Krieg zum Ausdruck brachte, eben daraufhin untersucht, wie sie Mitschuld und Verantwortung thematisiert (vgl. Obermayr 2024).

### **1. ‚Das Volk hat damit was zu tun‘: Aus und zu Debatten um Mitschuld und Verantwortung des Russischen**

Eine sehr frühe Reaktion aus dem Kreis russländischer und russophoner Künstler:innen auf Russlands Angriff gegen die Ukraine fordert von sich und den Landsleuten, allen voran von Künstler:innen, was sich als Eckpunkte der Argumente für ein ‚Haftungsbewusstsein‘ im Sinne Jaspers heraussstellen wird: Vadim Zacharov (\*1959), ein in Deutschland lebender Künstler mit russländischer Staatsbürgerschaft aus dem Kreis der Moskauer Konzeptkünstler:innen, fordert eine eindeutige Positionierung, die Unterbrechung der künstlerischen

Routinen und die Übernahme von Verantwortung mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen: „Jede:r russische Künstler:in oder Schriftsteller:in sollte heute seine bzw. ihre Haltung zur Aggression artikulieren und nicht versuchen, auf zwei Stühlen zu sitzen. Denn in Kriegszeiten funktionieren Zwischenstöne nicht“ (Zakharov 2023). Verantwortung zu übernehmen, impliziere dann auch, jene kollektive Ächtung zu akzeptieren, mit der nicht nur seitens der Ukraine dem Russischen, den Russischen, den Russländischen (Stichwort „Rašizm“/„Ruscism“, vgl. Snyder 2022)<sup>2</sup> begegnet wird. Es sei zumindest „taktvoller“, so Zakharov, der russischen Kultur unter den aktuellen Vorzeichen keine Bühne zu geben:

Man [sollte] nicht beleidigt sein, wenn ukrainische Künstler:innen uns ‚canceln‘ uns aus der Weltkultur ‚werfen‘. Manchmal ist es ungerecht, aber Putins Regime tötet weiter ukrainische Frauen und Kinder. Von welcher Gerechtigkeit kann man da reden? In der gegenwärtigen Situation ist es taktvoller, zu schweigen – anstatt weiterhin alle von oben herab zu belehren, seine Moskauer Arroganz zu zeigen und bei jedem Streit das letzte Wort haben zu wollen.

(Zakharov 2023)<sup>3</sup>

Die Forderung, die Konsequenzen kollektiver Verantwortung der ‚Russ:innen‘ etwa in Form eines kollektiven Gecanceltwerdens und Geächtetseins des Russischen zu akzeptieren, betrifft den virulenten Punkt dieses Aufsatzes. Um diesen

<sup>2</sup> „Ruscism“ ist ein ins Englische übertragener Neologismus, ein in der Ukraine verwendeter Schimpfwort für das offizielle Russische. Er bezieht sich auf „rašizm“, übersetzbbar als „Raschismus“, die Russen werden als „Rašisty“ bezeichnet: Einerseits klingt dabei natürlich der Bezug auf „Faschismus“ durch, bzw. „Faschisten“/„fašisty“; dabei handelt es sich hierbei eher um ein konturloses Schimpfwort als um reflektierten Wortgebrauch im Sinne einer politischen Positionsbestimmung. Gleichzeitig wird damit aber auch die revisionistische russländische Rede vom Krieg gegen die Ukraine als „Befreiung der Ukraine“ von Faschismus und Faschisten rückprojiziert auf Russland selbst. Außerdem wird auch mit der russischen Aussprachenorm des Akanje gespielt; also der Regel, dass im Russischen ein ‚o‘ in unbetonten Silben als ‚a‘ (Schwalaute) ausgesprochen wird. Prominent z. B. in „Rossija“ (Russland). Diese Regel gibt es im Ukrainischen nicht, wo ‚o‘ an allen Positionen als ‚o‘ ausgesprochen wird.

<sup>3</sup> Die ukrainische Prosaschriftstellerin Viktorija Amelina, die im Juli 2023 durch einen russischen Luftangriff auf Kramatorsk getötet wurde, veröffentlichte am 31. März 2022 einen Artikel, in dem sie Klagen über die Ächtung russischer Kultur einer ‚russischen Kultur des Auslöschen‘ gegenüberstellte. Der Artikel trägt den Titel ‚Cancel culture vs. execute culture‘, vgl. Amelina 2022.

Punkt zu skizzieren, referiere ich im Folgenden Stellungnahmen dazu. Dabei verwende ich am Anfang dieser Passage immer wieder das Attribut ‚russisch‘ – *russische Schuld und/oder Verantwortung* – differenziere also nicht, wie ich es anderen Stellen tue, nach ‚russländisch‘ (den Staat, die Staatsangehörigkeit betreffend) einerseits und ‚russophon‘ (russischsprachig) andererseits. Es ist Teil einer Debatte um Schuld und vor allem: moralische Verantwortung, ob und wie dieser Unterschied zu machen ist. Thomas Mann hat es bekanntlich abgelehnt, zwischen solchen (guten) und solchen (schlechten) Deutschen zu unterscheiden.<sup>4</sup> Die Unterscheidung nicht zu machen, heißt auch, nicht mit einem apologetischen Apriori die wunden Stellen, die schmerhaften Punkte einer Auseinandersetzung mit dem Gefühl oder der Ahnung einer ‚Mitschuld‘ zu verdecken. Zentrales Thema hierfür ist vor allem die gemeinsame Sprache, das Russische, in der die Rechtfertigung des Kriegs ebenso propagiert und verbreitet wird wie seine Ablehnung.<sup>5</sup>

Beginnen wir also gleich mit einer Diskussion um Ausnahmen, mit jenen Bereichen, für die Ausnahmen veranschlagt werden. Dies betrifft erstens eine ‚Unschuld von russischer Kunst und Kultur‘, vor allem zu Zeiten (und es ist interessant, zu sehen, welche Zeiten hier veranschlagt sind!) und in Bereichen (inoffizielle, zensierte Kunst), die entweder mit der aktuellen Machtkonstellation in Russland schon aus historischen Gründen nichts zu tun haben oder machtkritisch eingestellt sind/waren, sich und ihren Status gefährdet, gegen die russländische Politik protestier(t) haben. Zweitens geht es um die als das ‚russische Volk‘ oder als das ‚einfache‘ Volk bezeichnete Gruppe.

Zunächst zum zweiten Punkt: Das Unschuld-des-Volkes-Argument bedarf einiger Erklärung, vor allem aber diskursgeschichtlicher Einordnung. Abgesehen von einer durchaus allgemeinen Dimension der Frage nach kollektiver Haftung<sup>6</sup>, also der Tatsache, dass diese kollektive Haftung auch auf andere

4 Im Sinne von Thomas Manns Essay „Deutschland und die Deutschen“: Mann spricht davon, dass es ihm unmöglich sei, sich als Repräsentant der deutschen Kultur vom Deutschen zu distanzieren: „[...] daß es nicht zwei Deutschland gibt, ein böses und ein gutes [...]“ (Mann 2012: 279).

5 Wie eine Inkriminierung der russischen Sprache in der aktuellen russischsprachigen Anti-Kriegslyrik verhandelt wird, untersucht Parts 2024: 487–490.

6 Dieser gilt die zentrale Frage bei Jaspers: *Von der politischen Haftung Deutschlands* lautet der Untertitel der Abhandlung *Die Schuldfrage* von 1947. „Nicht die Haftung des Staatsangehörigen, sondern die Mitbetroffenheit als zum deutschen geistigen und seelischen Leben gehörender Mensch, der ich mit den anderen gleicher Sprache, gleicher Herkunft, gleichen Schicksals

Volks- und Sprachgemeinschaften zugetroffen hat bzw. zutreffen würde, gibt es im Disput um die ‚russische‘ Haftung einen Aspekt, der sich aus einem Spezifikum der russischen Kulturgeschichte speist. Ist nämlich vom „Volk“ / „narod“ die Rede, ist ein Diskurs aufgerufen, der ‚das russische Volk‘ / „russkij narod“ als Oppositum zur Macht / den Machthabenden setzt. Diese Konstruktion hat ihre Wurzeln in der Denktradition, wie sie sich in der russischen Intelligencija seit dem 19. Jahrhundert herausgebildet hat: Die als „Volkstümler“ („narodniki“; Populisten) bezeichnete Tradition setzt das ‚Volk‘ nicht nur von der Macht ab, sondern auch von der „Gesellschaft“ („občestvo“); Volk und Gesellschaft werden in dieser Denktradition zu einem signifikanten Oppositum. Die Volkstümler waren überzeugt, dass das „russische Volk“, ausgezeichnet mit idealisierten Merkmalen der bäuerlichen Landbevölkerung,<sup>7</sup> den Nukleus einer nicht hierarchisch organisierten, antielitären politischen Ordnung bilde. Dies im deutlichen Gegensatz zur „Gesellschaft“, deren hierarchische Organisation in allen Teilen des Lebens maßgeblich war (man denke etwa an die von Peter I. 1722 eingeführte, bis 1917 gültige Rängetabelle). Evgenij Dobrenko<sup>8</sup> zeigt in einem Aufsatz von 2023, wie in den gegenwärtigen Diskussionen um Schuld und Verantwortung des Russischen das Argument von der ‚Unschuld des Volkes‘ wiederkehrt. Dabei macht Dobrenko deutlich, dass das in der Tradition des Volkstümler-Diskurses gebrachte Argument einer folgenschweren Entschuldigung des Volkes, oftmals in der Wendung: „das Volk hat damit nichts zu tun“ („narod ni pri čem“), beinhaltet. Wichtig ist dabei, dass mit der Opposition ‚Volk‘ – „Macht“, die eine machtkritische Haltung ist, eine Entschuldigung des ‚Volkes‘ verknüpft ist:

Стоит вопрос об ответственности за происходящее в Украине. И опять интеллигенция заняла свою извечную позицию: никакой колектив-

---

bin, wird hier Grund nicht einer greifbaren Schuld, aber eines Analogons von Mitschuld“ (Jaspers 1965: 60).

- <sup>7</sup> Vgl. u. a. Ely 2022: 4: “The members of this intelligentsia had a strong tendency to believe the peasants retained a native Russian authenticity they themselves had lost in their Europeanized upbringing and social milieu. They grew convinced that, separate and distinct from obshchestvo, the narod comprised the essence and the strength of Russian society.”
- <sup>8</sup> Dobrenko greift in seinem Essay die russische geistesgeschichtliche Tradition auf, in der die Intellektuellen (Intelligencija), wie auch andernorts der Fall, machtkritisch eingestellt und somit ‚volksnah‘ (narodničestvo/ Volkstümlertum/Populismus) sind (vgl. Dobrenko 2023).

ной ответственности, народ ни при чем. [...] Во всем повинны Путин и его камарилья, но только не ‚народ‘. Всякое покушение на эту святыню – расизм и нацизм.

(Dobrenko 2023)

Es stellt sich die Frage nach der Verantwortung für das, was in der Ukraine geschieht. Wieder einmal hat die Intelligenz ihre immerwährende Position eingenommen: keine kollektive Verantwortung, das Volk hat nichts damit zu tun. [...] Putin und seine Kamarilla sind an allem schuld, aber nicht „das Volk“. Jeder Versuch, dieses heilige Gesetz anzugreifen, ist Rassismus und Nazismus.<sup>9</sup>

Diese Zuweisung der Schuld an die Machthabenden und Befehlsgebenden, so Dobrenko, sei aber genau das Argument, mit dem die Entwicklung eines Bewusstseins für kollektive Verantwortung vermieden und verhindert werde: Die emotional besetzten Argumente „Rassismus“ und „Nazismus“, so Dobrenko weiter, vereiteln die Möglichkeit einer Auseinandersetzung mit einer kollektiven Verantwortung. Eine Zuweisung derart kollektiver Verantwortung werde mit stark emotional aufgeladenen Argumenten als unmenschliche Zumutung abgewiesen.<sup>10</sup> Dobrenko macht damit auch deutlich, wie sehr gerade dieses anscheinend machtkritische Argument der populistischen Propaganda der gegenwärtigen russländischen Politik in die Hände spielt. Eine Inverantwortungnahme des ‚Russischen‘ wird von den Machthabenden als antidemokatisch, als volksfeindlich eingestuft. Und damit fällt die Abwehr einer Inverantwortungnahme mit den Argumenten einer Verteidigung des russischen Volkes gegen ausländische/westliche Aggressionen, gegen Russophobie zusammen<sup>11</sup>. Wir sehen, wie sich die ‚Unschuld-des-Volkes‘-Argumen-

<sup>9</sup> Wo nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen von mir, B. O. Wo DeepL für die Erstellung einer Rohfassung verwendet wurde, gebe ich das an.

<sup>10</sup> «Эти ярлыки — риторическая симуляция, призванная эмоцией скрыть интеллектуальную несостоительность этой позиции и увести от разговора о коллективной ответственности, обьявленной бесчеловечной» (Dobrenko 2023: o. S.; „Diese Stichwörter <Nazismus, Rassismus, B. O.> sind eine rhetorische Simulation, um das intellektuelle Versagen dieser Position mit Emotionen zu überdecken und von einer Diskussion über die kollektive Verantwortung abzulenken, die für unmenschlich erklärt wird“).

<sup>11</sup> «В глазах интеллигенции нелюбовь к народу (читай: трезвый взгляд на него – без „жалости“, патетики и придыхания) антидемократична. Это расизм → нацизм → русофобия... Так в два прыжка мы попадаем в провластный дискурс. На развалике

tation, eine Argumentation, die eine abstrakte Gruppe von Verantwortung und Schuld ausnimmt, in der offiziellen Staatsdoktrin zu einem großen Ganzen, einem ‚russändischen Russischen‘ ausdehnt.

Der oben als erstes genannte Bereich, für den Ausnahmen von einer Gesamtverantwortung beansprucht werden, erscheint zunächst distinkter und betrifft die ‚russische Kunst‘. Diese ist entweder als ‚unpolitisch‘ veranschlagt, oder aber sie gilt dann als entschuldigt, wenn sie, einzelne Gruppen und Vertreter:innen davon, sich gegen das Regime/die Macht äußern/geäußert haben.

So etwa in einer Erwiderung des Literaturwissenschaftlers Il’ja Kukulin (vgl. Kukulin 2023a, b), der seit 2022 im Exil lebt, auf einen Beitrag des Kulturjournalisten Nikolaj Klimentiouk, 1970 in Sevastopol geboren (vgl. Klimentiouk 2023)<sup>12</sup>: Grob vereinfacht, nimmt Klimentiouk die Welle der Empörung von Seiten russischer Wissenschaftler:innen, die sich nach der Entlassung des Philologen Andrej Desnickij durch die Universität Vilnius im September 2023<sup>13</sup> entfachte, zum Anlass, die Trennung zwischen ‚Russändischem‘ (als russische Politik) und Russischem (hier: russische Literatur und Kultur) in Frage zu stellen. Klimentiouk belegt sein Argument mit Verweis darauf, dass diese Trennung in signifikanter Weise auch von Vertreter:innen der russischen Literatur nicht vorgenommen werde. Mit Argumenten, die die Unschuld der russischen Literatur für russändische Politik betreffen, werde ‚russändische‘ Gewalt verteidigt und verunglimpft, so die Grundzüge von Klimentiouks Argument. Klimentiouk zitiert hierfür den Disput zwischen Milan Kundera und Iosif Brodskij, in dem Brodskij Kunderas Vorwurf sowjetisch-russischer Gewal-

---

либерализм/популизм русский интеллигент всегда выберет второе. Вот почему из любых реформ получается в России автомат Калашникова, а левая в своих симпатиях интеллигенция оказывается на службе ‚правого дела‘ режима» (Dobrenko 2023: o. S.); „In den Augen der Intelligenz ist die Abneigung gegen das Volk (sprich: ein nüchterner Blick auf es – ohne ‚Mitleid‘, Pathos und Nachdruck) antidemokratisch. Das ist Rassismus → Nazismus → Russophobie... So landen wir mit zwei Sprüngen in den Pro-Regierungs-Diskurs. An der Gabelung Liberalismus/Populismus wird sich ein russischer Intellektueller immer für Letzteres entscheiden. Deshalb entpuppen sich alle Reformen in Russland als Kalaschnikows, und die Intelligenz, die in ihren Sympathien nach links tendiert, stellt sich in den Dienst der ‚rechten Sache‘ des Regimes“).

12 Klimentiouks Artikel erschien zunächst auf Deutsch in der FAZ, Klimentiouk hat ihn dann ins Russische übersetzt und über Social Media (u. a. Facebook) verbreitet.

13 Desnickij wird Beschönigung der sowjetischen Besetzung der baltischen Staaten im und nach dem Zweiten Weltkrieg und der Russischen Annexion der Krym 2014 vorgeworfen.

taffinität im Kontext der sowjetischen Invasion in Prag 1968 eben mit jenem Hinweis begegnet, dass man dies nicht verallgemeinern könne, da (sowjetische) Soldaten ja nicht die (russische) Kultur repräsentierten.<sup>14</sup> Klimeniouk polemisiert also genau gegen das oben beschriebene Ausnahmeargument für das Russische (Kunst als Ausnahme), indem er Beispiele vorbringt, die dem Russischen eine intendierte Ignoranz, gedeckt durch kulturelle Überheblichkeit, dort attestiert, wo es vor allem zunächst darum ginge, Mitverantwortung zu erkennen. Il'ja Kukulin gibt zunächst Klimeniouks Argumentation recht: Er skizziert eine Genealogie eines russischen kulturellen Universalismus<sup>15</sup> in der literarischen und russischen geistesgeschichtlichen Tradition seit dem 19. Jahrhundert und unterlegt somit zunächst Klimeniouks Argument aggressiver russischer kultureller Überheblichkeit diskurshistorisch. Am Ende seines Beitrags setzt Kukulin dann aber doch zu einem Argument an, das Ausnahmen in dieser offensichtlich nachweisbaren russischen Tendenz feststellt. Er tut dies, indem er Geisteswissenschaftler nennt, die genau solche universalistischen, kulturimperialistischen Tendenzen kritisierten: Sergej Averincev, Aron Gurevič, Michail Gasparov. Man kann zu diesem Disput zwischen Klimeniouk und Kukulin konstatieren, dass er die tiefe Kluft der Unversöhnlichkeit zwischen der ukrainischen und der russischen Position zeigt. Und vielleicht ist es ja bereits ausreichend, die Abgründe und Aporien zwischen diesen Positionen zu beschreiben: Die Inverantwortungnahme von ausnahmslos allen und allem (russändisch und russisch) einerseits, dagegen andererseits der Nachweis von Haltungen und Äußerungen des Nicht-Einverständnisses mit dem Sowjeti-

---

<sup>14</sup> Konkret geht es um den viel zitierten Satz Brodskij's, publiziert in der New York Times 1985, in dem er auf ein Essay von Milan Kundera vom Januar 1985 reagiert, vor allem auf Kunderas Kritik an Dostoevskij, bei dem Emotionen die Ratio dominierten und Aggression legitimierten, und Aleksandr Solženicyn, der in seiner Harvard-Rede die Sonderrolle und Überlegenheit der russischen Kultur reklamiert habe (vgl. Kundera 1985). Während in Kunderas Essay die russischen Beispiele zwar den Rahmen für eine Auseinandersetzung zum Thema Literatur-Emotion-Humor bilden (Dostoevskij vs. Diderot), aber nicht im Zentrum stehen, macht Brodskij eine Verteidigung der russischen Literatur zu seinem Hauptanliegen. Dies mündet in den viel zitierten Satz, dass sein Mitgefühl mit dem von russischen/sowjetischen Besatzern bedrohten Kundera dort ende, wo er beginne, russische Soldaten mit der russischen Kultur gleichzusetzen. Schließlich tragen Soldaten eben keine Bücher. "We may feel for him, but only until he starts to generalize about that soldier and the culture the soldier represents. Fear and disgust are understandable, but soldiers never represent culture, let alone a literature – they carry guns, not books" (Brodsky 1985).

<sup>15</sup> Damit greift Kukulin den Imperativ zu lieben auf, der titelgebend bei Klimeniouk ist.

schen unter den Vorzeichen des Totalitarismus und damit eine berechtigte Abwehr einer generalisierenden, kollektiven Verurteilung.

Vielleicht liegt aber ein Weg aus der Aporie auch in einem Perspektivwechsel, einer Änderung der Fragestellung und damit des Arguments: anstatt mit Ausnahmen zu argumentieren, über unabweisbare Mitverantwortung nachzudenken. Ein Beispiel für eine solche Argumentationslinie sehe ich in Ol'ga Rozenbljums Untersuchung zu Arten lyrischer Artikulation des Nicht-einverständnisses bzw. eines Verantwortungsbewusstseins anlässlich der sowjetischen Invasion in Prag 1968. Ol'ga Rozenbljum analysiert russischsprachige Gedichte, die in Reaktion auf diese Invasion entstanden ist. Sie stellt dabei Texte von offiziellen russischen Dichter:innen solchen von inoffiziellen gegenüber und zeigt in diesem Vergleich einen kategorialen Unterschied im Bewusstsein von Schuld und Verantwortung. Während öffentlich sichtbare und im offiziellen Diskurs hörbare Dichter wie Aleksandr Tvardovskij oder Evgenij Evtušenko dazu neigten, der offiziellen höheren Bürokratie die Schuld zuzuschreiben, nicht aber der „höchsten“<sup>16</sup>, werde in der inoffiziellen Szene die persönliche und moralische Verantwortung thematisiert (Rozenbljum 2023: 293).<sup>17</sup> Am Beispiel von Evtušenko zeigt Rozenbljum, wie an der Stelle von Mitverantwortung Figuren des Mit-Opfer-Seins den Raum einnehmen. «[...] Пусть надо мной – без рыданий / просто напишут, по правде: / „Русский писатель. Раздавлен / русскими танками в Праге“»<sup>18</sup> (Evtušenko

<sup>16</sup> Zu Evtušenkos Gedicht: „Tanki idut po Prage“ („Panzer fahren durch Prag“): «[...] в репрессиях виноваты чиновники высокого ранга, но не высшего» („an den Repressionen sind Beamte hohen Ranges schuld, aber nicht ranghöchste“). Und mit Bezug auf entsprechende Verweise im Gedicht: «Евтушенко отоспал к Дому Совета министров СССР, сделав министров ответственными за танки в Праге и показав их бюрократами, чиновниками, которых та самая классическая русская литература, в этом стихотворении представленная Пушкиным, Гоголем („ноздревы“, „маниловы“), Чеховым („человек в футляре“), изображала маленьkim человеком» (Rozenbljum 2023: 278; „Evtušenko verweist auf den Ministerrat der UdSSR und macht die Minister für die Panzer in Prag verantwortlich, zeigt sie als Bürokraten, Beamte, die genau jene klassische russische Literatur, die in dem Gedicht durch Puškin, Gogol' (Nozdrevs', Manilovs'), Čechov („Der Mensch im Futteral“) repräsentiert sind, als ‚kleinen Menschen‘ dargestellt hat“).

<sup>17</sup> Hier verweist Rozenbljum darauf, dass diese beiden Linien, die eine, die die Schuld höheren Instanzen zuschreibt, und die andere, die selbst Verantwortung übernimmt, konstant in der russischen Kultur gegeben sind, so auch in der Diskussion um die Verantwortung für Terror und Repressionen, wie Memorial sie dokumentiert.

<sup>18</sup> „Man schreibe <auf meinen Grabstein> ganz ohne Schluchzen / einfach die Wahrheit: / ,Der russische Schriftsteller wurde zerdrückt / von den Panzern in Prag’//“.

2024 [1968]), heißt es bei Evtušenko an einer Stelle, an der besser von denen die Rede gewesen wäre, die durch den sowjetischen Einmarsch ihre Freiheit und ihr Leben verloren. Im Gegensatz dazu zeigt Rozenbljum anhand von Aleksandr Timofeevskij (1933–2022), wie das lyrische Ich Verantwortung und Schuld übernimmt. Rozenbljum zitiert aus Timofeevskis Gedicht „Rossija“ (Russland), das an anderer Stelle den Titel „Na dvadcat' pervoje avgusta 1968 goda“ („Zum 21. August 1968“) trägt. In diesem Gedicht führt das lyrische Ich, ein kleiner Junge, seine betrunkene, derb fluchende, heruntergekommene Mutter nach Hause. Nach einem schmerhaft peinlichen Spießrutenlauf durch die hämischen Blicke der Passant:innen sucht der Junge die Schuld für den Zustand seiner Mutter – durch den Titel „Rossija“ eine allegorische Figur – bei sich selbst: «Позор сыновий, / Как будто в этом сраме / Я сам виновен»<sup>19</sup> (Timofeevskij 2011: 37–38).

## **2. Schuld vs. Verantwortung aus der Perspektive von Moralphilosophie und Ethik**

Wie bereits eingangs deutlich gemacht, orientiert sich dieser Aufsatz an den moralphilosophischen und ethischen Debatten um die deutsche Schuld und/oder Verantwortung am/für den Zweiten Weltkrieg, am/für den Holocaust. Ausgehend von den im vorigen Abschnitt zitierten Polemiken und Schuldzu-schreibungen ist es aufschlussreich, vor dem Hintergrund der Abhandlungen zu deutscher Schuld / Schuld der Deutschen Begriffsklärung, Erläuterung und Differenzierung aus Ethik und Moralphilosophie zu konsultieren.

Für die weiteren Überlegungen ist eine deutliche Unterscheidung zwischen Schuld und Verantwortung in Ethik und Moralphilosophie wesentlich: Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass in dem hier relevanten Zusammenhang, nämlich einer Inpflichtnahme nicht nachweisbar ursächlich an Verbrechen Beteigter, vor allem von Verantwortung gesprochen werden kann, nicht aber von Schuld. Allem voran wird die Rede von einer ‚Kollektivschuld‘ abgelehnt. Aus der Sicht der Ethik lässt sich von *Gesamtverantwortung* sprechen, nicht aber von Kollektivschuld. Eine solche weist Hannah Arendt 1945 auch zurück, weil sie darin die letzte Konsequenz der totalitären Politik und von deren „Verwaltungsmassenmord“ sieht: “Where all are guilty, nobody in the last ana-

---

<sup>19</sup> „Schmach des Sohnes, / Als wär an dieser Schande / Ich selbst schuld“.

lysis can be judged”, schreibt Arendt (1945: 21) und macht deutlich, dass in einer solchen Rede von Kollektivschuld sogar die Ahnung von Verantwortung fehle: “For that guilt is not accompanied by even the mere appearance, the mere pretense of responsibility” (ebd.). Kriminelle Schuld ist demnach (nur) gegeben, insofern sie Individuen im Sinne einer ursächlichen Beteiligung am Verbrechen zuzuschreiben, zuweisbar ist. Der Bereich der Verantwortung reiche hingegen weiter, betreffe auch jene Sphären, die außerhalb einer ursächlichen Beteiligung liegen. Dies wird mit einer „Gesamtverantwortung der Menschen“, einer „Daseinsverantwortung“ (vgl. Loh 2016: 164) begründet. Dieses Argument veranschlagt auch Verantwortung für etwas, für das ‚man nichts kann‘. Bei Arendt gründet diese Annahme in der Auffassung vom handelnden und sprechenden, also aktiven Menschen und Leben. Karl Jaspers spricht mit Blick auf den aktiven Menschen von einem *Bewusstsein* „politischer Haftung“, Arendt nennt es politische Verantwortung: Der sich haftbar wissende Mensch agiert im Bewusstsein, dass ich mich „von <den> Zuständen, den politischen Realitäten nicht völlig trennen kann“, mich „der Beeinflussung nicht entziehen kann, auch wenn ich in der Opposition gestanden habe“ (Jaspers 1965: 58).

Sowohl Arendt als auch Jaspers berücksichtigen durchaus, dass in totalitären Systemen die Handlungsmöglichkeiten äußerst begrenzt sind. Deshalb unterscheidet Arendt zwischen *politischer* Verantwortung und *moralischer* Verantwortung. Während in totalitären Systemen von politischer Verantwortung keine Rede mehr sein könne (vgl. Loh 2016: 175), bleibe eine *moralische* Verantwortung auch hier bestehen (vgl. ebd.: 176). In Extremsituationen, in denen Handlungswillige verfolgt und so aus dem öffentlichen Raum vertrieben werden (vgl. ebd.), bleibe also immer noch moralische Verantwortung. Ein Bewusstsein dafür kann auch in Form einer *artikulierten* und dabei auch immer problematisierten Distanzierung von ‚dieser‘ Welt manifest werden.<sup>20</sup>

Ergänzt sei noch ein Aspekt aus der philosophischen Auseinandersetzung mit ‚Schuld‘, wie sie im Kontext dieses Aufsatzes relevant ist: In der neueren Forschung<sup>21</sup> wird Karl Jaspers’ sehr weit gehendes Konzept der sogenannten „metaphysischen Schuld“ (Jaspers 1965: 54–55) aufgegriffen.<sup>22</sup> Solche meta-

<sup>20</sup> “In certain inhuman political situations it may be a sign of courage to admit impotence and say: I don’t want to be any part of this world” (Arendt, zitiert nach Loh 2017: 176).

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Lotter 2017.

<sup>22</sup> Zur Unterscheidung zwischen moralischer und metaphysischer Schuld eine sehr eindringliche Passage: „Unter unserer Bevölkerung waren wohl viele empört, viele tief ergriffen von

physische Schuld veranschlagt Jaspers für das deutsche Volk mit Blick auf die Verbrechen des Nationalsozialismus. Metaphysische Schuld überschreitet den engen Bereich des moralischen Schuldbegriffs als einem Verständnis von Schuld, die sich nur aus Handlungen und Unterlassungen ergeben kann (vgl. Lotter 2017: 262). Metaphysische Schuld wird in der neueren Philosophie als eine Emotion beschrieben (vgl. ebd.)<sup>23</sup>, als ein „gebrochene<r> Stolz“, der, und das ist wichtig, letztlich auch wieder Ursprung eines „aktiven Lebens“<sup>24</sup> ist. Derlei Schuldgefühle können auf Wissen über ein historisches Ereignis basieren oder aber auf Wissen um unterlassene Solidarität, dies vor allem auch, wenn man weiß, dass sie den Opfern nicht geholfen hätte. Bei metaphysischer Schuld handelt es sich somit um ein Schuldgefühl, das sich aus dem im Menschen verankerten Gefühl der Verpflichtung zur Solidarität zwischen Menschen als Menschen ergibt, Mitverantwortlichkeit für Unrecht und Ungerechtigkeit in der Welt (vgl. Jaspers 1965: 20). Jaspers geht davon aus, dass metaphysische Schuld „kaum persönlich mitteilbar“ (ebd.: 20–21) sei, dass sie als „ständig Gegenwärtige<s>, konkret nicht Aufzudeckende<s>, allenfalls nur allgemein zu Erörternde<s>“ (ebd.: 21)<sup>25</sup> von Literatur und Philosophie zu fassen sei.

---

einem Entsetzen, in dem die Ahnung kommenden Unheils lag. Aber noch mehr setzten ohne Störung ihre Tätigkeit fort, ihre Geselligkeit und ihr Vergnügen, als ob nichts geschehen sei. Das ist moralische Schuld. / Diejenigen aber, die in völliger Ohnmacht verzweifelt es nicht hindern konnten, taten wiederum einen Schritt in ihrer Verwandlung durch das Bewußtsein der metaphysischen Schuld“ (Jaspers 1965: 55).

<sup>23</sup> „Ein Gefühl von Trauer und Entsetzen über ein historisches Ereignis. Verbunden mit der Überzeugung, dass das Wissen über dieses Ereignis die Art prägt, in der die Mitglieder des betreffenden Kollektivs von Anderen wahrgenommen und behandelt werden. Dazu gehören auch Schuldgefühle beim Unterlassen von Solidarität, auch wenn diese den Opfern nicht geholfen hätte. Nicht, weil es sich um ein moralisch verwerbares Versäumnis handelt, aber um eine Schuld, die sich aus einem in der Natur des Menschen verankerten Gefühl einer Verpflichtung ergibt: der Verpflichtung zur Solidarität zwischen Menschen als Menschen, welche einen jeden mitverantwortlich macht für alles Unrecht und alle Ungerechtigkeit der Welt“ (Jaspers zitiert nach Lotter 2017: 262).

<sup>24</sup> „Verwandlung des menschlichen Selbstbewußtseins vor Gott. Der Stolz wird gebrochen. [...] Diese Selbstverwandlung durch inneres Handeln kann zu einem neuen Ursprung führen“ (Jaspers 1965: 23).

<sup>25</sup> Bei aller Abstraktheit der metaphysischen Schuld bringt Jaspers Beispiele dafür, die aus unmittelbarer Erfahrung zu stammen scheinen, z. B.: „<Metaphysische Schuld> ist am tiefsten den Menschen bewusst, die einmal zu der Unbedingtheit kamen, aber gerade durch das

Diesen Abschnitt abschließend sei noch angefügt, dass im Kontext von Fragen nach kollektiver Verantwortung/Haftung auch eine Tendenz im Völkerstrafrecht wichtig ist, die juristische Maßstäbe für die „Rückverwandlung eines Rädchen in einen Menschen“ (Arendt zitiert nach Burkhardt 2012: 41) entwickelt und also die Verunglimpfung von Schuld durch das ‚Rädchen im System-Argument‘ hinterfragt. „Verantwortungsdiffusion“ bzw. „Verantwortungsdelegation“ (Burkhardt 2012: 43) sind juristische Begriffe für die gängige Verunglimpfung von „Gehorsamsverbrechen“, gegen die die Kategorie von „Systemverantwortlichkeit“ (ebd.: 45) steht. Im Völkerstrafrecht führt diese Kategorie zu einer individualisierten Verantwortung, die unter anderem eine „Command Responsibility“ vorsieht, und somit die Strafbarkeit für ein Unterlassen der Verhinderung von Taten von Untergebenen (vgl. ebd.: 49).

### **3. Zum Diskurs um Schuld und Verantwortung in Anthologien russischsprachiger Antikriegslyrik aus dem Jahr 2022**

Stand August 2024 sind mir vier Anthologien russischsprachiger Anti-Kriegs-Lyrik bekannt: Sie sind allesamt 2022 erschienen: Die umfangreichste, *Poézija poslednego vremeni* („Lyrik der letzten Zeit“; 2022, hg. von Jurij Leving) erschien bemerkenswerterweise in Russland, die zweibändige Anthologie *Ponjatye i svideteli. Chronika voennogo vremeni* („Zeugen und Augenzeugen. Chronik einer Kriegszeit“; 2022, hg. von Inna Golovinskaja) in Israel. Außerdem liegt eine zweisprachige Anthologie (russisch/englisch) vor, *Disbelief. 100 Russian Anti-War Poems* (hg. von Julia Nemirovskaya). Die russischsprachige Sammlung *Vojna. Stichotvoreniya 24.02.2022– 24.05.2022* („Krieg. Gedichte 24.02.2022–24.05.2022“) erschien in Deutschland und enthält zu einem Viertel russischsprachige Gedichte ukrainischer Autor:innen.<sup>26</sup> Diesem von der in Deutschland lebenden Verlegerin Ljubov' Mačina herausgegebenen Band gebührte gesonderte kritische Aufmerksamkeit, wird im Folgenden aber nicht berücksichtigt. Bemerkenswert ist die Zusammenstellung ukrainischer *und* russischer Texte, begründet durch die im Vorwort artikulierte Feststellung, dass Russ:innen und Ukrainer:innen gleichermaßen

---

Versagen erfuhren, daß sie diese Unbedingtheit nicht allen Menschen gegenüber aufbringen“ (Jaspers 1965: 21).

<sup>26</sup> „Golosa iz Ukrayiny“ („Stimmen aus der Ukraine“), vgl. Mačina 2022: 15–78.

vom Krieg betroffen seien. Ein pathetisches Gleichheitszeichen wird zwischen den Zonen der Betroffenheit gesetzt: «И мы видим, как волны боли расходятся по планете, как круги по воде, мы отчетливо ощущаем эти три радиуса поражения: Украина под огнем, Россия под сапогом, весь мир – под вопросом»<sup>27</sup> (Mačina 2022: 8).

Auch der überwiegende Teil der in den drei anderen Anthologien in den Blick genommenen diaristischen, dokumentarischen Texte ist von Autor:innen verfasst, die nicht vom Kriegsalltag betroffen und nicht unmittelbar davon bedroht sind. Dies ist ein kategorialer Unterschied zu den im Vergleichszeitraum (und darüber hinaus) in der Ukraine erschienen Gedichtanthologien und den in den sozialen Medien verbreiteten ukrainischen Kriegsgedichten<sup>28</sup>, Gedichten aus dem Krieg. Während die in der Ukraine geschriebenen Gedichte in der Situation unmittelbarer Bedrohung und Lebensgefahr entstehen,<sup>29</sup> können die in Russland verfassten Anti-Kriegs-Gedichte – aus sicherer Distanz – nur ihre Gegnerschaft zum vollumfänglichen russändischen Angriffskrieg gegen die Ukraine zum Ausdruck bringen. Diese begrenzte und beschränkte Möglichkeit, die Gegnerschaft gegen den Krieg in Gedichten auszudrücken, lyrisch zu protestieren, stellt die ukrainische Lyrik ethisch-moralisch in Frage. Protest kann auch Ablasshandel sein, Objektivierung von Leid oder Selbstviktirisierung, ein Arrangement mit der eigenen Ratlosigkeit. Halyna Kruks vorwurfsvoll an den/einen russischen Dichter adres siertes Gedicht „Стойш із плакатиком ,no war‘ як індульгенцією за те, / чого уже не відвернути: війну не зупинити, [...]“ („Da stehst du nun mit deinem no-war-Plakat wie mit einem Ablasszettel / für das Unwiderrufliche: der Krieg ist nicht zu stoppen / [...]“)<sup>30</sup>, bringt einen solchen Vorwurf – einer ukrainischen Dichterin in Richtung ‚russischer Dichter‘ – auf den Punkt. „Indul'gencija“, Straferlass, hat Claudia Dathe hier mit „Ablasszettel“ übersetzt.

<sup>27</sup> „Und Wellen des Schmerzes über den Planeten ziehen, wie Kreise auf dem Wasser, und wir fühlen die drei Bereiche, die davon befallen sind, deutlich: Die Ukraine steht unter Beschuss, Russland steht unter eiserner Faust, die ganz Welt steht in Frage.“

<sup>28</sup> U. a. Ostap Slyvyn's'kyjs *Pomiž siren. Novi virši vijni* („Zwischen den Sirenen. Neue Gedichte aus dem Krieg“, vgl. Slyvyn's'kyj 2023).

<sup>29</sup> Vgl. das Vorwort von Ostap Slyvynskyj zum obengenannten Band: „Poézija, što (ne) može perekričati sireni“ („Poesie, die (nicht) lauter schreien kann als die Sirenen“, ebd., 5–10).

<sup>30</sup> Übersetzung von Claudia Dathe, vgl. Kruk 2022.

Die folgenden Beobachtungen zur russischsprachigen Anti-Kriegslyrik stellen dagegen Gedichte aus den russischsprachigen Anthologien vor, die ein Bewusstsein für Fragen nach Schuld und Verantwortung explizit formulieren. In einem weiter gefassten Begriff von Verantwortung, die die Pflicht, hinzusehen, zu bezeugen, zu erinnern betrifft, kann man dieses Bezeugende zum großen Bereich historischer Verantwortung rechnen. Aleida Assmann spricht von „sekundäre<r> Zeugenschaft einer Erinnerungskultur“, die „von der Solidarität mit den Opfern getragen <ist> und historische Verantwortung übernimmt“ (Assmann 2006: 90).<sup>31</sup> Zweifellos sind die Dimensionen dieser Verantwortung sehr unterschiedlich, bzw. ist die Grenze zur Selbstviktirisierung mitunter dünn.<sup>32</sup>

Den im Folgenden in den Blick genommenen lyrischen Diskurs um Schuld und Verantwortung unterteile ich in 2 Bereiche: a) in einem ersten Bereich geht es um die zentrale Frage eines haftbaren Subjekts, wobei vor allem von einem kollektiven Wir die Rede ist; b) eine andere Kategorie von Gedichten setzt sich mit dem Komplex von Schuld und Verantwortung von Intellektuellen und Dichter:innen auseinander.

#### a) „alle in der scheiße“ oder: **Wir, das sind wir**<sup>33</sup>

Gerade in den ersten Tagen und Wochen nach Kriegsbeginn ist die Bewusstmachung einer Verantwortung und Schuld für das, was „dort“ passiert, in einem „Hier bei uns“ zentral. Vom 25. Februar 2022 datiert ein kurzes Gedicht von Aleksandr Skidan, das den Krieg Russlands gegen die Ukraine in einem solchen

<sup>31</sup> Es geht an dieser Stelle um Tribunale, Prozesse gegen Kriegsverbrecher:innen: „Was im Gerichtssaal beginnt, setzt sich in einer sozialen Praxis und Politik der Anerkennung außerhalb des Gerichtsaals fort. Auf Urteil und Schulterspruch folgt die sekundäre Zeug:innenschaft der Gesellschaft in Form einer Erinnerungskultur, die von der Empathie und Solidarität mit den Opfern getragen ist und historische Verantwortung übernimmt“ (Assmann 2006: 90).

<sup>32</sup> Dies etwa in zahlreichen Gedichten, die von der Erfahrung der Zeitenwende handeln, die mit Kriegsbeginn einsetzt. Zum Beispiel Ekaterina Zabirko: «когда привык всё делать заранее / складывать в конвертик / вычеркивать из списка / быть довольным собой / [...] в том мире / ты приходишь на день рождения / и говоришь / прости, я написал эту открытку / еще до войны» (Zabirko 2022, „wenn du daran gewöhnt bist, alles im voraus zu erledigen / in den Umschlag zu stecken / von der Liste zu streichen / und dann zufrieden zu sein mit dir / [...] in dieser Welt / kommst du zu einem Geburtstag / und sagst / verzeih bitte, ich habe diese Karte / noch vor dem Krieg geschrieben“). Das Gedicht ist datiert mit 26. Februar 2022.

<sup>33</sup> Vgl. dazu auch Parts 2024: 490–492, Abschnitt „The Pronouns of Responsibility“.

,Hier bei Uns‘ verortet. Das Gedicht „Russkie bombjat mat‘ gorodov russkich“ („Russen bombardieren die Mutter der russischen Städte“) greift das in Putins Kriegsreden und in der offiziellen Propaganda perpetuierte Narrativ von der „historischen Einheit“<sup>34</sup> der Ukraine und Russlands auf und stellt es auf den Kopf: Skidan diagnostiziert das bösartige Geschwür imperialistischer Geopolitik „bei uns“: „éto ne u nich, éto u nas“ („das haben nicht sie, das haben wir“).

русские бомбят мать городов русских  
 это у них называется „нравится не нравится‘ и далее по тексту  
 такая мою твою мать geopolитика  
 геоматть архивы земли в саркome чернобыля  
 это не у них это у нас  
 и далее по тексту  
 (Skidan 2022a: 33)

Russen bombardieren die Mutter der russischen Städte  
 das nennen sie dann ,ob's dir gefällt oder nicht‘ und so weiter  
 das ist, fick meine deine Mutter, die Geopolitik  
 die Geomatrix die Erdarchive im Krebsgeschwür von Tschernobyl  
 das haben nicht sie das haben wir  
 und so weiter

Marija Stepanovas in sozialen Netzwerken vielfach geteiltes Gedicht „Poka my spali, my bombili Char'kov“ („Während wir schliefen, haben wir Char'kov bombardiert“) legt ebenfalls deutlichen Nachdruck auf eine Beteiligung der vermeintlich Unbeteiligten. Ihr Gedicht entfaltet die zunächst als nur homonym erscheinende Semantik der beiden Wir der ersten Zeile und entwickelt eine konsequente und nachdrückliche Synonymie – ganz im Sinne eines *wir, das sind wir*.

Пока мы спали, мы бомбили Харьков  
 Потом, чуть позже, чайник со свистком  
 И дачные стволы стволели солнцем  
 И створы лета отворя  
 Лобзания и слёзы и заря, заря

---

<sup>34</sup> Vgl. u. a. Putin 2021a, b.

И Харьков чёрным дымом исходил  
Пока мы ели, мы бомбили Львов  
Потом входили  
За старшими в наморщенную воду  
В дыму шашлычном  
Лязгали стрекозы  
Потом запели хором мы про то, как берег  
Покрылся сотнями пострелянных людей  
Так шло, заваливаясь, будто утка,  
В июле утро.  
(Stepanova 2022: 9)

Während wir schließen, bombardierten wir Charkow  
Dann, etwas später, pfeift der Teekessel  
Und die Baumstämme um die Datscha strahlten in der Sonne  
Und die Pforten des Sommers öffneten sich  
Und Küsse und Tränen und Morgendämmerung, Morgendämmerung  
Und Charkow wogte im schwarzen Rauch  
Während wir essen, bombardierten wir Lwow  
Dann gingen wir hinein  
Hinter unseren Ältesten in das mundgeblasene Wasser  
In den Schaschlikrauch  
Libellen klimperten  
Dann sangen wir im Chor davon, wie das Ufer  
Mit Hunderten von erschossenen Männern bedeckt war  
So ging alles seinen Gang, als wäre nichts passiert,  
An diesem Juli-Morgen.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> „kak budto utka“: diese Passage übersetze ich im Sinne von Varlam Šalamovs Erzählung „Utka“ / „Die Ente“ (1963). Es geht in dieser Erzählung um den Tod einer Ente, die, selbst geschwächt durch Kälte und Hunger, sich vor ihrem potentiellen Mörder, einem Strafgefangenen, in einem Eisloch versteckt hält. Besonders markant in der Erzählung ist die lange Reihe von potentiellen Interessenten an dieser Ente: nicht nur der Lagerinsasse, sondern auch dessen nächster Vorgesetzter, der Vorgesetzte des Vorgesetzten usw. haben Interesse an der Beute. Alle potentiellen Entenjäger erhoffen sich durch diese Beute eine Verbesserung ihrer Situation im Lager. Am Ende bleiben alle Wünsche unbefriedigt und die Ente „[...] blieb im Eisloch und erwartete den Tod. Und alles ging seinen Gang, als wäre die Ente gar nicht in diese Gegend geflogen“ (Schalamow 2010: 56, für d. Orig. vgl. Šalamov 1998: 397).

Das Gedicht insistiert auf ein Gleichheitszeichen zwischen einem offiziellen/staatlichen Wir und einem zivilen zunächst mit der vor allem aus Äquivalenzen sich ergebenden Irritation, die das vermeintlich nur gleichlautende „my“ („wir“) in der ersten Zeile leitmotivisch erzeugt: „Poka my spali, my bom-bili Char’kov“.<sup>36</sup> Man sollte meinen, dass das erste „my“ die unschuldigen, unbeteiligten, schlafenden Datschenbewohner:innen bezeichnet, während das zweite „my“ das offizielle Russland repräsentiert, jenes, das Bomben auf Charkiv wirft. Aber auch hier ist, wie schon bei Skidan, die Unterscheidung aufgehoben, es heißt eben nicht: während *wir* schliefen, haben *sie*... Der erste Satz macht alle verantwortlich, mit der Konsequenz, dass die unschuldige Idylle der sommerlichen Datscha durch eine nur scheinbar unbedarfst daherkommende Lexik und Lautsprache aufgebrochen wird: So ist das ukrainische „i“ aus „Charkiv“, in Stepanovas russisch geschriebenem „Char’kov“ verdrängt, buchstäblich rausgebombt: wir finden es in „bombili“ („haben bombardiert“). Und es tönt außerdem im scheinbar friedlich pfeifenden Teekessel („svist-kom“) ebenso wie in den anaphorischen „I“ („Und“) der Satzanfänge (Zeile 3, 4 und 6). Die Lautwelten der ersten Zeilen des Gedichts geben also leitmotivisch vor: Das russisch geschriebene, von Russland angegriffene Char’kov gibt es nur um den Preis der Zerstörung des ukrainischen Charkiv, des Bombardements, das von einem „my“ ausgeführt wurde: und dies umfasst auch die Schlafenden, Unbeteiligten, ist nicht bloß homonym, sondern dezi-dierte synonym. Auch motivisch zieht dunkler, aus Char’ki/ov stammender Rauch über die unschuldige Idylle, ist die Datschen-Idylle von Kriegsrealität betroffen: „I Char’kov černym dymom ischodil“<sup>37</sup> dort, der Rauch des Schaschlikgrills hier: „V dymu šašlyčnom“<sup>38</sup>. In der viertletzten Zeile treffen wir noch einmal auf ein „my“ („wir“), das im Motiv des Chorgesangs die Differenz zwischen Datschenbewohner:innen und einem Kollektivpronomen für das offizielle Russland auflöst und dem Verantwortungsbereich historische Tiefendimension gibt:

---

<sup>36</sup> In diesem Aufsatz sind Zitate aus dem Russischen teilweise transliteriert, was nicht mit den Style-Regeln des WSA konform ist. Durch die Wiedergabe einzelner Passagen mit lateinischen Buchstaben sollen vor allem Lautassonanzen für alle Leser:innen nachvollziehbar sein.

<sup>37</sup> „Und Char’kov wogte im schwarzen Rauch“.

<sup>38</sup> „in den Schaschlikrauch“.

Потом запели хором мы про то, как берег  
 Покрылся сотнями пострелянных людей  
 Так шло, заваливаясь, будто утка,  
 В июле утро.

(Stepanova 2022: 9; kursiv B. O.)

Dann sangen wir im Chor davon, wie das Ufer  
 Mit Hunderten von erschossenen Männern bedeckt war.  
 So ging alles seinen Gang, als wäre nichts passiert,  
 An diesem Juli-Morgen.

«Потом запели хором мы»<sup>39</sup>: Im Russischen ist das Präteritum Plural «запели», das mit „sie sangen“ oder „wir sangen“ zu übersetzen wäre, durch das «мы» („wir“) spezifiziert: Es singen eben nicht ‚sie‘, andere, im Chor, sondern es singt ein ‚Wir‘: Ein Kollektiv, das singt, singend in einen gemeinsamen Abgrund tappt: «Потом запели хором мы про то, как берег / покрылся сотнями пострелянных людей»<sup>40</sup>. Zweifellos ist «берег» („Ufer“) hier das Schlüsselwort. «Берег» verrät die Melodie des hier kollektiv angestimmten Liedes: „Ljubo, bratcy, ljubo“ („Liebe, Brüder, Liebe“) aus dem sowjetischen Film Aleksandr Parchomenko (1942, Regie: Leonid Lukov). Im Film geht es um den bolschewistischen Helden Parchomenko im Bürgerkrieg 1917–1922, um den gemeinsamen Kampf der Kosaken/Ukrainer gegen die deutsche Interventionsarmee. Im durch den Film sehr populär gewordenen Lied heißt es: «И покрылось поле, и покрылся берег / Сотнями порубаных, пострелянных людей. / Люблю, братцы, люблю, / Люблю, братцы, жить! / С нашим атаманом не приходится тужить!»<sup>41</sup> Die hiermit angestimmte Melodie stellt mit dem sowjetischen Narrativ von der Bruderschaft zwischen Russland und Ukraine das eine, den Krieg legitimierende Wir, dem anderen, am Krieg schuldigen, dafür Verantwortung tragende Wir gegenüber.

39 „Dann sangen wir im Chor davon.“

40 „Dann sangen wir im Chor davon, wie das Ufer / Mit Hunderten von erschossenen Männern bedeckt war.“

41 „Und das Feld war bedeckt / und das Ufer war bedeckt / mit hunderten abgeschlachteten, erschossenen Menschen. / Liebe, Brüder, Liebe, / Liebe, Brüder, zum Leben! / Mit unserem Ataman gibt es keinen Grund zu trauern.“

Während in den Beispielen von Skidan und Stepanova der große Nachdruck auf kollektiver Verantwortung liegt, schlägt German Lukomnikov den straighten Ton des autofiktionalen oder faktuellen Geständnisses, eines Schuldbekenntnisses, eines Ohnmachtsbewusstseins an: Es ist nicht mehr ein kollektives Wir, sondern ein Ich mit realer Ich-Origo.

In sechs Zeilen scheitert German Lukomnikov als aktiver Mensch, und doppelt als Dichter – in der Wirkungslosigkeit der Lyrik einerseits und in der Sprachlosigkeit angesichts der Situation andererseits.

Это я, Герман Лукомников,  
не смог остановить сумасшедших полковников.  
Мои поэтические строчки  
не спасли ничьего сына, ничьей дочки.  
Здесь должно быть какоето продолжение,  
но я не нахожу подходящее выражение.  
(Lukomnikov 2022: 57)

Ich bin es, German Lukomnikov,  
der die wahnsinnigen Feldherren nicht aufhalten konnte.  
Meine poetischen Zeilen  
haben weder den Sohn noch die Tochter von irgendjemandem gerettet.  
Hier sollte es irgendwie weitergehen,  
aber ich finde keinen passenden Ausdruck.

Zwei Gedichte von Roman Osminkin stechen aus den lyrischen Abhandlungen zu Schuld und Verantwortung visuell und formal heraus: „vy vse v govne“ („ihr seid alle in der scheiße“) und „sovetskij plombir ne vinovat“ („sowjetisches Sahneis ist nicht schuld“) sind listenhafte Textblöcke, die als postkonzeptualistische Diskursanalysen Dynamiken im offiziellen Diskurs, diesen zitierend, dokumentierend und montierend, zeigen. In den Gedichten Osminkins werden wir mit jener Realität konfrontiert, gegen die die oben vorgestellten Gedichte Skidans oder Stepanovas anschreiben.

„vy vse v govne“ thematisiert gesellschaftliche Polarisierung, die vor jeglicher Bewusstwerdung von Verantwortung und Haftbarkeit immunisiert: Hier steht das „wir“ deutlich einem „ihr“ gegenüber: „vy vse v govne my v šokolade“ („ihr seid alle in der scheiße wir in der schokolade“). Das Gedicht deklariert

deutlich, dass diese Polarisierung von propagandistisch-nationalistisch-imperialistischen Kräften befördert wird, wobei, das zeigt ein Blick auf den gesamten Text, an dessen Ende alle, quasi Kraft der polarisierenden Dynamik in die wörtliche scheiße geritten sind.

Im seriellen Textblock ist diese Polarisierung als „my“ („wir“): Schokolade/Süßes versus „vy“ („ihr“): scheiße/Dreck („govno“/„der'mo“) mit der Aufzählung diverser russischer Süßwaren und Süßwarenfabriken unerträglich lange ausbuchstabiert. Das Wir, also die Schokoladenseite, wird mit der im patriotischen Kult in Sowjetnostalgie schwelgenden russischen Süßwarenfabrikation verbunden. Mit Süßwarenfirmen wie „sladkaja armija“ („süße armee“) oder patriotischem Konfekt der Marke „nu-ka, krym beri!“ („krim. greif zu!“) wird so die nationalistisch-imperialistische Eigenlogik der Polarisierung fassbar. Im sich wiederholenden „govno“ in den letzten 14 Gedichtzeilen ist die klare Trennung zwischen dem „wir“ („šokolad“/„schokolade“) und dem „ihr“ („govno“/„scheiße“) aufgelöst, vereitelt sie sich im klebrigen Schmelz weich gewordener Schokolade selbst: Das eine Braunschwarz ist vom anderen am Ende nicht mehr zu unterscheiden. Verkürzt gesagt, endet das Gedicht mit der Beobachtung, dass die Trennung zwischen einem guten, sauberen unschuldigen ‚Wir‘ und einem befleckten/verdreckten ‚Ihr‘ unmöglich ist. Wie der Text selbst, versinkt alles am Ende im Dreck, oder, kehrt man die Leserichtung um: gründet alles, vor allem die Trennung zwischen Hier und Dort, darauf.

вы все в говне мы в шоколаде вы все в дерьме мы в мармеладе мармеладе и шоколаде хоть жопой ешь пока не слиплась жри жопой шоколад жри мармелад а вы все в говне и говном воняете у вас говно изо рта ушей ноздрей брызжет а у нас шоколад и мармелад тает во рту а не в руках у нас пастила сгущенка и крембрюле в то время как вы все в говне а мы в мармеладе шоколаде мы в пастиле сгущенке крембрюле а вы все поголовно в говне говне и вообще все вокруг нас в говне а мы во взбитых сливках мы самый вкусный в мире пломбир мы в мармеладе шоколаде мы в сливочном креме пастиле пахлаве ням-ням а вы все в говне а мы в сгущеночке вот такие мы а вы фу какие вы говно а мы крембрюле мы в мармеладе шоколаде и во взбитых сливках мы пахнем ванилином и сахарной пудрой а вы говном а мы все в мармеладе шоколаде а вы говно говно говно и еще раз говно а мы молочный шоколад аленка мы пастила мы тульский пряник мы овсяные печеньки

ihr seid alle in der scheisse wir in schokolade ihr seid alle im dreck wir in marmelade marmelade und schokolade iss nur arsch bis du festklebst friss arsch schokolade friss marmelade und ihr seid alle in der scheisse und mieft nach scheisse euch spritzt die scheisse aus dem mund den ohren der nase und

<sup>42</sup> Worddokument mit der Originalversion im Besitz der Autorin, B.O.



scheiße scheiße scheiße scheiße scheiße scheiße scheiße scheiße  
scheiße scheiße scheiße scheiße scheiße scheiße scheiße scheiße

Auch Osminkins Text „sovetskij plombir ne vinovat“ (Osminkin 2022b: 267) listet auf. „Ne vinovat“, die Unschuldsfeststellung ist die im Gedicht in Bezug auf Zugehörigkeiten, Zusammenhänge, Assoziationen zwischen zwei Namen oder Phänomenen geäußerte Formel ‚nicht schuldig‘: „sovetskij plombir“ – „golodomor“ („sowjetisches sahneis – holodomor“): Dort die kleine süße *sowjetische* Belohnung zwischendurch, hier der durch sowjetische Zwangskollektivierung und Planwirtschaft verursachte Hungertod von mehreren Millionen Ukrainer\*innen in den 1930er Jahren. „brodskij“ – „očeredi za kolbasoj“ („brodskij“ – „schlangestehen für wurst“): Hier der Alltagsfragen erhabene und dafür verurteilte Dichter Iosif Brodskij, dort der sowjetische Alltag? Auch wenn man der impliziten Einladung des Textes, nachzuschlagen, den Diskursgeschichten der Phänomene auf den Grund zu gehen, ein tertium comparationis zu finden, folgt, wird man zu jenem Schluss kommen, den das Gedicht drei Monate nach Kriegsbeginn, nach „Buča“, „Irpin“ oder „Mariupol“ nahelegt: Die in den einzelnen Phrasen des Gedichts kausallogisch plausible Abweisung von Schuld („ne vinovat“ / nicht schuldig, unschuldig), regt umso mehr dazu an, über Zusammenhänge nachzudenken, und lässt, würde man sich, wie in diesem Aufsatz vorgeschlagen, ethisch und moralphilosophisch informieren, die Frage nach Verantwortung und Mitverantwortung schmerhaft insistieren.

советский пломбир не виноват в голодоморе. гагарин не виноват в чернобыле. лебединое озеро не виновато в повороте сибирских рек. гоголь не виноват в имперском рессентименте. пионерский лагерь артек не виноват в гулаге. достоевский не виноват в фуражке гитлера в храме вс россии. издательство «молодая гвардия» не виновато в депортации чеченского народа. горький не виноват в полиомиелите кривулина. бродский не виноват в очередях за колбасой. сталин не виноват в вечной мерзлоте. хармс не виноват в блокаде ленинграда. александра кол-

лонтай не виновата в уголовной статье за мужеложство. мандельштам не виноват в 1937 году. андрей кончаловский не виноват во вводе войск в чехословакию. шукшин не виноват в прилепине. ленин не виноват в национальной гордости великороссов. александра экстер не виновата в телогрейках. чернышевский не виноват в черной сотне. пушкин не виноват в школьной программе по литературе. евтушенко не виноват в колхозах. ольга берггольц не виновата в пакте молотова-риббентропа. лотман не виноват в атомной бомбе. пригов не виноват в проханове. ахматова не виновата в литературной газете. малевич не виноват в борьбе с безродным космополитизмом. кот леопольд не виноват в пытках мейерхольда. социализм с человеческим лицом не виноват в социализме в отдельно взятой стране. «больше никогда» не виновато в «можем повторить». родина-мать не виновата в том что она мать и т.д.

(23 апреля)

(Osminkin 2022b: 267)

sowjetisches sahneis ist nicht am holodomor schuld. gagarin ist nicht an černobyl schuld. schwanensee ist nicht am kippen sibirischer seen schuld. gogol' ist nicht an imperialistischen ressentiments schuld. das pionierlager artek ist nicht am gulag schuld. dostoevskij ist nicht an der uniformkappe von hitler in der kirche der russändischen streitkräfte schuld. der verlag ‚molodaja gvardija‘ ist nicht an der deportation des tschetschenischen volkes schuld. gor'kij ist nicht an krivulins Kinderlähmung schuld. brodskij ist nicht an den wartschlangen für wurst schuld. stalin ist nicht am permafrost schuld. charms ist nicht an der blockade leningrads schuld. aleksandra kollontaj ist nicht am gesetz gegen homosexualität schuld. mandel'stam ist nicht am jahr 1937 schuld. andrej končalovskij ist nicht an der invasion der truppen in die tschechoslowakei schuld. šukšin ist nicht an prilepin schuld. lenin ist nicht am nationalstolz der großrussen schuld. aleksandra ekster ist nicht an den wattewesten schuld. černyševskij ist nicht an der schwarzen hundertschaft schuld. puškin ist nicht am literaturlehrplan an schulen schuld. evtušenko ist nicht schuld an den kolchosen. olgab bergol'c ist nicht am molotov-ribbentrop-pakt schuld. lotman ist nicht an der atombombe schuld. prigov ist nicht an prochanov schuld. achmatova ist nicht an der literaturnaja gazeta schuld. malevič ist nicht am kampf gegen den heimatlosen kosmopolitismus schuld. Kater Leopold ist nicht an der Folter Mejerhol'ds schuld. der sozialismus mit menschlichem antlitz ist

nicht am sozialismus in einem Land schuld. „niemals wieder“ ist nicht an „wir können das wiederholen“ schuld. mütterchen heimat ist nicht schuld daran, dass sie mutter ist usw.

(23. April)

**b) Indul'gencija/Intelligencija: über die Verantwortung von unsereins**

Weiter oben war bereits von der Intelligencija, den Intellektuellen, die Rede, im Zusammenhang mit ihren Argumenten, das „Volk“ aus der Verantwortung zu entlassen. Im Folgenden geht es um Gedichte, die über das Versagen der Intelligencija selbst nachdenken, und hier vor allem einen Diskurs thematisieren, der in der Assonanz zwischen „Intelligencija“ und „Indul'gencija“, etwa zu übersetzen mit „die Schuldlosen“ bzw. Schulderlass, man denke an das oben zitierte Gedicht von Halyna Kruk, auf den Punkt gebracht wird. So im minimalistischen, aus 16 tautologisch reimenden Distichen bestehenden Gedicht von Aleksandr Skidan vom 21. März 2022, in dem in den leichtreimenden, weil gleichlautenden Alltag des/r Intellektuellen von „prezentacija / prezentacija“ („Präsentation / Präsentation“) und „publikacija / publikacija“ („Publikation / Publikation“) der unreine Reim „indul'gencija“ / intelligencija“ („Indulgenz / Intelligenz“) eindringt.

презентация  
презентация

публикация  
публикация

нормализация  
нормализация

видео  
невидимо

малер  
мюллер

манн  
das man

индульгенция  
интеллигенция

[...]  
(Skidan 2022b: 98)

präsentation / präsentation // publikation / publikation // normalisierung /  
normalisierung // video / unsichtbar [oder: ich sehe / nicht sichtbar] // mahler  
/ müller<sup>43</sup> // man / das man // indulgenz / intelligenz

In den weiteren Strophen nimmt die vor allem in der Anfangsphase des russischen Angriffskriegs gegen die Ukraine geläufige und geläufig werdende Lexik zunehmend Raum ein, bevor es abermals mit einem Blankvers endet: «накрой ебаную землю / закрой ебаныйстыд» („verdeck die verfickte Erde / bedeck die verfickte Schande“), der einen umschließenden Anfangsreim zur viertletzten Strophe herstellt: «закройте» („bedeckt“) in der viertletzten Zeile, «накрой» („verdeck“) in den letzten beiden. Dort («закрой») geht es um den Schutz der Ukraine, die von Beginn des Krieges an im Rahmen des Möglichen äußerst effektive Luftabwehr, und die Forderung an die Verbündeten, diese zu unterstützten, hier («накрой») um «стыд» („Schande“), die die „Indul'genčija“ damit auf sich geladen hat, dass sie nichts zum Schutz des Nachbarstaates tut, getan hat, beträgt.

[...]  
пво  
пво  
  
закройте ебаное небо  
закройте ебаное небо

$\text{h}_2\text{o}$   
 $\text{h}_2\text{o}$

---

43 Für Müller gibt es die Erklärung „Heinrich Müller (1900–1945) Gruppenführer der SS, Chef der Geheimen Staatspolizei Deutschlands in den Jahren des Zweiten Weltkriegs“, vgl. Skidan 2022b, 99.

которая была в начале  
которая была в начале

накрой ебаную землю  
накрой ебанийстыд  
(Skidan 2022b: 99)

pvo / pvo<sup>44</sup> // bedeckt den verdammten himmel / bedeckt den verdammten  
himmel<sup>45</sup> // h<sup>2</sup>o / h<sup>2</sup>o // das am anfang war / das am anfang war // verdeck die  
verfickte erde / verdeck die verfickte schande

Roman Osminkin hat zu seinem in einer ersten Version bereits 2018 entstandenen Gedicht über die „in verrauchten Küchen“ („na prokurennych kuchnjach“) in theoretische Debatten versunkene intellektuelle Szene<sup>46</sup> im Mai 2022 eine weitere Strophe angefügt: Diese letzte Strophe expliziert die Wirkungslosigkeit der angestrengten Debatten der Szene in den Rauchwolken intellektueller Begriffsbubbles. Wichtig auch hier, dass von der Szene in der ersten Person Plural, „my“ („wir“) die Rede ist. Und dieses „wir“ bekennt sich in der im Mai 2022 angefügten Strophe dazu, eine „russifizierte Tastatur“ benutzt zu haben. Beklagt wird hiermit, dass der eigene Diskurs nicht reflektiert wird und gesehen wurde, dass die eigene ‚Tastatur‘ ‚russifiziert‘ sei: Die vermeintlich kritischen intellektuellen Anstrengungen seien so unreflektiert Teil einer russischen Kultur gewesen und geblieben: „my byli neispravimy“ („wir waren unverbeserlich“) buchstabiert ein erstes Bewusstsein der Mitverantwortung aus.

[...]  
на прокуренных кухнях  
даже покинув их  
и бросив курить

44 Abkürzung für „protivovozdušnaja oborona“ („Luftschutz“).

45 Von Ukrainer:innen gerade zu Beginn des Krieges häufig skandierte Forderung nach Luftabwehr.

46 Der Anfang des Gedichts: «на прокуренных кухнях / подносили зеркала к лицам друг друга / но в клубах дыма / лишь гегелевские парадоксы [...]» („in verrauchten Küchen / hielten wir uns gegenseitig den Spiegel vor das Gesicht / doch in den Rauchschwaden / nur hegel'sche Paradoxa“).

продолжали писать  
тыкая пальцами в немоту  
истертых клавиш  
руссифицированной клавиатуры  
мы были неисправимы  
(Osminkin 2022a: 342–343)

in verrauchten küchen  
auch jenseits davon  
nachdem wir schon mit rauchen aufgehört hatten  
schrieben wir weiter  
bohrten die finger in die taubheit  
der abgenutzten tasten  
der russifizierten tastatur  
wir waren unverbesserlich

Die lyrische Debatte um intellektuelle Verantwortung thematisiert auch früh schon den eigenen, lyrischen Diskurs<sup>47</sup>, allen voran das Gedicht Iosif Brodskijs „Na nezavisimost' Ukrayny“/„Auf die Unabhängigkeit der Ukraine“ (1992), das seit der Annexion der Krym 2014 zu neuer Aktualität gekommen war.<sup>48</sup> Nikolaj Karaev geht in „Na nezavisimost' Ukrayny 2022.o“ („Auf die Unabhängigkeit der Ukraine 2022.o“), datiert mit dem 26. April 2022, von der ersten Strophe an mit Brodskijs zynischer Verhöhnung der Geschichte ukrainisch-russischer Verhältnisse hart ins Gericht. Der Text enthält eine Tirade von Verwürfen, die dem in Venedig begrabenen Brodskij in seine Grabstätte gerufen ist. Der Appell des Gedichts lautet: Zeit aufzuwachen, und sich der Folgen seiner Haltung bewusst zu werden. Die Vorwürfe richten sich in erster

<sup>47</sup> Auch Osminkin adressiert die Debatte um die Unschuld der russischen Kultur, u. a. im Gedicht: „Est' li russkaja kul'tura posle Buči?“ („Gibt es eine russische Kultur nach Buča?“). Darin vor allem der zynische Reim zwischen „Buči“ („[nach] Buča“) und „mogučij“ („mächtig“): «[...] русский ведь язык такой могучий / что на нем не грех и / убивать» (Osminkin 2022c; „ist doch die russische Sprache so mächtig / dass es nicht einmal eine Sünde ist / in ihr zu töten“).

<sup>48</sup> Jüngst dazu: Der russische Originaltext, eine deutsche Übersetzung und Kommentare von Michail Ryklin und Evgenij Brejdo in der Zeitschrift *Osteuropa* (vgl. Brodsky 2023; Ryklin 2023; Brejdo 2023a).

Linie an den überheblich als Wortkünstler auftretenden, auf die absolute Autonomie des dichterischen Wortes pochenden Dichter. Diese Haltung spiegelt das Gedicht in einem Syllogismus, der die *politischen* Folgen von Brodskij's apolitischem Ästhetizismus auf den Punkt bringen will: «Ибо важнейшее из искусств есть зависимость Украины?» (Also ist die wichtigste aller Künste die Abhängigkeit der Ukraine?).

Иосиф свет Александрович, как спится на Сан-Микеле  
 под вой сирен Украины? В червоно-чорнім апрелі  
 не проникає сквозь глину в глотке кошмар ползучий  
 костей посмертного горя с привкусом пепла Бучи?  
 [...]  
 Легли б на четыре кости<sup>49</sup>, не меняя надменной мины,  
 Ибо важнейшее из искусств есть зависимость Украины?  
 Как оно, дольче, в загробье чуять в крови колосья,  
 Которыми бродское слово взяло, и, сука, отозвалось?  
 (Karaev 2022: 280)

Liebster Iosif Aleksandrovič, wie liegt es sich in San Michele  
 bei den heulenden Sirenen der Ukraine? Sickert nicht im rot-schwarzen April  
 ein durch den Lehm in deiner Kehle kriechender Albtraum von Knochen  
 posthumer Trauer mit dem Geschmack der Asche von Buča?  
 [...]  
 Würden Sie auf vier Knochen liegen, ohne die hochmütige  
 Miene zu verändern,  
 Also ist die wichtigste aller Künste die Abhängigkeit der Ukraine?  
 Wie ist es, dolce, wenn einem im Jenseits die dämmert, wie blutig  
 die Ähren sind,  
 mit denen Brodskij's Wort sich röhmt, und das, verfickt noch mal,  
 wahr geworden ist.<sup>50</sup>

49 Vgl. bei Brodskij: „Пусть теперь в мазанке хором Гансы / с ляхами ставят вас на четыре кости, поганцы“ (Brodsky 2023, 185).

50 Rohversion der Übersetzung mit DeepL.

Dieses Gedicht ist ein Streitgespräch, ja fast schon selbst eine Anklageschrift an ein Gedicht, das seit 2022 kontrovers interpretiert, mitunter verteidigt wird.<sup>51</sup>

Die intellektuelle Mitverantwortung wird außerdem in vielen Gedichten mit dem Topos der „acht Jahre“ aufgerufen.<sup>52</sup> Diese acht Jahre betreffen den Zeitraum zwischen 2014 und 2022 und markieren, dass der Krieg gegen die Ukraine bereits 2014 mit der Krym-Annexion im März/April 2014 und der Invasion russischer Truppen in das Donbass-Gebiet, inklusive der Proklamation der „Volksrepubliken“ „Doneck“ und „Lugansk“ begonnen hat. «А где вы были восемь лет?» („Wo wart ihr acht Jahre?“) ist die Formel, mit der danach gefragt wird, warum man denn acht Jahre lang nichts bemerkt habe, nichts unternommen hätte und nunmehr, im Februar 2022, offenbar überrascht sei. Dabei stammt der Topos von den acht Jahren aber aus der offiziellen Kriegspropaganda. In Vladimir Putins Kriegserklärung rechtfertigt er den Krieg als Maßnahme zum „[...] Schutz jener Menschen, die seit acht Jahren den Schikanen und dem durch das Kiewer Regime verübten Genozid ausgesetzt sind. Um sie zu schützen, streben wir die Entmilitarisierung und Entnazifizierung der Ukraine an“ (Putin 2022).<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Vgl. auch die Diskussion um Brodskis Gedicht in der Zeitschrift *Novoe literaturnoe obozrenie*, Heft 183 (2023: 233–260): „Iosif Brodskij i imperskij tekst v russkoj poëzii“.

<sup>52</sup> U. a. die folgenden Gedichte im Band Leving, *Poëzija poslednego vremeni* (2022): Natal'ja Ključareva: „Na mitinge zabrali mopsa“ („Auf der Kundgebung haben sie einen Mops verhaftet“); Evgenija Berković: „Nužna odežda na ženčinu“ („Gebraucht wird Kleidung für eine Frau“), 370–371 (dt.); Marija Malinovskaja: „Monolog Rossijanina 2“ („Monolog eines Russen 2“), 398–410, hier: 409. Zur Debatte um das Gedicht Brodskis in *Novoe literaturnoe obozrenie* vgl. auch Fanailova, Šubinskij, Nemcev, Sav'jakov, Nedeoglo, Kuz'min 2023.

<sup>53</sup> Vladimir Putin, Rede am 24. Februar 2022: «В связи с этим в соответствии со статьей 51 части 7 Устава ООН, с санкций Совета Федерации России и во исполнение ратифицированных Федеральным Собранием 22 февраля сего года договоров о дружбе и взаимопомощи с Донецкой Народной Республикой и Луганской Народной Республикой мною принято решение о проведении специальной военной операции. Её цель — защита людей, которые на протяжении восьми лет подвергаются издевательствам, геноциду со стороны киевского режима. И для этого мы будем стремиться к демилитаризации и денацификации Украины [...].» („Ich habe deshalb in Übereinstimmung mit Artikel 51 Absatz 7 der Charta der Vereinten Nationen, mit Zustimmung des Russländischen Föderationsrats und in Erfüllung der von der Föderationsversammlung ratifizierten Freundschafts- und Beistandsverträge mit der Donezker Volksrepublik und der Lugansker Volksrepublik den Beschluss gefasst, einen militärischen Spezialeinsatz durchzuführen. Er dient dem Schutz jener Menschen, die seit acht Jahren den Schikanen und dem durch das Kiewer Regime verübten Genozid ausgesetzt sind. Um sie zu schützen, streben wir die Entmilitarisierung und Entnazifizierung der Ukraine an.“) (Kursiv B. O.).

In einem Prosagedicht das die Frage «Где вы были 8 лет?» („Wo wart ihr 8 Jahre lang?“) refrainartig wiederholt, stellt Dar'ja Serenko der propagandistischen Appropriation des Zeitraums das Narrativ einer aktivistischen Biographie entgegen. Es ist die Geschichte eines erwachenden politischen Bewusstseins: Von Blumenkränzen beim Friedensmarsch, zunehmender Polizeigewalt bei Kundgebungen und immer gefährlicher werdendem Aktivismus (vgl. Serenko 2023a: 42–44; vgl. Serenko 2023b: 102–103). Immer wieder wird in diesem Text eine Mitverantwortung, Mitschuld und Ohnmacht thematisiert, wobei in Strophe 4 und 5 ein „ich“ die Frage an das „ihr“ beantwortet:

Где вы были 8 лет? — искала виноватых, была виноватой, работала на государство, была уволена за активизм, создавала пространства, в которых не страшно самому стать пространством, создавала пространства, в которых не было воздуха, писала стихи, которые не изменили мир, писала статьи, которые не изменили мир, читала стихи и статьи, которые не изменили мир, но изменили меня [...].

(Serenko 2023a: 43)

Wo wart ihr die acht Jahre? – ich suchte Schuldige, war Schuldige, arbeitete für den Staat, wurde wegen Aktivismus entlassen, schuf Räume, in denen man keine Angst davor hatte, Raum einzunehmen, schuf Räume, in denen es keine Luft gab, schrieb Gedichte, die die Welt nicht veränderten, las Gedichte und Artikel, die nicht die Welt, aber mich veränderten [...].

(Serenko 2023b: 103)

Zu einer wichtigen perspektivischen Verschiebung kommt es dann in der letzten Strophe. Zunächst nimmt dieses ohne Zweifel autofiktionale oder gar faktuale Ich explizit Verantwortung auf sich: «Я была тут, поэтому у меня никогда не получится сделать вид, что меня тут не было, что это всё не со мной и не про меня» (Serenko 2023a: 44),<sup>54</sup> es macht dann aber deutlich, dass die eigentlichen Protagonist:innen der Rede von den acht Jahren die seien, die von den russischen ‚Schutzmaßnahmen‘ unmittelbar betroffen sind, die Opfer des Krieges: Wenn Serenko unterstreicht, „dass im Zentrum

54 „[...] Ich war hier, und deshalb kann ich niemals so tun, als wäre ich nicht hier gewesen, als beträfe mich das alles nicht und als ginge es nicht um mich, [...]“ (Serenko 2023: 103).

dieser Erzählung“ es um die gehen müsse, „die sich unter Beschuss, Kugeln und Splittern“ (Serenko 2023b: 103) befänden, macht sie deutlich, dass bewusst übernommene Verantwortung nicht dazu führen darf, dass sich die verantwortlich Fühlenden selbst unter der Last dieser Verantwortung als Opfer sehen. Vielmehr ist es Teil der übernommenen Verantwortung, die Sache der Opfer zu vertreten. «И пока из меня вытекают слова, а не гной, / Я не вправде сказать, / что война происходит со мной» (Berkovič 2022: 9) („Und solange Worte aus mir kommen, statt Eiter, / habe ich kein Recht zu sagen, dass der Krieg dort ist, wo ich bin“) formuliert Ženja Berkovič diesen Sachverhalt.

## Fazit

„Dass die gesamte Bevölkerung tatsächlich die Folgen aller Staatshandlungen trägt [...] Dass sie sich haftbar weiß, ist das erste Zeichen des Erwachens ihrer politischen Freiheit“ (Jaspers 1965: 58). Dieser Aufsatz versteht sich als ein Versuch, Themen, Diskurse und Argumente für ein Bewusstsein kollektiver Haftbarkeit und Übernahme von individueller Verantwortung, wie sich in russischsprachiger Antikriegslyrik seit Februar 2022 artikuliert, zu beschreiben. Als diskursiver Kontext wurde dafür zunächst die aktuelle Debatte um ‚das Volk‘ und ‚die Kunst‘ ausnehmende Argumente und Dispute betrachtet (Abschnitt 1), und wurden dann Theoreme aus Ethik und Moralphilosophie referiert, wie sie in Folge der deutschen Verbrechen im Nationalsozialismus entwickelt wurden. Zentral war hier die Abgrenzung von ‚Schuld‘ vs. Arten von ‚Verantwortung‘ (Abschnitt 2). In Abschnitt 3 wurden schließlich aus im Jahr 2022 erschienenen Anthologien russischsprachiger Antikriegslyrik Gedichte gewählt, in denen ein Bewusstsein einer Haftbarkeit verhandelt und artikuliert wird. Die ausgewählten Gedichte wurden zwei Themengebieten einer solchen Bewusstseinsbildung zugeordnet: Einerseits geht es, im Sinne einer kollektiven Verantwortung, darum, ALLE Teile der russländischen Bevölkerung in die Verantwortung zu nehmen – und gleichzeitig aber auch darum, dass nicht der/die einzelne in der kollektiven Anonymität verschwindet. Andererseits ist das Bewusstsein Intellektueller\* und künstlerisch Tätiler\* selbst Thema: Zwischen Selbstvorwürfen und der Warnung vor einer Selbstviktimisierung.

In vielfacher Form reagiert die slavistische Forschung bereits auf die Präsenz und Aktualität der Lyrik seit Februar 2022. Solidarität, Zeugenschaft, Widerstand, Resilienz werden in meist über Social-Media-Kanäle verbreiteten Gedichten zum Ausdruck gebracht, ins Gespräch, zur Diskussion gestellt.<sup>55</sup> Immer wieder wird betont, dass vor allem Lyrik dazu in der Lage ist, Gespräche zu beginnen, anzustoßen.<sup>56</sup> In seinen Überlegungen zur „metaphysischen Schuld“, Schuld, die entstehe, wenn der Mensch dem Gebot der Solidarität zwischen Menschen nicht nachkomme, oder nachkommen könne, eine Schuld, die auch die Schuld der Überlebenden mit einschließe, gibt Jaspers zu bedenken, dass davon nur im „Werk der Dichtung und der Philosophie“ gesprochen werden könne (Jaspers 1965: 20–21). Vielleicht gelingt es diesem Aufsatz zu zeigen, dass es insbesondere die Lyrik ist, die thematisiert, dass es ein Gebot der Zeit ist, sich mit Fragen von Schuld und Verantwortung auseinanderzusetzen, dass ein ‚Nein zum Krieg‘ vor allem eine Auseinandersetzung damit nahelegt.

### Literatur:

- Amelina, Viktorija (2022): “Cancel Culture vs. Execute Culture”, in: *Eurozine*.  
<https://www.eurozine.com/cancel-culture-vs-execute-culture/> (20. Mai 2025).
- Arendt, Hannah (1945): “Organized Guilt and Universal Responsibility”, in: *Jewish Frontier* 12/1, 19–23.
- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck.
- Berkovič, Ženja (2022): „Dlja menja éto prosto slova“, in: *Ponjatye i svideteli. Chronika voennogo vremeni*, Band 2. Tel'-Aviv: Babel', 191.
- Brejdo, Evgenij (2023a): „Kein Schmähgedicht. Iosif Brodskij's ‚Auf die Unabhängigkeit der Ukraine‘“, in: *Osteuropa* 12, 195–204.

<sup>55</sup> Vgl. u. a. die Beiträge in *Slavic Review* 83/3 (2024) in den Sektionen “Poetry and Aesthetics in a Time of War”, das “Critical Forum” zur ukrainischen Lyrik (ebd. 459–503) sowie jenes zur russischen: ebd. 504–526.

<sup>56</sup> Sandler 2024 (im Zusammenhang mit Aleksandr Skidans Gedicht „pozdno listat' novosti“ (Skidan 2024c, 50–51): “No elegy can yet be written, [...]: now, one can but record the desire to mourn the dead” (316).

- Brejdo, Evgenij (2023b): „Kommentarij k sticham Brodskogo ,Na nezavisimost' Ukrainy“, in: *Novoe literaturnoe obzrenie* 5, 232–232.
- Brodsky, Joseph (1985): “Why Milan Kundera is Wrong about Dostoevsky”, in: *New York Times*, Literary Supplement, 17.2.1985, 31.
- Brodsky, Joseph (2023): „Auf die Unabhängigkeit der Ukraine“, in: *Osteuropa* 12, 185–188.
- Burkhardt, Sven-Uwe (2012): „Individuelle Zurechnung kollektiven Verhaltens“, in: Pilgram, Aron et al. (Hgg.): *Einheitliches Recht für die Vielfalt der Kulturen? Strafrecht und Kriminologie in Zeiten transkultureller Gesellschaften und transnationalen Rechts*. Wien/Berlin: LIT Verlag, 41–54.
- Dobrenko, Evgenij (2023): „Bolezni raznočincev“, in: *Radio Svoboda*. <https://www.svoboda.org/a/bolezni-raznochintsev-evgeniy-dobrenko-o-narodopoklonstve/32621303.html> (03.09.2024).
- Ely, Christopher (2022): *Russian Populism. A History*. London et al.: Bloomsbury.
- Evtušenko, Evgenij (1968): „Tanki idut po Prage“, in: *culture.ru*. <https://www.culture.ru/poems/26404/tanki-idut-po-prage> (18.09.2024).
- Fanajlova, Elena / Šubinskij, Valerij / Nemcev, Michail / Zav'jalov, Sergej / Nedeoglo, Varvara / Kuz'min Dmitrij (2023): „Anketa ,Imperskij tekst v russkoj poëzii“ in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 3, 233–260.
- Golovinskaja, Irina (Hg.) (2022): *Ponjatyje i svideteli. Chronika voennogo vremeni*. 2 Bd. Tel'-Aviv: Babel'.
- Jaspers, Karl (1965): *Die Schuldfrage. Von der politischen Haftung Deutschlands*. München: Piper.
- Karaev, Nikolaj (2022): „Na nezavisimost' Ukrainy“, in: Leving, Jurij (Hg.): *Poëzija poslednego vremeni*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 279–280.
- Klimeniouk, Nikolai (2023): „Sie wollen, dass wir sie lieben“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/kulturnationalismus-in-russland-sie-wollen-dass-wir-sie-lieben-19160868.html> (18.09.2024).
- Kruk, Halyna (2022): „Stojiš iz plakatikom ,no war“, in: *lyrikline*. <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/stoyish-iz-plakatikom-no-war-16314> (19.07.2024).

- Kukulin, Il'ja (2023a): „Dostoevskij, Kundera i otvetstvennost' russkoj kul'tury“, in: *colta.ru*. <https://www.colta.ru/articles/specials/29734-ilya-kukulin-otvetstvennost-russkoy-kultury> (25.9.2023).
- Kukulin, Ilya (2023b): „Dostoyevsky, Kundera, and the Culpability of Russian Culture“, in: *The Russian Reader*. <https://therussianreader.com/2023/09/22/2492/> (16.11.2023).
- Kukulin, Ilya (2023c): „Writing within the Pain: Russophone Anti-War Poetry of 2022“, in: *Slavic Review* 82/3, 657–667.
- Kundera, Milan (1985): „An Introduction to a Variation“, in: *New York Times*, Literary Supplement, 6.1.1985, 1.
- Leving, Jurij (Hg.) (2022): *Poézija poslednego vremeni*. Sankt-Peterburg: Limbach.
- Loh, Janina (2016): „Verantwortung bei Hannah Arendt. Die Geburt der Doppelten Daseinsverantwortung“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 58, 159–189.
- Lotter, Maria-Sibylla (2017): „Verantwortung und Schuld“, in: Heidbrink, Ludger / Langbehn, Christian / Loh, Daniel (Hgg.): *Handbuch Verantwortung*. Wiesbaden: Springer VS, 252–264.
- Lukomnikov, German (2022): „Éto ja, German Lukomnikov“, in: *Ponjatye i svидетели. Chronika voennogo vremeni*, Band 2. Tel'-Aviv: Babel', 57.
- Mačina, Ljubov' (Hg.) (2022): *Vojna. Stichotvoreniya* 24.02.2022–24.05.2022. [O. O.]: Liubov Machina.
- Mann, Thomas (2012): „Deutschland und die Deutschen“, in: Ders.: *Essays. Band 5. Deutschland und die Deutschen. Essays 1938–1945*. Frankfurt a. M.: Fischer, 260–281.
- Nemirovskaya, Julia (Hg.) (2022): *Disbelief. 100 Russian Anti-War Poems*. Grewelthorpe: Smoke Stack Books.
- Obermayr, Brigitte (2024): „\*\*\*\*. Russische Zeichen zum Protest gegen den russländischen Krieg gegen die Ukraine“, in: Kimminich, Eva / Schröer, Marie (Hgg.): *Protest. Allgegenwart und Wandelbarkeit – Symbolik und Wirkmacht einer soziosemiotischen Praktik*. Baden-Baden: Ergon, 173–192. — Zeichen der Zeit. Bd. 2.
- Osminkin, Roman (2022a): „Na prokurennych kuchnjach“, in: Leving, Jurij (Hg.): *Poézija poslednego vremeni*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 342–343.
- Osminkin, Roman (2022b): „Sovetskij plombir“, in: Leving, Jurij (Hg.): *Poézija poslednego vremeni*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 267.

- Parts, Lyudmila (2024): „In the Language of the Aggressor, I Cry for its Victims‘: Russophone Anti-War Poetry of Witnessing“, in: *Slavic Review* 83, 485–503.
- Putin, Vladimir (2021a): „Ob istoričeskem edinstve russkikh i ukraincev“, in: *kremlin.ru*. <http://kremlin.ru/events/president/news/66181> (20.9.2024).
- Putin, Vladimir (2021b): „Über die historische Einheit der Russen und Ukrainer“, in: *Osteuropa* 7, 51–66.
- Putin, Vladimir (2022): „Rede am 24. Februar 2022“, in: *kremlin.ru*. <http://kremlin.ru/events/president/news/67843> (24.9.2024).
- Rozenbljum, Ol'ga (2023): „...V ètom strašnom srame... Refleksija repressij v stichach avgusta 1968 goda o vtorženii v Čechoslovakiju“, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 91, 265–297.
- Ryklin, Michail (2023): „Genie und Narr. Iosif Brodskij Gedicht ,Auf die Unabhängigkeit der Ukraine“, in: *Osteuropa* 12, 189–194.
- Šalamov, Varlam (1998): „Utká“, in: ders.: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Tom 1. Moskva: Chudožestvennaja literature / Vagrius, 395–397.
- Sandler, Stephanie (2024): *The Freest Speech in Russia. Poetry Unbound, 1989–2022*. Princeton: Princeton University Press.
- Schalamow, Warlam (2010): „Die Ente“, in: Ders.: *Künstler der Schaufel. Erzählungen aus Kolyma* 3. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Berlin: Matthes und Seitz, 52–56,
- Serenko, Dar'ja (2023a): *Ja želaju pepla svoemu domu*. Tel'-Aviv: Babel'.
- Serenko, Darja (2023b): „Ich wünsche Asche meinem Haus“, in: dies.: *Mädchen & Institutionen. Geschichten aus dem Totalitarismus*. Aus dem Russischen von Christiane Körner. Berlin: Suhrkamp, 75–182.
- Skidan, Aleksandr (2022a): „Russkie bombjat...“, in: Leving, Jurij (Hg.): *Poézija poslednego vremeni*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 33.
- Skidan, Aleksandr (2022b): „Prezentacija“, in: Leving, Jurij (Hg.): *Poézija poslednego vremeni*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 98–99.
- Skidan, Aleksandr (2022c): „Pozdno listat' novosti“, in: Leving, Jurij (Hg.): *Poézija poslednego vremeni*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 50–51.
- Slyvyns'kij, Ostap (2023): *Pomiž siren. Novi virši vijni*. Charkiv: Vivat.

- Snyder, Timothy (2022): „The War in Ukraine Has Unleashed a New Word. In a Creative Play on Three Different Languages, Ukrainians Identify an Enemy: ‘Ruscism’“, in: *New York Times*, 22.04.2022, <https://www.nytimes.com/2022/04/22/magazine/ruscism-ukraine-russia-war.html> (6.9.2024).
- Stepanova, Marija (2024): „Poka my spali...“, in: *Ponjatyje i svideteli. Chronika voennogo vremeni*. Band 2. Tel'-Aviv: Babel', 9.
- Timofeevskij, Aleksandr (2011): „Na dvadcat' pervoje Avgusta 1968 goda“, in: ders.: *Otvet rimskego druga. Kniga stichov*. Moskva: Vremja, 37–38.
- Zabirko Ekaterina, „kogda privyk...“, in: Leving, Jurij (Hg.): *Poèzija poslednego vremeni*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 38.
- Zakharov, Vadim (2023): „Die russische Kultur muss lernen zu schweigen“. Aus dem Russischen von Sylvia Sasse und Irina Herasimovych, in: *Geschichte der Gegenwart*. <https://geschichtedergegenwart.ch/die-russische-kultur-muss-lernen-zu-schweigen/> (28.11.2023).



*Henrike Schmidt*

**„Wie eine schnelle Eingreiftruppe“.  
Russische Prokriegslyrik über den Krieg  
gegen die Ukraine (2022–2024)**

**Abstract:** Russian poetry is not only written against, but also for the war that Russia has been waging in and against Ukraine since 2014 and 2022. The article maps the field of this pro-war poetry, which includes different segments of ‘professional’, i.e. literary institutionalised, and autodidactic, graphomaniacal poetry that often emerges spontaneously in social networks. It examines the institutional and media framing of this propaganda poetry as part of a hybrid media environment characterised by the interplay of social media, television and book publishing. Particular attention is paid to the aspect of anthologising such war poetry. The article proposes the hypothesis that the massive, timely anthologisation of contemporary war poetry is intended not only to achieve goals of mobilisation and propaganda, but also to shape future historical narratives, the ‘latest national epic’.

**Keywords:** Russian pro-war poetry, propaganda poetry, mobilisation by anthologisation, the latest national epic

**1. Macht und Ohnmacht. Positionen zur Poesie im russischen Angriffs-krieg gegen die Ukraine**

— Поэзия — это как отряд быстрого реагирования. Поэты дают самый быстрый отклик из возможных, если подразумевать художественную форму.

(Dmitrij Mel'nikov in Dovgalenko 2024)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bei Online-Quellen, die keine Paginierung aufweisen, wird auf die Seitenangabe verzichtet. Der faktische Stand der Recherchen bezieht sich auf den Zeitraum vom Beginn der Vollinva-

Die Poesie, das ist wie eine schnelle Eingreiftruppe. Dichter geben die schnellstmögliche Antwort, wenn man die Kunstform meint.<sup>2</sup>

Поэзия бессильна везде: она не останавливает войн.  
(Dmitrij Kuz'min 2023)

Die Poesie ist überall machtlos: Sie beendet keine Kriege.

Für den russischen Dichter Dmitrij Mel'nikov ist die Poesie ein mächtiges Mittel im Kampf um den Sieg im russischen Angriffskrieg gegen die Ukraine. Der Vergleich der Poesie mit einer „schnellen Eingreiftruppe“ militarisiert dieselbe und stellt sie auf eine funktionale Ebene mit den kämpfenden Kräften. Seit 2014 ist Mel'nikov eine der zentralen literarischen Stimmen zur Unterstützung zunächst der Separatistenbewegung im Donbas (2014) und dann des russischen Angriffskriegs gegen die Ukraine (2022). Die Lyrik – der Begriff wird als gleichwertiges Synonym zu Poesie genutzt – erweise sich aufgrund ihrer Kürze als besonders geeignet, um die Kriegsereignisse im direkten Zeitverlauf zu dokumentieren. In ihrer künstlerischen Form bereitet sie diese emotional auf für Zwecke der Mobilisierung.

Während Mel'nikov also die Macht der Lyrik in Kriegszeiten akzentuiert, attestiert ihr der Dichter, Übersetzer und Herausgeber Dmitrij Kuz'min umgekehrt prinzipielle Ohnmacht. Kuz'min lebt seit 2014 im lettischen Exil, aufgrund seiner Kritik an der patriotischen Ausrichtung der russischen Literatur wie seiner offen kommunizierten Homosexualität. Kuz'min bezieht sich in seinem Diktum explizit auf *Antikriegsdichtung*. Diese sei heute hinsichtlich des Krieges gegen die Ukraine so machtlos wie frühere Dichtergenerationen angesichts der sowjetischen Invasion in Afghanistan. Das bedeute allerdings nicht, dass sie nutzlos sei. Der Beitrag russischer Dichter:innen zur Formulierung ethischer Positionen eines Widerstands gegen Propagandanarrative oder zur inneren Dekolonialisierung der russischen Literatur bleibe wichtig, aber eher für die Zukunft als für die kriegerische Gegenwart.

---

sion im Frühjahr 2022 bis zum Sommer 2024.

<sup>2</sup> Alle Übersetzungen, soweit nicht anders gekennzeichnet, stammen von mir. Für die Prosa-Zitate habe ich teils das Übersetzungsprogramm DeepL genutzt und dessen Ergebnisse für meine Zwecke redigiert. – H. S.

Diese zwei Positionen stecken einen Rahmen ab für das Nachdenken über die Funktion von „Lyrik in einer gewaltvollen Gegenwart“, dem Thema der Konferenz, aus der dieser Beitrag sowie die Sondersektion im *Wiener Slawistischen Almanach* entstanden sind. Sie zeigen in exemplarischer Form, dass – auf der Ebene der Selbstbeschreibung – die Rolle der russischen Lyrik im Krieg gegen die Ukraine diametral gegensätzlich gedacht wird. Sie sollen hier dennoch nicht als repräsentativ für zwei unterschiedliche Lager gelesen werden, sondern markieren zwei extreme Pole in einem Feld weiterer Positionierungen, in dem gemäß der Theorie Pierre Bourdieus (2001 [1992]) Grade der Autonomie der Kunst hinsichtlich des Politischen sowie die Dynamiken zwischen symbolischem, ökonomischem und politischem Kapital neu ausgehandelt werden müssen, provoziert durch die Ausnahmesituation des Kriegs. Auf der Seite – vereinfacht gesagt – des Widerstands herrschen Zweifel, wo nicht Verzweiflung, angesichts der Wirkungslosigkeit des poetischen Worts in Konfrontation mit der brutalen Gewalt des Regimes. Widerstand gegen den Krieg in Tat und in Wort wird in Putins Russland mit drakonischen Strafen geahndet. Davon zeugen Prozesse gegen Künstler:innen wie Aleksandra Skočilenko und Dichter:innen wie Ženja Berkovič. Russophone, also im Ausland in russischer Sprache verfasste Antikriegsdichtung (vgl. Kukulin 2023) ist hingegen nicht mit staatlicher Repression konfrontiert, sondern mit selbstaufgerlegter ethischer Zensur. Ihre heikle Position bedingt sich aus dem Umstand, dass sie erstens in der Sprache des Aggressors schreibt und sich zweitens mit der Frage nach der Verantwortung oder gar ‚Schuld‘ (Kalugin 2022) der russischen Gesellschaft für den Überfall auf die Ukraine auseinandersetzen muss. Dies geht einher mit Gesten des Verstummens und Schweigens, des Wechsels von der poetischen Kritik oder Anklage in den sozialen Aktivismus, wie sie andere Beiträge in dieser Sondersektion darstellen. Der Literaturwissenschaftler Il'ja Kukulin, der Russland 2022 nach dem russischen Angriff auf die Ukraine verließ und nun in den USA lebt, vertritt eine alternative Position, wenn er der russophonen Antikriegsliteratur die Aufgabe zuschreibt “developing tools not only to counter militaristic propaganda, but also to question the cultural and social conventions of contemporary Russia” (Kukulin 2023: abstract). Aleksei Surin (2024: abstract) erkennt deren Aufgabe hingegen in einer „poetics of ‚de-ressentiment‘“. Kukulin und Surin schreiben der Poesie (der Kunst) mithin die Aufgabe einer Diskurskritik zu, die politisch wirken soll, dabei im autonomen Feld der Literatur/Kunst verbleibt.

Auf der Seite der Kriegsbefürworter:innen hingegen artikulieren sich ein starkes Selbstbewusstsein und eine bewusste Überschreitung des autonomen Felds der Literatur. Der Staat investiert massiv in die Förderung dieser patriotisch-propagandistischen Literatur (vgl. Bešlej/Sevrugin 2023), die sich damit im emotionalen Aufschwung befindet. Ihre Protagonist:innen fühlen sich verpflichtet durch einen „boevoj prikaz“ („Einsatzbefehl“) vom Oberkommandierenden Präsident Putin selbst, der von den Herausgebern der Anthologie *Sila V pravde. Sbornik stichotvoreniy o special'noj voennoj operacii Vooruzhennykh sil Rossijskoj Federacii na Ukraine* („Kraft liegt in der Wahrheit. Gedichtauswahl über die spezielle Militäroperation der Streitkräfte der Russischen Föderation in der Ukraine“) mit den folgenden Worten als maximale Autorität herangezogen wird: «Они <ребята, которые там выполняют боевые задачи> заслуживают того, чтобы о них говорила страна, знала страна... Я думаю, что и песни надо слагать, и стихи писать, и памятники им ставить, они gepoи» (Silkin/Vitjuk 2022: 3).<sup>3</sup>

Die ukrainische Lyrik erfährt, stark verallgemeinernd, eine ähnliche emotionale und politische Aufwertung. Bedroht durch den russischen Kulturchauvinismus befindet sie sich in einem ungewollten künstlerischen Höhenflug (Kuz'min 2023) und trägt entscheidend zur kulturellen Mobilisierung gegen den Krieg bei. Yulija Kazanova (2024: 132) etwa spricht von der “soft power of Ukrainian wartime poetry”<sup>4</sup>. Sie wird in diesem Artikel nicht im Fokus stehen, vielmehr sollen flankierende Verweise unter Rückgriff auf die Sekundärliteratur deutlich machen, dass sich auch hier komplementäre Prozesse einer lyrischen Aktivierung und Anthologisierung als Teil des Kriegsschehens manifestieren.

Im Folgenden soll es hingegen um einige Aspekte konkret der russischen Prokriegslyrik gehen, darunter ihre Institutionalisierung in literarischen Gruppen und Anthologien sowie ihre medialen Rahmungen. Poetik und Ästhetik der Texte werden in Einzelfällen exemplarisch behandelt, sie stellen jedoch nicht den zentralen Fokus dieses Artikels dar, und das aus zwei

<sup>3</sup> „Sie <die Männer, die dort Kampfeinsätze durchführen> verdienen es, dass das Land über sie spricht, dass das Land sie kennt... Ich denke, man sollte Lieder komponieren, Gedichte schreiben und Denkmäler für sie errichten, denn sie sind Helden.“

<sup>4</sup> Siehe auch die Anthologie *Words of War. New Poems from Ukraine*, herausgegeben von Oksana Maksymchuk und Max Rosochinsky bereits im Jahr 2017, als Reaktion auf den Krieg im Donbas.

Gründen: einem forschungspragmatischen und einem ethischen. Ersterer bezieht sich auf die große Anzahl von Texten, die einer Analyse unterzogen werden müssten, um zu belastbaren Aussagen zu kommen, was hier aus Gründen der Zeit und des Umfangs nicht unternommen werden kann. Ein solcher Ansatz hätte angesichts der massiven Generierung und Verbreitung der Texte im Internet und über Social Media neben qualitativen auch quantitative Methoden heranzuziehen.<sup>5</sup> Letzterer bezieht sich auf die Frage, ob es überhaupt ethisch verantwortbar und politisch zielführend ist, kriegsverherrlichenden, propagandistischen Texten eine literaturwissenschaftliche Würdigung zukommen zu lassen. Dmitrij Kuz'min etwa hält in dem oben bereits zitierten Interview (Kuz'min 2023) eine Dekolonialisierung des Literaturbetriebs für politisch wirksamer als eine diskursive Dekonstruktion imperialer Rede in der russischen Literatur („klassischer“ wie zeitgenössischer). Anders formuliert: Es gelte, die ukrainische (oder die belarussische) Poesie selbst in den Mittelpunkt zu stellen.

Diesen Erwägungen steht entgegen, dass im historischen Kontext Untersuchungen der Funktionsweisen der russischen Propaganda, die den Krieg möglich macht, inklusive ihrer literarischen Komponente, notwendig sind.<sup>6</sup> Ich entscheide mich für eine Diskussion der russischen Prokriegspoesie, minimiere aber ästhetische Analysen und versuche, erfolgreiches Branding von Seiten der Kriegsbefürworter:innen nicht weiter zu verbreiten. Damit meine ich das populär gewordene Label der „Z-поэзия“ („Z-Poesie“) als Oberbegriff für die Prokriegslyrik, basierend auf dem Sprachspiel mit dem lateinischen Buchstaben Z. Das Z in weißer Farbe war zu Beginn der Invasion auf russischem Militärgerät zu sehen, mutmaßlich zur Identifikation von Truppenteilen, und wurde zum breitenwirksamen Symbol der Kriegsunterstützung. Dem Symbol-Buchstaben werden unterschiedliche Botschaften zugeschrieben wie «Запад» für „Westen“, als geopolitischem Angriffsziel, oder «За победу» („Für den Sieg“). Durch die Ersetzung des kyrillischen З durch das lateinische Z im Wort „поэZия“ wird der Krieg gegen die Ukraine buchstäblich ins Zentrum dieser Poesie gesetzt.

5 Vgl. Lee 2023.

6 Vgl. aus der aktuellen Forschung die quantitativ angelegte Studie zu publizistischen Texten russischer Medien durch dekoder / Novaja gazeta Evropa / Süddeutsche Zeitung (2023) oder die Analyse zum Propagandapop von Daria Khrushcheva (2023).

Alternativ finden die Begriffe «военная поэзия» („Kriegspoesie“) und «фронтовая поэзия» („Frontpoesie“) Verwendung. Angesichts des offiziellen Sprachverbots bezüglich des Worts ‚Krieg‘, das Jahre nach dessen Beginn noch besteht, finden sich auch umständlichere Formulierungen wie «поэзия СВО» („Poesie der SVC“, für «специальная военная операция» / „militärische Spezialoperation“). Ich verwende im Folgenden die neutral-funktionalen Begriffe einer Prokriegspoesie oder -lyrik und, wo sie dezidiert Teil staatlicher Kampagnen sind, auch der Propagandapoesie. Als solche sind sie Teil der «культурный фронт» („kulturellen Front“), wie der russische Auslandsfernsehsender *RT* (ehemals *Russia Today*) eine Sendung über Kriegslyriker und poetische Frontkorrespondent:innen nennt und mit dramatischen Rottönen untermauert.



Abb. 1. Fernsehreportage über die kulturelle Front auf *RT* (*Russia Today*).

Unter Rückgriff auf Überlegungen von Michail Edel'stejn (in Gorin/Edel'stejn 2022) lässt sich das Feld der russischen Prokriegslyrik in allgemeinen Zügen folgendermaßen kartieren:

1. Gedichte ‚professioneller‘ Autor:innen, worunter ich eine institutionelle literarische Sozialisation, eine vor den Krieg zurückreichende Publikationsvita und eine Teilnahme am öffentlichen literarischen Feld verstehe. Diesen

Autor:innen stehen seit dem Krieg im Donbas und stärker noch seit der Invasion von 2022 finanzielle, direkt oder indirekt staatliche Ressourcen zur Verfügung.

Viele der russischen Dichter:innen, die in den rund drei Dekaden seit der Perestrojka symbolisches Kapitel im Sinne von profilierten Publikationen, literarischen Preisen, institutionellen Positionen und ausländischen Übersetzungen ansammeln konnten, mussten Russland seit dem Beginn des Angriffskriegs aufgrund ihrer kriegskritischen Positionen verlassen oder hatten dies bereits vorher getan (z. B. Elena Fanajlova oder der zitierte Dmitrij Kuz'min). Unter den als neoavantgardistisch oder postmodern geltenden Autor:innen, die explizit auf die Seite der Kriegsunterstützer:innen wechselten, sind etwa Junna Moric und Svetlana Kekova (Lekmanov in Bešlej/Sevrjugin 2023), die einer älteren, noch dissidentisch geprägten Generation entstammen, oder Dmitrij Vodennikov, der in den frühen 2000er Jahren den neuen Sentimentalisten zugezählt wurde. Andere, wie Marija Vatutina oder Dmitrij Artis (Pseudonym für Krasnov-Nemarskij), standen bis dato, ungeachtet einer repräsentativen Publikationsaktivität, eher im Schatten der literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Ihre literarischen Karrieren erfahren durch ihr propagandistisches Engagement nun einen starken Schub. Die Krym-Annexions im Jahr 2014 sowie die Vollinvasion im Frühjahr 2022 sind ungeachtet ihres historischen Charakters dennoch nicht als radikale Wendemarken in diesen poetischen Lebensläufen zu sehen. Die Identifizierung für oder gegen großrussische Narrative und die Putinsche Form des Totalitarismus und Neoimperialismus manifestieren sich oftmals weniger als Brüche, denn als Dis/Kontinuitäten (vgl. Cvetkov 2012, Meindl 2018), als graduelle Verschiebungen hinsichtlich vermeintlich ‚liberaler‘ versus ‚konservativer‘ Werte (bezüglich Gender-Modellen, kosmopolitischer versus imperialer Identitätspolitik, der Rolle von Kunst in der Gesellschaft etc.).

2. Naive oder graphomanische Gedichte, die Laien zum Thema des Kriegs verfassen und in ihren persönlichen Social-Media-Accounts oder auf Selbstpublikationsplattformen wie *stihi.ru* publizieren. Ein Beispiel ist der Telegram-Kanal *SVOJa vojna-tylovaja poézija* („Mein Krieg–Poesie aus dem Hinterland“) von Marina Smirnova (2023–2024; auch hier manifestiert sich das Sprachspiel mit den Symbolbuchstaben des Kriegs). In der Selbstcharakterisierung ihres Kanals, der mit knapp über 500 Abonnent:innen überschaubar ist, führt sie das Individuelle und das Anthologische zusammen: «Ниже я

буду выкладывать стихи в порядке их появления на свет, своего рода антология войны в рамках жизни одного маленького человека“.<sup>7</sup>

3. Soldatenlyrik von Kämpfenden an der Front, die diese zumeist gleichfalls über ihre privaten Accounts in den sozialen Medien verbreiten und die einer nachträglichen Anthologisierung als authentischer Frontpoesie unterliegen. Solche Anthologien gibt etwa der Sojus pisatelej Rossii (Verband der Schriftsteller von Russland) unter programmativen Titeln wie *PoZyVnOj – Pobeda! Antologija sovremennoj patriotičeskoy poèzii* („Funkruf: Sieg! Anthologie zeitgenössischer russischer Poesie“, Kirjušin 2022) heraus. Die Buchstabenmanipulation mit den Insignien des avisierten Siegs wird hier bis zur Unleserlichkeit getrieben.

4. Als eigene Unterform der Kriegslyrik formiert sich die Poesie der Kriegskorrespondenten, der *Voenkory*, der Dichter:innen also, die zu Frontbesuchen in den Donbas fahren, dort auftreten und über ihre Besuche im Kampfgebiet berichten. Sie bezieht aus ihrer Zeugenschaft einen höheren Authentizitätsanspruch und eine stärkere Form der Legitimität. Unter den Voenkory sind viele Dichterinnen wie Anna Dolgareva oder auch die an der Schnittstelle zwischen Poppoiesie und Lyrik stehende Julija Čicerina (Gorin/Edel'štejn 2022: 00:31:50).

Die Grenzen zwischen den einzelnen Segmenten sind fließend, insofern etwa „professionelle“ Autoren auch an der Front kämpfen, zum Beispiel der Lyriker Dmitrij Artis. „Professionell“ und „naiv-graphomanisch“ verwende ich nicht wertend, sondern beschreibend hinsichtlich der Positionen im literarischen Feld. Ich konzentriere mich im Folgenden auf das erste Segment einer „professionell“ verfertigten Kriegslyrik, gelegentlich unter Berücksichtigung ihrer Verflechtungen mit der graphomanischen Kriegsdichtung „von unten“.

Ein weiteres Phänomen, auf das Edel'štejn (in Gorin/Edel'štejn 2022: 00:04:50) aufmerksam macht, ist die Wiederaneignung historischer Kriegslyrik insbesondere aus dem Zweiten Weltkrieg, etwa Samuil Maršaks. In solchen historischen Überblendungen treffen die sowjetischen Veteran:innen in

---

<sup>7</sup> „Im Folgenden werde ich die Gedichte in der Reihenfolge ihres Entstehens veröffentlichen, eine Art Anthologie des Krieges im Leben eines Durchschnittsmenschen.“

einem die Historie überbrückenden Textkontinuum auf die heutigen russischen Soldaten in ihrem als Befreiung maskierten Angriffskrieg. Das Motiv ist so allgegenwärtig, dass Ėdel'štejn von einer «истерика по поводу предков» („einem hysterischen Ahnenkult“, ebd.) spricht. Genau gegen diesen propagandistischen Missbrauch der Veteranengeneration wendet sich das mittlerweile ikonisch gewordene, titellose Antikriegsgedicht von Ženja Berkovič (z.n. Šenkman 2022): «Не мог бы ты, дорогой мой, любимый внук, / Никогда, ничего не писать обо мне в фейсбуке?»<sup>8</sup>

In der Tat spielen Facebook und Co., insbesondere sein russisches Äquivalent VKontakte, aber auch der weitgehend unzensierte Telegram-Messenger die zentrale Rolle nicht nur für die Verbreitung von Lyrik über den Krieg, sondern auch für ihre Entstehung. Die Kürze der Texte und ihre emotionale Prägnanz prädestinierten sie als spontan wirksamen Ausdruck von Gefühlen angesichts des existenziellen Eindringens von Gewalt in die Lebenswelt der Soldat:innen wie der Zivilbevölkerung. Dies gilt für die Prokriegslyrik (Demidov 2022) in selbem Maße wie für die Antikriegslyrik (Kukulin 2023, Kuz'min 2023).

## **2. Kampf der Anthologien auf dem symbolischen Schlachtfeld**

Kriegslyrik kann unter verschiedenen Perspektiven betrachtet werden, u. a. 1) bezüglich der artikulierten (propagandistischen) Narrative, 2) der gewählten poetischen Mittel und Strategien (Rhetoriken eines pathetischen Sprechens oder im Gegenteil eines Verstummens, eines Sprachzweifels), 3) der zum Ausdruck gebrachten existenziellen, wesensverändernden Erfahrung der Kriegsgewalt oder 4) der institutionellen respektive gattungstechnischen und medialen Rahmungen. Zusammengenommen können diese Aspekte einer Heroisierung und Ästhetisierung des Kriegs Vorschub leisten. In diesem Artikel konzentriere ich mich, wie in der Einleitung bereits begründet, auf die Punkte zwei und vier, also auf die Anthologisierung als Mittel der ‚großen Erzählung‘. Im folgenden Unterkapitel möchte ich jedoch an einem Gedicht beispielhaft zeigen, wie zeitgenössische russische Propagandapoesie funktioniert.

---

8 „Würdest du, mein lieber, geliebter Enkelsohn, bitte niemals etwas über mich auf Facebook posten?“

## **2.1. Historische Verkehrung als narratives Prinzip. Das Mariupol-Gedicht von Marija Vatutina als exemplarische Form der Propagandadichtung**

Eine der prominentesten Stimmen der russischen Prokriegslyrik ist Marija Vatutina, Jahrgang 1968, erst Jura-, dann Literaturstudium, seit Mitte der 1990er Jahre folgen Publikationen in Literaturzeitschriften wie *Novyyj mir* (*Neue Welt*), *Oktjabr'* (*Oktober*), *Volga*, *Znamja* (*Das Banner*). Folgendes schreibt der Pro-Kreml-Dichter, Literaturwissenschaftler und Herausgeber Oleg Demidov (2023) über Vatutinas literarischen Werdegang: «[...] из поэта камерной литературной Москвы Мария Ватутина превратилась в народного поэта. Эпоха СВО это выкристаллизовала».⁹ Ihre spezifische Poetik charakterisiert er im selben Artikel als beruhend auf „weibliche Perspektive [Stimme], [...] biblische Allusionen und Sujethaftigkeit der Gedichte.“<sup>10</sup> Positiv hervor hebt er den übersteigerten Traditionsbezug, der auf folkloristischen Motiven beruhe, sowie Zitatanelehen an der klassischen Literatur, insbesondere aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs, sowie eine „ernsthafte Arbeit mit dem großen russischen Narrativ“.⁹ Für diese Propagandapoesie figuriert Marija Vatutina in der Ukraine auf einer Liste Kulturschaffender, die mit internationalen Sanktionen belegt werden sollen. Mit diesem lyrischen Nationalismus ist sie in Russland selbst aktuell eine der präsentesten Dichter:innen, im offiziellen Diskurs allgegenwärtig als Autorin, Moderatorin, Jurorin.

In einem ihrer bekanntesten Gedichte, „Šel soldat mimo šacht i požarišča“ („Zog der Soldat vorbei an Minen und an Bränden“, in *PoeZija russkogo leta* 2023: 41), lässt Vatutina einen aus der Ukraine stammenden Soldaten der russischen Armee in das von derselben im Frühsommer 2022 zerstörte Mariupol zurückkehren. Sujethaftigkeit, wie sie von Demidov als zentrales Merkmal des Schreibens von Vatutina und der Prokriegslyrik generell ausgewiesen wird, strukturiert die zeitliche Abfolge der Ereignisse und Strophen. Der namenlose und damit kollektiv repräsentative Soldat zieht durch die vom Krieg verheer-

---

9 „Marija Vatutina wurde von einer Dichterin der Moskauer Kammerliteratur zu einer Volksdichterin. Das kristallisierte die Epoche der militärische Spezialoperation heraus.“ Unter dem Druck der Kriegsereignisse wird die Literatur (insbesondere die Poesie) als intim-ästhetisches Phänomen ‚gehärtet‘ für den gesellschaftlich-politischen Einsatz. Eine solche Trope der kulturellen Hochleistung unter akutem Leidensdruck schließt an die sowjetische Rhetorik insbesondere in der Mobilisierungsphase des Zweiten Weltkriegs an.

10 «[...] женский голос, [...] библейские аллюзии и сюжетность стихотворений».

11 «[...] серьёзной работе с большим русским нарративом».

ten Landstriche und Dörfer. Er begegnet alten hilflosen Menschen, die ihn um Schutz bitten. Die eigene Mutter, die der Soldat seit acht Jahren nicht mehr gesehen hat, ist tot, das Haus zerstört. Die acht Jahre signifizieren den Beginn des Kriegs im Donbas, der durch die russische Unterstützung örtlicher Separatistenbewegungen 2014 begann. Das konkrete Ereignis wird nicht genannt. Es gilt als ähnlich voraussetzungloses Wissen wie die historischen Mythologeme der weiten „heiligen Steppe“ («священная степь») als urrussischem Raum, die in den Folgestrophen massiv eingesetzt werden. Über die mehrfache Wiederholung wird es zu einem Strukturprinzip des Texts. Der Einbruch der Gegenwart verläuft im Gegensatz zur episch konstruierten Vergangenheit eher lapidar: Der Soldat muss sich in seiner zerstörten «родина» („Heimat“) ein neues Leben aufbauen, endet das Gedicht empathielos. Es setzt an die Stelle der Trauer umstandslos ein neues Aufbaupathos. In Mariupol werden Blumen gepflanzt und neue Schulbücher verteilt. Der Text setzt also genau die in den offiziellen Medien transportierten Bilder von der zwangsweisen Russifizierung Mariupols in Szene.

Diese Sujethaftigkeit ist paradox. Sie beruht auf der Besetzerlogik, als Befreier in die von den eigenen Truppen zerstörte Stadt zurückzukehren. Ermöglicht wird dies durch den Verzicht auf konkrete geografische Benennungen, mit der charakteristischen Ausnahme Mariupols. Die Ukraine als Land und Landschaft sowie als moderner Staat wird bewusst ausgeblendet, gehört die Leugnung ihrer Existenz doch zum Begründungskomplex des Angriffs auf dieselbe. Aber auch Russland selbst wird als politische und geografische Einheit nicht explizit aufgerufen. Stattdessen werden Landschaftsbeschreibungen verwendet, die stereotyp mit einem ‚ursprünglichen‘ Russland beziehungsweise der mittelalterlichen Rus als panskavischem, implizit großrussischen Staat assoziiert werden: die erwähnte «свящённая степь» („heilige Steppe“), «земля» („Erde“), «родина» („Heimat“) und «мать» („Mutter“) sind die verwendeten Mythologeme. Sie entspringen dem mythologischen Repertoire, das auch in der sowjetischen Ära und insbesondere im Zweiten Weltkrieg, dem ‚Großen Vaterländischen‘, zu Mobilisierungszwecken genutzt wurde. Komplementiert werden diese traditionalistischen Motive durch die soz-realistisch konnotierten „Schächte“ der Kohlebergwerke («шахты»), die den Donbas referenzieren, wiederum ohne das Geonym aufzurufen. Panzer («на броне»), Granatsplitter («осколочный») und Schutzwesten («бронежилет») werden mit den ikonischen Landschaften eines imaginierten ‚russischen Friedens‘

kontrastiert. Zusammengehalten werden beide Bildbereiche durch typisch russische Verkleinerungsformen («лесочки», «маменьки», «батареечки»), die an die von Demidov genannte Folklore als Inspirationsraum für Vatutina und die patriotische Lyrik erinnern. Mit dieser folkloristisch stilisierenden Poetik harmonieren das gewählte Versmaß, ein dreiheliger Anapäst, sowie der traditionelle Kreuzreim. Das Diktum, dass der Krieg mit seiner brutalen Überschreitung der Grenzen des menschlich Erträglichen auch jeweils die poetischen Ausdrucksmittel verändere, wo nicht revolutioniere (Adolphs 2022, McLoughlin 2011), wird hier gerade nicht eingelöst. Die inkommensurable Kriegserfahrung wird im Gegenteil durch die traditionelle Form sublimiert und entschärft.

Es liegt eine, in bewusst anachronistische Form gefasste Verdrehung der Kausalitäten vor, wie sie Sylvia Sasse in ihrem Essay „Verkehrungen ins Gegen-teil“ (2023) als Grundlage der russischen Kriegspropaganda herausgearbeitet hat. Befragt nach den Eigenschaften der zeitgenössischen Prokriegslyrik, spricht auch der Literaturhistoriker Michail Èdel'stejn (in Gorin/Èdel'stejn 2022: 00:20:00) von einer „verkehrten Weltsicht und niemand bemerkt ihre Paradoxa“<sup>12</sup>. Zum ähnlich gelagerten Phänomen des Propagandapops, maßgeblich des Sängers Jaroslav Dronov mit dem symbolischen Künstlernamen Shaman und dem Markenzeichen weizenblonder Dreadlocks, merkt der politische Analyst Alexander Baunov (2023) an: «Тот факт, что разрушенные дома и улицы принадлежат ровно тем городам, по которым стреляли мужчины в камуфляже, и что сопереживать предлагается одновременно и тем и другим, проливающих слезу зрителей совершенно не смущает».<sup>13</sup>

## **2.2. Denkmal, Chronik, Epos. Anthologisierung von Kriegslyrik und kulturelles Gedächtnis**

Ungeachtet ihrer spontanen Entstehung im Internet und in den Social-Media-Kanälen unterliegen die Einzeltexte zeitnah einer auffälligen Tendenz zur Anthologisierung. Im Gegensatz zu den digitalen Graswurzelpublikationen braucht es dafür institutionelle und finanzielle Rahmen und Ressourcen. Die

---

<sup>12</sup> «[...] перевёрнутая картина мира и никто не замечает ее парадоксальности».

<sup>13</sup> „Dass die zerstörten Gebäude und Straßen zu eben jenen Städten gehören, die von den Männern in Tarnuniform beschossen werden, und dass die tränenvergießenden Zuschauer sowohl mit dem einen wie mit dem anderen mitfühlen sollen, verstört diese nicht im Geringsten.“ Übersetzung von Hartmut Schröder in Baunow 2023.

professionelle Kriegslyrik ist in losen Formationen und Gruppen organisiert. Sie wird finanziell gefördert durch staatliche Institutionen wie den Prezidentskij fond kul'turnych iniciativ („Präsidialstiftung für Kulturinitiativen“, vgl. Bešlej/Sevrugin 2023), das Kulturministerium, das Verteidigungsministerium oder den Auslandsfernsehsender RT. Letzterer wird noch im ersten Kriegsjahr zu einem der maßgeblichen Anthologisten der in Entstehung begriffenen Formation einer solchen neuen Kriegspoesie. Auf Initiative der Chefredakteurin Margarita Simon'jan entsteht der Sammelband *PoeZija russkogo leta* („PoeZie des russischen Sommers“, 2022). Dieser Band etabliert maßgeblich den *brand* der „Z-Poesie“. Der „russische Sommer“ im Untertitel spielt an auf den „russischen Frühling“ («русская весна»), eine propagandistische Bezeichnung der von Russland orchestrierten separatistischen Proteste im ukrainischen Donbas-Gebiet in den Jahren 2014 bis 2022, die den Auftakt zu der folgenden Vollinvasion darstellen.

## ПОЭЗИЯ РУССКОГО ЛЕТА



Abb. 2. Die Buchanthologie als Propagandinstrument der Medienprofis vom Fernsehsender RT (Russia Today)

(*Russia Today* 2023)

Die Anthologie umfasst circa 380 Seiten und Gedichte von fünfundzwanzig Autor:innen, darunter neben Vatutina weitere profilierte Vertreter:innen der Prokriegslyrik wie Dmitrij Artis, Anna Dolgareva, Semën Pegov oder Ol'ga Staruško (insgesamt sind in der Anthologie sieben Autorinnen vertreten). Visuell ist der Band mithilfe naturalistischer Zeichnungen der russischen Angriffs- und Besatzungsarmee von Il'ja Požarov gestaltet, der Soldaten nach Fotografien oder Videos aus den sozialen Medien zeichnet. Die Anthologie ist gemäß des kurzen Ankündigungstexts auf der Verlagsseite aber nicht nur Textsammlung, sondern „ein Denkmal unserer unruhigen Zeiten, des Erwachens des russischen Geistes und der Tapferkeit jener, die erneut für die Verteidigung ihres Heimatlandes aufstehen.“<sup>14</sup>

Verbreitet wurde die Anthologie auf unkonventionellem Weg: Sie stand erstens zeitlich begrenzt auf der E-Book-Plattform Litres zum freien Download zur Verfügung. Zweitens verschickte sie das digitale Serviceportal Gosuslugi umsonst an seine Nutzer:innen. Ergänzend fanden Präsentationen des Bands auf Literaturfestivals und Buchmessen statt.<sup>15</sup> Nicht zuletzt wurden die Autor:innen und ihre Texte massiv über speziell zugeschnittene Fernsehformate auf RT, aber auch auf den Inlandssendern wie Rossija 1 popularisiert. So konnte eine maximal diverse Zuschauerschaft adressiert werden, zwischen technikaffinen E-Book-Leser:innen und eher konservativen Mediennutzer:innen, vulgo: Fernsehzuschauer:innen.

Einen gleichfalls auf historische Zeiträume verweisenden, hochgradig apokalyptischen Titel trägt die von Zachar Prilepin mitherausgegebene Sammlung *Voskressie na Tret'ej mirovoj* („Wiederauferstandene im Dritten Weltkrieg“, 2023). Prilepin ist die auch international bekannteste Figur der russischen Kriegs- und Propagandaliteratur. Sein Aufstieg innerhalb der heimischen Szene, aber auch in Übersetzungen im Ausland, begann mit Kurzprosa über den Ersten Tschetschenienkrieg 1994 bis 1996, an dem er als Mitglied der Bereitschaftspolizei OMON selbst teilgenommen hatte. Mit seinen erzählerisch anspruchsvollen Kriegsdarstellungen steht Prilepin in der Tradition des literarischen Provokateurs Édouard Limonov, ebenso wie mit seiner

---

<sup>14</sup> «[...] памятник нашим неспокойным временам, пробуждению русского духа и смелости тех, кто снова встал на защиту своей родной земли» (Éksmo o. J.).

<sup>15</sup> Vgl.: Knižnyj festival' „Krasnaja ploščad“ 2023, RT na russkom 2023; vgl.: Populjarnaja politika 2023, Prokačaj rifmy! 2023.

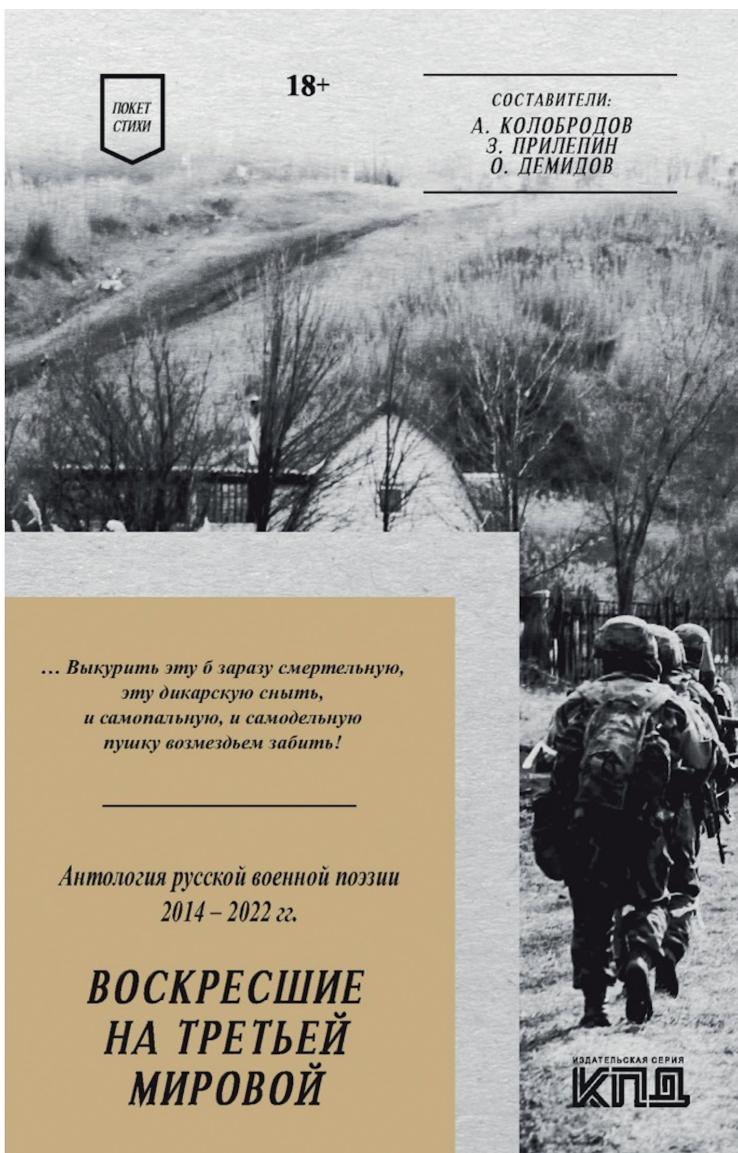


Abb. 3: Apokalyptische Anthologisten. Zachar Prilepin und Co. inventarisieren die zeitgenössische russische Kriegspoesie. (Kolobrodov/Prilepin/Demidov 2023)

Kritik am ‚degenerierten Westen‘ als Gegenpol eines emotional-radikal handelnden Russland (vgl. Huttunen/Lassila 2019, Radetzkaja 2013, Winkel 2017, Meindl 2018). Nach der Krym-Annexion und dem Beginn des Kriegs im Donbas nahm der Autor vor Ort propagandistisch und auch militärisch an den Kampfhandlungen teil. Im Mai 2023 wurde er als wesentlicher Protagonist der russischen Prokriegsliteratur Ziel eines Anschlags.

Prilepin ist selbst weniger als Lyriker profiliert, veranstaltet aber in seinem Literaturkreis mit dem militaristischen, den sowjetischen Terror verharmlosenden Namen „Bunker na Lubjanke“ („Bunker an der Lubjanka“) regelmäßig Lesungen und Klubabende. Die Lubjanka war und ist der Sitz der russischen Geheimdienste, von der nachrevolutionären Tscheka über den sowjetischen KGB bis zum russischen FSB. Aus diesem Bunkerkreis speisen sich die 63 Autor:innen der *Wiederauferstandenen im Dritten Weltkrieg*. Die Anthologie umfasst kurioserweise mit 380 genauso viele Seiten wie diejenige des *Russischen Sommers*. In relevanten Figuren überschneiden sich auch die Beiträger:innen (Dmitrij Artis, Anna Dolgareva, Semën Pegov, Marija Vatutina).

Die *Dritte Weltkrieg*-Anthologie, die Texte von 2014 bis 2022 umfasst, verfügt – anders als der *Russische Sommer* – über einen umfassenden Paratext, der einen Einblick gibt in die spezifische Rolle, die der „Lyrik in einer gewaltvollen Gegenwart“ zugeschrieben wird. Sie sei eine Zusammenstellung der Texte der besten Dichter:innen des zeitgenössischen Russlands. Sie erfüllt dahingehend mustergültig die Funktion der Gattung Anthologie als Besten-Auslese: „the best of the best“ (Kolobrodov/Prilepin/Demidov 2023: 6). Sie funktioniere darüber hinaus als «зеркало» („Spiegel“, ebd.: Blurb) der gesellschaftlichen, politischen und militärischen Ereignisse, die sie aus unterschiedlichen Optiken und Ästhetiken darstelle. Ungeachtet dieser Heterogenität repräsentiere sie das «настоящее Русское Слово» („das echte Russische Wort“, ebd.), grenzt also ein nicht weiter konkretisiertes ‚unechtes‘ russisches Schreiben aus, womit implizit postmoderne, LGBTQ+ oder antiheroische Narrative gemeint sind (Prilepin in Nekišev 2022, Kolobrodov/Prilepin/Demidov 2023: 9). Sie erfüllt die unterschiedlichen Funktionen der Kriegsunterstützung: sie „verteidigt“ («защитит»), „erklärt“ («объяснит») und „ermutigt zu neuen Heldenaten“ («воодушевит на новые подвиги»; ebd.: Blurb). Wie diese Heroisierung des Kriegerischen und dessen apokalyptische Überhöhung an eine faschistische Ästhetik anschlussfähig sind, zeigt Matthias Meindl in seinen Analysen der

„Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland“ (2018) schon für die Jahre vor dem Beginn der expliziten Kriegshandlungen.

Im Diskurs der Prilepin-Anthologie folgt in exemplarischer Form eine Vereinnahmung der ‚klassischen‘ russischen Literatur für die Rechtfertigung des heutigen Kriegs gegen die Ukraine (Prilepin in Kolobrodot/Prilepin/Demidov: 7): «невозможно представить, что Державин, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Есенин, Булгаков или Шолохов видели бы в происходящем что-то иное, чем увидели мы».<sup>16</sup> Diese Aussage spiegelt affirmativ die Ideologiekritik an der russischen Klassik als offen – oder mindestens latent – imperial, wie sie insbesondere von Seiten ukrainischer Autor:innen geübt wird (Sabuschko 2022; vgl. Kalugin 2022, Kuz'min 2023). Ich möchte diesen Disput hier nicht inhaltlich aufgreifen, aber unterstreichen, dass die vermeintliche Traditionslinie zwischen den ikonischen russischen Autoren des 19. Jahrhunderts und dem aktuellen Krieg gegen die Ukraine von der russischen Propaganda selbst offensiv strategisch eingesetzt wird. Aber auch die russische Moderne und die sowjetische Gegenkultur werden in das patriotische Gegenwartsnarrativ eingeschrieben. Listenartig werden ihre ikonischen Vertreter:innen mit den Poet:innen der neuen Kriegs- und Frontlyrik parallelisiert:

В стихах Анны Долгаревой с их синтаксическими разломами угадывалась ранняя Цветаева; в державном разворачивании строф Светланы Кековой — величие поздней Ахматовой. [...] Высоцкий военных баллад и Гумилёв, оfolkлоренный, ушедший в народ и песню, звучали у Игоря Грача и Семёна Пегова; и так неожиданно заземленный, возвращенный из ГУЛАГа в штрафбат Мандельштам — у Игоря Карапулова... (Kolobrodot/Prilepin/Demidov 2023: 7)<sup>17</sup>

Anna Dolgarevas Gedichte mit ihren syntaktischen Brüchen erinnerten an die frühe Cvetaeva; Svetlana Kekovas kraftvoll sich entfaltende Strophen haben die Erhabenheit der späten Achmatova. [...] Der Vysotskij der Militär-Balladen und der Gumiłew der Folklore, ins Volk und ins Lied gegangen, klingen bei Igor' Grach und Sem'ën Pegov an; und so unerwartet gerdet, aus dem Gulag zurückversetzt in das Strafbataillon erkennen wir Mandel'stam bei Igor' Karaulov...

<sup>16</sup> „Es ist unmöglich, sich vorzustellen, dass Deržavin, Puškin, Gogol', Dostoevskij, Esenin, Bulgakov oder Šolochov in den Ereignissen etwas anders gesehen hätten als wir.“

<sup>17</sup> Für eine ähnliche Position vgl. auch Kuznecov 2023: 393.

Michail Édel'štejn spricht von der Notwendigkeit, zur Legitimierung des Kriegs „immer neue und neue Namen zu erobern“ («захватываний все новых и новых имён», Gorin/Édel'štejn 2022: 00:20:50). Es darf kein Außen, kein Anderes zum aggressiven Patriotismus der russischen Literatur mehr geben. Die Appropriierung gerade der Moderne ist dafür von besonderer Bedeutung. Sie nobilitiert die im Ruf der tumben Reimdrescherei stehende Propagandadichtung und, wichtiger noch, sie ist Teil der von Sasse diagnostizierten „Verkehrung ins Gegenteil“, wenn im sowjetischen Totalitarismus represierte Dichter:innen wie Anna Achmatova und Osip Mandel'stam als Gewährsfiguren des heutigen russischen Imperialismus 2.0 missbraucht werden. Insbesondere Anna Achmatova wird immer wieder zur Referenzfigur gemacht, auch für die folkloristisch-traditionalistische Dichtung etwa Marija Vatutinas (vgl. Demidov 2023). Dabei formten sich im engeren Sinn politische und lyrische Dichtung zu einem „organischen Ganzen“, aus dem das „neueste nationale Epos“ entsteht («поэзия, гражданская и лирическая, совершенно органическим образом составляющая новейший национальный эпос», Kolobrodov/Prilepin/Demidov 2023: 6). Die Kriegslyrik wird zur Chronik, zur großen Geschichtsschreiberin, wo Staat und Regierung letztendlich nur ephemер auf den Lauf der Ereignisse einwirken.

Die *PoeZie des russischen Sommers* und die *Im Dritten Weltkrieg Auferstandenen* werden durch weitere, weniger prominente aber nicht weniger verbreitete Textsammlungen flankiert. Das Zentrale Haus der Russischen Armee (Central'nyj Dom Rossijsskoj Armii) und der Verband der Schriftsteller von Russland (Sojuz pisatelej Rossii) geben Reihen von Kriegs- und Frontlyrik heraus, die teils digital über ihre Websites abgerufen werden können, teils im Druck an die Front geschickt werden. Titel wie Vitjuk/Silkin 2022 oder Kurjušin 2022 spielen in bereits bekannter Form mit den Propagandabuchstaben Z und V.

Den Prokriegsanthologien stehen Anthologien mit Antikriegsdichtung gegenüber, allen voran die Lyriksammlung *Poezija poslednego vremeni. Chronika* („Poesie der letzten Zeit. Eine Chronik“, Leving 2022). Herausgegeben von dem in den USA lebenden Philologen Jurij Leving versammelt sie kritische Stimmen zum Krieg in russischer Sprache. Erschienen ist sie, und das ist ihre eigentliche Sensation, in Russland selbst im Verlag Ivan Limbach (vgl. Kuz'min 2022). Die Antikriegsanthologie evoziert also gleichfalls die besondere zeitliche Schwellensituation, in einer Apokalyptik allerdings, die keine Wiederauferstehung verspricht, sondern das Ende der Geschichte. Sie spiegelt

die Bedeutung der Metagattung Anthologie für die Formierung von Kriegs- und Antikriegsdiskursen.

Gerade die ukrainische Poesie selbst konstituiert sich seit der Krym-Anexion im Jahr 2014 maßgeblich in Form von Anthologien, die der Nationenbildung und dem kulturellen Widerstand gegen den russischen Neoimperialismus dienen (vgl. Haleta 2019, Kazanova 2024). Historisch lässt sich diese besondere Funktion des Sammelns und Kondensierens von Kriegslyrik auch für frühere Konflikte wie den ersten und zweiten Weltkrieg nachweisen (vgl. Cortesi 2021). Von Anthologien als „symbolischem Schlachtfeld in Zeiten des Krieges“ spricht deshalb Christine Lombez (2023: 297) in ihren Analysen französisch-amerikanischer Anthologieproduktionen im Zweiten Weltkrieg.

### **2.3. Performative und mediale Rahmungen. Postdigitaler Medienmix**

Die Anthologisierung der Kriegslyrik wird flankiert durch performative Gattungen, welche die Texte ‚ins Volk tragen‘. Dazu gehörten poetische Lesemarathons und literarische Wettbewerbe, die zum Schreiben patriotischer Gedichte aufrufen. Diese Wettbewerbe stellen den Verbindungsmechanismus zwischen dem ersten Segment der professionellen Kriegslyrik und dem zweiten Segment der patriotischen Graphomanie dar (vgl. Schmidt 2020), so zum Beispiel die Wettbewerbe „Nasledie“ („Erbe“), „Rus' moja“ („Meine Rus“) und „Georgievskaja lenta“ („Sankt Georgsband“; das russische Militärabzeichen ist gleichfalls ein Symbol für die Unterstützung der neoimperialen Regierungspolitik), die das Online-Portal stihi.ru seit einigen Jahren ausschreibt. In den Jurys sind Autor:innen des *Russischen Sommers* und des *Dritten Weltkriegs* vertreten, etwa Ivan Kuprejanov, Vlad Malenko, Anna Revjakina und Marija Vatutina.

Zu den Rahmungen der neuen Propagandapoesie gehört neben dem institutionellen maßgeblich der mediale Kontext, die Einbettung in ein hybrides, „postprint“-Medienumfeld (Hayles 2020), in dem sich analoges und digitales, gedrucktes und gesprochenes Wort komplex miteinander verflechten. Die Entstehung eines zentralen Anteils der Kriegslyrik in den sozialen Netzwerken wurde bereits thematisiert. Nun werden auf der Grundlage viral gegangener Texte Videoclips mit Rezitationen produziert, vorgetragen durch die Autor:innen selbst, durch bekannte Schauspieler:innen oder auch durch Stellvertreter:innen ihrer Sujets, etwa Mitglieder der Streitkräfte. Das zitierte Gedicht von Vatutina wird zum Beispiel von der Offizierin des Unter-

suchungskomitees der Russischen Staatsanwaltschaft Tat'jana Cukanova im Tandem mit dem Theater- und Filmschauspieler Igor' Petrenko vorgetragen (Sledstvennyj komitet Rossii 2022). So entsteht eine charakteristische Form digital basierter, sekundärer Mündlichkeit.

Die Clips werden auf den Seiten der staatlichen Institutionen oder auf deren YouTube-Kanälen zur Verfügung gestellt, beispielsweise dem der Nationalgarde (Rosgvardija 2023), wo vierzehn Gedichte aus dem Band des *Russischen Sommers* als Videopoiesie aufbereitet sind. Auch auf Seiten der Kriegskritiker:innen spielt die Verbreitung der Texte in Form von Videoclips, die über Social-Media-Kanäle verbreitet werden, eine vergleichbare Rolle (zum Beispiel das erwähnte Gedicht von Ženja Berkovič, Telekanal Dožd' 2022, vgl. Stahl 2015). YouTube kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, ist es doch das letzte der großen sozialen Netzwerke, die – anders als LinkedIn oder Facebook – in der Russischen Föderation (noch) nicht blockiert sind.

Die Aufrufzahlen der Propagandapoiesie auf den offiziellen Plattformen sind überschaubar, sie liegen beim Rosgvardija-Kanal pro Clip zwischen 1.000 und 30.000 Aufrufen. Verglichen etwa mit den Zugriffszahlen berühmter Rapper auf ihren Social-Media-Accounts, die für (Timati) oder gegen den Krieg (Oxxxymoron, Noize MC) Stellung nehmen und in die Millionen gehen, scheint diese Größenordnung vernachlässigbar. Gleichwohl geht die Prokriegslyrik eine spezifische Symbiose ein mit anderen, nur scheinbar der Vergangenheit angehörigen Medien, nämlich dem Fernsehen – und dem Buch. Dem Fernsehen kommt in der spezifischen, auf Staatspropaganda zugeschnittenen russändischen Medienlandschaft eine besondere, nur auf den ersten Blick retrograde Rolle zu. Denn es verbreitet effektiv die propagandistischen Staatsnarrative, etwa vom ‚Angriff des kollektiven Westens‘ auf das ‚unschuldige‘ Russland, das die zivilisatorischen Werte von Familie, Volk und Religion verteidige (Edel 2023). In einer streng regulierten Medienlandschaft speist das Fernsehen die Echokammern des Internet mit den zentralen Staatsnarrativen. Nicht zufällig wurde der Gedichtband des *Russischen Sommers* vom Auslandsfernsehen RT produziert. Dem Buch – in der Form der Anthologie – kommt dann in einer vermeintlich immer noch logozentristischen Kultur wie der russischen ein Symbolwert für die Überlieferung dieser Narrative und der Formierung des kulturellen Gedächtnisses zu.

Reichweite und Effektivität der Propagandapoiesie lassen sich ohne eine auf quantitativen Methoden beruhende Untersuchung nur schätzen. *Popu-*

*ljarnaja politika* (2023: 00:06:40) unterstellen in ihrer Reportage den unterschiedlichen medialen Bemühungen von staatlicher Seite zur Verbreitung der Prokriegslyrik eine geringe Wirksamkeit. Davon zeuge etwa die geringe Zahl der (zeitlich begrenzten) kostenlosen Downloads auf der E-Book-Plattform Litres. Auch ließen sich unter den dort geposteten Kommentaren auffällig viele negative Stimmen finden, welche die ästhetische Qualität oder die politische Intentionalität der Gedichte kritisieren. Angesichts der drakonischen Strafen, welche auf die Diskreditierung der russändischen Streitkräfte stehen, ist dies durchaus bemerkenswert.

### **3. Einsichten und Ausblicke. „Kulturelle Nekrophilie“ und apokalyptische Anthologistik**

Ist die Prokriegspoesie nicht nur eine zeitgenössische Aktualisierung der historischen Kriegslyrik und ein Propagandainstrument, sondern ein genuin neues Phänomen der russischen zeitgenössischen Kultur, wie es ihre Protagonist:innen für sich selbst in Anspruch nehmen (Demidov 2023, Kuznecov 2024: 384, Kolobrodov/Prilepin/Demidov 2023)? Die externe literaturwissenschaftliche Einschätzung des Phänomens schwankt. Oleg Lekmanov (in Bešlej/Sevrugin 2023) spricht von „komischer Wirkung“ («комическое впечатление») und analysiert die Bildbrüche in der propagandistischen Poesie (vgl. auch Prokačaj rifmy! 2023). An anderer Stelle (Genis 2022) formuliert Lekmanov kategorischer, ein moralisch falscher Krieg könne generell keine gute Literatur hervorbringen. Die von der Propaganda geforderten alogischen Verdrehungen, wie beispielhaft an Marija Vatutinas Mariupol-Gedicht illustriert, ermöglichen per se keine überzeugenden poetischen Herangehensweisen. Michail Ėdel'stejn und Vladislav Gorin (2022: 00:19:20) befinden im Gespräch hingegen, dass nicht alle Z-Poesie ‚Kitsch‘ und ‚cringe‘ sei. Beispielhaft beziehen sich beide auf die poetischen Geschichtsmanipulationen von Anna Dolgareva oder Olga Staruško.

Welche rhetorischen und poetischen Verfahren, welche ästhetischen Wirkintentionen zeichnen die patriotische Propagandapoesie aus? Erwartbarerweise dominieren Heldenfiguren einerseits und Feindbilder andererseits, orthodoxe Glaubensdogmata und vermeintlich traditionell russische Kulturwerte (affirmativ vgl.: Kuznecov 2024) sowie die sakrosankte Erinnerung an den Großen Vaterländischen Krieg. Ėdel'stejn konstatiert darüber hinaus eine

exzessive Anrufung des Todes (nicht des Sterbens) im Krieg. Er spricht von einer „kulturellen Nekrophilie“ (in Ėdel'štejn/Gorin 2022: 00:08:20). Damit einher geht die zur Platte gehämmerte Selbststereotypisierung des Russischen als irrationaler Kultur, die der Welt zum Trotz das Böse umarmt und den Kampf bis zum bitteren Ende führt. Idealtypisch bringen dies Verszeilen eines Gedichts von Dmitrij Artis zum Ausdruck (in *PoēZija russkogo leta* 2022: 11): «Плохие парни спасут Россию / а сами в пекло пойдем красиво»<sup>18</sup>. In dieser Figur des Heilig-Bösen kommen Propagandapoesie und Patriotenpop zusammen, wie der Refrain aus einem programmatischen Song des Regime-sängers Shaman illustriert: «Я русский, я иду до конца!»<sup>19</sup>

Helden- und Feindbilder werden innerhalb der heteronormativen Matrix so stereotyp wie aggressiv gegendarst. Die Autorinnen übernehmen weibliche Rollenbilder in einer Form der aggressiven Selbstabwertung. «Плачь. Снаряжай. Корми. И молчи.» („Weine. Rüste. Nähre. Und schweig.“), heißt es etwa bei der Kriegskorrespondentin Anna Dolgareva (in *PoēZija russkogo leta* 2022: 74). In der Lyrik der *Voenkory*, als Kriegskorrespondent:innen am nächsten dran an der Front, artikuliert sich gelegentlich aber auch ein Zweifel am Medium der Poesie, weil das Wort gegenüber der schieren Gewalterfahrung zurückweichen müsse und delegitimiert erscheine (Marija Vatutina in *PoēZija russkogo leta* 2022: 36). Kontrovers diskutiert wird in der literaturwissenschaftlichen Analyse neben der Ästhetik der Frontlyrik auch ihre Intentionalität: Entspringt sie einer echten Identifikation mit der Sache des Kriegs gegen die Ukraine, wie Ėdel'štejn vermutet (in Gorin/Ėdel'štejn 2022: 00:34:00), oder handelt es sich um einen lukrativen staatlichen Auftrag, den die Künstler:innen opportunistisch erfüllen, wie etwa Lev Rubinštejn in einem Interview-Podcast (Živoj gvozd' 2023: 00:04:30) konstatiert?

Mögen die Prokriegsgedichte in ihrer Ästhetik und in ihrer Wirksamkeit – zumal in einem Überblicksartikel – nicht zu synthetisieren sein, so offenbart doch die Politik ihrer Anthologisierung ein klares Verständnis der „Funktion von Lyrik in gewaltvollen Zeiten“. „Die ohnehin nie neutrale Entscheidung zur Anthologie-Form“ (Lombez 2023: 297) erscheint in allen drei Segmenten, d. h. 1) in der hier im Fokus stehenden russischen Prokriegslyrik, aber 2) auch in einer russophonen Antikriegslyrik sowie 3) in einer ukrainischen Nationallyrik als effektives Mittel auf dem „symbolischen Schlachtfeld“ (ebd.: 300). Dies

<sup>18</sup> „Die bösen Jungs werden Russland retten / und wir selbst gehen schön in die Hölle“.

<sup>19</sup> „Ich bin ein Russe, ich gehe bis zum Ende“.

geht über die pragmatischen Ziele akuter Mobilisierung und Propaganda hinaus. Für die russische Prokriegsliteratur liegt die Mission, wie die Paratexte der Anthologien zeigen<sup>20</sup>, auch in der aktiven Gestaltung des kulturellen Gedächtnisses der Zukunft, während dasselbe in der Ukraine realiter gezielt zerstört wird, durch Angriffe auf Kulturdenkmäler, aber konkret auch auf Druckereien.

Unterlaufen wird dieses epische Projekt im Modus der Lyrik im Juli 2024 durch eine mystifikatorische Subversion. Eine Gruppe anonymer Aktivist:innen schuf mit Hilfe künstlicher Intelligenz Porträt und Biografie eines fiktiven Z-Poeten mit dem Namen Gennadij Rakitin. Unter dessen Profil auf dem russischen sozialen Netzwerk VKontakte<sup>21</sup> posteten sie lediglich leicht veränderte Gedichtübersetzungen deutscher Poesie aus dem Dritten Reich. Diese vorgeblich authentische russische Prokriegslyrik erfreute sich höchster Aufmerksamkeit und wurde auch von offiziellen Stellen geliket und geteilt (Étis 2024). So gelang es der Gruppe, in der Nachfolge klassischer russischer Mystifikationen im Sinne eines Koz'ma Prutkov, das offizielle Narrativ vom russischen Kampf gegen den Neonazismus 2.0 in der Ukraine und im ‚satani-schen Westen‘ spielerisch zu entlarven. Das Phänomen der Z-Poesie erschien auf einmal nicht mehr als neueste kulturelle Formation der russischen Kultur, als anschlussfähig an die Lebenskünstlerschaft der Moderne oder die Überlebenskunst der sowjetischen Weltkriegsliteratur, sondern als Wiedergänger nazistischer Chauvinismustexte.

## Literatur

Alle Internetadressen wurden am 28.07.2024 überprüft.

Adolphs, Philipp (2022): „Lyrik im Krieg: Zwischen Traumabewältigung und Propaganda“, in: *Stimmen der Zeit* 147, 859–872.

Baunov, Alexander (2023): „Pevec Šaman Dronov“, in: *Facebook*. <https://www.facebook.com/share/p/Phf4kcfBMxsQf2Ns/>.

<sup>20</sup> «Памятник нашим неспокойным временам» („Denkmal unserer unruhigen Zeiten“, Éksmo o. J.); «новейший национальный эпос» („neuestes nationales Epos“, Kolobrodov/Prilepin/Demidov 2023: 6).

<sup>21</sup> Vgl. hier: <https://vk.com/id812712070>

- Baunow, Alexander (2023): „Shamans Kampf“. Übersetzt von Hartmut Reinhardt, in: *dekoder*, 01.08.2023. <https://www.dekoder.org/de/article/shaman-kampf-propaganda-popmusik>.
- Bešlej, Ol'ga / Sevrjugin, Igor' (2023): „Za verstu neset pošlost'ju i lož'ju. Čitaem sbornik rossijskoj Z-poézii ot ‚Gosuslug‘ s filologom Olegom Lekmanovym“, in: *Nastojašče vremja*. 04.06.2023. <https://www.currenttime.tv/a/poshlostyu-lozhyu-rossiyskoy-z-poezii-gosuslug-lekmanov/32442276.html>.
- Bourdieu, Pierre (2001) [1992]: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cortesi, Luca (2021): “Russian First World War Propaganda Literature through Its Anthologies. Some Observations on Russian Soldier-Literature and Journalistic Reporting”, in: *Literature* 1 (2), 58–70.
- Cvetkov, Aleksej (2012). „Bol'she, čem poéty. Političeskaja karta sovremennoj russkoj poézii“, in: *Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo*. 02.05.2012. <https://fmbooks.wordpress.com/2012/05/02/russianpoet/>.
- dekoder / Novaja gazeta Evropa / Süddeutsche Zeitung (2023): „Propaganda entschlüsseln“, in: *dekoder-Specials*. 18.11.2023. <https://specials.dekoder.org/de/propaganda/im-netz-der-propaganda/>.
- Demidov, Oleg (2022): „Vstan'te, deti, bukvoj Z“, in: *Vaši novosti – Internet gazeta*. 02.06.2022. <https://vnnews.ru/vstante-detи-bukvoy-z/>.
- Demidov, Oleg (2023): „Zoloto, smirna, ladan i vse takoe“, in: *Vaši novosti – Internet gazeta*. 26.05.2023. <https://vnnews.ru/zoloto-smirna-ladan-i-vsyo-takoe/>.
- Dovgalenko, Jana (2024): „Otražaet čuvstva ljudej“: avtor izvestnogo stihotvoreniya ob SVO rasskazal o pričinach populjarizacii voennoj poézii“, in: *RT na russkom*. 22.03.2024. <https://russian.rt.com/russia/article/1289370-poet-stihotvorenie-mariupol-intervyu>.
- Edel, Anastasia (2023): “A Day Inside Putin’s Surreal Television Empire”, in: *Foreign Policy*. 28.05.2023. <https://foreignpolicy.com/2023/05/28/russia-ukraine-war-putin-propaganda-news-media-television/>.
- Éksmo (o. J.): „PoëZija russkogo leta“. <https://eksмо.ru/book/poeziya-russkogo-leta-ITD1315353/>.

- Ēstis, Aleksandr (2024): „Nacistskich poëtov on perevodit' točno bol'se ne budet'. Interv'ju s sozdateľjami Z-literatora Gennadija Rakitina“, in: *Mediazona*. 01.07.2024. <https://zona.media/article/2024/07/01/rakinin>.
- Genis, Aleksandr (2022): „Vojna i slovesnost“. Oleg Lekmanov o poëzii i tošnote“, in: *Radio Svoboda*. 07.11.2022, <https://www.svoboda.org/a/voy-na-i-slovesnostj-oleg-lekmanov-o-poezii-i-toshnote/32109103.html>.
- Gorin, Vladislav / Edel'stejn, Michail (2022): „Razbiraem tvorčestvo Z-poëtov — tech samych, kotorye vospevajut vojnu Rossii protiv Ukrayny“, in: *Meduza*. 18.11.2022. <https://meduza.io/episodes/2022/11/18/razbiraem-tvorchestvo-z-poetov-teh-samyh-kotorye-vospevayut-voynu-rossii-protiv-ukrainy-i-nado-priznat-ih-stihi-eto-ne-vsegda-krinzh-i-grafomaniya>.
- Haleta, Olena (2019): “A Writer or a Creator of the Textual World: Anthology as a Mirror of the Post-WWII Ukrainian Literature”, in: *Porównania* 23 (2), 47–62.
- Hayles, N. Katherine (2020): *Postprint: Books and Becoming Computational*. New York, NY: Columbia University Press.
- Huttunen, Tomi / Lassila, Jussi (2019): “Zakhar Prilepin, the National Bolshevik Movement and Catachrestic Politics”, in: Turoma, Sanna / Aita-murto, Kaarina / Vladiv-Glover, Slobodanka: *Religion, Expression, and Patriotism in Russia: Essays on Post-Soviet Society and the State*. Berlin: ibidem, 177–201.
- Kalugin, Dmitrij (2022): „Russkaja literatura vinovata v vojne?“, in: *Cholod*. 14.11.2022. <https://holod.media/2022/11/14/kalugin-vina-russkoy-literaturi/>.
- Kazanova, Yuliya (2024): “A Solidarity Narrative: The Soft Power of Ukrainian Wartime Poetry”, in: *Czech Journal of International Relations* 59 (1), 127–152.
- Khrushcheva, Daria (2023): „Z-Pop“, in: *dekoder*. 11.09.2023. <https://www.dekoder.org/de/gnose/z-pop-krieg-ukraine-propaganda>.
- Kirjušin, Viktor (sost.) (2022): *PoZyVnOj — Pobeda! Antologija sovremennoj patriotičeskoj poëzii*. Moskva: Veče / Sojuz pisatelej Rossii.
- Knižnyj festival' „Krasnaja ploščad“ (2023). Čas poëzii vojny i mira „Poëzija russkogo leta“, in: VK Video. 03.06.2023, [https://vk.com/video-165963192\\_456239672](https://vk.com/video-165963192_456239672).

- Kolobrodov, Aleksej / Prilepin, Zachar / Demidov, Oleg (sost.) (2023): *Voskressie na Tret'ej mirovoj. Antologija voennoj poezii 2014–2022 gg.* Sankt-Peterburg: Piter.
- Kukulin, Ilya (2023): "Writing within the Pain: Russophone Anti-War Poetry of 2022", in: *Slavic Review* 82 (3), 657–667.
- Kuz'min, Dmitrij (2022): „Oni vyživajut. Écho voennych dejstvij v russkoj poezii 2022 goda“, in: *Radio Svoboda*. 30.12. 2022. <https://www.svoboda.org/a/oni-vyzhivayut-eho-voennyh-deystviy-v-russkoy-poezii-2022-goda/32195546.html>.
- Kuz'min, Dmitrii (2023): „Poëzija bessil'na vezde: ona ne ostanavlivae vojn“, in: *Cholod.* 17.09.2023. <https://holod.media/2023/09/18/poeziya-bessil-na-vezde-ona-ne-ostanavlivae-vojn/>.
- Kuznecov, Il'ja (2023): „Tradicija russkogo moderna v sovremennoj voennoj poëzii“, in: *Idei i idealy* 15 (3/2), 383–397.
- Lee, Paige (2023): "Scorched Wordscapes: A Multidisciplinary Study of the Transformations in Russophone Poetry Before and After the 2022 Invasion of Ukraine". Bachelor's thesis, Harvard College. <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:37376431>.
- Leving, Jurij (sost.) (2022): *Poëzija poslednego vremeni. Chronika*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha.
- Lombez, Christine (2023): „Die Anthologie übersetzter Lyrik, symbolisches Schlachtfeld in Zeiten des Krieges? Der Fall des Amerika-Sonderheftes von Fontaine (New York-Algier, Juni-Juli 1943)“. Übersetzt von Josef Winiger, in: Weber-Henking, Irene / Dietiker, Pino / Rougemont, Marina (Hgg.): *Translation und Exil (1933–1945) II: Netzwerke des Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme, 297–311.
- Maksymchuk, Oksana / Rosochinsky, Max (eds.) (2017): *Words for War: New Poems from Ukraine*. Boston: Academic Studies Press.
- McLoughlin, Kate (2011): *Authoring War: The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*. Cambridge: University Press.
- Meindl, Matthias (2018): *Reiner Aktivismus? Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland*. Köln/Weimar: Böhlau Verlag.
- Nekišev, Oleg (Reg.) (2022): „Kul'turnyj front“. RT Documentary, in: Rutube.ru. <https://rutube.ru/video/75324b5fe74fc74e8c41c5dca3856ae8/>.
- PoeZija russkogo leta (2023): Hg. Russia Today RT. Moskva: Éksmo.

- Populjarnaja politika (2023): „Z-poèzija ot ‚Gosuslug‘“. Videoclip, in: *YouTube*. 02.06.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=yXpu4lxIwcc>.
- Prokačaj rifmy!, „Poèzija russkogo leta“ — obzor poètičeskogo sbornika rifmovannoj propagandy vojny“. Videoclip, in: *YouTube*. 08.06.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=dKZbf6mDycM>.
- Radetzkaja, Olga (2013): „Supernabol: Die politischen Facetten des Autors Zachar Prilepin“, in: *Osteuropa* 63 (5–6), 301–314.
- Rosgvardija (2023): #ПоэзияРусскогоЛета. Kanal, in: *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=QhIdIVWjQpM>.
- RT na russkom (2023): „Sbornik ‚Poézia russkogo leta‘ budet dostupen na plattorme ‚Litres‘ besplatno v tečenie mesjaca“. 15.06.2023. <https://russian.rt.com/nopolitics/news/1149297-sbornik-poeziya-russkogo-letra-litres>.
- Sabuschko, Oksana (2022): „Lektionen aus einem Bluff: Russische Literatur nach Butscha“, in: *Neue Zürcher Zeitung*. 27.04.2022. <https://www.nzz.ch/feuilleton/lektionen-aus-einem-bluff-russische-literatur-nach-but-scha-ld.1681267>.
- Sasse, Sylvia (2023): *Verkehrungen ins Gegenteil: über Subversion als Machttechnik*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Schmidt, Henrike (2020): “Virtual Shelves. Virtual Selves. Russian Digital Readingscapes as Re/Sources of Content and Identification”, in: Rebecchini, Damiano / Vassena, Raffaella (Hgg.). *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia*, Band 3. Milano: di segni, 365–405.
- Šenkman, Jan (2022): „Ded umer, on uže ničem ne pomožet“. Interv’ju s Ženej Berkovič, in: *Novaja Gazeta Evropa*, 18.05.2022. <https://novayaga-zeta.eu/articles/2022/05/18/ded-umer-on-uzhe-nichem-ne-pomozhet>.
- Sledstvennyj komitet Rossijskoj Federacii (2022): *Poèzija russkogo leta Z. Tat’jana Cukanova, Igor’ Petrenko*. Videoclip, in *YouTube*. 24.12.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=NKH7lkf4oNQ>.
- Stahl, Henrieke (2015): „Poesie als politische Partizipation: Der virale poeto-politische Diskurs um Anastasija Dmitruks Videogedicht ‚Nikogda my ne budem brat’jami‘ auf YouTube“, in: *Zeitschrift für slavische Philologie* 71 (2), 441–477.
- Surin, Aleksei (2024). “Anti-War Russophone Poetry after Feb. 24, 2022: Reinterpreting Russian History and Culture”, in: *Russian History* 50 (3–4), 312–338.

- Telekanal Dožd' (2022): „Ja byl by rad, esli by ty ne nosil menja na parad“, in: YouTube. Uroki russkogo. Ženja Berkovič. 13.09.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=saiAFmgZ-Yg>.
- Vitjuk, Igor' / Silkin, Vladimir (sost.) (2022): *Sila V pravde. Sbornik stichotvorenij o special'noj voennoj operacii Vooružennyh sil Rossijskoj Federacii na Ukraine*. Moskva: Central'nyj Dom Rossijskoj Armii imeni M. V. Frunze. <https://cdra.ru/index.php/nashi-proekty/knizhnye-serii-ts-dra/sovremennaya-voennaya-poeziya>.
- Winkel, Heike (2017): „Spiritualität, neues Leben, Vaterland! Existenzielles Pathos bei Sergej Minaev, Natan Dubovickij und Zachar Prilepin“, in: Nicolosi, Riccardo / Zimmermann, Tanja: *Ethos und Pathos. Mediale Wirkungsästhetik im 20. Jahrhundert in Ost und West*. Köln: Böhlau, 425–444.
- Živoj gvozd' (2023): *Donosy, gomofobija vlasti, z-poëzija*. Lev Rubinštejn, in: YouTube. 20.06.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=nIO6AoSf52I>.

### Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Nekišev, Oleg (Reg.) (2022): „Kul'turnyj front“. *RT Documentary*. Rutube.ru. <https://rutube.ru/video/75324b5fe74fc74e8c41c5dca3856ae8/>. Screenshot. Fair use.
- Abb. 2: Russia Today RT (sost.) (2023): *PoeZija russkogo leta*. Moskva: Éksmo. <https://eksмо.ru/book/poeziya-russkogo-leta-ITD1315353/>. Cover. Fair use.
- Abb. 3: Kolobrodov, Aleksej / Prilepin, Zachar / Demidov, Oleg (sost.) (2023): *Voskressie na Tret'ej mirovoj. Antologija voennoj poëzii 2014-2022 gg*. Sankt-Peterburg: Piter. <https://www.litres.ru/book/antologiya/voskresshie-na-tretey-mirovoy-antologiya-voennoy-poezii-68763660/chitat-on-layn/>. Cover. Fair use.

## **Aufsätze / Articles**



*Von der WSA-Redaktion:*

Die ersten drei Artikel im folgenden Block sind Beiträge der internationalen Tagung „Avantgarde und das Ende der Geschichte“, die vom 5. bis 8. September 2024 an der Universität Belgrad in Serbien stattfand. Mit dieser Veröffentlichung bekundet der *Wiener Slawistische Almanach* seine Solidarität mit den studentischen Protesten von 2024/2025 in Serbien und seine Unterstützung für die Lehrkräfte an den serbischen Universitäten.

*From the editors of WSA:*

The first three articles in the following section are contributions from the international conference “Avant-Garde and the End of History”, which took place at the University of Belgrade in Serbia from September 5 to 8, 2024. With this publication, the *Wiener Slawistischer Almanach* expresses its solidarity with the student protests of 2024/2025 in Serbia and its support for the faculty members at Serbian universities.



Кристиан Цендер

**Ода «Вольность» Радищева  
Распад империи, апокалипсис и поэтический надрыв**

**Abstract:** This essay proposes to return to Viktor Zhivov's (1945–2013) thesis about the apocalyptic nature of Radishchev's ode “Liberty” (*Volnost*, 1783) by asking three questions: First, how does this apocalypticism correlate with the notorious “revolutionary” and deeply populist character of the poem; second, how should both of these features (apocalypse and revolution) be linked with the imagined disintegration of the empire in Radishchev's ode; and third, to what extent does the apocalyptic politics and centrifugal dynamics of “Liberty” correspond to any artistic innovation? Zhivov considers the first question in his article, while he brackets the second and the third is beyond his scope. Entering a dialog with Zhivov's thesis, this essay looks at the complex of problems (populism, empire, apocalypse) in close connection with the precariousness or instability of Radishchev's very poetic language.

**Keywords:** Aleksandr Radishchev, eighteenth-century Russian poetry, populism, revolution, empire

**1. Апокалипсис свободы: возвращаясь к тезису В. М. Живова**

В интервью о своем научном пути, которое Виктор Маркович Живов (1945–2013) дал незадолго до своей кончины, он вспоминает занятия литературой XVIII века — в частности, Александром Радищевым и его одой «Вольность» (1783). Живов отмечает, что в этой оде «свобода явно связана с Апокалипсисом: вольность, свобода наступает с концом света. Это однозначно прочитывается. Почему-то предшествующие исследователи проходили мимо этого важного момента» (Кучинко/Маковейчук 2013). Живов отсылает к своей небольшой статье под названием «Апокалипсис свободы» в фестшрифте для Стефано Гардзони (Живов 2012), известной в основном узкому кругу специалистов по

XVIII веку. Ни в коем смысле не принадлежа к их числу, в настоящем очерке мы предлагаем вернуться к тезису Живова об апокалиптичности оды Радищева, вступая с ним в диалог как бы со стороны, и задаёмся тремя вопросами: во-первых, как апокалиптичность соотносится с пресловутой «революционностью» и народническим радикализмом произведения; во-вторых, как обе эти черты (апокалиптичность и революционность) следует соотнести с воображаемым в радищевской оде распадом империи; и, в-третьих, в какой мере апокалиптической политике и центробежной динамике «Вольности» соответствует ее художественное новаторство? По поводу первого вопроса мы находим соображения в статье Живова, второй вынесен им в скобки, а третий не входил в его задачу.

В центральном месте «Апокалипсиса свободы» Живов пишет:

Нет сомнений, что перед нами описание космического катаклизма [...]. Творец «грядет», и любой читатель XVIII в., как любой разумный читатель последующих времен, не может не видеть здесь обращение ко Второму Пришествию. И «яркий свет», к которому устремляется душа Радищева, — это свет Апокалипсиса, тот свет, который осияет явления нового неба и новой земли [...].

(Живов 2012: 85)

Конец становится новым началом, выжженная старая земля — пространством озарения. Живов выдвигает данный тезис об апокалиптичности радищевской свободы на материале последней, 54-й строфы «Вольности», показывая, как Радищев в ней явно ссылается на Откровение от Иоанна (гл. 18, 21):

Мне слышится уж глас природы,  
Начальный глас, глас божества;  
Трясутся вечна мрака своды,  
Се миг рожденью вещества.  
Се медленно и в стройном чине  
Грядет зиждитель наедине —  
Рекл... яркий свет пустил свой луч,  
И, ложный плена скиптр поправши,

Сгущенную мглу разогнавши,  
Блестящий день родил из туч.  
(Радищев 1992: 139)

Последняя строфа оды, таким образом, посвящена *новому* — точнее, возвращению к творению и к творящему лучезарному Слову («Рек... яркий свет пустил свой луч»; курсив мой. — К. Ц.). Между тем, крушение *старого* эффектно изображено в одной из предыдущих строф, 51-ой, и именно эта строфа всегда интерпретировалась как пророчество Октябрьской революции в советском прочтении, опирающемся на Ленина и Луначарского и классически сформулированном Владимиром Семенниковым (1923: 22). Мы еще обратимся к этой строфе и ее интерпретации. Сначала вернемся к статье Живова. В заключение он пишет, что

[...] радищевская вольность — это странная вольность [...]. Это прежде всего вольность религиозной утопии, относящейся к спасению и блаженству человечества за пределы земного времени. Нет сомнений, что революционная идеология разрушения «старого мира» легко и часто сочетается с религиозным утопизмом, и в этом плане Радищев никак не исключение. Поражает в Радищеве другой момент: полное отсутствие соединяющегося с его утопией социального проекта.

(Живов 2012: 86)

«Апокалипсис свободы» — не только филологическая находка, это еще и расправа — неприкрыта, но сдержанная — с русским утопическим популизмом. Народничество Живова понимает как «неблагополучную парадигму» (там же: 78), в рамках которой нечто смутно-религиозное и метафорическое берет верх над конкретной политической мыслью и практикой.

## **2. Радикализм: переистолкование общественного договора**

Применительно к политической философии Радищева это означает, согласно другому центральному пункту в аргументации Живова, весьма своеуравненное обращение с *Общественным договором* (*Du contrat social*)

Жан-Жака Руссо (1762), который Радищев, несомненно, читал, но при этом предпринял «радикальную трансформацию руссоизма» (Живов 2012: 79)<sup>1</sup>. Радищев, согласно Живову, не воспринимал мысль Руссо о том, что потеря естественной свободы (*liberté naturelle*) является предпосылкой возникновения политического общества, отождествляя свободу гражданскую (*liberté civile*) с первобытной свободой «благородного дикаря»<sup>2</sup>. Живов пишет:

Вольность, отождествляемую с народным суверенитетом, отбирает не история, разрушающая «естественность» как в *Об общественном договоре* Руссо — К. Ц., а тираны [...]. Народный суверенитет определяется в 3-ей строфе как «обща власть в народе», а исходное состояние народа, осуществляющего свой суверенитет, описывается как золотой век, т. е. так, как Руссо описывает состояние *l'homme sauvage*, до появления социального контракта.

(Там же: 80)

Это слияние дикаря и гражданина с помощью понятия *народа* отмечалось и раньше. Так, Лотман (2000 [1965]: 18) указывал, что Радищев, в отличие от Руссо, не делает принципиального различия между человеком природы и гражданином, так как для него «общежитие» не является противоестественным состоянием. Тем не менее, идея самоограничения Радищеву, пожалуй, не настолько чужда, как утверждает Живов — по крайней мере, в его более ранних произведениях. Об этом свидетельствуют не только такой ранний юридический текст, как «О добродетелях и награждениях», повествующий о законе как «сократительной» силе» для «общественного союза» (Радищев 1952: 28), но и знаменитое примечание к переводу (1768; 1773) *Размышлений о*

<sup>1</sup> За дискуссию и переписку об этом и других аспектах статьи я благодарю Харшу Рама.

<sup>2</sup> См. I кн., гл. IX *Об общественном договоре* Руссо (1938 [1762]: 17): «Благодаря общественному договору человек теряет свою естественную свободу и неограниченное право на все, что его прельщает и чем он может овладеть; выигрывает же он гражданскую свободу и право собственности на все, чем он владеет. Чтобы не ошибиться в этих взаимных компенсациях, необходимо твердо различать естественную свободу, которая ограничена только силами индивида, от свободы гражданской, которая ограничена общей волей».

*греческой истории или О причинах благоденствия и несчастия греков* Г. Б. де Мабли, в котором говорится, что частичное «уделение» прав закону должно быть выгодно для граждан и что «о сем мы делаем с обществом безмолвный договор. Если он нарушен, то и мы освобождаемся от нашей обязанности» (Радищев 1941: 282; курсив в оригинале)<sup>3</sup>.

Таким образом, довод Живова сводится к тому, что в «Вольности» Радищева русское самодержавие служит оправданием такого радикального понятия о народе, для которого мысль о восстановлении общественного договора, по-видимому, уже нерелевантна. Снятие обязанности становится постоянной чертой не только естественной свободы, но и гражданской. Другими словами, если у Руссо благородный дикарь — дополитическая фигура, то у Радищева именно он выступает в роли политического субъекта.

Популистская неготовность допускать гражданское самоограничение свободы, т. е. общественный договор, в пользу неограниченной власти народа, которая отображает состояние благородного дикаря и может быть нарушена только извне — а именно тиранией, — стала, согласно Живову, образцом русского народничества в целом: «Получается весьма радикальная политическая парадигма, предвосхищающая взгляды русских революционных деятелей позднейшего времени», и представляется очевидным, «почему Радищев пользовался такой популярностью у радикальной интеллигенции, а позднее у советских идеологов» (Живов 2012: 80)<sup>4</sup>. Отказ мыслить свободу и самоограничение диалектически, видимо, и является причиной того, что для восстановления свободы в «Вольности» Радищеву нужна не политическая программа, а сам апокалипсис. Популистский радикализм неспроста оборачивается религиозным утопизмом: это происходит потому, что коллективно воображаемый «народ» — весьма аморфная или, соб-

3 См. об этом и о руссоизме Радищеве в целом также Lang 1959: 72–75.

4 Репрезентативно для этой рецепции, особенно около юбилейного 1949 года, следующее высказывание В. Орлова (1952: 169): «Радищевская ода была манифестом революционера, признавшего правду и справедливость народного мщения угнетателям и видевшего свой политический идеал в народовластию».

ственno, «первобытная» инстанция, которая по определению не может реализовать свободу *политически*<sup>5</sup>.

Подобный, слегка саркастический тон по отношению к Радищеву-радикалу знаком и по книге Петра Вайля и Александра Гениса *Родная речь* (2016 [1989]). Но тезис Живова о популистской апокалиптике добавляет сюда христианский скептицизм, напоминающий скорее отношение «веховцев» к революционному движению начала XX века. Кроме того, Живов откровенно говорит о «безумии» Радищева и предполагает, что анализ «Вольности» обязательно должен учитывать его «личный надрыв» (там же: 81–82), чего советская критика, разумеется, не готова была делать<sup>6</sup>. В этой связи Живов не уклоняется даже от запрещенных методологически приемов аргументации, утверждая, что «телеологически Радищев — самоубийца» (там же). Ведь учитывать очевидную склонность к саморазрушению и читать произведения «телеологически» в свете фактического суицида Радищева в 1802 г. — разные вещи.

Как бы то ни было, перед тем как обратиться к нашей проблеме, напомним вкратце о композиции «Вольности». После первых 12 строф оды, посвященных свободе и ее подавлению, в строфах 13–22 речь идет о свержении деспота народом как его справедливым «мстителем»; в

5 Подобная аргументация, безусловно, является ответом Живова на ортодоксальное советское (сталинское) литературоведение, в котором «народ» продвигался именно как коллективный субъект. Образцовым примером является в этом отношении Д. Благой (1949: 21): «Для Радищева народ — основной двигатель истории, ее главный герой и подлинный вершитель судеб. Это убеждение было диаметрально противоположно традиционным представлениям, господствовавшим в дворянской литературе XVIII века, согласно которым историю делали цари, полководцы, вельможи».

6 Так, в сталинское время Благой (1949: 21) писал, что «ода „Вольность“ обнаруживает исключительную смелость, проницательность и политическую зрелость автора». Тон и после смерти Сталина принципиально не меняется, см. Бабкин (1966: 129): «В оде „Вольность“ Радищев создал образ поэта-революционера, мудрого, проницательного наставника, не обольщавшего массы легкими победами, но указавшего им единственный правильный путь борьбы». Живов взвешивает подходы и допускает, что «слишком прямо связывать странности радищевского творчества с заметной у него психической патологией кажется опасным». Тем не менее, Живов высказывается в пользу «патологического» прочтения: «Я бы сказал, что в радищевском тексте присутствует та же патология, что и в радищевской жизни, и суициdalный пафос окрашивает его литературные труды едва ли не с начальных шагов его сочинительства» (Живов 2012: 75).

строфах 23–28 — об исторических образцах человеческой дерзости (Кромвеле, Лютере, Колумбе, Галилеев<sup>7</sup>); в строфах 29–37 — об американской борьбе за независимость и о республиканизме. Далее, строфы 38–44 говорят о циклическом возвращении деспотизма, а строфы 45 и 46 — о русской мечте о свободе и желании умереть в Новом Свете. Только строфы 47–51, собственно, возвращают нас на русскую землю, предсказывая распад Российской империи<sup>8</sup>. Наконец, строфы 52–54 развертывают ту космическую экзальтацию, которая, согласно Живову, может быть понята уже исключительно в апокалиптических категориях.

Если принять всерьез теорию циклической смены политических порядков — стихотворение говорит о «превращениях» (стrophы 43 и 44; Радищев 1992: 135–136), — то апокалиптическая развязка обещает не только эффективно покончить с деспотизмом. Мы должны заключить, что апокалипсис свободы потусторонне преодолевает «закон природы», который в принципе остается в силе: «Сей был и есть закон природы, / Неизменимый никогда» (струфа 42; там же: 135). С одной стороны, деспотизм всегда порождает свою противоположность, провоцируют месть справедливости (см. «право мщенное природы» на убийство царя из строфы 14; там же: 128). Но столь же неизбежно свобода попадает под ярмо всякий раз, когда она, казалось бы, торжествует. В 45-ой строфе (там же: 136) эта смена сравнивается с борьбой между огнем и водой, что наглядно подчеркивает природный детерминизм радищевской философии истории. Между тем, в той же строфе данный закон природы слегка релятивируется; необходимость переосмысливается как предупреждение: никогда не забывайте, что свет *может* превратиться во тьму («Что свет во тьму лъзя претворить»). Окончательное превращение тьмы в свет, которое представляется в оде, также имеет персузивную, противоположную функцию: крепитесь, борьба с деспотизмом будет вознаграждена. Однако закон циклической смены власти в «Вольности», видимо, настолько тверд, а апокалипсис в то же время столь очевидно является событием потусторонним, что для

<sup>7</sup> Там же: 82. Живов видит в таком составе личностей лишний знак полоумной «страницы» Радищева.

<sup>8</sup> Об этом разделении см. Зорин 2021: 682.

мирской политической агентности не остается места. Именно в этом смысле Живов, несомненно, прав, когда говорит о *религиозном утопизме*, который за счет возвышенной апокалиптики остается политически бессодержательным. Поэтому столь легко было его интерпретировать как пророческую аллегорию Октябрьской революции.

### **3. Апокалипсис свободы и распад империи**

Примечательно, что о распаде империи Живов не упоминает вовсе. Это удивительно потому, что новое творение, о котором идет речь в последней строфе, по логике «Вольности» вытекает из этого распада: светозарная апокалиптика следует за разрушением империи. Какова каузальность этого процесса — другой вопрос, к нему мы тоже вернемся.

В строфе 47 лирический герой воображает свою смерть под монархическим игом и то, как кто-то скажет о нем на могиле: «Нам вольность первый прорицал» (Радищев 1992: 137). Есть основание отнести это прорицание вольности не ко всему творчеству Радищева и даже не к предыдущим строфам оды, а понять его гораздо уже в смысле предсказания того, что за ним следует, т. е. последующих строф. Поэтому Живов, как нам кажется, правильно видит в заключении оды суть радищевской идеи о вольности. При этом, однако, ученый не обращает внимания на мощную центробежную, дробящую динамику текста.

Рассмотрим подробнее данные строфы:

48

И будет, вслед гремящей славы  
 Направя бодрственно полет,  
 На запад, юг и восток державы  
 Своей ширить предел, но нет  
 Тебе предела ниотколе,  
 В счастливой ты ликуя доле,  
 Где ты явишься, там твой трон;  
 Отечество мое, отчество драгое,  
 На чреслах пояс сил, в покое,  
 В окрестность ты даешь закон.  
 (Там же)

Здесь речь идет, в традиции торжественной оды Ломоносова, Сумарокова, Державина и др., о расширении и безграничности империи (см.: Ram 2003: 123). Еще в ломоносовской «Оде на взятие Хотина» (1739), посвященной императрице Анне Иоанновне, разворачивалось это смысловое поле, правда, с уст русских солдат: «Чрез нас предел наш стал широк / На север, запад и восток» (Ломоносов 1986: 65). Но Радищев возражает Ломоносову и всей одической традиции, обращая внимание на то, что солнечная метафора господства, как ее конструировала монархическая панегирика, подразумевает тем самым ослабление связи и, в конечном счете, отчуждение, поскольку «предел» все более отдаляется от центра. Харша Рам (Ram 2003: 123) говорит об “imperial overstretch”.<sup>9</sup> Этот процесс изображается в «Вольности» следующим образом:

## 49

Но дале чем источник власти,  
 Слабее членов тем союз,  
 Между собой все чужды части,  
 Всяк тяжесть ощущает уз.  
 Лучу, истекшу от светила,  
 Сопутствует и блеск и сила;  
 В пространстве он теряет мощь;  
 В ключе хотя не угасает,  
 Но бег его ослабевает;  
 Ползущего глотает нощь.  
 (Радищев 1992: 137)

«Потеря мощи» царского луча в пространстве в определенный момент приводит к отделению, к разрыву узла, «прерыванию»:

## 50

В тебе, когда союз прервется,

---

<sup>9</sup> В реальный исторический контекст этой модели имперской власти входит, безусловно, южная экспансия Российской империи в 1770–1780-е годы при Екатерине II. См.: Lieven 2006: 169–170.

Стончает мнений крепка власть;  
 Когда закона твердь шатнется,  
 Блюсти всяк будет свою часть;  
 Тогда, растерзанно мгновенно,  
 Тогда сложенье твое бренно,  
 Сдрогаясь внутренне, падет,  
 Но праха вихри не коснутся,  
 Животны семена проснутся,  
 Затускло солнце вновь даст свет.

(Радищев 1992: 137–138)

Мысль о возможности «чрезмерной» экспансии можно найти еще в популярной медитативной оде «На счастье» (*«A la fortune»*) Жана-Батиста Руссо (1670–1741), переведенной Ломоносовым и Сумароковым. В этой оде говорится о *«Des vœux outrés, des projets vastes»* (J.-B. Rousseau 1743: 96), т. е. «утрированных <или: возмутительных> стремлениях, обширных замыслах». Связь между «Вольностью» и «На счастье» Ж.-Б. Руссо увидел, собственно, Живов (2012: 78–79), однако не в территориальном аспекте, а в связи с 20-ой строфой «Вольности» и кровавостью правителя.

В оде Радищева *«projets vastes»* российского абсолютизма приводят к тому, что имперский «союз» распадается (стrophe 50). Примечателен выбор слова: ведь «союз» в той же «Вольности» служит термином, обозначающим альянс государства и Церкви, т. е. «царской власти» и «веры»; в строфе 4 говорится о том, что они *«Союзно общество гнетут»* и вместе держат общество в пленау «тьмы» (Радищев 1992: 125; курсив мой. — К. Ц.). По сути, «союз» в той строфе — это пейоративный синоним византийской «симфонии». Контраст с традиционным представлением Ломоносова, опять же, не мог бы быть более резким. Если у Ломоносова империя означала «ужас» снаружи, а «защиту» внутри<sup>10</sup>, то Радищев представляет *опустошение* этого внутреннего беспечного

<sup>10</sup> См. 2 строфу оды 1762 года на Екатерину II: «Российский род, коль ты ужасен / В полях против своих врагов; / Толь дом твой в недрах безопасен. / Ты вне грозы, ты внутри покров. / Полки сражая, вне воюешь; / Но внутри без крови торжествуешь. / Ты буря там, здесь тишина. / Умеренность тебе в кровь бранну, / В главу, победами венчанну, / От трех в сей век боги дана» (Ломоносов 1986: 169).

пространства: процесс, в котором «внутренняя» империя превращается в сплошную наружность. Таким образом, учитывая насыщенное слово-ключ «союз» (как имперский союз земель и как союз государства и Церкви), можно предположить, что дезинтеграция империи подразумевает тем самым разрыв «симфонии» между государством и Церковью. Распад империи и распад светско-духовного альянса для Радищева изоморфны<sup>11</sup>.

Если в строфе 49 происходит затмение, то в строфе 50 солнце тут же возвращается как источник силы — однако уже не как метафора власти. Солнечный свет снова распространяется, но совершенно другим образом. Солнце депотенцируется как единственный источник света, свет децентрализуется, как мы видим в следующей строфе:

51

Из недр развалины огромной,  
Среди огней, кровавых рек,  
Средь глада, зверства, язвы темной,  
Что лютый дух властей возжег, —  
Возникнут малые светила;  
Незыблемы свои кормила  
Украсят дружества венцом,  
На пользу всех ладью направят,  
И волка хищного задавят,  
Что чтит слепец своим отцом.

(Радищев 1992: 138)

Распад оставляет за собой колоссальные руины. Среди этих руин вспыхнут пожары, кровопролитие, голод и болезни. Спрашивается: откуда придет это разрушение, кто его «субъект»? В тексте сказано: «Что лютый дух властей возжег». Это означает, что, парадоксальным образом, сам деспотизм стал рычагом апокалипсиса свободы. Между тем, непосредственным эффектом хаоса является возникновение «малых

---

<sup>11</sup> В других текстах есть, конечно, еще другие значения этого слова. Так, в процитированном уже «О добродетелях и награждениях» (Радищев 1952: 28) союз означает ‘общественную связь’, lien social.

светил», которые заменяют прежнее, единственное, абсолютистское светило. В тексте, опять же, не говорится, как это множество светил появляется в результате потрясений. Мы узнаем лишь, что они заменяют затменное солнце абсолютизма гармоничной, дружественной кооперацией. Практически невозможно разобраться, кто тут действует, а кто страдает. В силу этой размытости метафорика оды подтверждает, что радищевский «народ» является настолько аморфным субъектом — и плодом настолько выборочного прочтения Руссо, — что его агентность в итоге целиком под вопросом.

При этом Живов обходит строфи 51 о возникновении малых светил стороной. Он молчит не только о распаде империи в оде, но и о будущем взаимодействии светил, которое хотя явно остается метафорическим (образуя своего рода созвездие), но тем не менее намекает на взаимное разграничение, не допускаемое критическим анализом Живова<sup>12</sup>.

В советской филологии данная (строфа 51) играла важную роль. Семенников (1923: 23–24) читал ее как безоговорочное пророчество революции:

В высшей степени замечательно это пророчество Радищева о революции. Судя по тому, как нарисована эта картина, надо думать, что Радищев представлял себе именно народную революцию (в широком смысле этого понятия), а не сравнительно безболезненный политический переворот.

Народная революция «в широком смысле этого понятия», по Семенникову, отражает именно радищевскую «общу власть в народе» из 3-ей строфы, вызывающую столь фундаментальный скепсис со стороны

<sup>12</sup> Дэвид М. Ланг в свое время дал следующий перифраз строф 48–51: “Radishchev ventures a prophecy about the ultimate fate of the Russian Empire. In the end, territorial expansion will lead to disintegration. Russia will become too unwieldy to be controlled by any central power. One day, a fearful struggle will break out, in which autocracy will resort to ruthless measures to crush the spirit of liberty. These measures will fail. The imperial structure will crack and fall apart. This will result in a free association of the peoples who formerly groaned beneath the Imperial yoke. This glorious consummation will not come to pass overnight. [...] But in the end, the forces of light will triumph over evil and darkness. The divine voice of liberty shall ring out in the land and the murk of ignorance and oppression vanish for evermore” (Lang 1959: 175).

Живова. Понятно, почему Радищев в советской рецепции предстает как «Гражданин будущих времен» (Евгеньев 1949: 7). Интерпретация Семенникова, однако, даже логически не очень убедительна. Если бы Радищев описывал в данном месте народное восстание, он, скорее всего, опирался бы на более активные образы. Если принять всерьез букву текста, то временная анархия в «Вольности» является скорее пассивным эффектом, как бы отпечатком краха власти. О самом крушении империи Семенников (1923: 24) пишет:

Мысль о распадении России, как видно из слов Радищева, подсказана ему сознанием непрочности спайки отдельных частей России, когда связь их основывалась на самодержавном гнете. В словах же Радищева, что «малые светила» украсятся «дружества венцом», пред' указывается федеративный союз государств, возникших из состава бывшей Российской империи.

Таким образом, Семенников, безусловно правильно перефразируя событие распада в оде, понимает «малые светила» как телеологическое высказывание о ситуации 1923 года — о недавно основанном Союзе Социалистических Советских Республик.

В работе 2021 года о Радищеве Андрей Зорин во многом — конечно, кроме советской финализации, — остается верен анализу Семенникова, особенно что касается значения для оды Американской революции. Но Зорин поправляет Семенникова в одном решающем аспекте: Радищев характеризуется Зориным как непримиримый антифедералист, поэтому после принятия в Америке федералистской конституции в 1788 г., давшей президенту широкие полномочия и позволившей увековечить рабство, Радищев был разочарован настолько, что, включая оду в текст *Путешествия из Петербурга в Москву* (1790), полностью упустил ее «американскую» часть (т. е. строфы 29–37)<sup>13</sup>. Если «малые светила» в тексте оды 1783 года очевидно можно соотнести со штата-

13 Зорин (2021: 680) пишет, что «надежды автора на лучшее будущее человечества отныне связывались уже не с сознательной политической деятельностью, но с вмешательством провидения». О «Вольности» как части *Путешествия* Живов не говорит в своей статье вообще.

ми Америки и, соответственно, со звёздами на флаге 1777 года и, тем самым увидеть в этом образе шифр «конфедерации наподобие североамериканской» (Зорин 2021: 682), то заключительные строфы оды в *Путешествии* представлены лишь отдельными стихами, а «малые светила» вовсе отсутствуют.

Как известно, в нарративной мистификации *Путешествия* в качестве автора оды выступает не «я» Радищева, а посторонний собеседник. Он же дает следующий пересказ финала «своего» стихотворного текста:

Следующие 8 строф содержат прорицания о будущем жребии отечества, которое разделится на части, и тем скорее, чем будет пространнее. Но время еще не пришло. Когда же оно наступит, тогда

Встречайте заклепы тяжкой ночи.

Упругая власть при издохании приставит стражу к слову и соберет все свои силы, дабы последним махом раздавить возникающую вольность...

49

Но человечество возревет в оковах и, направляемое надеждою свободы и неистребимым природным правом, двинется... И власть приведена будет в трепет. Тогда у всех сил сложение, тогда тяжелая власть

Развеется в одно мгновенье.

О день, избраннейший из всех дней!

50

Мне слышится уж глас природы,  
Начальный глас, глас божества.

Мрачная твердь позыбнулась, и вольность воссияла.  
— Вот и конец, — сказал мне новомодный стихотворец.  
(Радищев 1992: 102)

Итак, завуалированная радищевская автоинтерпретация оды в *Путешествии* заключается в том, что «власть» попытается удерживать приход свободы и на какое-то время ей это удастся. Однако свобода неизбежно загорится, откроется и взойдет на небосклоне. В оде само крушение империи является орудием апокалипсиса свободы. В пересказе из *Путешествия* же распад на части предстает как *результат* постепенного ослабления пока еще расширяющейся державы. Другими словами, развязанная центробежная динамика теперь есть *сама свобода*, свобода в своей парусии: стремление к распаду становится самоцелью. Это стремление к распаду как самоцель в биографической перспективе и есть то, что Живов (2012: 81) называет «надрывом» Радищева и что он обнаруживает еще в тексте оды 1783 года (а не только в пересказе 1790 года, о котором ученый не высказывает). Радищев чает не столько эгалитарного преобразования социальной системы, сколько именно катастрофы, крушения цивилизации. Такую интерпретацию поддерживает юридический текст Радищева «О судопроизводстве» начала 1780-х годов — времени написания «Вольности». В параграфе 7 этого текста он упрекает Жан-Жака Руссо в том, что тот, «не взяв на помощь историю, вздумал, что добре правление может быть в малой земле, а в большой должно быть насилие» (Радищев 1952: 47). Харша Рам (Ram 2003: 123) комментирует, что это полемическое замечание о Руссо «странным образом противоречит» радищевскому видению империи, распадающейся за счет чрезмерного расширения (вспомним выражение “imperial overstretch”). Это отмечено верно в том смысле, что даже если Радищев лишь оспаривает здесь общее место о невозможности правового государства и демократии в России (Lang 1959: 75–76), то тот факт, что его ода описывает *распад* империи, на деле подтверждает тезис Руссо. Однако мы могли бы пойти дальше и утверждать, что это больше чем противоречие: Радищев в конечном счете был заинтересован не в построении демократии и автономности отделившихся единиц (в которое он, если следовать заметке о Руссо, возможно, не верил), а просто в разрушении имперского статус-кво — в центробежной динамике как таковой.

Обходя «прерывание союза» и появление «малых светил» молчанием, Живов как бы очищает свой тезис об «апокалипсисе свободы» от земного коррелята в оде. И наоборот, исследовательская линия от

Семенникова (1923) до Зорина не обращается к апокалиптике, хотя Зорин (2021: 680, 698) ее бегло упоминает. Таким образом, остается задача осмыслить распад империи и апокалиптику в их взаимосвязи. Так, до сих пор не разрешен вопрос, насколько распад является у Радищева орудием апокалипсиса или его целью. В самой оде это скорее первое, в *Путешествии* — второе. И все же второе уже присутствует в оде, а первое в *Путешествии* не полностью снято.

#### 4. Распад тела и языка: «авангардность» Радищева

Есть и другие открытые вопросы. Воображаемое новое небо в строфе 54 описывается как восстановление природы (Живов 2012: 81). В связи с этим Живов говорит о состоянии мира «по ту сторону земного бытия», поскольку воссиявший свет нематериален. Но почему Радищев при всем своем спиритуализме настаивает на том, что это будет восстановление именно *природы*?<sup>14</sup> Тут можно сослаться на позднее философское сочинение Радищева *О человеке, о его смертности и бессмертии*. Характерными для этого текста представляются описания распада всего сущего. Приведем пример:

Труп хладеет, кровь, лимфа и водяность приходят в согнительное воскипение, все члены распадаются, каждое начало отходит к своей стихии, каменородная часть животного, кости, противятся несколько времени проникшему в него тлению; но скоро могущественность воздуха, разрушив известное их сложение, разделит их на составляющие их части и, иссосав в воздухообразном виде содержащуюся в них кислотность, остатки предаст земле.

(Радищев 1941: 47)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> См. замечание Пушкина (1949: 35) в очерке «Александр Радищев» (1836): «Радищев, хотя и вооружается противу материализма, но в нем всё еще виден ученик Гельвеция».

<sup>15</sup> Другой из ряда примеров (Радищев 1941: 77): «Вообрази себе пустоту вместо атмосферы окрестностей земного шара, водимый опытами, ты землю узришь безводную и иссicatedую, все, на ней живущее, исчезнет, растущее увянет и сгорит, распадется самая кристаллизация, и все явления, в следствии действиям воды идущие, минуют. О ты, основание земли, гранит, громада необъятная! Ты рассядешься, и шар земной воспылится».

Образы затмения единого имперского солнца в «Вольности» и его дробление, оказывается, весьма близки к этим описаниям физиологического распада — вплоть до терминологических совпадений. Не мудрено прочесть в этих многочисленных образах разложения (собственного) тела тоску по смерти и вспомнить «телеологического самоубийцу» (Живов). Однако, как показал Лотман (2000 [1965]: 11–26), Радищев в сочинении *О человеке, о его смертности и бессмертии* в то же время пытался преодолеть свой радикальный просвещенческий материализм. По аналогии допустим вопрос, как в «Вольности» потустороннее «новое небо» апокалипсиса соотносится с «природой». Может быть, в итоге стоит расширить поле зрения и включить в проблематику спиритуализма и материализма измерение *поэтического «надрыва»*?

Сперва следует отметить, что «Вольность» обладает всеми признаками пародии, поскольку, по словам Рама, «структурно представляя собой классическую ломоносовскую оду, стихотворение радикально перевернуло ломоносовскую политику» (Ram 2003: 123)<sup>16</sup>. Между тем, язык «Вольности» гораздо более архаичен, чем ломоносовский (Живов 2012: 77–78)<sup>17</sup>. Уместно вспомнить о том, как Гёльдерлин, подражая своему кумиру Шиллеру и его «светлому» классицизму, создал нечто весьма «темное», что оказалось куда «новее» именно в силу того, что кажется несравненно «старше» (об отношениях Гельдерлина и Шиллера см.: Safranski 2019: 72, 81 и др.). Живов, правда, подчеркивает в архаизме Радищева не столько поэтическую трансгрессию, сколько окраску или ореол народнического радикализма. Вайль и Генис (2016 [1989]: 50), в свою очередь, отмечали, что «Радищев — не писатель, он — родонаучальник и основоположник. С него начинается длинная цепочка российского диссидентства». Это сказано не без иронии, если думать о том, что Радищев был прежде всего излюбленным писателем советских идеологов, как настаивает Живов. Но даже если согласиться с Вайлем и Генисом, то несогласие само по себе, конечно, еще не оправдывает разговор об «авангардности», так как «самовитое» слово авангардного

<sup>16</sup> К тому же времени, что «Вольность», относится «Фелица» Державина — ода, которая по-своему тоже пародийно переделывает образец ломоносовской оды. См. Татаринцев (1977: 97) о параллелях между «Вольностью» и державинской одой «Бог» того же периода.

<sup>17</sup> Об архаизме прозы Радищева, т. е. *Путешествия*, см.: Fieguth 1990.

письма (и звучания) исключает любую прагматическую референциальность, в высшей степени свойственную диссидентской поэзии<sup>18</sup>.

Когда нарком просвещения Анатолий Луначарский, в своих вкусах подчеркнутый классицист, произнес речь на открытии памятника Радищеву в центре Петербурга в 1918 году, он не затрагивал художественный аспект творчества Радищева (см. его брошюру о Радищеве: Луначарский 1919). Пришлось бы говорить о сложном и в целом не «классическом» поэтическом феномене. Ведь не стоит забывать, что в *Путешествии* парофразу оды предшествует поэтологическая беседа с ее фиктивным автором об осложнении формы. По поводу стиха «во свет рабства тьму претвори» (строфа 1) собеседник Радищева замечает:

Он очень туг и труден на изречение ради частого повторения буквы Т и ради соития частого согласных букв, «бства тьму претв.», — на десять согласных три гласных, а на российском языке толико же можно писать сладостно, как и на итальянском... Согласен... Хотя иные почитали стих сей удачным, находясь в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия.

(Радищев 1992: 96–97)

Аргумент о том, что сложная форма «изображает» сложность самого описываемого процесса, опять же не является априори постклассическим, поскольку он приведен именно в рамках миметической логики презентации. Тем не менее, мощный материальный пафос «соития» согласных, безусловно, момент «предфутуристический», оправдывающий включение оды в генеалогию архаичного русского авангарда (см.: Hansen-Löve 2016). Проблема в том, что классическая норма определяется «срединной стиховой культурой XIX века», как писал Юрий Тынянов в «Промежутке» (1977 [1924]: 175). Тынянов утверждает, что русский футуризм «в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века. Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину. Геологические

---

<sup>18</sup> Именно так Борис Гройс (Groys 2018: 49–55) понимает концепт «эстетизации» в контексте исторических авангардов: как доведение технического прогресса *ad absurdum*, который они, на первый взгляд, прославляют.

сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века» (там же, 176). Позволим себе добавить сюда параллель с Радищевым, рискованную также потому, что советское присвоение Радищева прочно отвело внимание от его языка и сдвигов оды «Вольность».

В то же время сам фиктивный автор «Вольности» соглашается с упоминаемыми им классицистическими возражениями против «своей» оды. Более того, режущий слух переизбыток согласных не так уж сильно выражен в других местах, особенно в интересующих нас «цен-тробежных» строфах 49–51, не говоря уже о «Слове о Ломоносове», завершающем *Путешествие*. Тут Радищев хоть и критикует Ломоносова за то, что тот «льстил царям», все же объявляет «бесчисленные красоты твоего слова» и «непрерывную твою в стихах стройность» идеалом, достойным подражания (Радищев 1992: 122). Это указывает на то, что, несмотря на явное «разрушение красноречия» (Lachmann 1994), горизонтом творчества Радищева остается гармония. И все же разговор об «авангардном» Радищеве не лишен смысла. Мы вправе говорить об «обратном влиянии» более поздних эпох (здесь — первой трети XX века) на более раннюю — в том смысле, что после авангарда многие на первый взгляд классические произведения читаются иначе, представляются в неожиданном свете, «сдвигаются», особенно из XXII века.

Это касается не только обращения с языком, но и политической метафорики. В конце «Вольности» происходит временная «победа над солнцем» — над солнцем как центром власти, как предполагалось в ломоносовской торжественной оде. Данная отмена символического центра, условно говоря, — еще одна предфутуристическая черта радищевского текста. Однако, в отличие от футуристического «мирсконца», новый мир Радищева не конструируется с нулевой точки<sup>19</sup>. Наоборот, солярный миф в его оде тут же восстает, как феникс из пепла: «Затускло солнце вновь даст свет».

19 См.: «Чтобы создать мир заново, нужно начать действительно с нуля, чтобы сделать возможным демиургический акт, нужно сначала вернуться к первоначальному хаосу. Это — логика „мира с конца“, в котором сотворение мира неотделимо от Апокалипсиса» (Кулик 2003: 224).

\* \* \*

Своим тезисом об апокалипсисе свободы Живов открыл новые возможности осмысления связей между популизмом и утопией, между революцией и религией в оде Радищева. В своей оценке «патологии» Радищева Живов остается в строго антисоветском дискурсе и во многом возвращается к пренебрежительному суждению Пушкина. Можно сколько угодно вслед за Пушкиным (1949 [1836]: 35) считать Радищева варварским писателем и безумцем — «Вольность» Радищева остается фактом Просвещения, на что и сам Живов (2012: 81) обращает внимание.

«Апокалипсис свободы» показывает, что «просветительства» самого по себе не бывает без какой-либо метафизики света. В то же время метафизика света в упомянутом стихе «Затускло солнце вновь даст свет» очень уж непрочная, непрозрачная... Какой свет, спрашивается, *вдруг* может изливать тусклое солнце? Это, скорее всего, не философский вопрос, а поэтический. Рискнем утверждать, что истинный завет радищевской «Вольности» — это не пресловутая ее революционность и лишь отчасти ее апокалиптичность, а, скорее, неслыханная поэтическая неустойчивость. Пророческая сила оды — в ее «авангардной» странности.

## Литература

- Вайль, Петр / Генис, Александр (2016): «Кризис жанра: Радищев», в: Они же: *Родная речь. Уроки изящной словесности*. Москва: АСТ, 49–59.
- Бабкин, Дмитрий (1966): «Ода о революции», в: Он же: А. Н. Радищев: *Литературно-общественная деятельность*. Москва/Ленинград: Наука, 93–131.
- Благой, Дмитрий (1949): *Александр Радищев, 1749–1949*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Евгеньев, Борис (1949): *Александр Николаевич Радищев, 1749–1802*. Москва: Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».
- Живов, Виктор (2012): «Апокалипсис свободы: Заметки об оде „Вольность“ А. Н. Радищева», в: Carpi, Guido / Fleishman, Lazar / Sulpasso, Bianca (ed.): *Venok: Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata*.

- In Honor of Stefano Garzonio. Part I.* Stanford: Department of Slavic Languages and Literatures, Stanford University, 75–87.
- Зорин, Андрей (2021): «Интеллектуальные приключения русского антифедералиста: Радищев, Кондорсе и американская конституция», в: *Quaestio Rossica* 9(2), 679–701.
- Кулик, Ирина (2003): «Три солнца русской поэзии (Солярная символика в русском авангарде)», в: Коваленко, Георгий (ред.): *Символизм в авангарде*. Москва: Наука, 224–233.
- Кучинко, Татьяна / Маковейчук, Юлия (2013): «Виктор Живов о Евангелии в советских хрестоматиях, неофитстве и симпатичных 90-х», в: *Правмир* (17 апреля), <https://www.pravmir.ru/viktor-zhivovo-literaturnyx-biografiyax-evangelii-v-sovetskix-xrestomatiyax-i-simpatichnix-90-x-foto-video> (доступ: 14.03.2025).
- Ломоносов, Михаил (1986): *Избранные произведения*. Морозов, Александр (сост.). Ленинград: Советский писатель.
- Лотман, Юрий (2000): «Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века», в: Он же. *Собрание сочинений*. Иванов, Вячеслав Вс. (ред.). Т. 1. Москва: ОГИ, 7–44.
- Луначарский, Анатолий (1919): *Александр Николаевич Радищев. Первый пророк и мученик революции*. Петроград: Петроградский Совет Рабочих и Красноармейских Депутатов.
- Орлов, Владимир (1952): *Радищев и русская литература*. Ленинград: Советский писатель.
- Пушкин, Александр (1949): «Александр Радищев», в: Он же: *Полное собрание сочинений в 16 т.* Т. 12. Москва/Ленинград: Издательство АН СССР, 30–40.
- Радищев, Александр (1941): *Полное собрание сочинений*. Гуковский, Григорий / Десницкий, Василий (ред.). Т. 2. Москва/Ленинград: Издательство Академии наук СССР.
- Радищев, Александр (1952): *Полное собрание сочинений*. Пиксанов, Николай / Десницкий, Василий / Бабкин, Дмитрий / Кафенгауз, Бернгард (ред.). Т. 3. Москва/Ленинград: Издательство Академии наук СССР.
- Радищев, Александр (1992): *Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность*. Западов, Владимир (ред.). Санкт-Петербург: Наука.

- Руссо, Жан-Жак (1938): *Об общественном договоре или Принципы политического права*. Москва: Государственное социально-экономическое издательство.
- Семенников, Владимир (1923): «Ода „Вольность“ (Очерк ее литературной истории)», в: Он же: *Радищев. Очерки и исследования*. Москва/Петроград: Государственное издательство, 1–24.
- Татаринцев, Александр (1977): «К вопросу о творческой истории оды „Вольность“ Радищева», в: Макогоненко, Георгий (ред.): *A. N. Radischew und die Literatur seines Zeitalters*. Ленинград: Наука, 83–98.
- Тынянов, Юрий (1977): «Промежуток», в: Он же: *Поэтика. История литературы. Кино. Тоддес, Евгений / Чудаков, Александр / Чудакова, Мариэтта (сост.)*. Москва: Наука, 168–195.
- Fieguth, Rolf (1990): „Zum Stil des Erzählberichts in A. N. Radischews Reise. Versuch der ästhetischen Lektüre eines ‚langweiligen‘ Buches“, in: Haard, Eric / Langerak, Thomas / Weststeijn, Willem G. (ed.): *Semantic Analysis of Literary Texts: To Honour Jan van der Eng on the Occasion of His 65th Birthday*. Amsterdam: Elsevier etc., 153–182.
- Hansen-Löve, Aage A. (2016): *Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Lachmann, Renate (1994): *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*. Wilhelm Fink Verlag.
- Lang, David M. (1959): *The First Russian Radical: Alexander Radishchev, 1749–1802*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Lieven, Dominic (2006): “Russia as empire and periphery”, in: Lieven, Dominic (ed.): *The Cambridge History of Russia. Volume II: Imperial Russia, 1689–1917*. Cambridge: Cambridge University Press, 9–26.
- Ram, Harsha (2003): *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire*. Madison, WI / London: The University of Wisconsin Press.
- Rousseau, Jean-Baptiste (1743): *Oeuvres de Jean-Baptiste Rousseau. Nouvelle édition, corrigée et augmentée sur les Manuscrits de l'Auteur*. T. 1. Bruxelles.
- Safranski, Rüdiger (2019): *Hölderlin: Komm! ins Offene, Freund! Biographie*. München: Carl Hanser Verlag.

Olga Saveska

## Balkan Barbarians Against European Civilization

**Abstract:** The article examines the concept of Balkan barbarism as articulated by Yugoslav and Bulgarian avant-garde movements in the 1920s. Through the works of Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski, Geo Milev, Lamar, and other artists, the avant-garde sought to redefine the Balkans' position within European cultural and political hierarchies. Drawing on Nietzschean philosophy, Expressionism, and Constructivism, these artists rejected Western cultural imperialism and bourgeois decadence, embracing instead a vision of creative barbarism rooted in humanism, pacifism, internationalism, and radical artistic renewal. Central to this vision was the figure of the Barbarogenius – Micić's archetype of the Balkan artist-revolutionary who would overturn Europe's cultural stagnation and inaugurate a new era of artistic and social transformation. The study explores how *Zenit* and Bulgarian avant-garde journals such as *Vezni*, *Plamák*, and *NOVIS* reimagined the barbarian as both a destructive and regenerative force, responding to the traumas of World War I, the rise of authoritarian regimes, and the legacy of colonialism and imperialism. By positioning barbarism as a counter-hegemonic discourse, the Balkan avant-garde offered an alternative cultural paradigm – one that remains relevant in discussions of periphery, identity, and artistic resistance today.

**Keywords:** avant-garde, barbarians, the Balkans, Yugoslavia, Bulgaria

*Let us destroy civilization through new art!*

Ivan Goll  
“Manifest zenitizma”

## 1. Introduction: From Stigma to Strategy

In the 1920s, at the heart of the Balkan Peninsula's aesthetic battle for cultural autonomy, a provocative concept was created: cultural barbarism as a synonym for creative freedom. Through artistic practices that subverted the Western label of primitiveness and reappropriated the term, barbarism became a badge of honor for Balkan poets and artists – a powerful declaration of independence from Europe's cultural hegemony. This defiant self-identification as cultural barbarians resonated not only in the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes but also in Bulgaria, forming a unifying outcry across the Balkans. By embracing the term, the artists from these countries sought to reinterpret and redefine their cultural identities, denouncing Eurocentric norms, and asserting their freedom to shape their own artistic paths. This process involved both aligning local artistic expression with European movements and cultivating a distinct Balkan culture that resisted Western influence, balancing integration with a quest for cultural independence. This duality in the search for cultural identity among Balkan avant-garde artists is described by Irina Subotić, who speaks of the “dual impulse” behind these efforts: “[...] to contribute to the mainstream of world civilization as a full partner without relinquishing the nation's distinctive individuality, history, and culture” (Subotić 1990: 21). The endeavors of Balkan avant-garde artists often reflected a concern that adopting European influences could lead to the subjugation of native culture within its own confines (*ibid.*). The concept of barbarism emerged in this context as a deliberate act of defiance, an assertion of a raw, vital, untamed creative force that stood in opposition to Western aesthetic and ideological hegemony.

The present article builds on ongoing scholarly discussions of Balkan primitivism, the Barbarogenius, and the cultural tensions between Europe and its imagined periphery, which have been examined from various perspectives in recent scholarship, particularly in the work of Iva Glišić, Tijana Vujošević (Glišić/Vujošević 2016, 2021 and 2015), Dijana Metlić (Metlić 2021) and Vesna Kruljac (Kruljac 2013). These themes have been a focus of scholarly inquiry for decades, with important new perspectives emerging in the context of the 2021 centenary of the *Zenit* magazine, which inspired a wave of academic interest and yielded significant contributions, especially those included in the collection *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*, edited by Irina Subotić and Bojan Jović (2021).

The Yugoslav and Bulgarian avant-gardes of the 1920s, particularly the movements surrounding the magazines *Zenit*, *Vezni (Libra)* and *Plamäk (Flame)*, articulated a distinctive form of perceptual (or unconscious) primitivism – a radically intuitive and anti-academic mode of creation, grounded in lived historical experience and geopolitical marginality. Unlike the stylistic primitivism of Western artists like Gauguin or Picasso, who approached non-Western forms to refresh exhausted artistic vocabularies while retaining the position of privilege, the artists from the Balkans inhabited primitivism as a condition of being (Glišić/Vujošević 2016: 731). This study examines how Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski, Geo Milev, Lamar and others mobilized primitivism as both aesthetic and political resistance to European decadence, subverting the stereotypes of cultural “backwardness” of the Balkans. While Zenitism has been extensively analyzed in the context of primitivist poetics by the aforementioned authors, this article examines the shared primitivist logic in the Bulgarian avant-garde, particularly shaped as expressionist revolt, Neo-Primitivism, and the anti-imperial ethos identified by scholars such as Rhodes (1994) and Todorova (2009).

The Bulgarian and Yugoslav avant-gardes, while united by their embrace of cultural barbarism as a form of creative autonomy, exhibited some variation in their approaches to this concept. In Yugoslavia, the Zenitist movement under Ljubomir Micić framed barbarism as a cultural force capable of “Balkanizing” Europe, promoting a radical anti-European stance through the figure of Barbarogenius the Decivilizer. Micić’s barbarian was not only a destroyer of bourgeois culture but also a creator of a new civilization, advocating for a spiritual and artistic revolution. In contrast, the Bulgarian avant-garde expressed cultural barbarism through a blend of Expressionism and local revolutionary fervor. Milev’s journal *Plamäk* echoed Zenitist ideals but maintained a stronger focus on the Bulgarian sociopolitical context, particularly the aftermath of the September Uprising of 1923<sup>1</sup>. Both Zenitism and the Bulgarian avant-garde engaged directly with social realities, using barbarism as a tool of political critique against both Western imperialism and the emerging authoritarian movements in the region.

---

<sup>1</sup> The September Uprising is an armed insurrection against the government, led by the Bulgarian Communist Party and leftist agrarians, which was violently suppressed, resulting in mass executions and political repression.

As a methodological lens, this article draws on Walter Benjamin's theses on historical materialism, particularly his conception of cultural heritage as both an aesthetic construct and a product of violence. Benjamin's insight that every document of culture is simultaneously a document of barbarism serves as a framework for reassessing the Balkan avant-garde not as a derivative of European modernism, but as a subversive counter-narrative. The concept of the barbarian in this paper aligns with Benjamin's vision of the historical materialist who rejects the myth of civilizational progress (Benjamin 2006a: 389–400).

## **2. Zenit and Plamăk as Resistance in Print**

At the beginning of 1921 in Zagreb, the Yugoslav poet Ljubomir Micić launched the *Zenit* magazine, an international review focusing on art and culture. The magazine became the programmatic and aesthetic platform of the Zenitist movement, encompassing all branches of art and presenting relevant works and trends within international avant-garde culture. The contributors to *Zenit* included artists from the Balkans, Europe, Asia, South and North America, and the idea to publish poems from all countries in their original form (Golubović/Subotić 2008: 17), along with the idea that “there are no boundaries for man and art”<sup>2</sup> (Micić 1921a: 2), further emphasized the radical internationalist orientation of this artistic magazine and movement.

Due to the scandal caused by Micić's text “Papagaj i monopol ‘hrvatska kultura’” (“Parrot and the Monopoly of ‘Croatian Culture’”) in issue 24 in 1923, which was a reaction to Stjepan Radić's statement “we want to remain Europeans – even if it means sitting in the last row of European civilization”<sup>3</sup>, *Zenit* was relocated to Belgrade, where it continued to be published from February 1924 until December 1926. That year, the 43rd and final issue was banned by the authorities because of the publication of the article “Zenitizam kroz prizmu marksizma” (“Zenitism Through the Prism of Marxism”), which celebrated the October Revolution and hinted at the possibility that the cultural “revolution of the spirit”, which Zenitism had carried out artistically, could become a precursor to a future social revolution in the Balkans (Rasinov 1926).

<sup>2</sup> “Za umetnost i čoveka nema granica.” Unless otherwise indicated, the translations are mine, O. S.

<sup>3</sup> “Hoćemo da ostanemo Evropejci, makar i u poslednjoj klupi evropske civilizacije”.

The Zenitists' and the Bulgarian avant-garde artists' position of layered marginalization not only shaped their critical stance toward the West but also empowered their vision of an emancipatory, barbaric culture rooted in the periphery. Their respective cultural mainstreams emphasized the importance of assimilation and synchronization with Western European norms and rejected the idea of a barbaric cultural revolution in the Balkans. In Yugoslavia, as in Bulgaria, artists who refused to "parrot" European models were often targeted, dismissed or ridiculed. Micić, for instance, was triply excluded: as a Serb in Croatia, as a non-native Serb in Serbia, and as a Balkanite in Europe (Glišić/Vujošević 2016, 2025). Similarly, in the Bulgarian periodicals, avant-garde artists like Geo Milev, Lamar and the Yambol circle were threatened, denigrated, and mocked – as in Lyudmil Stoyanov's hostile article "Zenitizam i zenitisti" ("Zenitism and the Zenitists"), published in 1924 in *Hiperion* magazine.

During *Zenit* magazine's relocation to Belgrade, the Bulgarian poet Geo Milev launched his second literary magazine, *Plamăk*, following the closure of his first journal, *Vezni*. Revolutionary ideas shaped the rebellious attitudes in *Zenit*, *Vezni*, and *Plamăk*, all of which had a leftist orientation and challenged bourgeois culture<sup>4</sup>. They critiqued not only the European civilization but also the injustice in their own countries, as seen in poems, manifestos, and articles that exposed the ties between church and state, criticized oppressive laws, as well as the police for serving the ruling classes rather than the people. Geo Milev's article "Policeiska kritika" ("Police Critique") is later referenced by Micić in *Zenit* to highlight the extent of censorship and brutality in Bulgaria. In the article, Milev points out:

Забранено е –  
 да се говори  
 да се мисли  
 да се пише  
 да се чете  
 а най-сетне и  
 да се живее.  
 (Milev 1924b: 235)

<sup>4</sup> On the broader context of Bulgarian avant-garde and its intersections with Zenitism, see also Saveska 2021.

It is forbidden –  
to speak  
to think  
to write  
to read  
and, above all,  
to live.

The artists' uncompromising critique was not without consequence, which was tragically confirmed in the context of the Balkan avant-garde. Milev's magazine *Plamăk*, like *Zenit*, faced severe repression – its final 11th issue was censored and confiscated by A. Tsankov's fascist regime, which later sentenced Milev to death. He was brutally tortured and murdered, his body discarded in a mass grave after publishing the poems "Ad" ("Hell") and "Septemvri" ("September"), which became solemn monuments to the suffering of the Bulgarian people and the atrocities committed during the September Uprising of 1923. In the 36th issue of *Zenit*, the Zenitist poets published fragments of the poem "Septemvri" in the Bulgarian language and mourned the death of their comrade, protesting "before the grimly smiling face of adorned Europe, who watches this act of cannibalism with indifference, arms crossed"<sup>5</sup> (Micić 1925). In 1926, Micić only narrowly managed to escape a fate similar to Milev's by emigrating to France.

### 3. Defying Europe: Barbarism as a Counter-Narrative

In the manifestos, artistic texts, and articles of the Balkan avant-garde artists, Europe is frequently depicted as a "predator", a "squealing old hyena", whose culture is "executioner-like" and "anemic", whose civilization is "stolen" and "cannibalistic", and whose wars have forcibly stolen the youth and psyche of an entire generation. Rather than merely describing reality, the avant-garde artists sought to change it, adapting to a new world where there was no longer any place for the old culture and art (Benjamin 2005: 733). This adaptation meant "beginning anew and with few resources"; it meant relying on "men

<sup>5</sup> "[...] pred mrkim nasmešenim licem našminkane Evrope, koja ravnodušno gleda ovo ljudožderstvo, skrštenih ruku".

who have adopted the cause of the absolutely new and have founded it on insight and renunciation” (*ibid.*: 735), as well as on the desire to erase the boundaries between life and art.

In Bulgaria, Geo Milev was one of those men, with contemporaries reporting that he had intended to create a “school of barbarism in art”<sup>6</sup> (Krăstev 1988: 86). This concept was explicitly articulated in Milev’s manifesto “Poeziyata na mladite” (“The Poetry of the Youth”) in second issue of *Plamăk* magazine. Pointing to Nikolay Marangozov’s “Nula, Huliganski elegii” (“Zero, Hooligan Elegies”) as an example of barbaric creativity, Milev asserts that “Bulgarian poetry needs barbarization. It needs raw juices, infused with primordial life – to breathe life into it”<sup>7</sup> (Milev 1924a: 70). He and his associates envisioned a radical renewal of poetry: “We want to see barbarians, hooligans, Pechenegs – with flames in their eyes and iron teeth. Barbarians, a new race – to bring new blood into Bulgarian poetry”<sup>8</sup> (*ibid.*).

The Bulgarian avant-garde was significantly influenced by the poetics of Expressionism, Futurism, Dadaism, and Constructivism, adopting an eclectic approach towards their esthetic tendencies. In Yugoslavia, Zenitism, as a syncretic artistic movement, also incorporated elements of Expressionist poetics – hence their ideological impulse for a “revolution of the spirit” – as well as some tendencies of Futurism and Constructivism. Similarly to the Bulgarian avant-garde, Zenitism was based on the principles of humanism, pacifism, and internationalism, aiming to create an international brotherhood of artists: “We are comrades of all barbaric poets on all continents”<sup>9</sup> (Micić 1926a). Declaring the death of pre-war avant-garde movements, “Manifest zenitizma” (“The Manifesto of Zenitism”) proclaimed that Zenitism was their synthesis, surpassing them and continuing the vertical trajectory of cultural and artistic progress (Micić/Gol/Tokin 1921: 7).

The humanist and pacifist slogans of Balkan artists were driven by the horrors of war and its devastating consequences: “Man – that is our first word.

6 “[...] школа на варваризма в изкуството [...].”

7 “Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот – за да ѝ дадат живот”.

8 “Ний желаем да видим днес варвари, хулигани, печенеги – с пламък в очите и железни зъби. Варвари, нова раса – която да влезе нова кръв на българската поезия”.

9 “Mi smo drugovi varvarskih pesnika na svim kontinentima”.

Our first commandment: In the name of man – thou shalt not kill!”<sup>10</sup> This was proclaimed in the programmatic article “Čovek i umetnost” (“Man and Art”) in the first issue of *Zenit*. It declared that the artist’s struggle would be “a struggle against crime – for Man” (Micić 1921a: 1–2). The crime they spoke of was, of course, the First World War; as they issued passionate calls to humanity to end all wars and sought to ensure that the senseless deaths of millions, as well as the shattered lives of countless disabled war veterans and their families – who perished in poverty – would never be forgotten.

Glišić and Vujošević have insightfully situated Micić’s wartime experience within a broader historical pattern of Balkan subjugation and instrumentalization. As a recruit of the Austro-Hungarian army in 1915, Micić was deployed to Galicia to fight against Slavic populations – an experience that resonated with the long-standing role of his ancestors who had, for generations, defended Europe’s borders from the Ottoman incursions. This recurring positioning of Balkan peoples as expendable guardians of European civilization profoundly shaped Micić’s political and aesthetic outlook. As Glišić and Vujošević note, he became acutely aware of the “fate of barbarians as cannon fodder”, condemning the ways in which Europe is “always fighting for some imaginary ‘salvation of civilization’ and for the ‘good’ of some imaginary ‘humankind’”, while routinely casting Balkan populations in the role of *sirovina* – a word denoting “raw material”, but which also carries the derogatory connotation of primitiveness (Glišić/Vujošević 2025: 233–234). This dual meaning encapsulates the dehumanizing logic at the heart of Europe’s civilizational rhetoric and lays the groundwork for Micić’s celebration of barbarism as a form of resistance.

These sentiments were reflected by the circle of artists surrounding Geo Milev, who himself was a permanently disfigured war veteran. In 1917, Milev was discovered among the corpses of fallen soldiers, his skull was crushed, he lost his right eye and one of his ribs. This literal fragmentation of the body became mirrored in the aesthetic fragmentation of his poetry and prose, where the physical and metaphysical violence of war was translated into a radical literary form. His profound disillusionment with civilization was expressed in a letter to the Bulgarian poet Nikolay Liliev, where he wrote:

---

<sup>10</sup> “Čovek – to je naša prva reč. Naša je prva zapoved: U ime Čoveka – ne ubij!”

Онези големи идеалисти, които бягат от реалността и искат да държат душата си постоянно пияна, да убият смисъла, съзнанието – нека дойдат тук: пълнейшо убийство на съзнанието [...] по най-прост и груб физически начин, тъй както беше с мене – шест дена без съзнание! Никакви изкуствени раеве – просто естествени адove...

(Milev 2007: 125)

Those great idealists who flee from reality and want to keep their soul constantly intoxicated, to kill meaning and consciousness – let them come here: here is the complete annihilation of consciousness [...] in the simplest and crudest physical way, just as it happened to me – six days without consciousness! No artificial paradises – only natural hells...

Milev's experience of war is depicted through the metaphorical representation of battle in his prose poem "Pri Doiranskoto ezero" ("By Lake Doiran") and in the grotesque, fragmented image of a human being as an "immobile human ball", whose "sleeves hang empty: without arms", whose "trousers are short sacks: without legs", whose head is "without eyes, without a nose, without ears", and to whom the doctor applies with a red marker "ears on the temples, eyebrows on the lips, legs on the head"<sup>11</sup> (Milev 2006: 190). The grotesque image of the human in Milev's prose poem "Invalidi" ("Invalids") closely resembles the figures that Otto Dix and George Grosz painted at the time.

This generation of artists, emerging in the aftermath of the war, sought to create a more humane culture after experiencing a total rupture with the past. They attempted to artistically and philosophically make sense of this experience, much in the way Walter Benjamin described in his essay "Experience and Poverty": "Experience has fallen in value, amid a generation which from 1914 to 1918 had to experience some of the most monstrous events in the history of the world" (Benjamin 2005: 731). Since people's experience of life had changed irreversibly, Benjamin writes that they "returned from the front in silence", "poorer in communicable experience" (*ibid.*: 732). This is why the artists of this generation no longer sought value in past experience – their

---

<sup>11</sup> "[...] неподвижна човешка топка [...] Ръкавите висят кухи: без ръце. Панталоните са къси торбички: без крака. [...] глава без очи, без нос и уши. [...] бързо нанася с червен молив пръсти върху ушите, вежди върху устните, крака върху главата".

experience of war was incommunicable, and the psychological rupture was absolute, as Geo Milev describes in his prose poem “*Pri Doiranskoto ezero*”:

Ти чувствуваш, че си сам, че си откъснат, че не можеш и не трябва да си спомняш нищо; нито старите твои мисли, нито някогашните усмивки на отдалечени жени, нито книгите, които си чел...

(Milev 2006: 153)

You feel that you are alone, that you are cut off, that you can neither remember nor should remember anything; neither your old thoughts, nor the former smiles of distant women, nor the books you have read...

This passage intensifies the sense of radical interior emptiness – a deliberate break with memory, culture, intimacy, and even personal identity. It evokes the kind of existential disorientation that Benjamin describes in “Experience and Poverty” as the modern subject’s weariness with inherited culture and meaning. The individual is no longer enriched by experience, but alienated from it, even compelled to renounce it. The aesthetics of the Balkan avant-garde emerges from this void, not in search of transcendence, but as a confrontation with a world that no longer permits redemption.

Milev’s artistic response to the war fully aligns with Benjamin’s notion of poverty of experience:

This should not be understood to mean that people are yearning for new experience. No, they long to free themselves from experience; they long for a world in which they can make such pure and decided use of their poverty – their outer poverty, and ultimately also their inner poverty – that it will lead to something respectable. [...] They have ‘devoured’ everything, both ‘culture and people’, and they have had such a surfeit that it has exhausted them.

(Benjamin 2005: 734)

The idea that modern individuals no longer sought to accumulate experience but to be rid of it resonates profoundly with Milev’s rejection of idealist escapism and his embrace of what he called “natural hells”. His postwar writing, with its visceral depiction of bodily and metaphysical ruin, does not seek to reconstruct a lost order, but to testify to its collapse. His refusal of symbolic

consolation and his aesthetic of direct, disjointed confrontation with violence exemplify a politicized art that resists the beautification of catastrophe. In this sense, Milev's poetics become a site where experience is not merely represented, but disassembled, exposing the cultural and moral bankruptcy of civilization that had claimed to defend humanity.

“Manifest zenitizma” further emphasizes this condition: “In our souls, brothers, black flags flutter, for everywhere man is dying”<sup>12</sup> (Micić/Goll/Tokin 1921: 4–5). Just as art could no longer convey an authentic sense of the world through traditional means, so too the artist no longer could affirm European culture in their work, as it had become meaningless and incoherent in the postwar context – stripped of authentic human experience.

Like Benjamin, the avant-garde artists from the Balkans arrived at the same realization: “What is the value of all our culture if it is divorced from experience?” (Benjamin 2005: 732). Their works frequently exposed the hypocrisy of European culture: on the one hand, it proclaimed slogans of liberté, fraternité, égalité, while on the other, its reality was war, hunger, brutal assassinations, and censorship. What was once considered valuable no longer corresponded to the experience of life of the postwar individual, who now needed a fresh start. This is why avant-garde artists – especially in the Balkan context – embraced the notion of a “new kind of barbarism” – a “positive concept of barbarism”, and were compelled to “start from scratch; to make a new start; to make a little go a long way; to begin with a little and build up further” (ibid.: 732). Benjamin wrote that “among the great creative spirits, there have always been the inexorable ones who begin by clearing a tabula rasa” (ibid.: 733). The avant-garde artists saw their role in precisely this way: they sought to establish a tabula rasa in order to construct a new, more humane culture and art, by destroying the old one first. According to Benjamin, these artists required “a drawing table” as “they were constructors” (Benjamin 2005: 733).

This idea was reflected in many literary texts throughout the Balkans. In “Manifest zenitizma”, Ivan Goll called for: “Let us destroy civilization through new art!”<sup>13</sup> (Micić/Goll/Tokin 1921: 11). Branko Ve Poljanski captured this dialectic of creation and destruction in his “super-fantastic, high-speed love novel” *77 samoubica* (*77 Suicides*): “I created in order to destroy. I destroyed in

12 “U dušama našim braćo vijore zastave crne / jer / svuda umire Čovek”.

13 “Uništimo civilizaciju pomoću nove umetnosti”.

order to create”<sup>14</sup> (Poljanski 1923: 19). Similarly, in the Ljubljana-based magazine *Tank*, edited by Ferdo Delak, the opening page of the first issue featured a quote from the Hungarian artist Lajos Kassák: “Here you have the heroes of destruction, and here you have the fanatics of construction”<sup>15</sup>. These artists demonstrated, in Benjamin’s words, “a total absence of illusion about the age and at the same time unlimited commitment to it” (Benjamin 2005: 733).

As Iva Glišić and Tijana Vujošević point out, Balkan culture was free from the colonial, imperial, and intellectual legacies that had shaped the brutality of First World War. Rather than longing for traditions they lacked – and did not need – Balkanites were encouraged to embrace “the absence of any real proprietary culture, and celebrate the polyphonic and fragmentary profile of the region” (Glišić/Vujošević 2021: 33). To belong to the Balkans was to possess the rare opportunity to begin from a true *tabula rasa* in Benjaminian terms. The idea to infuse Europe with the bold, rebellious energy coming from the Balkans thus presupposed a potential for genuine cultural transformation of Europe – a type of a radical new beginning that was unavailable to the Western avant-gardes. In this context, the Zenitists reframed the Balkans not as a periphery to be civilized, but as the center of a counter-civilizational project – one that would Balkanize Europe and subvert its hegemonic narratives (*ibid.*).

In the Bulgarian avant-garde, the idea of a new beginning was envisioned primarily as a return to simplicity – “that one should suddenly feel oneself to be simple” (Krăstev 1922: 5–7). This return to simplicity reflects an affinity for the “primitive” and presupposes a fundamentally different way of seeing and experiencing the world. In the context of widespread disillusionment following the Balkan Wars and World War I, Bulgarian artists emphasized that life must still be lived, even if all meaning has been lost, and only the fact of living itself remains (*ibid.*). Their role as cultural barbarians is often defined indirectly (they do not always use the word “barbarian” explicitly when formulating their poetics), but in their acceptance of pervasive meaninglessness, they exemplify Walter Benjamin’s concept of the constructive barbarian and his interpretation of the postwar condition. In his manifesto “Neblagodarnost” (“Ingratitude”), Kiril Krăstev articulates the Dionysian poetics of the Yambol circle of artists, where he was a leading figure: “Tragedy has given birth

---

<sup>14</sup> “Stvarao sam da uništим. Uništавао сам да створим“.

<sup>15</sup> “Da habt ihr die Helden der Vernichtung, und da habt ihr die Fanatiker des Aufbaues”.

to laughter. To laugh means to forget everything and begin again; to invent something new – simple in its novelty, and perfect in its simplicity” (Krăstev 1922: 5–7). These ideas are in line with Benjamin’s idea that humankind has become impoverished after having surrendered “one portion of the human heritage after the other”, but that “in its buildings, pictures, and stories, mankind is preparing to outlive culture, if need be” (Benjamin 2005: 735). Benjamin insists that “the main thing is that it does so with a laugh”, and welcomes the fact that “this laughter may occasionally sound barbaric”. The philosopher concludes with the hope that “from time to time the individual will give a little humanity to the masses” (*ibid.*), a gesture that could be understood as the principal aim of the Balkan avant-garde.

#### 4. Reversing the Civilizational Hierarchy

The Balkan artists’ shared project, that has been described as “the struggle for humanity through art”<sup>16</sup> (Micić 1921a: 1–2), strongly conveyed hostile sentiments toward European civilization. In the “Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima” (“Manifesto to the Barbarians of Spirit and Thought on All Continents”), the Zenitists proclaimed: “Down with Europe – down with wars”<sup>17</sup>. Opposing the deceitful and contradictory heritage of European culture, they upheld the values of the “ancient cradle of culture” – the Balkans – exclaiming: “Anti-culture, Anti-Europe!”<sup>18</sup> (Micić 1926a). It is in this context that Micić’s brother Branko Ve Poljanski announces that “Zenitism is driving Europe out of the Balkan peninsula” in his collection of poems *Panika pod suncem* (“Panic underneath the Sun”) (Poljanski 2024: 15), which is popularized in Bulgaria through the recurring rubric “Knigopis” in Geo Milev’s magazine *Plamăk*, alongside *Zenit* magazine and Micić’s publication *Proletkult* by A. Lunacharsky. That same issue of *Plamăk* (7–8) offers a Bulgarian translation of Micić’s foreword titled “Lunacharski i proletkulta” reflecting the enthusiasm for the results of the October Revolution and the growing interest in “the cultural creativity of the Russian brothers, destined by history to be

<sup>16</sup> “[...] borba za čovečnost kroz umetnost [...]”

<sup>17</sup> “[...] dole Evropa – dole ratovi [...]”

<sup>18</sup> “Mi sa Balkana urličemo iz prastare kolevke kulture. Mi sa Balkana urličemo: antikultura!... antievropa!...”

the forerunners of a new spirit on Earth, of a new love among humankind”<sup>19</sup> (Micić 1924a: 242–243).

Milev’s and Micić’s exchange of texts and ideas testifies to a shared ideological horizon, grounded in a belief in humanism and cultural renewal through revolutionary art. In the foreword, Micić is calling for a stronger cultural affirmation of the South Slavs and the mobilization of creative forces in the face of historical marginalization and civilizational delay (Golubović/Subotić 2008: 192). He celebrates the idea of collective participation in cultural creation, where art would cease being the plaything of individuals and become a common good. This concept resonates with Walter Benjamin’s theory of the aura of the artwork and his belief in aesthetic politics which are rooted in collective engagement and social transformation.

Milev promoted Russian culture in both his magazines by publishing and interpreting the works of Russian artists like Kandinsky and Goncharova, alongside Mayakovsky’s and Blok’s revolutionary poetry. His critique directly challenged the anti-Soviet propaganda prevailing in Bulgaria by presenting Russian literature, theatre, and music as vital and innovative. While both Milev’s and Micić’s magazines shared this ideological enthusiasm, *Zenit* stood out due to its closer and more direct contacts with Russian avant-garde artists. In 1922, with El Lissitzky and Ilya Ehrenburg as co-editors, Micić published the double issue 17–18 of *Zenit*, known as “Ruska sveska” (“The Russian Notebook”), which featured poetry by Mayakovsky, Esenin, and Khlebnikov, theoretical writings by Malevich and Tairov, as well as reproductions of works by Lissitzky, Rodchenko, and Tatlin, including Tatlin’s famous design for the Monument to the Third International. Through these transnational artistic connections, *Zenit* positioned itself as a key Balkan platform for avant-garde exchange and contributed to disseminating Russian revolutionary culture across the region.

The rhetoric of collective creation, futurity, and Slavic cultural revolution forms a powerful Eastern counterpart to Western decadence – a theme deeply embedded in *Zenit* and further developed in the Bulgarian context through *Plamăk* and *NOVIS* magazines. Through their emphasis on shared cultural creation, revolutionary purpose, and Slavic solidarity, these artists enact what

---

<sup>19</sup> „[...] културното творчество на руските братя, предопределени от историята да бъдат предтечи на нов порядък в света, на нова любов между хората“.

Walter Benjamin saw as a revolutionary counter-response to fascist aesthetics: the politicization of art. They reclaim aesthetics as a space for historical intervention and cultural reconstitution.

Within the framework of cultural barbarism, Balkan artists aimed to reverse the Europeanization of the Balkans in favor of the Balkanization of Europe (Golubović/Subotić 2008: 19). In line with Nietzsche's and Benjamin's interpretations of cultural barbarism, they believed that from ancient times to the present, "culture rests on the shoulders of barbarians"<sup>20</sup> (Micić 1926a). They identified as "rebel-poets, anti-cultural outlaws"<sup>21</sup> fighting for freedom from cultural oppression and tyranny (*ibid.*). Thus, the Balkan avant-garde rejected the glorification of Western civilization, along with the rejection of the "traditional, solemn, noble image of man, festooned with all the sacrificial offerings of the past" (Benjamin 2006a: 391–392).

Their critique of European civilization aligns with Benjamin's argument that every cultural triumph carries a legacy of oppression: "There is no document of culture which is not at the same time a document of barbarism" (*ibid.*). The radical manifestos of the Balkan avant-garde artists aimed to expose the barbarism embedded in European cultural artifacts. They were "brushing history against the grain" (*ibid.*: 392), by championing the voices of the oppressed. Their vision of renewal was not founded on the ideals of European modernity but on an anti-civilizational impulse that sought to dismantle the structures of inherited cultural power.

It is in this context that the avant-garde artists from the Balkans turned toward what Benjamin describes as "the naked man of the contemporary world who lies screaming like a newborn babe in the dirty diapers of the present" (Benjamin 2005: 733). This figure, stripped of historical pretensions and false grandeur, emerges as the embodiment of an alternative modernity, in which the artists experienced themselves as "naked and pure". In "Manifest zenitizma", this figure is heralded in bold capital letters: "NAKED MAN BARBAROGENIUS"<sup>22</sup>. Micić's naked and pure Barbarogenius is not a passive product of history, but a force of radical becoming – a disruptive and untamed energy that seeks to overturn the establishment.

<sup>20</sup> "Oduvek, samo na plećima varvara počiva stara i savremena kultura".

<sup>21</sup> "[...] buntovnik-pesnik, antikulturni ajduk-komita [...]"

<sup>22</sup> "GOLI ČOVEK BARBARO-GENIJ"

In contrast to the pure and unadorned Balkan barbarian, the European man is “clothed” in cynicism, hiding behind fig leaves and the mask of capitalist carnival, which the Zenitists aimed to strip away<sup>23</sup>. In “Manifest zenitizma”, Ivan Goll declares that the true barbarian is, in fact, the Western man. He portrays Europeans as “born beasts, born criminal types, born militarists, nations grown great through war songs from Homer to Marinetti, and a civilization shaped by the Bible, grammars, and pragmatic books”<sup>24</sup> (Micić/Goll/Tokin 1921: 10).

Together, these views crystallize the Balkan avant-garde’s strategy of cultural inversion: by embracing the perceived barbarism of the Balkans as a source of creative authenticity, the artists exposed the West’s own latent savagery, masked by civilization and corrupted by capitalism, imperialism, militarism, and moral hypocrisy.

In his analysis of Friedrich Nietzsche’s revaluation of barbarism, Markus Winkler explores how barbarism “becomes an essential attribute of culture’s heroic past and as such may be vindicated as the force bringing about culture’s future renewal” (Winkler 2018: 279). Furthermore, in *On the Genealogy of Morals*, Nietzsche describes a constructive type of barbarian, one whose untamed spirit serves as the foundation of cultural rebirth: “It is the noble races that have left behind them the concept ‘barbarian’ wherever they have gone; even their highest culture betrays a consciousness of it and even a pride in it” (Nietzsche 1989: 41). This mythicized archetype closely parallels Micić’s vision: just as the Zenitist naked man, Barbarogenius, stands atop Šar Mountain, the Ural Mountains, and across the globe (Micić/Goll/Tokin 1921: 3), Nietzsche’s barbarian emerges from the heights as “a species of conquering and ruling natures in search of material to mold” (Nietzsche 1968: 478–479). Nietzsche claimed that Prometheus exemplifies this barbarian<sup>25</sup> – a defiant

<sup>23</sup> “Ali mi čemo vam razderati na licu maske kapitalističkog karnevala. Mi skidamo sa tela vaša cinička odela, skidamo smokvino lišće...”

<sup>24</sup> “[...] rodene životnje, rođeni kriminalni tipovi, rođeni militaristi, narodi velikonaraasli usled ratnih pesama od Homera do Marinetija i civilizacije odredene Biblijom, gramatikama i pragmatičkim knjigama”.

<sup>25</sup> In *The Will to Power* Nietzsche wrote: “I point to something new: certainly for such a democratic type there exists the danger of the barbarian, but one has looked for it only in the depths. There exists also another type of barbarian, who comes from the heights: a species of conquering and ruling natures in search of material to mold. Prometheus was this kind of barbarian” (Nietzsche 1968: 478–479).

Dionysian figure who seizes fire from the gods “on account of his Titanic love for mankind” (Nietzsche 1999: 27), much as Micić’s Barbarogenius seeks to seize the course of history from the stagnation of Europe.

Historian Maria Todorova, who analyzes the reductionism and stereotyping of the Balkans in her seminal work *Imagining the Balkans*, observes that the Balkans have long been portrayed as the “other” of Europe, with its people stigmatized as those who refuse to “conform to the standards of behavior devised as normative by and for the civilized world” (Todorova 2009: 3). In this Eurocentric narrative, the idea of Balkanization became synonymous with a “reversion to the tribal, the backward, the primitive, the barbarian” (Todorova 2009: 3). Yet in the context of the cultural and artistic struggle between the East and the West during the historical avant-garde, the non-Western cultures were not considered inferior but held in high regard and were deemed synonymous with true authenticity. This is why Micić declared a Zenitist break from Europe in his article “Savremeno novo i slučeno slikarstvo” (“Contemporary and New Surmised Painting”), advocating for the Balkans to develop a “superior stance towards the former protégée, Madame Europe”<sup>26</sup> (Micić 1921c: 11).

A subsequent text, “Nova umetnost” (“New Art”), redefined the Eurocentric perception of the Balkans, long marginalized as the “other”, by asserting that Europe is “merely an extension of the Balkans”, which should be Balkanized by all means<sup>27</sup> (Micić 1924b). This idea appears in Micić’s poem “Aero-plan bez motora. Antievropska poema” (“Aeroplane Without an Engine. An anti-European poem”), published in 1922, and reprinted in *Zenit* 40: “Let the Balkans be in all places that you consider Europe”<sup>28</sup> (Micić 1926a). In response to Europe’s cultural oppression, Micić reversed the cultural hierarchy: Europe was now becoming the marginalized “other” that needed to accept corrective measures from the Balkans for its regressive cultural and civilizational standards. Branko Ve Poljanski echoed this sentiment, recognizing the transformative force of Balkanism in the face of European artistic stagnation: “Zenitism has entered Europe. Europe is amazed by Balkanism, which provides new and positive results”<sup>29</sup> (Poljanski 2024: 15). As Vesna Kruljac explains:

<sup>26</sup> “[...] superiorni stav prema dosadašnjoj štićenici Madame Evropi [...]”

<sup>27</sup> “Evropa nije ništa drugo nego produženje Balkanskog poluostrva. Naša je istorijska, kulturna pa i politička misija da Balkanizujemo Evropu svim raspoloživim sredstvima.”

<sup>28</sup> “Neka bude svuda Balkan što vi zovete Evropa [...]”

<sup>29</sup> “Zenitizam je ušao u Evropu. Evropa se čudi Balkanizmu, koji pruža nove i pozitivne rezultate.”

The motivation behind launching the magazine was the idea that, following the traumatic experiences of the First World War, a new, authentic, and socially engaged art should be created and promoted on the margins of the Old Continent – one that would challenge the negative stereotypes about the cultural inferiority of the South Slavic peoples and establish a new, revolutionary cultural paradigm based on the unconscious primitivism and inherent barbarism of the people from the Balkans.<sup>30</sup>

(Kruljac 2023: 25)

## 5. Dialectics of the Primitive and Primitivism as Lived Condition

Building on the dialectical framework identified by Dijana Metlić in her study which explores Zenitism in the context of the oppositions between Balkan and Europe, and the primitive and the civilized (Metlić 2021), a parallel structure emerges in the Bulgarian avant-garde. It, too, articulated a powerful dialectic between opposing cultural principles – what critics such as Botyo Savov and Nikolay Raynov conceptualized as the antinomies of East and West, Scythian and Slavic, Dionysian and Apollonian. These oppositions were not merely aesthetic categories but represented ontological and civilizational paradigms, deeply rooted in both mythic time and historical trauma.

In Savov's 1924 essay "Skitsko i slavyansko v bălgarskata literatura" ("Scythian and Slavic in Bulgarian Literature"), the Bulgarian poetic tradition is cast as a tension between two elemental forces: the wild, violent, chaotic Scythian impulse, identified as both barbaric and generative – and the contemplative, sorrowful, and sacrificial Slavic principle. "The Scythian element", Savov writes, "is the primordial element, the origin of all origins, the primitive intoxicated with its own power [...] anarchy is the freedom of the barbarian"<sup>31</sup>. In contrast, the Slavic element is "gentle. It is the sadness of something that

<sup>30</sup> "Motiv za pokretanje časopisa bila je ideja da se posle traumatičnih iskustava Prvog svetskog rata na marginama Starog kontinenta kreira i afirmiše nova, autentična i društveno angažovana umetnost, koja će izmeniti negativne stereotipe o kulturnoj inferiornosti južnoslovenskih naroda i uspostaviti novu, revolucionarnu kulturološku paradigmu, zasnovanu na nesvesnom primitivizmu i izvornom varvarizmu ljudi sa Balkana".

<sup>31</sup> "Тя е първобитната стихия, началото на началата, примитивът, който се описянява от собствената си сила. Нейните първични, могъщи прояви са разрушението в злото, анархията на варварина".

has passed, the dream of something that never was”<sup>32</sup> (Savov 2009: 190–191). These dual impulses mirror Nietzsche’s conception of the Dionysian and the Apollonian, which Savov explicitly references. For him, Scythian violence is not merely destructive, it is a form of creative chaos, an ecstatic rupture from cultural suppression, much like Nietzsche’s ideal of Dionysian intoxication as a force beyond good and evil.

Nikolay Raynov’s treatise “Iztochno i zapadno izkustvo” (“Eastern and Western Art”) complements this framework by articulating a civilizational dichotomy in artistic worldviews. Western art, he argues, is rational, anthropocentric, and linear, grounded in mimesis. Eastern art, by contrast, aspires toward mythic transcendence, collective symbolism, and ontological harmony with the cosmos (Raynov 2009b: 53–66). Rather than being “backward”, the East, for Raynov, embodies a different metaphysical foundation, one that is potentially closer to the ambitions of modernism and the avant-garde.

Together, these texts reframe Bulgarian avant-garde art as a site of productive tension, in which cultural barbarism and spiritual introspection coexist. The poetic work of Geo Milev and Lamar exemplifies this synthesis: their texts unleash Scythian violence while gesturing toward Slavic sorrow; they invoke Dionysian frenzy yet bear traces of Apollonian clarity. In this sense, Bulgarian avant-gardists do not entirely reject tradition but rework it through the prism of Balkan marginality, asserting a cultural autonomy that resonates with Walter Benjamin’s vision of the barbarian as the historical materialist who breaks with the triumphal narratives of civilization.

Through the convergence of Nietzschean and Benjaminian thought, we see that the figure of the barbarian – whether in philosophy or avant-garde manifestos – functions as a dialectical force, one that simultaneously negates and reconstitutes culture, in line with Nietzsche’s claim that “every higher culture has barbarous beginnings”<sup>33</sup> (Nietzsche 2002: 151–152). This reframing of bar-

<sup>32</sup> “Другата стихия е славянската стихия. Тя е кротка стихия. Тя е тъгата за нещо минало. Тя е мечтата за нещо, което не е било”.

<sup>33</sup> Nietzsche made this claim in *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*: “Let us not be deceived about how every higher culture on earth has *begun!* Men whose nature was still natural, barbarians in every terrible sense of the word, predatory people who still possessed an unbroken strength of will and lust for power threw themselves on weaker, more civilized, more peaceful races of tradesmen perhaps, or cattle breeders; or on old and mellow cultures in which the very last life-force was flaring up in brilliant fireworks of spirit

barism as a generative force inspired many Balkan avant-garde artists to turn to primitivism as a more immediate and radical mode of creation.

The dichotomy between stylistic and perceptual primitivism, as articulated by Colin Rhodes (1994), offers a productive framework to understand how the Zenitists and their Bulgarian counterparts engaged with the concept of the primitive. While stylistic primitivism refers to a conscious appropriation of non-European forms (such as African masks or Oceanic motifs) as a means of formal experimentation, perceptual primitivism, by contrast, seeks to channel a more immediate, vital, and intuitive mode of expression – an unconscious, lived primitivism, often rooted in local cultural and existential conditions.

Zenitism and the Bulgarian avant-garde were fundamentally aligned with this second model. Rather than mimicking non-European art forms, they articulated a primitivism born of their own condition as Eastern, Balkan, and marginal within the European hierarchy. As Dijana Metlić argues, “Micić does not seek the primordial in extra-European cultures, like many modernist colleagues, because he knows that this source is within him, in the Balkans” (Metlić 2021: 55).

Ljubomir Micić’s critique of Western primitivism was scathing; he rejects it as retrograde and fundamentally mimetic in nature (*ibid.*: 51). In his 1921 text “Savremeno novo i slučeno slikarstvo”, he argues that “the West consciously forces primitivism (new imitation)”, mistaking modern naturalism for innovation. For Micić “old unconscious primitivism” was rooted in “nature and man’s naivety”, whereas “the new conscious primitivism” stemmed from cultural refinement: “Culture is thus used to refine primitivism – regression. Very naive is this conscious simplicity of satiated and impotent Westerners, for this return to fundamental and primitive form (which was once immediate) is not an event of great scope, for it is a return (Progress is only forward!)” (Micić 1921c: 11–12).

The Zenitist barbarogenius embodied perceptual primitivism, as a cultural outsider who possessed an innate, existential relationship to the primitive. As Micić put it in his text “Protiv sentimanetalne politike” (“Against Sentimental Politics”), published in 1922 in the special issue of *Zenit*: “We do not wish to

---

and corruption. The noble caste always started out as the barbarian caste. Their supremacy was in psychic, not physical strength, – they were *more complete* people (which at any level amounts to saying ‘more complete beasts’ –)” (Nietzsche 2002: 151–152).

be Europeans. We are Balkanites – Easterners! We create Balkan art for Balkan culture. We demand the Balkanization of Europe!” The Zenitists want “wild primitive poetry, unworn languages and feelings”<sup>34</sup>, wrote Ivan Goll (Golubović/Subotić 2008: 97).

This vision had strong parallels in the Bulgarian avant-garde. Geo Milev reportedly declared: “We are a healthy and primitive people. I dream of waging war for a raw, masculine aesthetic and literature” (Krăstev 1988: 86). Nikolay Raynov called for a radical break with the West in his manifesto “Izkustvo i stil” (“Art and Style”), proclaiming that “the West is finished” (Raynov 2009a: 33–34), while Lamar employed the Orthodox icon as a symbol of anti-European resistance and unconscious primitivism in his collection of poems *Zhelezni ikoni* (*Iron Icons*). Orthodox icons, as he implied, were not created by mimicking the Western canon or academic painting; rather, they represented an unbroken link to a collective, sacred, and pre-modern artistic consciousness.

Sirak Skitnik’s manifesto “Tainata na primitiva” (“The Secret of the Primitive”) likewise offered a powerful Bulgarian articulation of perceptual primitivism, though the author did not criticize stylistic primitivism. He argued that to liberate art, the artist must return to the “primordiality of the immutable Earth”, that is, to the “life of antiquity”, following the example of Gauguin in Tahiti, so that through the “primitivism of life” they may attain the “primitivism of art” and recover “the original significance of line and color, which their European counterparts had destroyed” (Skitnik 2009: 129). Skitnik’s understanding of primitivism might be described as stylistic in form, but perceptual in intent, as he seeks to recover vitality and immediacy and the primordial meaning of line and color, rather than to just appropriate non-Western motifs.

The important difference here is that while Western artists like Gauguin or Picasso turned toward the primitive as an exotic escape, Micić, Milev, and their Bulgarian contemporaries lived it as a condition. As Glišić and Vujošević argue, the Zenitist barbarogenius was not a privileged onlooker slumming among primitives, but a “real” barbarian who could not shed his social position at will (Glišić/Vujošević 2016: 731). A Balkan barbarian was not a role to be tried on and discarded, but an existential, political and cultural identity.

Marinetti’s view of Bulgarian society offers a striking confirmation of this. In his poem “Zang Tumb Tumb”, he praises Bulgaria not despite but because

34 “Mi hoćemo divlje prapesništvo, neistrošene jezike i osećanja”.

of its lack of cultural institutions: “no higher culture, no university, few libraries, few professors... peasants who can read without nostalgia, without tradition, without sentimentality – MEN” (Marinetti 1914: 42). For Marinetti, who referred to himself as a barbarian (Glišić/Vujošević 2025: 230), the absence of tradition embodied a Futurist ideal. However, for the Balkan barbarians this same lack was not a void to be filled with European models, but a space of originality, resistance, and renewal.

The admiration for barbarism and the search for the primitive thus went hand in hand with the rebellion against the Western canon. Both the Yugoslav and Bulgarian avant-gardes aimed to create art that was not derivative but foundational. The cultural barbarian, then, was not an isolated invention but part of a broader avant-garde reimagining of the primitive – not as the opposite of civilization but as its revolutionary potential. As Christian Moser observes, avant-garde artists were drawn to primitivism because “the art of the primitives is always anti-art, an art that does not want to be (high) art, but part of the practice of everyday life”, a principle that defined the ambitions of the avant-garde as a whole (Moser 2023: 12). Zenitism’s and the Bulgarian avant-garde’s primitivism was neither stylized nor simulated: it was lived, strategic, and revolutionary.

In the context of the Slavic avant-garde, such ideas were primarily rooted in Russian Neo-Primitivism, which rejected Western artistic tradition and emphasized the study of the cultural and artistic values of the East and Russia. Artists like Natalia Goncharova and Mikhail Larionov paralleled the concept of the barbarous creator, celebrating the “primitive” as a source of authenticity. Dijana Metlić points out that “Micić embraces Neo-Primitivism by offering the European avant-garde his own concept, forged through a fusion of Balkan barbarism and Zenitist art”<sup>35</sup> (Metlić 2021: 51).

## **6. Barbarians at the Gates**

In the first Zenitist manifesto Micić proclaims the arrival of Balkan barbarians and adopts a confrontational stance toward Europe:

---

<sup>35</sup> “Micić prihvata neoprimitivizam nudeći evropskoj avangardi vlastiti koncept kroz spoj balkanskog varvarizma i zenističke umetnosti”.

Zatvori vrata Zapadna – Severna – Centralna Evropo –

Dolaze Barbari!

Zatvori zatvori ali

Mi ćemo ipak ući.

Mi smo deca požara i vatre – mi nosimo dušu Čoveka.

(Micić/Goll/Tokin 1921: 3)

Close your gates Western – Northern – Central Europe –

the Barbarians are coming!

Close them, but

we will enter nonetheless.

We are the children of arson and fire – we carry the soul of Man!

Similarly, the Bulgarian poet Lamar contrasted the motif of the barbarian with the image of Europe, positioning the former as a vengeful force poised to dismantle the decadent structures of Western civilization. His poetry brims with violent proclamations, where the barbarian is not merely a threat but an inevitable force of reckoning:

Върху тъстия гръб на Европа

Разпъваме кръстната мъка

И сръчно опъваме лък

В сърцето на стара Европа

(Lamar 1926)

On the fat back of Europe

We crucify the cross

And deftly we draw the bow

In the heart of old Europe

The violence here is not mindless but retaliatory, a direct response to the oppression and imposed barriers of the European order. In Micić's words: "We want to take human revenge: an eye for an eye, a tooth for a tooth!"<sup>36</sup> (Micić 1926a). The barbarians of Lamar's vision, much like those of Micić's,

36 "Mi hoćemo da se ljudski osvetimo: oko za oko, zub za zub!"

are insurgents rising from the periphery, disrupting the cultural and political hierarchies that sustain the West. Lamar's lyrical subjects often issue fierce threats, as in the poem „Kăm Evropa“ („To Europe“):

Твоите рожби ще хвърлят в краката ни  
динамика и телени мрежи,  
но ние сърцата им с нож ще прорежем  
и пики над теб ще размятаме!  
(Lamar 2005: 30)

Your offspring will throw dynamite  
and barbed wire at our feet,  
but we will cut through their hearts with knives  
and brandish pikes above you!

For the Balkan avant-gardists, violence against inherited forms was not a destructive frenzy but a conscious strategy. Concerning the violent genealogy of culture and the moral ambivalence of inherited traditions, their project aligns with Benjamin's historical materialist view of art as inseparable from violence: "cultural treasures" must be viewed "with cautious detachment" for they carry a lineage "which [the historical materialist] cannot contemplate without horror" (Benjamin 2006a: 392). Recognizing their marginal position within the European order, the Balkan barbarians projected a form of vengeance that closely echoes Nietzsche's diagnosis of modern culture and its suppressed underclasses. Nietzsche wrote:

It should be noted that Alexandrian culture needs a slave-class in order to exist in the long term; as it views existence optimistically, however, it denies the necessity of such a class and is therefore heading towards horrifying extinction when the effects of its fine words of seduction and pacification, such as 'human dignity' and 'the dignity of labour', are exhausted. There is nothing more terrible than a class of barbaric slaves which has learned to regard its existence as an injustice and which sets out to take revenge, not just for itself but for all future generations.

(Nietzsche 1999: 86–87)

This image of a barbaric uprising, born from centuries of ideological pacification and aestheticized injustice, resonates deeply with the revolutionary aesthetics of the Balkan avant-garde. In the poem “Vik na robite” (“Cry of the Slaves”), Lamar articulates precisely this kind of violent awakening:

Моите братя безбройни  
разбойни  
юнаци!  
[...]  
Ний сме последните жители  
на прогнилата Земна Империя  
[...]  
а с бели коне прокопитяме  
тишината на хлебни полета  
и с вили събaryaме  
и диви се спущаме  
през ветровете;  
Елате!  
Слънцето кърваво свети...  
(Lamar 2005: 31–33)

My brothers – countless,  
outlaws  
heroes!  
[...]  
We are the last inhabitants  
of the rotting Earthly Empire.  
[...]  
but on white horses we thunder  
through the silence of grain fields,  
with pitchforks we tear down,  
and wildly we descend  
through the winds.  
Come!  
The sun burns blood-red...

Here, Lamar's poetic voice channels the fury of a "slave class" no longer content to serve as the expendable material of civilization. His invocation of a decaying empire and a brotherhood of rebels is in line with Nietzsche's vision of the Dionysian as an apocalyptic, liberatory force that emerges when the rhetoric of progress and dignity collapses under the weight of its own hypocrisy. Lamar's "Varvari" („The Barbarians“) further intensifies this violent liberation:

Тогава – о, ние сме варвари,  
на глада ви ще хвърляме татул  
и с удара на овни матори  
ше ви счупим гърба и ребрата.  
(Lamar 2005: 20)

Then – oh, we are barbarians,  
we will throw poisonous weeds into your hunger  
and with the blows of battering rams  
we will break your back and ribs.

Despite the ferocity of Lamar's barbarians, they wield neither sophisticated weapons nor the gilded symbols of power. Instead, they carry iron icons – an inversion of the traditionally golden Orthodox icon, transforming sacred imagery into a raw, militant aesthetic. This motif resonates deeply with the Eastern Orthodox tradition, in which the icon is not mimetic but symbolic, stripped of linear perspective, naturalism, and academic illusionism characteristic of Western art. It represents pure creation and embodies the sense of unconscious primitivism; it is unburdened by authorship and often created anonymously, which aligns with the collectivist ethos of Eastern culture, in contrast to Western individualism and artistic ego.

In Lamar's poetry, the substitution of iron for gold signals not only a rejection of Western materialism, but also a claim to spiritual immediacy rooted in the East. The icon, once a sacred object of veneration, is transformed into a weapon of aesthetic and political revolt, and this reimagining exemplifies Walter Benjamin's notion of politicized art: the aura of the sacred image is shattered and repurposed in service of historical consciousness.

Here we can evoke Walter Benjamin's concept of the angel of history (2006a: 392), which shows that true progress emerges not through linear advancement but through confrontation with catastrophe. As in Benjamin's interpretation of Paul Klee's painting "Angelus Novus" – the angel of history, propelled forward by the storm of progress while staring at the wreckage of the past – the iron icon does not promise redemption. It stands instead as a memorial to collapse and an instrument for future transformation. The storm that Benjamin calls *progress* drives the angel forward, and this same storm animates the barbarian: the iron icon becomes the object Benjamin envisioned – no longer a site of contemplation but a site of confrontation – commanding action, not awe.

## 7. "No God! No Master!"

This transformation also signals a deeper rupture: a total rejection of religious authority and spiritual consolation. Balkan barbarians' rejection of Western values included a sharp opposition to organized religion, with atheistic views predominant in both Yugoslav and Bulgarian avant-gardes. These artists were particularly antagonistic towards the hypocrisy of European Christianity. The critique of Christianity was predominant in Zenitist manifestos, but it also appeared as a frequent motif in Micić's poetry, for example, in the poem "Reči u prostoru" ("Words in Space"):

Krstovi su kolovođe stoljetnih grehova  
Zlatom okovani  
krvi poprskani.  
(Micić 1921b: 10)

Crosses are the leaders of centuries-old sins  
Gilded in gold  
sprinkled with blood.

Micić, Poljanski, Milev, Lamar and other poets criticized institutionalized Christianity, seeing it as an instrument of oppression. Micić articulated these views with a fierce declaration:

Mi nećemo više da budemo prevorni hrišćani. Zlotvorno hrišćanstvo je zabluda u krvi, koju vekovima loču idioci i puzavci. [...] U ime novog tvoračkog varvarstva, dole antiljudsko hrišćanstvo!

(Micić 1926a)

We no longer wish to be hypocritical Christians. Malignant Christianity is a blood-soaked delusion that idiots and sycophants have been drinking for centuries. [...] In the name of a new creative barbarism, down with anti-human Christianity!

This rejection of Christianity was not merely rhetorical but deeply intertwined with the artists' revolutionary and anarchist beliefs. Their opposition to institutionalized religion mirrored their defiance of all hierarchical structures. In a 1925 performance in Ljubljana, organized with the support of Slovenian artists Ferdo Delak and Avgust Černigoj, Branko Ve Poljanski outraged the members of the clerical circles by calling upon the transformation of churches into cinemas (Kruljac 2023: 45) – a provocative gesture meant to liberate spaces of institutional authority and repurpose them as sites of modern, collective cultural experience. Balkan poetry, manifestos, and performances did not simply challenge religious dogma but called for an all-encompassing social and spiritual upheaval – an absolute negation of the existing order.

In his poem “Septemvri”, Milev echoes Zarathustra's preachings and calls on humanity to “bring down heaven to the sorrowing, blood-soaked earth” and live harmoniously in the here and now, exclaiming, “DOWN WITH GOD!”, and “No God! No master!”<sup>37</sup> (Milev 2006: 127–148).

Lamar reflects the same anarchist defiance in his poem “Razpyatie” (“Crucifixion”) from the collection *Zhelezni ikoni*, where the lyrical subject rejects Christian doctrines, identifying himself as a “great-grandson, an anarchist outlaw”<sup>38</sup> (Lamar 2009). In his poem “Prolog” (“Prologue”) from the collection *Arena*, the poet heralded the coming of “THE GREAT ANARCHY”

<sup>37</sup> „ДОЛУ БОГ! По небесните мостове / високи без край / с въжета и лостове / ще снемем блажения рай / долу / върху печалния / в кърви обляния / земен шар. [...] – Без Бог! Без господар!“

<sup>38</sup> “– аз – / правнуц – / разбойник-антихрист”. In the Bulgarian language the word “pravnuk” (great-grandson) contains the prefix “pra-“, which can be used to denote that something is primeval.

(“VELIKATA ANARKHIIA”), which would tear down republics and monarchies alike. Zenitists, too, openly declared their anarchist beliefs, claiming to be led by the mystical demigod Anarch. For these artists, the rejection of Christianity was inseparable from their revolutionary project. By rejecting God, they rejected not only the church but the entire European order it upheld, advocating instead for a world in which the barbarians would reclaim their rightful place as the true creators of a new civilization.

This stance reached its culmination in the complete rejection of Europe’s existence in “Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima”. In this manifesto Micić denounced the “noble gallows of the *so-called* European continent”<sup>39</sup>, reimagining the Balkans not as a peripheral or marginalized space but as a dynamic “bridging and transitional space that mediates between East and West” (Moser 2023: 38).

This ambition was shared by their Bulgarian comrades, who were persecuted, censored and ultimately silenced. However, in 1929, a few years after the brutal murder of Geo Milev and Micić’s emigration to Paris, Lamar founded the constructivist magazine *NOVIS*, which stood for a creative and humanist transformation of the world and would carry on the impactful legacy of the Balkan barbarians and the aesthetic pursuits of *Vezni* and *Plamäk*. Likewise, in 1927 the Slovenian avant-garde artist Ferdo Delak continued *Zenit*’s legacy through his magazine *Tank*, which promoted radical artistic experimentation and engaged with the avant-garde currents of the time, reinforcing the trans-national reach of the movement’s revolutionary ideals.

## 8. The Balkan Barbarian Method

The Balkan avant-garde artists sought not merely to produce art but to build a new civilization – one that would emerge, as Benjamin wrote, “with a laugh” (Benjamin 2005: 735) from the wreckage of the old world, carrying forward the spirit of a renewed, liberated humanity. The artists of *Zenit*, *Plamäk*, and other Balkan avant-garde platforms understood that the role of the artist in a fractured postwar world was not to provide aesthetic consolation but to confront history and cultural hegemony directly. In this sense, their project constituted a radical aesthetic politics, one that resonates with Benjamin’s call

39 “[...] otmenim vešalima evropskog nazovi-kontinenta [...]”. Italics in translation are mine, O. S.

for the historical materialist to intervene in the mythic continuum of history and “brush it against the grain” (Benjamin 2006a: 392). Balkan “barbarian” art was not an escape, but a form of resistance. As Benjamin warned: fascism aestheticizes politics by transforming destruction into spectacle. The avant-garde responds by politicizing art, using the shock of barbarism to rupture historical myth and awaken new consciousness (Benjamin 2006b: 122). Through physical and metaphysical fragmentation, iron icons, raw language, and revolutionary visions of *Zenit*, *Plamák* and *Vezni*, these artists enacted what Benjamin called the constructive principle of barbarism: dismantling the aura of the old world in order to forge a new, more humane world.

In the face of repression, exile, and even execution, these avant-garde artists left behind more than manifestos or poems. They left a method: a cultural and political stance that challenged the hegemony of tradition, the complacency of aesthetics, and the violence of historical amnesia. As the specters of authoritarianism and cultural homogenization return in contemporary Europe, the voices of the Balkan barbarians remain hauntingly urgent. While their artistic and ideological projects may not have provided a definitive solution, they offered something arguably just as important – an alternative face of humanity: one that insists that art must be lived, not commodified; that culture must disrupt, not pacify, and one that, like Benjamin’s angel of history, refuses to look away from the wreckage.

## References:

- Benjamin, Walter (2005): “Experience and Poverty”, in: Idem: *Selected Writings. Vol. 2.2.* Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 731–763.
- Benjamin, Walter (2006a): “On the Concept of History”, in: Idem: *Selected Writings. Vol. 4.* Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 389–400.
- Benjamin, Walter (2006b): “The Work of Art in the Age of its Reproducibility”, in: Idem: *Selected Writings. Vol. 3.* Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 101–133.

- Glišić, Iva / Vujošević, Tijana (2016): "I am Barbarogenius: Yugoslav Zenitism of the 1920s and the Limits of Performativity", in: *The Slavic and East European Journal* 60/4, 718–742.
- Glišić, Iva / Vujošević, Tijana (2021): "Zenitism and Orientalism", in: *Zbornik radova Akademije umetnosti* 9, 29–45.
- Glišić, Iva / Vujošević, Tijana (2025): "The Barbarogenius: A Balkan Modern Primitive", in: *International Yearbook of Futurism Studies* 15, 227–256.
- Golubović, Vidosava / Subotić, Irina (2008): *Zenit 1921–1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, Institut za književnost i umetnost, SKD Prosvjeta.
- Jović, Bojan / Subotić, Irina (2021): *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost.*
- Krăstev, Kiril (1922): "Neblagodarnost", in: *Lebed* 3/1, 5–7.
- Krăstev, Kiril (1988): *Spomeni za kulturniya zhivot mezhdu dvete svetovni voini*. Sofia: Zaharii Stoyanov.
- Kruljac, Vesna (2023): *Branko Ve Poljanski*. Beograd: Fakultet primenjenih umetnosti.
- Lamar (1926): "Stachka", in: *Nachalo* 10, n. p.
- Lamar (2005): *Zhelezni ikoni*. Sofia: Zaharii Stoyanov.
- Lamar (2009): "Razpyatie", in: *Literaturen forum* 1, 4.
- Marinetti, Filippo Tommaso (2014): *Zang Tumb Tumb*. Edizione digitale: Piero Vianelli.
- Metlić, Dijana (2021): "Antinomije Balkan-Evropa i primitivno-civilizacijsko u časopisu *Zenit* Ljubomira Micića", in: *Zbornik radova Akademije umetnosti* 9, 46–67.
- Micić, Ljubomir (1921a): "Čovek i umetnost", in: *Zenit* 1, 1–2.
- Micić, Ljubomir (1921b): "Reči u prostoru", in: *Zenit* 7, 10.
- Micić, Ljubomir (1921c): "Savremeno novo i slućeno slikarstvo", in: *Zenit* 10, 11–12.
- Micić, Ljubomir (1924a): "Lunacharski i proletkulta", in: *Plaměk* 7–8, 242–243.
- Micić, Ljubomir (1924b): "Nova umetnost", in: *Zenit* 34, n. p.
- Micić, Ljubomir (1925): "Ghéo Mileff", in: *Zenit* 36, n. p.
- Micić, Ljubomir (1926a): "Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima", in: *Zenit* 38, n. p.
- Micić, Ljubomir (1926b): "Aeroplan bez motora. Antievropska poema" in: *Zenit* 40, n. p.

- Micić, Ljubomir / Goll, Ivan / Tokin, Boško (1921): *Manifest zenitizma*. Zagreb: Zenit.
- Milev, Geo (1924a): "Poeziyata na mladite", in: *Plamäk* 2, 67–70.
- Milev, Geo (1924b): "Policeiska kritika", in: *Plamäk* 7–8, 235–236.
- Milev, Geo (2006): *Izbrani sächineniya v pet toma. Tom 1. Sláncogledite poglednaha slánceto*. Sofia: Zaharii Stoyanov.
- Milev, Geo (2007): *Izbrani sächineniya v pet toma. Tom 5. Pisma i dokumenti*. Sofia: Zaharii Stoyanov.
- Moser, Christian (2023): "New Barbarians, Superior Barbarians, Technicized Barbarians: The Semantics of Barbarism in the Manifestoes and Aesthetic Writings of the Avant-Garde Movements, 1900–1930", in: Winkler, Markus / Boletsi, Maria (Ed.): *Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Literature, and the Arts. Vol. II: Twentieth and Twenty-first Centuries*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1–47.
- Nietzsche, Friedrich (1968): *The Will to Power*. New York: Vintage Books.
- Nietzsche, Friedrich (1989): *On the Genealogy of Morals. Ecce Homo*. New York: Vintage Books.
- Nietzsche, Friedrich (1999): *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, Friedrich (2002): *Beyond Good and Evil*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Poljanski, Branko Ve (2024): *Sabrane pesme*. Beograd: Kontrast.
- Poljanski, Ve (1923): *77 samoubica*. Zagreb: Reflektor.
- Rasinov, M. [pseud. von Ljubomir Micić] (1926): "Zenitizam kroz prizmu marksizma", *Zenit* 43, 12–15.
- Raynov, Nikolay (2009a): "Izkustvo i stil", in: Sugarev, Edvin / Dimitrova, Elka / Atanasova, Cvetanka (Ed.): *Kriticheskoto nasledstvo na bălgarskiya modernizäm. Tom II*. Sofia: Boyan Penev, 33–34.
- Raynov, Nikolay (2009b): "Iztochno i zapadno izkustvo", in: Sugarev, Edvin / Dimitrova, Elka / Atanasova, Cvetanka (Ed.): *Kriticheskoto nasledstvo na bălgarskiya modernizäm. Tom II*. Sofia: Boyan Penev, 53–66.
- Rhodes, Colin (1994): *Primitivism and Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Saveska, Olga (2021): "Zenitizam u Bugarskoj – Bugsarska u Zenitu. O bugarskoj avangardi i umetnicima koji su učestvovali na Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi nove umetnosti", in: Jović, Bojan / Subotić, Irina (Ed.): *Sto*

- godina časopisa *Zenit* 1921–1926–2021. Kragujevac: Galerija Rima; Beograd: Institut za književnost i umetnost, 367–385.
- Savov, Botyo (2009): “Skitsko i slavyansko v bălgarskata poeziya”, in: Sugarev, Edvin / Dimitrova, Elka / Atanasova, Cvetanka (Ed.): *Kriticheskoto nasledstvo na bălgarskiya modernizäm. Tom II.* Sofia: Boyan Penev, 190–208.
- Skitnik, Sirak (2009): “Tainata na primitiva”, in: Sugarev, Edvin / Dimitrova, Elka / Atanasova, Cvetanka (Ed.): *Kriticheskoto nasledstvo na bălgarskiya modernizäm. Tom II.* Sofia: Boyan Penev, 126–130.
- Subotić, Irina (1990): “Avant-Garde Tendencies in Yugoslavia”, in: *Art Journal. From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-Gardes of the East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century* 49/1, 21–27.
- Todorova, Maria (2009): *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.
- Winkler, Markus (2018): “Nietzsche’s Concept of Barbarism: From Rhetoric to Genealogy”, in: Winkler, Markus / Boletsi, Maria (Ed.): *Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Literature, and the Arts. Vol. I: From the Enlightenment to the Turn of the Twentieth Century*. Stuttgart: J. B. Metzler, 258–284.



Лана Йекнич

**Сон о свободе: школа Марины Абрамович  
(О перформансах Деспины Захаропулу,  
Сандры Джонстон и Александра Тимотича  
в рамках арт-события «Захват»)**

**Abstract:** This article analyses the performances of three artists, who have inherited Marina Abramović's performance art tradition – Despina Zacharopoulou, Sandra Johnston and Aleksandar Timotić. Their works were performed as part of the artistic event “Takeover” in London (Southbank Center) from the 4th to 8th of October, 2023. The entire building was transformed into an artistic platform for the performances for a total duration of more than twenty-eight hours. These are long durational performances, the practice of which is nurtured by the Marina Abramović Institute, and which are aimed at the inner work and change of both the performer and the audience that participates in the performance.

**Keywords:** “Takeover”, long durational performance, presence, space, transformation

В период с 4 по 8 октября 2023 года в Саутбэнк-центре (Зал королевы Елизаветы) в Лондоне состоялось арт-событие «Захват» (“Takeover”), организованное сербской художницей Марииной Абрамович и аффилированной с ней организацией — Институтом Марины Абрамович (ИМА). Весь Зал королевы Елизаветы<sup>1</sup> стал площадкой для проведения перформансов. Были использованы все помещения в здании: большой зал (Purcell Room), зрительный зал, гардероб, гримерные, помещения технического обеспечения, фойе. Здание полностью превращается в

---

<sup>1</sup> Зал королевы Елизаветы — ведущая лондонская площадка, где проходят лекции, танцевальные выступления, театральные представления, концерты классической музыки мирового уровня и др.

художественное пространство, чем достигается основная общая цель каждого отдельно сделанного в рамках этого проекта перформанса — манифестация и прославление искусства, трансформация и поднятие человеческого духа через художественный процесс. Захваченные (освоенные) помещения, первоначально не предназначенные для публичных художественных акций, переходят с уровня прагматического на уровень художественный, через искусство они освобождаются от своего основного назначения. Ключевым является понятие Присутствия (то, где я нахожусь — это мое пространство); художники занимают пространство своим духом и телом, в то время как публика отвечает собственными реакциями или отсутствием реакций, тем самым принимая участие в перформансах.

Институт Марины Абрамович (ИМА) продвигает сотрудничество между художественным и научным сообществом, он ориентирован на открытие и поддержку молодых художников, которые формируют свои перформативные практики, опираясь на упражнения, разработанные и оформленные в Метод Абрамович сербской художницей в течение почти пятидесяти лет работы. Работа ИМА особенно сосредоточена на длительных перформансах, во время которых меняется состояние сознания художника и которые позволяют зрителям ощутить интенсивное протекание времени, принимая участие в художественном событии, что в радикальных случаях представляет собой реальную опасность для художника<sup>2</sup>. В рамках Арт-биеннале в Бангкоке 25 января 2023 года Абрамович прочитала лекцию об истории длительных перформансов. По этому поводу она объяснила суть и значение этого типа перформанса:

---

2 Как например в перформансе «Ритм о» (срп. «Ритам о») Абрамович, когда художница в течение шести часов стояла неподвижно, в то время как зрителям предлагалось делать с ней все, что они пожелают, используя один из 72 предметов, которые она разложила на столе. Среди них были пистолет и пулья.

If you perform one hour, two hours, even five hours you still can pretend, you can still play and you can still act. But if you perform something one month, two months, three months, eight hours a day, ten hours a day – all of these fell down. You can't act. You can only show true self. And than you are very vulnerable.

(Abramović 2023)<sup>3</sup>

Самое главное, что акцент смещается с физической (телесной) на умственную, внутреннюю работу человека.

В перформансах, сделанных в рамках «Захвата», продолжительностью более 28 часов 30 минут, приняли участие одиннадцать художников со всего мира<sup>4</sup>. Большая часть этих работ представляет собой реперформансы или ранние перформансы тех же художников с небольшими изменениями. Отдавая значительное место реперформансу или перформансу сериями (как мы увидим на примере практик Паулы Гарсии или Майлза Гринберга<sup>5</sup>), Абрамович пытается продлить жизнь перформанса, спасти его от забвения, что она и сама не раз продемонстрировала в своем творчестве (можно упомянуть серию выступлений под названием «Семь легких пьес» (“Seven Easy Pieces”) в Музее Гуггенхайма в 2015 году, когда она сделала знаменитые перформансы Вито Аккончи, Брюса Неймана, Джини Панны, Вали Экспорт, Йозефа Бойса, а также повторила свой перформанс «Губы Томаса» (“Lips of Thomas”) 1975 года). Искусство перформанса, соответственно идеи Абрамович, может жить только в случае, если перформансы будут делаться заново. Таким образом, они каждый раз нагружаются новыми смыслами сообразно времени, в котором они делаются. По верному замечанию Светланы Рацанович, «Марина Абрамович хочет закрепить свою (со-

3 Конечно, Абрамович не является единственным представителем этого жанра перформанса, можно упомянуть по крайней мере нескольких художников, которые посвятили себя «длительному перформансу»: Тейчин Сье, Вячеслав-Юра Усенинов, Кристофер Бёрден, Пиппа Бакка... Особенность подхода Абрамович заключается именно в наличии школы и серии практических занятий, с помощью которых молодые художники готовятся к этому виду работы.

4 Проведение подобных мероприятий является неотъемлемой частью практики Института.

5 Паула Гарсия и Майлз Гринберг — художники, принявшие участие в «Захвате», преемники перформативной практики Абрамович.

циально, культурно определенную) позицию художника, то есть определить процесс завоевания или присвоения процесса Присутствия как художественное событие»<sup>6</sup>.

\*\*\*

Греческая художница **Деспина Захаропулу** сделала перформанс «Dokimi/Essay/Essai». ‘доким’ в переводе с греческого языка означает «испытание» или «тест»; в контексте перформанса Захаропулу это своего рода упражнение: исследование личных пределов психики, выносливости, концентрации, состояния человека в условиях, заданных перформансом — в закрытом помещении, лицом к лицу с другим человеком. «Эссе» дает возможность для обсуждения и размышления практически на все темы, которые могут интересовать эссеиста; структура эссе ничем не обусловлена, она зависит только от автора и его замысла. Термин «эссе» в названии перформанса призывает к свободному мышлению, к открытию истины внутри человека через встречу с Другим. До входа в помещение, где находится Захаропулу, каждый зритель должен был подписать контракт, в котором заранее в письменной форме заявляет, сколько времени он проведет в нем. Другие условия контрактом не были предусмотрены. В данных обстоятельствах роль перформансиста амбивалентна — он является исполнителем, наблюдателем, но и исследователем, а зритель, охотно согласившийся на определенные условия, становится одновременно субъектом и объектом художественного события. Философская перформативная практика Захаропулу предоставляет возможность самоанализа через созерцательный акт и философскую концепцию поиска истины. Практика Деспины Захаропулу «исследует искусство перформанса как SPATIUM MONSTORUM: поверхность и событие паррессии»<sup>7</sup>, с целью реконструировать философию, как воплощенную практику и ме-

<sup>6</sup> «Марина Абрамовић жели да фиксира своју (друштвено, културно дефинисану) позицију умјетника, односно, да процес освајања или присвајања Присутности дефинише као умјетнички догађај» (Раџановић 2019: 213).

<sup>7</sup> Термин «паррессия» впервые появляется у Еврипида. Переводится как «говорить все» — от «пан» (все) и «рема» (то, о чем идет речь), то есть, говорить правду, свободно выражать свое мнение.

тод по отношению к жизни, которая от нее радикально отличается<sup>8</sup>. В своей художественно-исследовательской работе<sup>9</sup> она подходит к перформансу через философию (как воплощенную практику), открывая пространство монстров или чудовищное пространство (“Spatium monstrorum”) как поле действия внешних сил (здесь имеются в виду отношения художника и публики), но в первую очередь как внутреннее пространство мысли, самопознания, пути к Самости. Творчество Захаропулу опирается на традицию перформансов 1970-х годов, предполагавших пограничные ситуации, реальную опасность и открытую провокацию (ее работа направлена на преодоление границ психики и физических границ тела через практику боли, работу с обнаженным телом и т. п.) По мнению М. Фуко, «парресия — это на самом деле игра для двух игроков; она разыгрывается, развертывается между одним и другим, а потому необходимо, чтобы в ней каждый определенным образом играл свою роль» (Фуко 2020: 68). В данном перформансе мы видим модель парресиастической игры, в которой оба участника каким-то образом раскрывают себя друг другу. Этот перформанс коррелирует с перформансом Марины Абрамович «В присутствии художника» (“The Artist is Present”) (2010, MoMA, Нью-Йорк), в котором художница смотрела в глаза посетителям ежедневно по восемь часов в течение трех месяцев (посетители могли сидеть напротив художницы так долго, как они хотели), однако в перформансе Захаропулу ситуация радикализуется за счет исключения других зрителей, которые остаются за пределами пространства перформанса, пока каждая из заранее контрактом предусмотренных сессий не закончится. Зритель, обязавшийся провести определенное время в «пространстве монстров» с Захаропулу, на самом деле сталкивается с своим собственным присутствием, страхами, чувством дискомфорта, вызванным данными обстоятельствами. «Интересно, насколько мы осознаём

8 «Her practice investigates performance art as SPATIUM MONSTRORUM: surface and event of parrēsia, aiming at reconstituting philosophy as embodied practice and method towards a life which is radically other.» Цитата взята с официального сайта Деспины Захаропулу: <https://www.despinazacharopoulou.com/about> (10.05.2024.)

9 Надо отметить, что у художницы учена степень кандидата философских наук и изящных искусств.

контроль, который принимаем и осуществляем каждый день?»<sup>10</sup> — задается вопросом Захаропулу. Она исследует тела, воздействующие на другие тела. “The performer is a piece of meat, a child, a slut, a saint, a secret object, a corps, a work of art, a gift, a knife [...] all at once at the same time”, — говорит Захаропулу в докладе «Перформанс на сцене травмы» о роли художника в своем перформансе под названием «Протрептик» (“Protroptic”) (Zacharopoulou 2019).

Отдельно стоит сказать о практике подписания контрактов во время перформансов, о которой Захаропулу пишет в научной статье “Contracts as Protocols of Governmentality” (2023). “Dokimi/Essay/Essai” не первый перформанс, в котором художница предлагает контракт зрителям; контракты являются составляющей частью ее перформативной практики. В первую очередь это способ «урегулировать» отношения без иерархии, которые, как и в перформансе Абрамович «Ритм о» (который, кстати, также является своего рода паррэсиастической игрой), могут выйти из-под контроля. В 2017 году греческая художница сделала тридцатиминутный перформанс «Материя»<sup>11</sup> в лондонской студии анатомии на арт-вечере «Алхимия». Когда Захаропулу вошла в помещение, где должен был состояться перформанс, помощник художницы зачитал условия контракта, который подписала сначала художница, а потом и все посетители, желающие каким-либо образом принять участие в перформансе. Ключевыми условиями, предусмотренными контрактом, были следующие: зрители могут свободно перемещать тело художницы в пространстве, снимать с нее одежду, прикасаться к ней, только если они предварительно наденут на руки латексные перчатки. В случае если границы дискомфорта будут нарушены, художница имеет право произнести стоп-слово<sup>12</sup> «стена», и тогда зрители должны

<sup>10</sup> «Πόσο συνειδητοί είσαστε, αναρωτιέμαι, για τον ἔλεγχο που αποδεχόμαστε και ασκούμε καθημερινά». Этими словами художница заканчивает свою видеопрезентацию к перформансу «Время в углу» (“Corner Time”) (2016), высказывая суть своего исследования и приглашая людей радикально углубиться в свой внутренний мир и поискать путь к изменениям.

<sup>11</sup> Оригинальное название перформанса на английском языке — “Matter”; данное слово может означать материю, предмет обсуждения, вопрос, дело, сущность. Мы выбрали первый вариант, который нам казался наиболее точно подходящим к сути перформанса.

<sup>12</sup> Стоп-слово — это заранее оговоренное слово, используемое с целью остановить участника садомазохистской практики; здесь — перформативного действия.

прекратить любое действие. В перформансе «Протрептик» который длился 3 недели (168 часов) в рамках Арт-биеннале в Бангкоке в 2018 году, Захаропулу также предложила публике контракт, согласно которому посетители должны были согласиться на те же условия до входа в зону перформанса, независимо от того, собираются ли они прикоснуться к художнице или нет. Всего было подписано около 6000 контрактов.

What led to this mutation of the contract's terms and conditions was my need as an artist to acquire explicit consent to be able to use images and personal data of the audience for future postperformance publications and exhibitions of the project. Apart from legally protecting the work, the decision to use this contract format also aimed at offering each visitor the choice to enter the work or not, after knowing in advance and consenting to the potential risks and consequences that such a decision would entail.

(Zacharopoulou 2023: 77)

Название перформанса «Протрептик» отсылает к известному сегодня во фрагментах произведению Аристотеля, в котором философ затрагивает вопросы о необходимости увлечения философией, философского мышления и практического применения философии в жизни. «Протрептик» — это встреча, исключающая любые предположения, ожидания, выход из индивидуализма с целью создания условий, в которых начинается движение и происходит сдвиг, который не может произойти в условиях безопасности. Чтобы достичь этого уровня, необходимо переместиться в “Spatium monstrorum”, где можно погрузиться в философские размышления, как в течение перформанса, так и по его завершении.

В перформансе “Dokimi/Essay/Essai” художница создает эксперимент, исследующий обстоятельства и условия, в которых человек может заниматься философской рефлексией через отношения «Я» — «Другой». Захаропулу тянется к сократовскому диалогическому методу провокации, правда, без слов (у Сократа это диалог с собеседником) — она провоцирует присутствием. С одной стороны, художница рискует, оставаясь наедине с каждым посетителем, с другой стороны, она в отличие от Абрамович в «Ритме о», предлагает контракт и создает ус-

ловия, в которых зрители осознают, что их воля не беспредельна и что их поступки не останутся без последствий. Парадоксально, но, представляя зрителям свободу решить, сколько времени они проведут в «пространстве монстров», художница в то же время переносит ответственность на них самих, делая каждого из них активным участником философско-художественного процесса. “Dokimi/Essay/Essai” — тип перформанса, после которого не остается ни следа, ни документации, кроме контракта, заключенного между художником и зрителем. В «пространстве монстров» может произойти что угодно. Для Захаропулу очень важно поднимать этические вопросы, кажущиеся ей чрезвычайно важными; она пытается понять мир через диалектический принцип философского мышления и перформативную практику, направленную на организацию жизни, радикально отличающейся от обыкновенного, повседневного человеческого быта.

\*\*\*

Работа художницы **Сандры Джонстон** из Северной Ирландии, включает как перформативную практику и аудиовизуальные инсталляции, так и их теоретическое осмысление<sup>13</sup>. Перформанс Джонстон «Диафрагма<sup>14</sup>: близко к сути» (“Shutter: close to close”), сделанный в рамках художественного мероприятия «Захват», длился пять дней ( $3\times 4$  часа и  $2\times 8$  часов). Это был ряд соло-перформансов, основанный на работе с различными объектами. Перформанс Сандры Джонстон проходил в небольших рабочих комнатах технического обеспечения, чем была обеспечена особая близость в пространстве между художницей и публикой. Каждый зритель мог хорошо рассмотреть все предметы, с которыми художница устанавливала связь во время перформанса. Следует заметить, что Джонстон не занимается документированием своих перформансов, их детали нам известны из личной переписки с художницей. Это свидетельствует о ее стремлении сделать каждую перформативную инициацию (ее и зрителя) актом неповторимого

---

<sup>13</sup> У Джонстон степень кандидата наук в области изящных искусств. В 2013 году она защитила кандидатскую диссертацию «Beyond Reasonable Doubt: An Investigation into Concepts of Doubt, Risk and Testimony Explored Through Consideration of Performance Art Processes in Relation to Systems of Legal Justice».

<sup>14</sup> Имеется в виду диафрагма фотоаппарата.

Присутствия, свидетельства о создании связи между художником и объектами памяти. Джонстон не работает со зрителем, ее перформанс обращен к предметному миру, несущему в себе энергию перемены окружающего мира и человека. “When she is performing, Sandra comes into contact with objects sequentially. Each object is activated in different ways, as if being asked a different question each time, with every interaction further amplifying its presence. Sandra’s movements are precise, matter-of-fact, caring, inquisitive. The body is listening” (Johnston 2023: 11). Некоторые предметы, использованные в перформансе, были выбраны в ходе исследования по установлению их исторической связи с Залом королевы Елизаветы, открытый в 1967 году. Зал королевы Елизаветы расположен на месте бывшей заводской дробовой башни, построенной в 1826 году, где производились свинцовые пули. Связь этого оружейного завода с настоящим была восстановлена через мушкетные пули, найденные художницей на берегах Темзы, также как и через форму британской армии, с которой она работает в ходе перформанса. Глиняные трубы, использовавшиеся в перформансе (около 100 штук), были найдены Джонстон на набережной Темзы и принадлежали докерам. “The markings, patterns and texts on these pipes reveals a vivid history of working-class lives especially the presence of Irish emigrant workers in London”, — пишет Джонстон в своей презентации к перформансу (см: Johnston 2023). Работая с объектами памяти, художница исследует травмированное прошлое через материальные объекты, артефакты, предметы быта<sup>15</sup>. Чучела бабочек, использованные в перформансе, также не случайны. В Древней Греции бабочки считались символом человеческой души и ее путешествия после смерти. Таким образом, греческое слово ‘ψυχή’ означает и душу, и бабочку. В китайской культуре бабочканосит удачу и символизирует долголетие, жизнь и красоту. Символ преображения, духовного роста и свободы превращается

<sup>15</sup> Объекты, использованные в перформансе «Диафрагма: Близко к сути»: 24 чучела бабочки, свинцовые мушкетные пули (артефакты Темзы), несколько глиняных труб (артефакты Темзы), детали униформы британской армии 1980-х годов (вопрос Северной Ирландии), 2 полосатые рубашки (семейные предметы), пара женских туфель-мюлей (семейные предметы), 3 оригинальных бетонных объекта (артефакты из архива Саутбэнка), аудиозапись, деконструированная из «Процесса» Франца Кафки в исполнении Джеймса Кинга, записанная Питером О’Доэрти.

в музейный экспонат. Желание обнаружить Присутствие в материализованной форме проявляется здесь в сохранившемся теле бабочки. На месте исполнения перформанса художница востанавливает следы присутствия ирландских эмигрантов через материальные объекты, она соединяет прошлое и настоящее, символически вызывая души их предков и утверждая свое ирландское происхождение с помощью объектов памяти. Связь осуществляется как по принципу схожести, так и через физическое присутствие на месте, связывающее художницу с ее прошлым. Очень важен топос Темзы, реки, которая смывает, уносит, стирает следы. Темза уподобляется реке Стикс, являющейся проводником между над- и подземным миром, то есть миром живых и мертвых. На берегу Темзы, на месте бывшей башни, где сегодня находится Зал королевы Елизаветы, художница осуществляет перформанс, в котором берет на себя роль лодочника Харона, проводника между мирами, отдавая дань уважения своим предкам — всем, кто боролся за Северную Ирландию — а также своей семье, привлекая к этому ритуалу и семейные предметы.

Здесь можно провести параллель с «Кристаллической стеной плача» (“Crystalline Wall of Crying”) — арт-объектом, сделанным Мариной Абрамович в 2021 году в Бабьем Яре (Киев) к 80-летию трагедии, случившейся 29 и 30 сентября 1941 года<sup>16</sup>. Стена плача длиной 40 метров и высотой 3 метра, созданная из анттрацита с вмонтированными в нее кристаллами горного кварца, представляет собой памятник жертвам Холокоста. Посетителям предлагается прислониться к кристаллам, поставленным на уровне головы, груди и живота, и поразмышлять над вопросами, возникающими в их сознании в тот момент. Джонстон, как и Абрамович, через объекты памяти устанавливает связь с прошлым, но в то же время и с внутренним миром человека, который принимает участие в художественном процессе. Диалог художника с предметным миром напряжен и интроспективен. В своем перформансе Джонстон прикасается к предметам, прикладывает их близко к лицу, шее, опре-

---

<sup>16</sup> За эти два дня в Бабьем Яру нацистами были расстреляны более тридцати трех тысяч людей — в основном киевских евреев. Это был пик массовых казней, которые нацисты проводили в течение всей оккупации Киева. Во время оккупации погибло от 70 до 200 тысяч людей.

деленным частям тела, впитывая их энергию. Ее движения медленны, размеренны, извилисты. Художница показывает, что предметы содержат в себе невероятный энергетический потенциал, они являются средством трансформации. То же самое мы видим и в работе Абрамович. Через отношения с обычными вещами открывается совершенно новая перспектива: если мы верим, что эти объекты памяти могут быть преобразователями энергии, а также, что человек, вступающий с ними в отношения, может ощутить в себе изменения, тогда должна существовать возможность заново сформировать нарушенные отношения и в сообществе людей. Джонстон занимается понятиями близости, она ищет суть в, казалось бы, ничтожном мире вещей; ее глаз, но и все ее существо — это «диафрагма» фотоаппарата, которая закрывается, фиксируя момент через процесс метаморфозы, эпматии, сосуществования с Другим. Перформанс «Диафрагма: близко к сути» несет созерцательный, слегка шаманский характер. Он не основан на рациональном, и зрители могут понять его не через умственную работу, а только лишь интуитивным, эмоциональным путем, через сочувствование и сопререживание.

В своих работах Джонстон всегда выбирает бывшие в употреблении предметы, поскольку они хранят память о прошлом; то, что когда-то было поглощено временем, в ее перформансах обретает новую роль, снова становится значимым и возобновляемым. Символический план формируется в ходе перформанса, через импровизации с предметами, и возникающие в результате смыслы не предопределены заранее. Художница подтверждает, что в своих перформансах никогда не прибегает к предметам, являющимся прямыми символами, как, например, флаг (см: Johnston 2024), который присутствует во многих перформансах Карлоса Мартиэля<sup>17</sup>, приобретающих благодаря этому символу политический оттенок. С другой стороны, Марина Абрамович также посвящает себя работе с объектами в серии инсталляций из предметов, объединенных с кристаллами, так называемых «переходных объектов» (“Transitory Objects For Human Use”). Они предназначены прежде всего для поднятия духа. Например, в инсталляции «Стул для

<sup>17</sup> Карлос Мартиэл — один из преемников творческого наследия Марины Абрамович, принял участие в мероприятии «Захват».

человека и его духа» (“Chair for Man and His Spirit”) (1997), стул, предназначенный для мужчины — нормальной высоты, а стул, предназначенный для духа, высотой 15 метров. Однако человек мог бы сидеть и на приподнятом стуле. Кристаллы наполняют человеческое тело энергией, силой; в перформансах Абрамович они ритуализированы. Абрамович соединяется с предметами на энергетическом уровне, так же, как и Джонстон, хотя Абрамович сочетает кристаллы как предметы, несущие в себе энергию и силу перемены, с обычными, повседневными предметами, в то время как Джонстон работает исключительно с ранее использованными предметами быта, приписывая им роль трансформатора.

\*\*\*

**Александр Тимотич**, сербский художник перформанса и оперный певец-контртенор, на мероприятии «Захват» сделал реперформанс своей работы «Ты голоден?» (“Are you hungry?”). Ежедневно в течение шести часов художник чистил тонны картофеля, в то же время напевая сербские народные песни «Давай, Яна» и «Мита, кутила» (срп. «Ајде, Јано» и «Мито, бекријо»). Обе песни, по его словам, саморазрушительны и соответствуют менталитету балканского народа, поющего о несчастной любви, подчинению человека власти денег и кабака, о трагедии человеческого существования, но и о вечном стремлении балканцев к танцам и песням. Голос — главный инструмент, которым Тимотич пользуется в своей практике. Оперное пение служит художнику как платформа для перформативной игры, для исследования собственных возможностей, но и для провоцирования публики, которая участвует в перформансе. Опера как форма, не поддающаяся импровизации, как абсолютно аполлоническое искусство, становится инструментом перформанса — дионасийского искусства, которое сдвигает и ломает границы и нормы, борется с догматическим и призывает к изменению человека и окружающего его мира. В своем творчестве Марина Абрамович также объединила эти два вида искусства в спектакле-оперу «Семь смертей Марии Каллас» (2020), вдохновленном жизнью греко-американской оперной дивы. В перформансе Тимотича Абрамович принимала непосредственное участие, присоединяясь к своему ученику и соотечественнику в исполнении арий, равно как и в чистке картофеля.

Картошка несет в себе сильную символику: «еда бедняков» на Балканах становится арт-объектом, частью перформанса, посредством которого Тимотич передает яркое послание о людях со своей родины, о заботе о другом человеке:

In Serbia, it is very difficult for us to tell someone that we love them, and the moment when we want to say “I love you”, our mouths say, “Are you hungry? Do you want to eat?” Through that self-sacrifice and preparing food, we show love. Also, many people in the world are hungry today, physically hungry, and emotionally hungry for love, attention, hugs.

(Timotić 2023)

Картошка, крестьянская еда, благодаря которой в Сербии многие были спасены от голодной смерти<sup>18</sup>, символизирует балканский народ, его традицию, менталитет. Пустые стулья за столом приглашали посетителей помочь художнику в чистке картофеля, взамен он дарил им песни. Весь очищенный картофель был подарен общественным кухням. Таким образом, перформанс превращался в благотворительный акт, в котором принимали участие все присутствующие.

Перформанс сербского художника отсылает и к известному перформансу Дмитрия Пригова и группы Prigov Family Group<sup>19</sup> под названием «Одомашнивание картофеля» (“Domestication Of Картошка”) (2004), в котором коллектив сидящих за столом «одомашнивал» и «приручал» картофель, вступая таким образом в отношения с дикой природой и выстраивая особые, личные связи с ней. Этот перформанс был частью серии перформансов группы с использованием предметов окружающего быта. В этом ритуальном действии Наталия Мали клала несколько картофелин на белый круглый стол (похожий на тот, который позднее был использован в перформансе Тимотича), а потом все вместе резали неочищенный картофель на мелкие кусочки и

<sup>18</sup> В 1806 году Доситеј Обрадович, сербский реформатор и просветитель, впервые привез картошку в Сербию из Европы, с целью накормить голодный народ. В трудные времена картошка оказалась хорошим средством для избавления от голода, особенно в бедных сербских деревнях.

<sup>19</sup> Группа в составе Дмитрия Александровича Пригова, Наталии Мали и Андрея Пригова была создана в 2001 году.

слагали их в кучки на столе. Художники никого не приглашали присоединиться к ним, а за столом стояло всего три стула. Связь между этими двумя перформансами возникает прежде всего на эстетическом уровне, тогда как на этическом уровне он вступает в диалог с политическим, антивоенным перформансом-инсталляцией Абрамович «Балканское барокко» (“Balkan Baroque”) (1997), представленным на Венецианской биеннале, посвященным травмам балканского народа и в определенном смысле являющимся одой жертвам войны на Балканах. Ежедневно по семь часов в течение 4 дней художница сидела на куче говяжьих костей и очищала их от остатков крови и плоти. Каждый день она сквозь слезы пела по одной балканской песне. Очищая кости, художница символически очищала балканское тело, искала искупления для своего народа, который, как и балканская крыса, о природе которой она рассказывает в видеоработе, входящей в инсталляцию «Балканское барокко», способен с уровня гуманного легко перешагнуть на уровень девиантного поведения, и наоборот. «Название моего перформанса „Балканское барокко“ отсылало не к барокко, как к художественному движению, а к барочной природе балканского сознания. По-настоящему понять балканский менталитет человек может только в том случае, если он сам родом оттуда или если он прожил там много времени. Интеллектуально это понять невозможно — эти бурные эмоции вулканичны, безумны. Где-то на планете всегда идет война, и мне хотелось создать универсальный образ, который сможет обозначить войну где угодно»<sup>20</sup>, — пишет художница в своих мемуарах. «Живая часть» перформанса «Балканское барокко» на самом деле представляет собой продолжение финальной части перформанса «Биография» (“Biography”) (1994), в котором Абрамович несет и держит в руках огромное количество тяжелых костей, пока не падает под их тяжестью. В 1996 году Абрамович сделала отдельный перформанс «Уборка дома» (“Cleaning the House”), в котором она сидела на куче костей

<sup>20</sup> «Наслов мог перформанса „Балкански барок“ није се односио на барок као уметнички покрет, него на барокну природу балканског ума. Човек може уистину разумети балкански менталитет једино ако и сам потиче оданде, или ако је тамо провео много времена. Немогуће је појмити га у интелектуалном смислу — те бурне емоције су вулканске, луђачке. На планети се увек негде ратује, а ја сам хтела да створим универзалну слику која ће моћи да означи рат било где» (Абрамовић 2016: 190–191).

и чистила их. Этот перформанс стал как основой перформанса «Балканское барокко», так и фундаментом перформативной практики художницы (позже систематизированной в метод<sup>21</sup>). Метод Абрамович нацелен на очищение тела и души, на смещение внутренних границ в человеке. Этот прием является ключевым и в перформансе Тимотича «Ты голоден?». Очистка кучи картофеля является ответом на чистку костей, это прямое и самое очевидное продолжение традиции школы Марины Абрамович. Здесь, как и в «Балканском барокко», балканские народные песни, исполняемые в форме арий, звучат как мантры, играя ритуальную, шамансскую роль. Абрамович и Тимотич, современные артисты-шаманы, используют песню как средство связи с публикой. Песня — это всегда акт сообщества и дружбы, и выбор песен имеет ключевое значение для понимания контекста перформанса: речь идет о балканском топосе, о происхождении двух художников и сохранении памяти об их народе и традиции. «Перформанс дал мне возможность привнести в оперу мир, из которого я родом, привнести Балканы туда, где их нет»<sup>22</sup>. Через перформанс «Ты голоден?» художнику удается создать сообщество, объединенное одной и той же задачей. Обычная, повседневная работа человека, подготавливающего продукты для дальнейшего приготовления еды, превращается в художественный акт общности и любви. Искусство пробивается через все слои повседневной жизни, оно вступает в диалог с банальным, обыденным, создавая новые обстоятельства, в которых обыденное «остраняется», рассматривается по-другому<sup>23</sup>. В своем перформансе Абрамович показывает, что невинно пролитую кровь невозможно смыть с рук, также как и позор из-за совершенных преступлений. Весь перформанс является призывом к самоочищению и трансформации — личной, но и трансформа-

<sup>21</sup> Метод Абрамович основан прежде всего на упражнениях в мастерских под названием «Уборка дома», во время которых участники проводят несколько дней в маргинализованных условиях, включающих воздержание от разговора и еды, с различными длительными упражнениями, направленными на улучшение внимания, выносливости, концентрации, преодоление страхов, ограничений, как психических, так и физических.

<sup>22</sup> «Перформанс ми је дао ту могућност да донесем тај свет одакле ја долазим, да донесем Балкан у оперу, где га нема» (Тимотић 2024).

<sup>23</sup> В своих стихах, инсталляциях и перформансах Дмитрий Пригов также часто обращается к теме быта.

ции Другого. Тимотич же, в отличие от своего учителя, отходит от темы смерти и обращается к теме жизни и активного труда, открывая новый дискурс «уборки дома» через приготовление еды, которая символизирует жест любви, а сборы за столом — важную часть семейной жизни. Конечно же, перформанс Тимотича имеет отношение к той более широкой, универсальной семье, к людям со всей планеты, которые, объединенные общей идеей и творческим импульсом, способны изменить мир. К мотиву картофеля сербский художник возвращается сразу в следующем проекте-опере под названием «Картофельная опера» (“Potato opera”), состоявшейся в галерее Kunsthall 44Møen в Дании 20 июля 2024 года. Данное музыкальное произведение было написано Хеннингом Кристиансеном, датским композитором и художником перформанса в 1969 году. Кристиансен был активным участником движения «Флюксус», он писал экспериментальные атональные музыкальные произведения, сочетая в своем творчестве музыку с другими видами искусства, прежде всего с перформансом, сотрудничая с такими художниками, как Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк, Урсула Рейтер Кристиансен. В этом перформансе картофель также был поставлен на службу искусству. На полу был нарисован нотный стан, по которому бросался картофель, выступавший в качестве нот, расположенных случайным образом. Четыре исполнителя, в том числе сербский художник, должны были спеть получившееся музыкальное произведение — картофельную оперу.

\*\*\*

Тем самым, все перформансы преемников традиции Марины Абрамович, осуществленные в рамках мероприятия «Захват»<sup>24</sup>, начинаются с личного опыта отдельной личности, личных страхов, желаний, оков, но личное всегда трансформируется в коллективное, становясь таким образом зеркалом общества. Перформативная практика Марины Абрамович космополитична, ее преемники объединены общей мыслью и стремлением к Абсолюту, к свободе, которую можно завоевать только

---

<sup>24</sup> Мы выбрали именно эти три перформанса, потому что они являются хорошими примерами различных перформативных практик, в которых можно прочесть следы методов Марины Абрамович.

преодолением границ в самом человеке. В творчестве преемников художественной практики Марины Абрамович отчетливо прослеживается печать ее перформативного метода, но независимость в работах ее учеников выражается прежде всего через их собственные идеинные концепции. Эволюция метода видна именно в самостоятельном подходе к каждому отдельному перформансу, представляющему собой законченное и философски сложное произведение. Все перформансы школы Абрамович объединяет понятие длительности — то есть ощущение протекания времени, которое практически приравнивает произведение искусства к самой жизни. Практика длительных перформансов раздвигает границы искусства перформанса; для того чтобы такой перформанс состоялся, художник должен присутствовать здесь и сейчас, все должно быть истинным. Во время лекции, прошедшей на Биеннале в Бангкоке, Абрамович излагает одну из основных мыслей, определяющих этот тип перформанса, цитируя итальянского художника Пьера Мандзони: “I don’t care whether my art is beautiful or ugly. But it must be true” (Abramović 2023). Абрамович и ее ученики своими работами стремятся показывать, что искусство — это гораздо больше, чем просто эстетическая категория «красивого»: искусство призвано открывать новые пути к свободе и активно менять человека и мир, в котором он живет. «Искусство должно быть частью жизни. Искусство должно принадлежать всем»<sup>25</sup>.

### **Литература:**

- Абрамовић, Марина (2016): *Пролазим кроз зидове*. У преводу Ивана Радосављевића. Београд: Самиздат Б92.
- Abramović, Marina (2023): Lecture “History of Long Durational Work and MAI”, Bangkok: Bangkok Art Biennale, 25.01.2023. <https://www.bkkartbiennale.com/media/marina-abramovic-history-of-long-durational-work-and-mai> (07.05.2024).
- Раџановић, Светлана (2019): *Марина Абрамовић. Од реза до шава*. Београд: Геопоетика.

<sup>25</sup> «Уметност мора бити део живота. Уметност мора да припада свакоме» (Абрамовић 2016: 201).

- Тимотић, Александар (2024): «Интервју са Александром Тимотићем», в: *Мој Нии*, март 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=3mshryRQoDU&pp=ygUeZXBrem9kYSA4MyBhbGVrc2FuZGFyIHRpbW9oacSH> (19.03.2025).
- Фуко, Мишель (2020): *Речь и истина. Лекции о парресии (1982–1983)*. Москва: Издательский дом ДЕЛО.
- Johnston, Sandra (2023): Performance “Shutter: Close to the Close”. <https://pure.ulster.ac.uk/en/publications/shutter-close-to-the-close> (25.06.2024).
- Johnston, Sandra (in conversation with Mónica Laiseca) (2024): *With Objects in Time*. Glasgow: Good Press.
- Timotić, Aleksandar (2023): Interview “The Countertenor Who Fuses Performance Art and Opera”, in: ART PLUGGED, 11.09.2023 <https://artplugged.co.uk/aleksandar-timotic-the-countertenor-who-fuses-performance-art-and-opera/> (04.07.2024).
- Zacharopoulou, Despina (2019): “Performance on a Stage of Trauma”, read at the conference “NAFAE Research Student Conference Living Research: The Urgency of the Arts”, London: Royal College of Art. <https://www.despinazacharopoulou.com/lectures?pgid=mo66uv0z-9a105b05-e675-471b-a7ao-2453198deab3> (10.05.2024).
- Zacharopoulou, Despina (2023): “Contracts as Protocols of Governmentality”, in: *Performance Art, Performance Research* 28:2, 70–79.

*Anne Seidel*

**Aleksandr Bloks „Dvěnadcat“  
Zur Entdeckung der verschollen geglaubten  
ersten Reinschrift**

**Abstract:** The manuscript of one of the great masterpieces of twentieth century Russian literary history has reappeared: Silver Age poet Aleksandr Blok's first preserved handwritten fair copy, initially used as “printing copy” of *Dvěnadcat'* (*The Twelve*) for the first publication in the newspaper *Znamja Truda* in 1918, with the poet's last crucial changes, has been discovered. Up until now, this manuscript was thought to be lost. Most recently it was mentioned as missing in the critical edition of Blok's work (Blok 1999). The manuscript survived WW II in the ownership of Blok's friend and editor Ivanov-Razumnik and contains some editorial and scholarly comments by him as well, the latter relating to his edition of Blok's *Dvěnadcat'* (Blok 1933). The handwritten fair copy (*cistovik*) was acquired by the Amherst Center for Russian Culture (ACRC), Massachusetts (USA), in 2007 through a family which was related to Ivanov-Razumnik, unnoticed by scholars until today.

This article examines the genesis and provenance of the recently discovered manuscript in detail. In addition, some of Blok's important changes therein are discussed and interpreted in comparison with earlier and later textual witnesses and authorized prints to understand more accurately how Blok worked and to show which difference the reappeared manuscript of *Dvěnadcat'* makes to our previous understanding of the poem's genesis.

**Keywords:** Aleksandr Blok, *Двенадцать / Dvěnadcat' / Die Zwölf*, textual criticism, textual scholarship

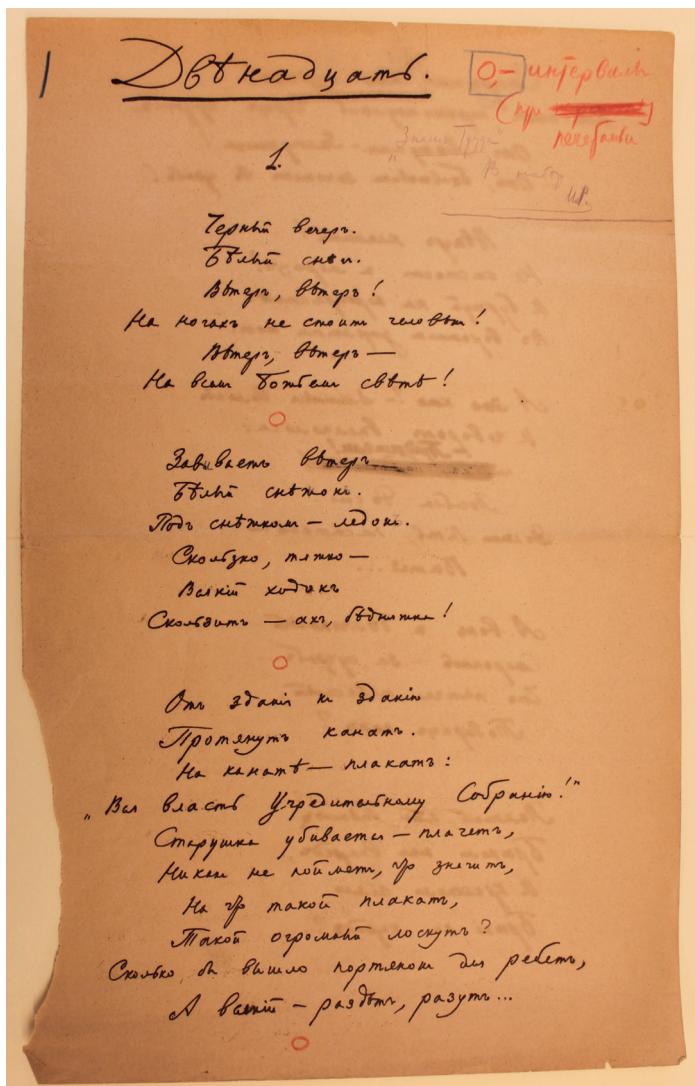


Abb. 1: Faksimile des ersten Blattes der handschriftlichen Druckvorlage Aleksandr Bloks (Ende Januar 1918) für den Erstdruck von *Dvěnadcat'* in *Znamja Truda* Nr. 147 am 3. März (18. Februar) 1918

Aleksandr Bloks (1880–1921) *Dvěnadcat*<sup>1</sup> – umstritten eines der bedeutendsten literarischen Denkmäler des russischen 20. Jahrhunderts – nimmt die diffuse Atmosphäre um die Revolutionen 1917 auf, konzentriert und vergegenwärtigt sie bis heute.

Forschungsbeiträge zu Aspekten der Entstehungsgeschichte von *Dvěnadcat* gibt es aufgrund der Berühmtheit des Textes zuhauf. Im Kommentar des fünften Bandes der Akademie-Ausgabe der Werke Bloks (Russische Akademie der Wissenschaften, 1999) wurde unter den Autographen und autorisierten Drucken von *Dvěnadcat* die eigenhändige Druckvorlage (*cistovik*) Bloks für den Erstdruck des Poems<sup>2</sup> zuletzt als verschollen notiert (Blok 1999: 309). Dass diese, für die Entstehungsgeschichte von *Dvěnadcat* zentrale Handschrift – Bloks letzte wesentliche Änderungen befinden sich auf der Druckvorlage für den Erstdruck – schon seit 2007 im Center for Russian Culture im

---

1 Nicht nur wegen der besonderen Bedeutung der alten Orthographie für Blok selbst (s. unten, Kapitel „Bloks Änderungen in der Handschrift“), sondern auch aus Gründen der Bewahrung der Authentizität versuche ich hier die historische Wortgestalt von Titeln, Versen und diaristischen Eintragungen *nach den Handschriften und autorisierten Drucken Bloks* so weit als möglich zu rekonstruieren. Dass die Schreibung „Dvenadcat“ sich der neuen Orthographie nach, entgegen der in allen autorisierten Handschriften und Drucken belegten Schreibweise „Dvěnadcat“, allgemein aber auch im akademischen Kontext durchgesetzt hat, deutet auf ein Problem mit dem dieser Aufsatz zu kämpfen hat: die korrekte Zitierweise historischer Dokumente und Titel ist dadurch, dass diese seit 1917 sehr selten in der jeweiligen Orthographie der überlieferten Materialien veröffentlicht werden, erheblich erschwert. Zu den, hierin zum Ausdruck kommenden soziologischen Aspekten von Rechtschreibreformen cf. Bourdieu 2014: 216–220. Blok schrieb *und dachte* aber sein Leben lang in der vorrevolutionären Orthographie und wendete viel Kraft auf, damit seine und Andrej Belyjs Bücher auch ab 1918 noch in dieser erscheinen könnten. Cf. dazu Ivanova 2020: 369–370. Dies war auch eine politische Aktion, die eine philologisch-historische Studie nicht überschreiben sollte. Jurij Lotman griff dieses editionstheoretische Problem in seiner Kritik der Puškin-Akademie-Ausgabe auf: «[...] если орфография — геральдика, то внося в нее изменения, мы меняем знамена, под которыми происходит литературное сражение» („Ist die Orthographie eine Heraldik, so ändern wir, indem wir in sie eingreifen, das Banner, unter dem die literarische Schlacht geschlagen wird“, Lotman 1995: 371).

2 Die Rede vom *Poem* hat sich durchgesetzt. Blok sprach bei einem Verhör am 16. Februar 1919 von *Dvěnadcat* noch von einem Gedichtzyklus: «Ряд стихотворений под общим заглавием „Двенадцать“» („Eine Reihe von Gedichten unter dem allgemeinen Titel „Zwölf““, Belous 1996: 21. – Übersetzung hier und im Verfolg von mir. Den Begriff *Poem* verwendete Blok meines Wissens nur einmal in der zu Lebzeiten nicht veröffentlichten und postum so genannten „Zapiska o „Dvenadcati““).

Amherst College in Massachusetts (USA) archiviert wird, ist von der Forschung bisher übersehen worden.<sup>3</sup>

In Auseinandersetzung mit Paul Celans Übersetzung von *Dvěnadcat'* (*Die Zwölf*, Erstdruck 1958) stieß ich zufällig bei meiner Recherche im August 2024 darauf, dass das verschollen geltende unveröffentlichte Manuskript Bloks in Amherst liegt.<sup>4</sup> Gegenwärtig bereite ich eine historisch-kritische Edition mit Faksimile und Transkription der Handschrift vor.<sup>5</sup>

### Zur Genese der Handschrift

Das verschollen geglaubte Manuskript Bloks (=*H<sup>2</sup>*)<sup>6</sup> bildet, laut Blok-Ausgabe (Blok 1999: 309), die einzige Verbindung zwischen den frühesten erhaltenen und in sich chronologisch differenten Entwürfen des Poems (=*H<sup>1</sup>*), die Blok mit Datierung unter dem letzten Entwurfsblatt vom 28. Januar (10. Februar) 1918 abschloss,<sup>7</sup> und dem Erstdruck in der Petrograder Parteizeitung der linken Sozialrevolutionäre *Znamja Truda. Organ" CK Partii lěvych" socialistov"-revolucionerov"* Nr. 147 am 3. März (18. Februar) 1918, auf der unteren Hälfte der zweiten Seite.<sup>8</sup> Bei dieser Einschätzung handelt es sich um das Abstecken der

3 Das Manuskript wird im Amherst Center for Russian Culture unter dem „Collection Identifier“ crc-076 archiviert. Siehe <https://archivesspace.amherst.edu/repositories/3/resources/631> (März 2025).

4 Die hochauflösenden Scans, um die ich das ACRC für meine geplante Edition von *H<sup>2</sup>* gebeten habe, wurden bereits online einsehbar zur Verfügung gestellt; siehe <https://archivesspace.amherst.edu/repositories/3/resources/631> (März 2025). Ich danke dem ACRC für die Publikationsmöglichkeit.

5 Es existiert eine Faksimile-Edition des Konvoluts mit den Entwürfen und dem Erstdruck des Poems *in folio* im Verlag Alkonost" (zweiter Einzeldruck) (Dolgopolov 1980); s. unten Siglenliste, *H<sup>1</sup>*. Von Entwürfen im Plural spreche ich, da wohl mindestens zwei Entwürfe mit mehreren Änderungsschichten (einer davon unvollständig) und eine Reinschrift des ersten Gesangs mit Änderungen zu *H<sup>1</sup>* gehören.

6 Sigle „H“: Handschrift des Autors, Sigle „D“: autorisierter Druck. „DH“: autorisierter Druck mit handschriftlichen Änderungen des Autors. Siehe die Liste der Siglen.

7 S. Anm. 12.

8 Ein Faksimile des Erstdrucks findet sich in Puškareva/Demidenko 2017: 177. Die Zeitung wurde dezidiert entgegen der gegensätzlichen staatlichen Bestrebungen in der alten Orthographie gedruckt. Nach dem Tode Bloks rückte man das Poem ins Zentrum des sowjetischen Kanons und verschleierte fortan die ‚ungünstigen‘ und wenig später verbotenen sozialrevolutionären Publikationsorte der Erst-, Zweit- und Drittveröffentlichung (Galanina 1998: 208–216; Belous 1996: 17–23). Beim letzten von Blok autorisierten Druck handelt es sich um die

(engeren) Konzeptionsphase des Poems, denn es existiert noch eine weitere Reinschrift ( $H^3$ ) aus demselben Zeitraum, die Blok für sich anfertigte und die ebenfalls Änderungen enthält, wie etwa im zweiten Gesang die Variante «Свобода, свобода, // ехъ, ехъ, безъ креста?».⁹

Die Druckvorlage für *Znamja Truda* ( $H^2$ ) basiert auf den ersten handschriftlichen Entwürfen des Poems von Bloks Hand ( $H^1$ ) und bestand einst, wie Ivanov-Razumnik schrieb, aus „fünf großen [gefalteten] Blättern, schweren weißen, beidseitig mit schwarzer Tinte beschriebenen Papiers“ (Blok 1933: 128). Die ersten vier Doppelblätter (S. 1–16) lagen im fünften Doppelblatt, das erste Blatt des fünften Doppelblattes bildete zugleich eine Art Umschlag mit dem von Blok notierten Titel *Dvěnadcat'*, das zweite schloss das Poem ab (S. 17–18) (Blok 1933: 128). Die Doppelblätter wurden von ihm vor der Abfassung des Poems nicht ineinandergelegt, sondern zunächst einzeln beschrieben: Erst nachdem die ersten vier Doppelblätter (1. Bl. S. 1–4, 2. Bl. S. 5–8, 3. Bl. S. 10–12 und 4. Bl. S. 13–16) einzeln beschrieben worden waren, legte Blok sie in das fünfte Doppelblatt und beschrieb das zweite Blatt desselben (S. 17–18) mit den letzten Versen des Poems. Die überlieferten Blätter hängen heute nicht mehr im Bund miteinander zusammen. Das nun vorliegende Manuskript besteht aus zehn Blättern (36×22 cm), i. e. zwanzig Seiten. Zeitweise wurde es einmal gefaltet und später ein weiteres Deckblatt fremder Hand hinzugefügt.<sup>10</sup>

$H^2$  ist mit «Январь 1918.» auf einen bestimmten Zeitraum datiert. Blok übertrug den Text aus  $H^2$  wenige Zeit später in das so bezeichnete „zehnte Heft mit Reinschriften“ seiner Gedichte für seine eigenen Zwecke, und datierte diese ebenfalls auf «Январь 1918.» ( $H^3$ ).<sup>11</sup>  $H^1$  enthält zwei Datierungen:

---

dritte Ausgabe des Einzeldrucks von *Dvěnadcat'* im Verlag Alkonost“ (1918, i. e. zweite Auflage ibid.). Die vierte Einzelausgabe von 1921 im selben Verlag konnte er vor Abdruck nicht mehr selbst prüfen. Cf. auch Blok 1999: 311–312. Unabhängig von diesen erschienen ungefähr zwanzig weitere Drucke zu seinen Lebzeiten (Blok 1999: 301).

9 „Freiheit, Freiheit, // Ach, ach, ohne Kreuz?“

10 Siehe <https://archivespace.amherst.edu/repositories/3/resources/631> (März 2025). Die frühere kurze Archivbeschreibung des ACRC von  $H^2$  gründete sich auf die Beschreibung fremder Hand auf diesem später hinzugefügten Deckblatt (dem elften Blatt des Konvolutes). Die Rückseite dieses Blattes und die Rückseite von Bloks Deckblatt sind vom ACRC nicht auf die Website hochgeladen worden.

11 Faksimiles des „zehnten Hefts mit Reinschriften“ von *Dvěnadcat'* und *Skify* sind hier einsehbar: <http://blok.literature-archive.ru/ru/content/belovaya-tetrad-1918-1921> (Januar 2025). Archivsignatur: RO IRLI. F. 654. Op. 1. Ed. chr. 10.

«Двѣнадцать // Январь // 1918 года // (черновикъ)» – auf einem den Entwürfen beigelegten Deckblatt Bloks – und «28 января 1918 (оконч.<ено>)»<sup>12</sup> auf dem letzten Blatt des Entwurfs. Betrachtet man die vier Datierungen der drei Handschriften in ihrem Bezug aufeinander, so muss man zu dem Schluss kommen, dass Blok Ende Januar 1918 intensiv an *Dvěnadcat'* arbeite.

Sehr viel wurde darüber spekuliert, in welchem Zeitraum genau *Dvěnadcat'* entstand, und dies schon von Bloks Zeitgenossen (Blok 1999: 297, 304). Die Datierung «Январь 1918», welche nun, dank des Fundes von  $H^2$ , gleich drei Mal überliefert ist, lässt auf den *Zeitraum* schließen, in dem das Gedicht entstand, nicht aber auf den *Zeitpunkt* der Abfassung der Reinschriften.  $H^2$  und  $H^3$  genauer zu datieren ist jedoch möglich: Sie müssen beide zwischen dem 28. und 31. Januar 1918 (alten Stils) entstanden sein, da  $H^1$  erst am 28. Januar „abgeschlossen“ wurde. Dass diese beiden Manuskripte zu *Dvěnadcat'* in vier Tagen ‚fertiggestellt‘ worden sind – Druckvorlage (erste Reinschrift) und (zweite) Reinschrift – legen noch weitere Textzeugen nah.

Unter dem 28. Januar 1918 (zehn Tage nach der Auflösung der ‚Konsstituierenden Versammlung‘) notierte Blok in einen vorgedruckten Kalender (sogenanntes „Zapisnaja knižka No. 56“) mit *dreifacher* Unterstreichung «Двѣнадцать» (s. Abb. 2 linke Seite). Dieser diaristische Eintrag wurde bisher, wie der gegenüberliegende auch, nur mit  $H^1$  in Verbindung gebracht, da die Handschrift mit der Datierung «28 января 1918 (оконч.<ено>)» schließt. Die Gefühle und Eindrücke aber, die mit dem Abschluss der ersten erhaltenen Reinschrift ( $H^2$ ) evoziert und von Blok notiert worden sind, markieren meines Erachtens in der oft zitierten diaristischen Eintragung vom 29. Januar das *Ende*

---

<sup>12</sup> Archivierungsnotiz Bloks. Dass die Datierung eines Entwurfs mit dem Vermerk „abgesch.<lossen>“ ergänzt wird, ist ungewöhnlich. Die Vorstellung, die mit «оконч.<ено>» verbunden ist, kann so verstanden werden, dass ein Gedicht, obwohl es sich eindeutig um einen Entwurf mit vielen Varianten und Streichungen, Schichten handelt, bereits in der Hauptsache ‚existent‘ ist. Da es sich bei dem Vorangehenden nicht um eine Reinschrift handelt, könnte diese Bemerkung auch auf die Vollzähligkeit der Kapitel des Poems verweisen. Auffallend ist, dass in «оконч.» ein *nicht lineares* Verständnis von Dichtung zum Ausdruck kommt. Die Rede vom „Abschluss“ des Poems spielt im Übrigen auch in Bloks, nach seinem Tode so genannter, unbekannter „Zapiska o ‚Dvenadcati‘“ eine Rolle («во время и поспѣ окончанія „Двѣнадцати“; „зур Zeit und nach dem Abschluss von ‚Dvěnadcat‘“; Hervorhebung von mir; s. Blok 1933: 134). Bei  $H^1$  handelt es sich insgesamt um 21 Blätter unterschiedlichen Papiers. Das Konvolut befindet sich in der Handschriftenabteilung des Instituts für Russische Literatur in Sankt-Petersburg (IRLI RAN, Puškin-Haus), Archivsignatur: RO IRLI. F. 654. Op. 1. Ed. chr. 135. L. 1–21.

der Konzeptionsphase von *Dvēnadcat'*: «Knurre nicht, Pudel.<sup>13</sup> [...] Страшный шумъ, возрастающій // во мнѣ и вокругъ. [...] Сегодня я – геній.» (Abb. 2, rechte Seite)<sup>14</sup> Dafür, dass *H<sup>2</sup>* zur eigentlichen Konzeptionsphase gehört, spricht auch die Handschrift mit ihren Änderungen selbst. *Dvēnadcat'* kommt darin zum ersten Mal zur Erscheinung.

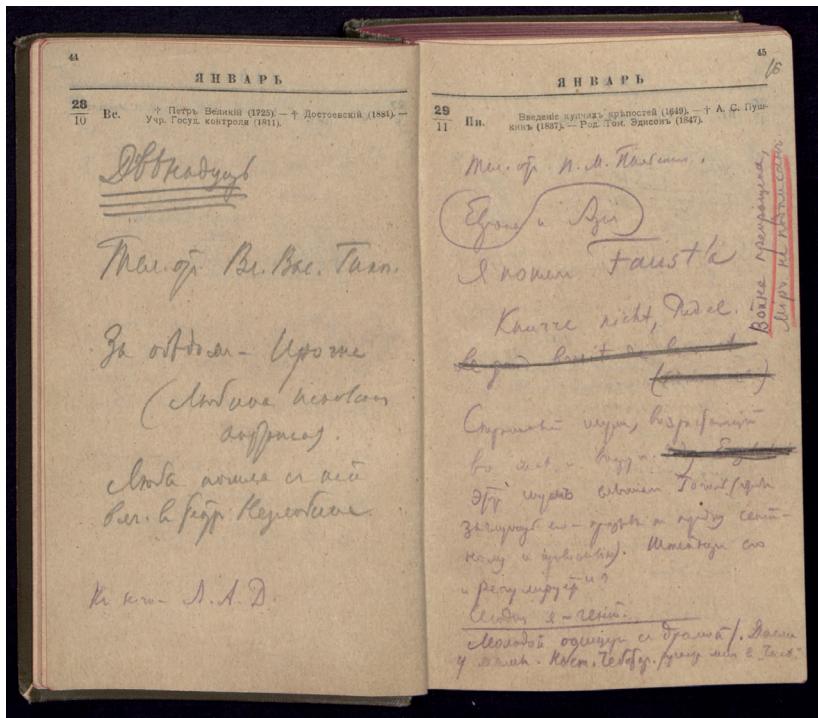


Abb. 2: „Zapisnaja knižka No. 56“ mit diaristischen Einträgen Bloks vom 28. und vom 29. Januar 1918

RO IRLI RAN

<sup>13</sup> Goethe 1808: 79. Über dieser Eintragung schrieb Blok: «Я понял Faust'а».

<sup>14</sup> „Ein schrecklicher Lärm steigt an // in mir und um mich. [...] // Heute bin ich – ein Genie“ (Blok 1965b: 388). Für eine vollständige Transkription dieser Stelle cf. Blok 1933: 132. Die Rede vom „schrecklichen Lärm“ wurde von Blok am 1. April 1920 in der nach seinem Tode so benannten Handschrift „Zapiska o ‚Dvenadcati‘“ erinnert. S. Blok 1933: 133–134 (integral ediert).

Ein wenig später entstandener diaristischer Eintrag Bloks vom 17. Februar 1918 (neuen Stils) – «„Двенадцать“ – отделка, интервалы [...]»<sup>15</sup> (Blok 1965b: 388; zit. nach der neuen Orthographie in dieser Ausgabe) – bezieht sich konkret auf  $H^2$  und auf Änderungen, die er darin vornahm – soweit stimme ich mit den Vermutungen Ivanov-Razumniks (1878–1946, s. u.) überein. Ivanov-Razumnik hingegen geht weiter und liest diese Notiz Bloks als Hinweis auf den Zeitpunkt der Abfassung von  $H^2$ , und damit  $H^2$  in gewisser Weise selbst als „otdelka“, wenn er schreibt:

Закончив этот черновик 28 января  $<H^1>$ , Б. приступил к обработке его, которая падает уже на февраль месяц. Эта *отделка* привела постепенно поэму к каноническому тексту, при чем не надо думать, что он был окончательно установлен сразу. Нет, процесс обработки черновиков в окончательный текст был процесс длительный, как это можно установить из сводного чистовика «Двенадцати»  $<H^2>$ , с которого поэма набиралась в газете «Знамя Труда».

(Blok 1933: 128; Hervorhebungen von mir. –A. S.)

Nachdem B.[lok] den Entwurf  $<H^1>$  am 28. Januar fertiggestellt hatte, begann er ihn zu überarbeiten, was schon im Februar geschah. Diese Überarbeitung  $<otdelka>$  brachte das Poem schrittweise hin zum kanonischen Text, und man sollte nicht auf den Gedanken kommen, dass es auf einmal fertiggestellt wurde. Nein, die Überarbeitung der Entwürfe hin zum endgültigen Text war ein langwieriger Prozess, wie aus der Reinschrift  $<H^2>$  hervorgeht, aus der das Poem in der Zeitung „Znamja Truda“ gesetzt wurde.

Meines Erachtens zeigt Bloks Notiz vom 17. Februar hingegen, dass an diesem Tag lediglich die Zeichen für kurze und lange Intervalle („–“ und „○“, cf. Abb. 1) von Blok mit einem roten Kopierstift in  $H^2$  eingetragen oder/und überprüft und im zehnten und elften Gesang des Poems mit blauem Kopierstift geändert worden sind. Außerdem fügte er in diesem Zusammenhang wohl auch Signatur und numerus currens der Seiten (ebenfalls mit blauem Kopierstift) hinzu.

---

<sup>15</sup> „[...] Verbesserung einzelner Kleinigkeiten (otdelka), Intervalle“.

Kenntnis von  $H^2$  gibt, neben Bloks diaristischen Notaten vom 29. Januar (alten Stils) und 17. Februar 1918 (neuen Stils),<sup>16</sup> eine ausführliche Manuskriptbeschreibung von Ivanov-Razumnik (Pseudonym von Razumnik Vasil'evič Ivanov).<sup>17</sup> Seit 1912 waren Ivanov-Razumnik und Aleksandr Blok durch den Verlag „Sirin“ miteinander bekannt (Beketova 1930: 181) und späterhin befreundet. Ivanov-Razumnik wurde der erste Herausgeber und Interpret von *Dvěnadcat'* (Lavrov 1981: 377–380; Ivanov-Razumnik 1918). Er reichte als zuständiger Leiter der Literaturabteilung von *Znamja Truda* die Druckvorlage Bloks an die Setzerei der Zeitung weiter und behielt sie für sich nach der Drucklegung zurück. Normalerweise wurden Druckvorlagen nach dem Druck weggeworfen. Offensichtlich erkannte Ivanov-Razumnik jedoch die (materielle) Bedeutung des Manuskriptes sogleich und wusste von Anfang an, dass es sich um ein bedeutendes literarisches Werk handelt. So blieb der Textzeuge erhalten. In seinem Text „Ispytanie v" grozé i buré“ (u. a. ein Vergleich von *Dvěnadcat'* mit Puškins *Mědnyj Vsadnik*"), der wenig später gemeinsam mit dem zweiten Druck von *Dvěnadcat'* in *Naš" put'* im April 1918 erschien, deutet Ivanov-Razumnik als erster auf die Bedeutung des Poems für die russische Literatur. Eine weitere *handschriftliche* Druckvorlage für *Dvěnadcat'* neben  $H^2$ , etwa für spätere Drucke, ist nicht bezeugt. Im Übrigen stammt aber die Druckvorlage für den Zweitdruck (=DH<sup>1</sup>) für *Dvěnadcat'* ebenfalls aus dem Besitz Ivanov-Razumniks und wurde von ihm „gerettet“.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Da sich die russische Zeitrechnung nach dem 31. Januar 1918 änderte und man vom Julianischen zum Gregorianischen Kalender überging, sind alle Datierungen besonders genau zu prüfen. Auch die Zeitgenossen können sich während der Zeit der Umstellung geirrt haben. Auf den 31. Januar 1918 folgte der 14. Februar, deshalb ist Bloks diaristischer Eintrag vom 17. Februar wahrscheinlich nur eine Woche nach dem „Abschluss“ („оконч.“) der Entwürfe ( $H^1$ ) und dem diaristischen Eintrag vom 29. Januar 1918 erfolgt. Genau wird man dies erst erfahren, wenn das „56. Notizheft“ Bloks (die späten Notizhefte insgesamt) in der Akademie-Ausgabe der Werke Bloks ediert werden.

<sup>17</sup> Die Manuskriptbeschreibung Ivanov-Razumniks wird im fünften Band der Blok-Ausgabe zitiert (Blok 1999: 309–310) und stammt ursprünglich aus dem von Ivanov-Razumnik herausgegebenen fünftem Band der zwölfbändigen Blok-Ausgabe (Blok 1933: 128–130).

<sup>18</sup> Ein Zeitungsausschnitt des Erstdrucks in *Znamja Truda*, auf dem Blok noch Einzelheiten der Wortwahl, Zeichensetzung, Lexik, und Versform änderte (=DH<sup>1</sup>), diente dem Setzer als Vorlage für den Zweitdruck in *Naš" put'* 1 (April 1918), 1–12 (sic): RO IRLI RAN F. 79. Op. 4. Ed. chr. 14. Für eine Auswahl an Änderungen zwischen  $H^1$  und dem Erstdruck in *Znamja Truda* s. Blok 1965a: 625–629.

Auffällig ist die Betonung des formalen Momentes der Intervalle durch Ivanov-Razumnik, wie wir sie auch schon von Blok kennen (Abb. 1.): Auf der Titelseite des Manuskriptes, das auch die Funktion eines Umschlages erfüllte (Blok 1933: 128) bat Ivanov-Razumnik den Umbruchredakteur (entspricht dem Beruf des Metteur en pages) handschriftlich, besonders achtsam im Satz vorzugehen – „G.<enosse> Umbruchredakteur! – Verfolgen Sie <das Manuskript / die Vorlage> mit außergewöhnlicher Aufmerksamkeit für den Satz (Intervalle!), – da die Sache selbst außergewöhnlich in ihrer Bedeutung ist. IR.“ (Abb. 3). Abweichungen zwischen Erstdruck und Druckvorlage existieren dennoch: «На ногахъ не стоить человѣкъ.» statt «На ногахъ не стоить человекъ!» (Abb. 1); «Пальнемъ-ка» anstelle von «Пальнемъ ка», «Трахъ-тараахъ-тахъ-тахъ-тахъ-тахъ» statt «Трахъ-тараахъ-трахъ тахъ-тахъ тахъ», «охъ, товарищи, родные» anstelle von «охъ, товарищи родные». Im 7. Gesang wurde zwei Mal «Изъ-за» anstelle von «Изъ за» und «горе-горько» statt «горе горько» gesetzt. Im 8. Gesang steht mehrmals «Ужъ» statt «Ужь».<sup>19</sup> Im 9. Gesang stehen vier, und nicht, wie in der Vorlage, drei Strophen (drei, nicht zwei Intervalle); die Striche, welche die wörtliche Rede im zehnten Gesang gliedern sollen, sind nicht korrekt gesetzt worden und wieder steht «Изъ-за» anstelle von «Изъ за». Im 12. Gesang wurde «Трахъ-тахъ-тахъ... // Трахъ-тахъ-тахъ...» nicht das den *Gedichtraum eröffnende*, durch die Interpunktions Nähe und Ferne von Schüssen suggerierende «Трахъ-тахъ-тахъ! // Трахъ-тахъ-тахъ...» gesetzt.

*Dvénadcat'* wurde also nicht exakt nach  $H^2$  gedruckt. Da Blok die Druckvorlage weggegeben hatte, orientierte er sich für die weiteren Drucke zunächst am Erstdruck, den er annotierte ( $DH^1$ ), aber auch an  $H^1$  und  $H^3$ , dann am Zweitdruck «Трахъ-тахъ-тахъ! // Трахъ-тахъ-тахъ...» stellte er in späteren Drucken etwa ebenso wieder her, wie etwa «Ужь».

Für den Setzer der Zeitung *Znamja Truda* war es nicht möglich, das Gedicht nach der handschriftlichen Vorlage zentriert zu drucken. Er zog es stattdessen an einigen Stellen ein, um eine Zentrierung zu *simulieren*. Bei der Zentrierung des Poems in den ‚kanonischen‘ Alkonost“-Drucken handelt es sich also keinesfalls um eine Entscheidung, zu der Blok erst später gelangte – vielmehr konnte er sie erst bei Alkonost“ realisieren.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Zu «Ужъ» s. unten, Kapitel „Bloks Änderungen in der Handschrift“.

<sup>20</sup> „Dvenadcat“ – in der akademischen Blok-Ausgabe von Oleg Smola, wie in seiner Monografie (Smola 1993), konstituiert und kommentiert – stimmt *formal* mit Erstdruck, Zweitdruck, drittem (dem gleichzeitig ersten Einzeldruck) und den folgenden Einzeldrucken nicht überein. Am geringsten ist die Übereinstimmung mit den stark autorisierten Alkonost“-Drucken (cf. Blok

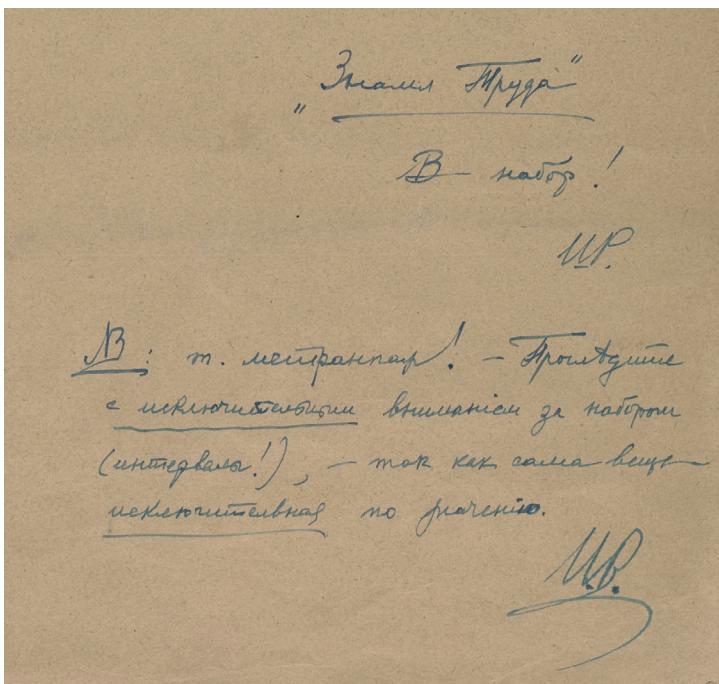


Abb. 3: Ausschnitt von einem der beiden Deckblätter aus dem Konvolut  $H^2$  mit handschriftlicher Bemerkung Ivanov-Razumniks für den Setzer

Amherst Center for Russian Culture

1999: 7–20, 300). Durch die beliebig eingestreuten Annenkov-Grafiken entsteht ein Druckbild, das der Form, in der *Dvēnadcat'* zu Lebzeiten Bloks veröffentlicht wurde, nicht ähnelt. Die Prinzipien der Textkonstitution wurden in der Akademie-Ausgabe nicht erläutert. Die Rede von dieser Textkonstitution als von der „kanonisch“, „zu begreifenden“ (Smola 1993: 97, 133) evoziert die Vorstellung, ein Editor könne einen ‚kanonischen‘ Text per Dekret ‚herstellen‘. *Dvēnadcat'* mag in der sowjetischen Zeit in dieser reduzierten Form als „*Dvenadcat*“ *nachgewirkt* haben („Kanon“ und Zensur in ihrer Verquickung); es wirkte, in der Zeit seines Erscheinens, jedoch in einer komplizierteren von Blok eigens erdachten künstlerischen Form, der eine Edition gerecht werden muss. Um die spezifische Form von *Dvēnadcat'* und deren Veränderung in Drucken und Handschriften zu untersuchen und zu vergleichen, ist man aber heute dazu gezwungen, die verschiedenen Handschriften und Drucke zu Lebzeiten Bloks heranzuziehen. Hier hat die Akademie-Ausgabe leider eine Chance verpasst. Nicht nur *Dvēnadcat'*, ein erheblicher Teil der russischen Literatur ist in der alten Orthographie kodifiziert. Die Editionsgeschichte von *Dvēnadcat'* ist ein Beispiel für die *normierende Gewalt* staatlicher Vorgaben. Werden Texte nicht nach spezifisch philologischen Prinzipien historisch-kritisch konstituiert, gehen Interpretationen und Kommentare in die Irre.

Der bekanntgewordene „kanonische“, „kreolisierende“ Druck von *Dvěnadcat'* basiert genetisch auf *H<sup>2</sup>*. Der in dieser bestimmten Form gesetzte Text, die Illustrationen Jurij Annenkovs (1889–1974), Schrift-, Papierwahl und Format sind darin genau aufeinander abgestimmt. An der Fertigung des Gesamtkunstwerkes, welches die ersten beiden Alkonost"-Drucke (1918 und 1921), und insbesondere der erste dieser Drucke, darstellen, war Blok bei jedem Schritt beteiligt, wie auch diaristische Einträge zeigen (Blok 1999: 311; Aljanskij 1972: 78–87).

### Zur Provenienz der Handschrift

Über das Schicksal der Druckvorlage, nachdem sie für den Erstdruck in *Znamja Truda* verwendet worden war, sind wir nur unzureichend informiert. Nach dem Tode Bloks am 7. August 1921 kümmerte Ivanov-Razumnik sich um das literarische Vermächtnis und Archiv des Dichters.

Als Herausgeber der ersten sieben Bände der zwölfbändigen Blok-Ausgabe (Leningrad 1932–1936)<sup>21</sup> hatte Ivanov-Razumnik später ähnlich gravierende Zensureingriffe und dramatischen politischen Druck zu gewärtigen wie später die Herausgeber der ersten Akademie-Ausgabe der Werke Puškins (1937–1959). Nachdem die Blok-Ausgabe „kastriert“ (Ivanov-Razumnik 2000: 162, 259, 269) – i. e. Ivanov-Razumniks ausführlicher Kommentar über die Gedichtentwürfe Bloks von der Zensur zum großen Teil entfernt – worden war, arbeitete er diesen in eine Monographie um („Istorija stichotvoreniy A. Bloka“), die bis heute nicht zur Gänze publiziert wurde.<sup>22</sup> Ein Teil seines

<sup>21</sup> «Общий план издания выработали: К. А. Федин, Л. Д. Блок, Иванов-Разумник и С. М. Алянский. Редакция текста Иванова-Разумника при участии Д. М. Пинеса» (Blok 1932: 13); „Den allgemeinen Editionsplan erarbeiteten: K. A. Fedin, L. D. Blok, Ivanov-Razumnik und S. M. Aljanskij. Texteinrichtung Ivanov-Razumnik unter Mitwirkung von D. M. Pines“. Die erste Werkausgabe hatte Blok selbst initiiert, sie erschien 1923 bei Alkonost“ in Berlin.

<sup>22</sup> Das Manuskript zur Monographie blieb erhalten, ist jedoch bis heute zum größten Teil unveröffentlicht. Laut Ivanov-Razumnik wurden immerhin die ersten zehn Exemplare des ersten Bandes seiner Blok-Ausgabe mitsamt der „Geschichte der Gedichte“ veröffentlicht (Lavrov 1981: 391). Hieraus erklärt sich auch die Rede von der „kastrierten“ Ausgabe (cf. auch Lavrov 2000: 140–141), denn der Kommentar war zunächst tatsächlich gedruckt worden. Eines der zehn seltenen Exemplare, die den Kommentar enthalten, befand sich in der Bibliothek Ljubov' Bloks und befindet sich heute mitsamt der Bibliothek Bloks im Puškin-Haus (IRLI). Es diente der Kommentierung der ersten vier Bände der Akademie-Ausgabe der Werke Bloks u. a. als

Kommentars zu den Entwürfen von *Dvěnadcat'* erschien im fünften Band seiner Blok-Ausgabe (Blok 1933: 111–134). Die in weiten Teilen die Möglichkeiten eines Setzkastens ausschöpfende integrale (!) Transkription und Beschreibung Ivanov-Razumniks von  $H^1$  sind beachtlich für diese Zeit, da sie die *Entwürfe* Bloks als *eigene Texte* respektieren und nicht schon auf einen sogenannten ‚kanonischen‘ Text hin hochrechnen.<sup>23</sup> Keine spätere Blok-Ausgabe hat den Versuch unternommen, Bloks handschriftliche Entwürfe so weit wie es technisch möglich ist in ihrer Integrität darzustellen.

Dass Ivanov-Razumnik in Besitz einer Handschrift von *Dvěnadcat'* war und diese dem „Goslitmuzej“ (dem staatlichen Literaturmuseum) vermachen wollte, geht aus dem detaillierten Aufsatz Aleksandr Lavrovs (1981) und der von ihm vorbereiteten Briefedition (Blok – Ivanov-Razumnik), nicht jedoch aus der Akademie-Ausgabe der Werke Bloks hervor. Folgt man Lavrovs Einführung in die Briefedition, führt eine Spur zu dem bekannten Bol'sevik Vladimir Bonč-Bruevič (1873–1955). Er war unter anderem Lenins inoffizieller Privatsekretär, Vorsitzender des Komitees für den Kampf gegen Pogrome, der Vorläuferorganisation der VČK und herausgebendes Mitglied der staatlichen Gesamtausgabe der Werke Lev Tolstojs. Bonč-Bruevič – zu diesem Zeitpunkt erster Direktor und Gründer des staatlichen Literaturmuseums (GLM) in Moskau – setzte sich für Ivanov-Razumnik anscheinend nach Kräften ein (cf. Lavrov 2000: 136–139). Ihm war bewusst, dass  $H^2$  sich in Ivanov-Razumniks Besitz befand:

Так как Иванов-Разумник обладает подлинником поэмы «Двенадцать», на котором рукой Блока нанесены все его варианты и исправления и так как этот манускрипт Иванов-Разумник твердо решил передать в

---

Grundlage (Sigle für diese zehn Bände in der PSSiP: CC-121\*). Für den Hinweis hierauf danke ich Natalija Grjakalova. Das Konvolut mit den überlieferten Manuskripten zur „Istorija stichotvoreniy A. Bloka“ enthält Korrekturbögen und Typoskripte mit handschriftlichen Änderungen Ivanov-Razumniks. Archivsignatur: RGALI. F. 1782. Op. 1. Ed. chr. 2 (s. <https://rgali.ru/storage-unit/2644512>). Neben der hier besprochenen Druckvorlage  $H^2$  und den anderen Textzeugen des Poems *Dvěnadcat'* sind der Kommentar Ivanov-Razumniks zu Bloks Entwürfen und seine Vorarbeiten zur Blok-Ausgabe (1932–1936) mit Sicherheit von größtem Interesse für die Blok-Forschung. S. Ivanov-Razumnik 2000: 161–162, 259, 269; sowie Lavrov 1981: 384.

<sup>23</sup> Zur Kritik an der Vorstellung von ‚Kanonizität‘ s. Pil'sčikov/Percov 2011: 11–14.

наш Гослитмузей, то я считаю необходимым эту рукопись принять для помещения в первом номере наших «Известий» [...].

(Vladimir Bonč-Bruevič in einer Stellungnahme („Recenzija“) zu Ivanov-Razumniks verschollenem Aufsatz „Kak Al. Blok pisal ‚Dvenadcat‘“ am 24. Dezember 1940; zit. nach Lavrov 1981: 384)

Da Ivanov-Razumnik das Original des Poems „Zwölf“ besitzt, auf dem sich alle Varianten und Korrekturen von Bloks Hand befinden, und da Ivanov-Razumnik entschlossen ist, dieses Manuskript unserem Staatlichen Literaturmuseum zu übergeben, halte ich es für notwendig, es zur Aufnahme in die erste Ausgabe unserer „Izvestija“ zu akzeptieren [...].

Die Übergabe und Veröffentlichung kamen nicht zustande, sonst wäre das Manuskript heute Teil der Sammlung des größten russischen Literaturmuseums (RGALI. F. 55) und sicher längst erschlossen. Bisher ging man vielleicht davon aus,  $H^2$  sei mit einem Großteil des Privatarchivs von der deutschen Armee vernichtet worden (Maksimov 1982: 19). Die zitierte Stellungnahme stammt aus der Zeit, als Bonč-Bruevič – als Teil der ersten Garde der Bol'seviki – Mitte 1940 seine Stelle als Museumsdirektor bereits verloren hatte (Ivanov-Razumnik 2000: 412). Auf Einladung des neuen Direktors Nikolaj Boev arbeitete Ivanov-Razumnik bis zum Beginn des deutsch-sowjetischen Krieges (1941–1945) auch weiterhin für das Literaturmuseum. Die Quellen dazu wurden von Lavrov in der Handschriftenabteilung der RGB (Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka) noch in der sowjetischen Zeit aufgespürt (Lavrov 1981: 382–384, 391; cf. Lavrov 2000: 124–132). Die Spur des Manuskriptes  $H^2$  verliert sich jedoch zunächst in den Wirren des Zweiten Weltkrieges. Ivanov-Razumnik hatte Bonč-Bruevič in einem Brief vom 7. Dezember 1940 noch förmlich wissen lassen, dass er es sich wieder anders überlegt hatte und  $H^2$  (und andere Handschriften aus seiner Sammlung) doch nicht verkaufen wollte. Wir erfahren aus diesem Brief erneut welch zentrale Rolle Blok in seinem Leben einnahm:

Вы советуете «скорее передать Музею личный архив; его сейчас же купят: на это деньги есть». – Вы знаете, что мое собрание все равно не минует Музея, но так как оно не есть архив мертвых материалов, а является для меня собранием живых документов, по которым я пишу и буду писать свои литературные воспоминания, то без этого собра-

ния я буду, как без рук, – если по крайней мере не сделаю всех нужных мне выписок. За эти четыре месяца не имел ни часа времени для такой работы. [...] Простите за длинное письмо, состоящее всего из двух пунктов: *Блок и Пушкин* (последний – город, а не поэт). Но в этих двух пунктах – мое литературное прошлое и мое житейское будущее [...].  
(Brief Ivanov-Razumniks an Bonč-Bruevič vom 7. Dezember 1940; zit. nach Lavrov 2000: 142, 146 (erstmals veröffentlicht von dems. 1993), Hervorhebungen: Ivanov-Razumnik. RGB. F. 369, Kart. 275, Ed. chr. 9.)

Sie raten dazu „das Privatarchiv so schnell als möglich dem Museum zu übergeben; denn es wird ja jetzt gekauft: Geld dafür ist vorhanden“ – Wie Sie wissen, geht meine Sammlung ohnedies nicht am Museum vorüber, aber da es sich nicht um ein Archiv toter Materialien, sondern um eine Sammlung lebendiger Dokumente für mich handelt, die ich zum Schreiben meiner literarischen Erinnerungen benötige, so werde ich ohne die Sammlung wie ohne Hände sein, – sofern ich nicht wenigstens alle für mich nötigen Exzerpte anfertige. Die letzten vier Monate hatte ich nicht einmal eine Stunde Zeit für diese Arbeit. [...] Verzeihen Sie für diesen langen Brief, der aus zwei Punkten besteht: *Blok und Puškin* (letzteres – die Stadt, nicht der Dichter). Aber aus diesen zwei Punkten besteht meine literarische Vergangenheit und meine alltägliche Zukunft [...].

Ivanov-Razumnik und seine Frau Varvara Nikolaevna (1881–1946) gerieten 1942 in ihrem Wohnort Puškin in deutsche Gefangenschaft und wurden, nach einem kurzen Aufenthalt in Gatčina, in das Umsiedlungslager Konitz (Beobachtungslager/Barackenlager Konitz) in der Nähe Danzigs ‚evakuiert‘ (Raevskaja-Ch'juz 2001: 66, 81). Weniges nur blieb aus Ivanov-Razumniks bedeutender Handschriftensammlung erhalten (cf. Lavrov 1981: 384–385; Maksimov 1982: 19). Von Konitz (poln. Chojnice) aus schaltete Ivanov-Razumnik eine Zeitungsannonce, um Freunde und Bekannte wiederzufinden (Šeron [Cheron] 1996: 45). März bis Juli 1943 wurde das Ehepaar in einem Außenlager des Konzentrationslagers Stutthof, dem Umsiedlungslager Konradstein in Preußisch-Stargard, interniert. Dort waren die Lebensumstände katastrophal.

Entfernten litauischen ‚Verwandten‘<sup>24</sup> Ivanov-Razumniks gelang es jedoch die Ivanovs zu sich nach Litauen zu holen, wo sie August 1943 bis März 1944 auf deren Gut Daniliški verbrachten. Ivanov-Razumnik schrieb dort auch konzentriert an seinen Memoiren *Tjur'my i ssylki* (Ivanov-Razumnik 2000).<sup>25</sup> Die Ivanovs lebten dann, April 1944 bis Februar 1945,<sup>26</sup> wieder in Konitz in der Wohnung des mit ihnen befreundeten deutschbaltischen Juristen und Genealogen Olaf Welding (1893–1960), als sie wiederum vor der Roten Armee fliehen mussten und so in das nördliche Rendsburg am Nord-Ostsee-Kanal kamen. Von Rendsburg aus unternahmen sie noch zwei gemeinsame Reisen nach Berlin und eine nach Rostock (Magidová/Ill'ina 2021: 464).

Die Flucht hatte es mit sich gebracht, dass viele der Manuskripte, die Ivanov-Razumnik in dieser Zeit noch mit sich führte, verloren gingen. In Rendsburg starb am 18. März 1946 seine Frau Varvara. Nach der Bestattung zog er im April 1946 zu seinem litauischen ‚Großneffen‘ (oft auch als „Neffe“ bezeichnet) Prof. Georg Jankauskas (Georgij Jankovskij, 1904–1981) und seiner Frau Valentina Ivanovna in die Zündterstraße 28 nach München.

Dort starb Ivanov-Razumnik am 9. Juni 1946 und wurde auf dem Waldfriedhof in München bestattet (Obatnina 1998: 244; cf. für biographische Details

<sup>24</sup> Die ‚Verwandtschaftsbeziehung‘ beruht möglicherweise nur auf der Taufe Ivanov-Razumniks: Varvara Iosifovna, die Frau des Kollegienrates Konstantin Jankovskij, war die Patentante Ivanov-Razumniks (Antonec/Ratkovskij 2017: 42). Ob sie daneben gleichzeitig die Schwester der Mutter Ivanov-Razumniks war, wie in der orthodoxen Kirche üblich, konnte ich nicht eindeutig ermitteln, weshalb ich hier einfache Anführungszeichen verwende. Die litauische ‚Verwandtschaft‘ Ivanov-Razumniks besteht aus seinem ‚Cousin‘ Platon Konstantinovič Jankovskij und dessen Frau, die drei Kinder hatten, ‚Großneffen‘ und ‚Großnichte‘ Ivanov-Razumniks: Vladimir Platonovič Jankovskij, Nadežda Platonovna Jankovskaja-Lileeva (Jankauskaite), die etwa im Zusammenhang mit dem Gut „Daniliški“ erwähnt wird (Raevskaja-Ch'juz 2001: 54, 113, 283) und Georgij Platonovič Jankovskij (Jankauskas), bei dem Ivanov-Razumnik die letzten Wochen seines Lebens wohnte. Letzterer hatte zwei Kinder, darunter die Tochter Marina Georgievna Jankovskaja. Den Informationen zur Provenienz von H<sup>2</sup> aus Amherst nach, hatte Georgij Platonovič auch einen Sohn, der eine Frau heiratete, die nach der Hochzeit den gleichen Namen wie dessen Schwester trug: Marina Jankovskaja.

<sup>25</sup> Raevskaja-Ch'juz 2001: 53–56, 112, 114–116, 283. Der Erstdruck von *Tjur'my i ssylki* erschien 1953 in New York mit einem Vorwort von Georgij Jankovskij.

<sup>26</sup> Es ist schwer zu beurteilen, ob Ivanov-Razumnik wegen der Blok-Handschrift oder auch wegen anderer Manuskripte, die er in Konitz versteckt haben mag, und anderer Gründe zurückkehrte. Von einem Manuskriptversteck spricht er in seinen Memoiren *Tjur'my i ssylki* (Ivanov-Razumnik 2000: 94).

Šeron [Cheron] 1996: 44–54; Raevskaja-Ch'juz 2001: 277). Zu diesem Zeitpunkt lebte seine Tochter, Irina Razumnikovna Ivanova (1908–1996), noch.<sup>27</sup>

Dass die Blok-Handschrift im Besitz Ivanov-Razumniks den Zweiten Weltkrieg überstand, ist ein Wunder angesichts des „zehnjährigen Aufenthalts in verschiedenen bolschewistischen Gefängnissen und Verbannungen“ – wie Ivanov-Razumnik im Original auf Deutsch in einem Brief an den Literarhistoriker Alfred Bem (1886–1945) vom 29. März 1942 schreibt.<sup>28</sup> In seinem letzten Brief vom 3. Juni 1946 fragte Ivanov-Razumnik den nach der Bombardierung Dresdens ebenfalls nach München geflohenen Literaten Fedor Stepun (1884–1965): «Удалось ли Вам спасти свое самое ценное (т. е. рукописи), уезжая из Дрездена?»<sup>29</sup> (Raevskaja-Ch'juz 2001: 297; Hervorhebung von mir). Ivanov-Razumnik selbst war es gelungen eine sehr wertvolle Handschrift zu retten –  $H^2$ .<sup>30</sup>

Die Familie Georgij Jankovskijs emigrierte 1948 mitsamt den Manuskripten Ivanov-Razumniks (und der Handschrift Bloks) in die Vereinigten Staaten und siedelte sich in New York an (Ivanov-Razumnik 2000: 459). Vladimir Zenzinov (1880–1953) interessierte sich 1949 wohl als erster für Ivanov-Razumniks Nachlass und sah sich mit den kommerziellen Plänen von Jankovskijs Ehefrau konfrontiert (Ivanov-Razumnik 2000: 428–431).

$H^2$  und *Tjur'my i ssylki* wurden von den Jankovskijs anscheinend vom sonstigen Nachlass Ivanov-Razumniks getrennt und letzterer von Marina Georgievna Jankovskaja, der Tochter Georgij Jankovskijs, dem Erzbischof John of San Francisco (Dmitri Shakhovskoy, 1902–1989) übergeben (Raevskaja-Ch'juz 2001: 5), dessen Nachlass 1994 dem ACRC gestiftet wurde.

<sup>27</sup> [https://expositions.nlr.ru/proriv\\_blokada/irina-ivanova.php](https://expositions.nlr.ru/proriv_blokada/irina-ivanova.php) (Februar 2025). Ivanov-Razumnik führte Dokumente seiner Frau Varvara und seiner Tochter Irina bei sich, als er nach München kam. In Box 36, F. 25 und 26 der Archbishop Ioann Shakhovskoy Papers im ACRC sind diese, unter den Namen Barbara (sic) Ivanova und Irina Ivanova, archiviert.

<sup>28</sup> Literární archiv Památníku národního písemnictví, f. Bem L. A., zweiter Brief, 1r.

<sup>29</sup> „Gelang es Ihnen Ihr Wertvollstes zu retten (i. e. Handschriften), als sie aus Dresden wegführten?“

<sup>30</sup> Der Korrespondenz zwischen Ivanov-Razumnik und Nina Berberova (1901–1993) lässt sich entnehmen, dass Ivanov-Razumnik auch in der Zeit nach Konitz wertvolle Gegenstände, so etwa ein heute verschollenes Stillleben („Jablonki“) Petrov-Vodkins (1878–1939) bei sich führte und anscheinend ohne Probleme ausführen konnte (Raevskaja-Ch'juz 2001: 37–57, 55, 122). Ob  $H^2$  in der Rückwand des Gemäldes den Krieg überstand, wissen wir nicht. Der sehr gute Erhaltungszustand der Handschrift könnte jedoch ein Hinweis darauf sein. Bezeugt ist, dass Ivanov-Razumnik das Gemälde in der Emigration (etwa an Fedor Stepun) verkaufen wollte.

Die Schwieger Tochter Georgij Jankovskij, ebenfalls mit dem Namen Marina Jankovskaja, verkaufte 2007 *H<sup>2</sup>* sowie *Tjur'my i ssylki* an das Amherst Center for Russian Culture.

### «Старый міръ въ крови, въ крови»?<sup>31</sup>

#### Bloks Änderungen in der Handschrift

In der Manuskriptbeschreibung von *H<sup>2</sup>* äußert Ivanov-Razumnik sich detailliert zu den Änderungen Bloks innerhalb des Manuskriptes und vergleicht diese mit *H<sup>1</sup>*.<sup>32</sup> Die Entwürfe Bloks lagen ihm vor, als er am fünften Band seiner Blok-Ausgabe arbeitete. *H<sup>2</sup>* enthält neben den Annotationen Ivanov-Razumniks für den Umbruchredakteur mit Tinte (1918), auch deutlich spätere Kopier- und Bleistiftnotate in den Marginalienpalten, die in direktem Zusammenhang mit seiner wissenschaftlichen Manuskriptbeschreibung stehen (Blok 1933: 128–130).

Die von Ivanov-Razumnik festgehaltenen Beobachtungen an *H<sup>2</sup>* decken sich mit den Befunden an dem wiederentdeckten Manuskript. Einige Verse, die in *H<sup>1</sup>* nicht enthalten waren, sind erstmals in *H<sup>2</sup>* belegt, so dass es möglich wird, Blok hier bei der Arbeit zuzusehen. Der in der Forschung oft interpretierte Schlussvers «Впереди – Иисусъ Христосъ»<sup>33</sup> etwa, taucht in dieser Form erstmals in *H<sup>2</sup>* auf, wie Ivanov-Razumnik bereits erläutert (Blok 1933: 127–128): Blok änderte den Vers «Иисусъ идетъ Христосъ» zu «Впереди – Иисусъ Христосъ». Die Änderungen von *H<sup>1</sup>* zur *H<sup>2</sup>* lassen sich leider an dieser Stelle nur exemplarisch aufzählen und nicht vollständig zeigen.

Nicht immer können von Blok gestrichene Wörter und Zeilen als aus *H<sup>1</sup>* übernommene verifiziert werden. Im elften Gesang von *H<sup>2</sup>* erscheinen die Verse 11–16 das erste Mal in *Dvenadcat'* – sie sind in *H<sup>1</sup>* nicht überliefert (cf. dazu Smola 1993: 121–122). Den ersten dieser Verse ändert Blok sofort von «Бьется въ очи» zu «Въ очи бьется». Zum Ende des ersten Gesangs hin,

<sup>31</sup> „Alte Welt im Blut, im Blut“.

<sup>32</sup> Ivanov-Razumnik hat die Entstehung des Poems in seinen philologischen Aspekten sehr aufmerksam verfolgt. Im o. g. Aufsatz Lavrovs und dessen Wiederabdruck und Ergänzung (Lavrov 2000) findet sich die Erwähnung zweier verschollener Aufsätze Ivanov-Razumniks mit dem Titeln „Kak Al. Blok pisal ‚Dvenadcat’“ und „Iz černovikov stichotvorenij A. A. Bloka“ (Lavrov 1981: 384, 390; Lavrov 2000, 131–132, 136).

<sup>33</sup> „Voraus/Vorn/Voran Jesus Christus“.

schrieb er zunächst «Честная злоба», eine Variante, die in  $H^1$  nicht erhalten ist, und änderte diese dann in das frühere «Черная злоба» (wie in  $H^1$ ). Später kehrte Blok an manchen Stellen zu Formulierungen aus  $H^1$  zurück und verwendete die Entwürfe – den Ursprung der Dichtung – als eine Art ‚Maß‘ für etwaige spätere Änderungen (s. die Parallelität von «старой» und «nevskoy» in  $H^1$ , 9. Gesang).

Dass Blok großen Wert auf seine eigene spezielle Orthographie und auf die Konsonanten in *Dvēnadcat'* legte, wird nicht nur durch seine eigenen Aussagen bestätigt, sondern auch von Andrej Belyj (1880–1934), Ivanov-Razumnik und Kornej Čukovskij (1882–1969) bezeugt (Čukovskaja 1981: 254; Grečiškin/Lavrov 1982: 806; Belyj 1995: 60; Blok 1999: 316). Im achten Gesang schrieb er «Ужъ» kontinuierlich mit Weichheitszeichen («Ужъ» – wurde vom Setzer des Erstdrucks zu «Ужъ» geändert). Blok setzte sodann «Ужъ» in den Alknonost"-Drucken wieder durch (cf. zu «Ужъ» Čukovskaja 1981: 254). Im zweiten und sechsten Gesang von  $H^2$  änderte er «Революционный держите шагъ» zum französisierenden «Революционный держите шагъ» (vom Setzer des Erstdrucks beachtet), im zehnten Gesang jedoch nicht (vom Setzer des Erstdrucks zu «Революционный» angeglichen). So winzig diese Änderung zu sein scheint – ein Weichheitszeichen – ist sie doch sehr bedeutsam, weil sie die Parallelität, in die die Französische und die Russische(n) Revolution(en) von Anfang an gestellt wurden, darstellt, und fällt in die gleiche Kategorie wie die Änderung im siebten Gesang von «этажи» zu «этажи», die Blok im Übergang von Erst- zu Zweitdruck in *DH<sup>1</sup>* vornahm. Bis zum letzten Druck bestand Blok auf der Verwendung der alten Orthographie und speziellen Schreibweisen. Das graphische Zeichen war für ihn von herausragender Bedeutung im schöpferischen Prozess (Ivanova 2020: 366).

Nach der Revolution wurde die Petrinische Rechtschreibung zu einem Sinnbild des Zarismus stilisiert – und zum Politikum. Blok saß gemeinsam mit Ivanov-Razumnik selbst in einer Kommission der Akademie der Wissenschaften zur Veröffentlichung russischer Klassiker, die über den Neudruck klassischer Werke der russischen Literatur in der neuen Orthographie debattierte (Blok 1963: 319–320; Lavrov 1981: 404–406). Evgenija Ivanova zeigt eingehend, dass Blok jedoch überhaupt nur als Mitglied der Kommission tätig war, um seine bis heute editorisch beachtenswerten Ansichten – dass die Rechtschreibung der Technik und dem künstlerischen Prozess eines literarischen Werkes zugehöre, in die sich der Staat nicht einzumischen habe und

man die Klassiker in jener Rechtschreibung veröffentlichen solle, in der sie im Original vorliegen – in neueren Drucken durchzusetzen, denn er nahm, sobald die Kommission sich nicht mehr mit der Frage nach der Rechtschreibung befasste, auch nicht mehr an den Sitzungen teil (Ivanova 2020: 362, 368).

Lettern der „abgeschafften“ Buchstaben wurden nach der Machtübernahme der Bol’seviki sukzessive aus den Druckereien entfernt. In der Übergangszeit durften nur wenige Werke weiterhin in der alten Rechtschreibung erscheinen. Gerade die vorrevolutionäre Orthographie im Poem *Dvěnadcat'* muss deshalb zwischen 1918 und 1921 die Gemüter befremdet haben.

Даже такая, казалось бы, далекая от политики область, как правописание, в советское время оказалась идеологически окрашенной. Многократно оклеветанные «еры», «фиты» и «яти» стали жупелом для чиновников от культуры, которые не могли позволить, чтобы новые поколения читали русских классиков в старой орфографии: за особое пристрастие к ней можно было отправиться на Соловки.

(Šapir 2002: 160–161)

Selbst ein scheinbar so unpolitischer Bereich wie die Rechtschreibung erwies sich in der Sowjetzeit als ideologisch gefärbt. Die immer wieder verunglimpften „ery“, „fity“ und „jati“ wurden zu einem Ärgernis für die Kulturfunktionäre, die es den neuen Generationen nicht erlauben konnten, russische Klassiker in der alten Orthographie zu lesen: Für eine besondere Vorliebe zu ihr konnte man nach Solovki geschickt werden.

*H<sup>1</sup>, H<sup>2</sup>, H<sup>3</sup>* – all diese Manuskripte sind in der alten Orthographie abgefasst.<sup>34</sup> Mit einer Anpassung von *Dvěnadcat'* an die sich immer wieder verändernde jeweils aktuelle Rechtschreibung verschwinden nicht nur wichtige materielle, von Blok bewusst gesetzte poetische Feinheiten des Poems (cf. dazu Blok 1963: 319–320, Ivanova 2020: 361, 364), sondern gleichwohl politische und historische. Sergei Hackel monierte 1975 schon dezidiert die Eingriffe in die Textgestalt von *Dvěnadcat'* und andere Texte Bloks in zeitgenössischen russischen Editionen (cf. Appendix von Hackel 1975: 230–235). Er druckte das Poem in

---

<sup>34</sup> Zum hier bewusst vermiedenen Begriff der *Fassung*, einer platonisierenden Vorstellung der Relationen zwischen verschiedenen Handschriften, siehe Reuß 2010: 157–202.

seiner Monographie über *Dvēnadcat'* nach der Alkonost"-Erstausgabe ab (Hackel 1975: 206–229).

Die Änderungsprozesse, die man an  $H^1$  und  $H^2$  in der dritten Strophe des dritten Gesangs beobachten kann, provozieren eine Neulektüre des Poems. In  $H^1$  strich Blok das Kolon „Старый міръ въ крови,“<sup>35</sup> und ersetzte dieses mit dem heidnischen «Міровой пожаръ» (έκπύρωσις, Ekpyrosis),<sup>36</sup> um dann «Старый міръ въ крови, въ крови –»,<sup>37</sup> zunächst als einzelnen Vers unter die Strophe zu schreiben – als Strophe aus einem Vers. Im nächsten Schritt fügte er diesen Vers mit einer Einfügungslinie vor den vorletzten Vers «Господи, благослови!»<sup>38</sup> ein. Hier Faksimile und Transkription der Stelle in  $H^1$  und ein Faksimile derselben in  $H^2$ :

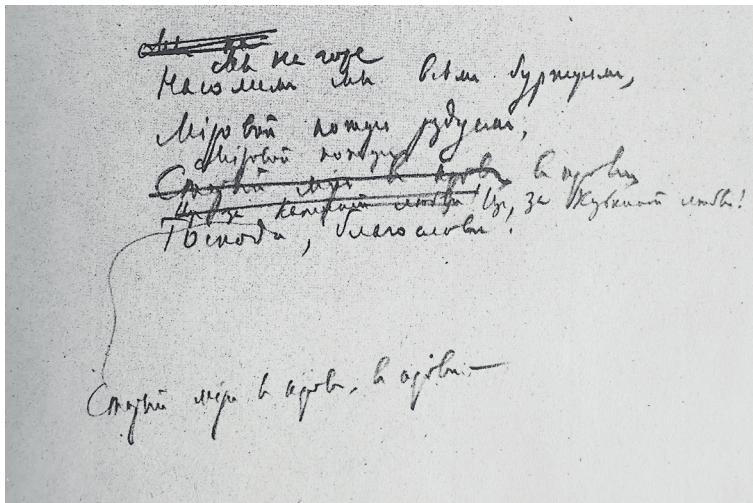


Abb. 4: Ausschnitt  $H^1$ , Entwurf der letzten Strophe des dritten Gesangs

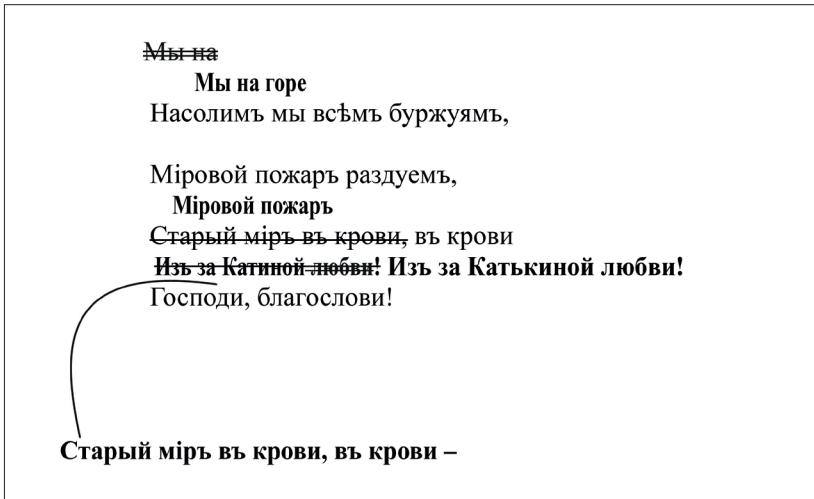
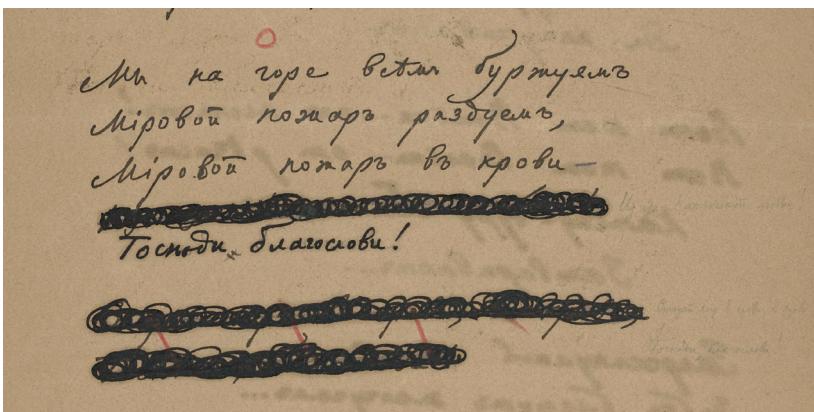
RO IRLI RAN

<sup>35</sup> „Alte Welt im Blut“. S. für das Faksimile von  $H^1$  Dolgopolov 1980: 34 (dort keine Seitenangabe); cf. Blok 1999: 126.

<sup>36</sup> „Weltenfeuer/Weltenbrand“.

<sup>37</sup> „Alte Welt im/in Blut, im/in Blut“.

<sup>38</sup> „Herr, segne!“

Abb. 5: Diplomatische Transkription  $H^2$ , letzte Strophe des dritten Gesangs<sup>39</sup>Abb. 6: Ausschnitt  $H^2$ , letzte Strophe des dritten Gesangs

Amherst Center for Russian Culture

<sup>39</sup> „Wir – zum // Wir – zum Leid // Versalzen (wir) allen Bourgeois // Den Weltenbrand entfachend // Alte Welt im/in Blut; Weltenbrand im/in Blut, // Wegen Kat'as Liebe! Wegen Kat'kas Liebe! // Alte Welt im/in Blut, im/in Blut – // Herr, segne!“ („Wegen Kat'kas Liebe!“ und „Alte Welt im/in Blut, im/in Blut –“ wurden zuletzt hinzugefügt, gehören der dritten Änderungsschicht an.)

Es scheint, als wenn in der nun in Amherst wieder aufgetauchten Druckvorlage *H<sup>2</sup>* die Verse «Изъ за Катькиной любви!» und «Старый міръ въ крови, въ крови, // Господи, благослови!»<sup>40</sup> von Blok aus *H<sup>1</sup>* zunächst übertragen wurden. Drei Verse am Ende des dritten Gesangs sind so stark gestrichen, dass die Grundschrift kaum mehr lesbar ist. Die gestrichenen Stellen sind das optisch am stärksten auf den Blättern hervortretende Phänomen: Die Verse tragen einen schwarzen spiralförmigen Nimbus um sich, der die Bewegung der Schrift fast vollständig in sich aufnimmt.<sup>41</sup> Es handelt sich hierbei, im Gegensatz etwa zu „archivarischen“ (Reuß 2024) – das Gestrichene bewahrende – um ‚vernichtende‘ Streichungen. Aufgrund der erkennbaren Ober- und Unterlängen ist jedoch zu vermuten, dass die o. g. Verse aus *H<sup>1</sup>* hier stehen, insbesondere für die letzten zwei Verse ist dies kaum strittig («Старый міръ въ крови, въ крови, // Господи, благослови!»).<sup>42</sup> Übrig bleibt zwischen drei gestrichenen Versen, der Vers «Господи благослови!»,<sup>43</sup> mit gestrichenem Komma. Schaut man in die rechte Marginalienspalte (Abb. 6), so lässt sich erkennen, dass Ivanov-Razumnik dieselbe Beobachtung machte und zart mit Bleistift auf dem Blokschen Autograph notierte. Dass er 1918 mit Blok in regem Kontakt stand, bestärkt die Vermutung trotz der ‚vernichtenden‘ Streichungen noch. Gestrichen wurden in *H<sup>2</sup>* also, betrachtet man die drei Änderungsschichten Bloks in der dritten Strophe des dritten Gesangs in *H<sup>1</sup>*, neben «Господи, благослови!» die beiden in *H<sup>1</sup>* *zuletzt hinzugefügten* Verse «Изъ за Катькиной любви!» und «Старый міръ въ крови, въ крови –» (Abb. 5).

Im zehnten Gesang tauchen die verworfenen Verse aus dem dritten Gesang in *H<sup>2</sup>* in einer etwas anderen Form wieder auf – «Али руки не въ крови // Изъ за Катькиной любви?»<sup>44</sup> – und erinnern an das gestrichene «Старый міръ въ крови, въ крови»,<sup>45</sup> denn in der dritten Strophe des dritten Gesangs von *H<sup>1</sup>* gibt es einen Zusammenhang zwischen «Старый міръ въ крови, въ

40 „Wegen Kat'kas Liebe! // Alte Welt im/in Blut, im/in Blut – // Herr, segne!“

41 Im fünften Gesang gibt es in *H<sup>2</sup>* eine einfache Streichung, was den Kontrast verstärkt und Anlass zu der Vermutung gibt, dass diese Streichungen nicht von Anfang an so stark waren. Möglich ist, dass sich Blok erst als die Reinschrift die Funktion einer Druckvorlage übernehmen sollte dazu entschied, einzelne Verse so stark zu streichen, dass ihre Entzifferung sehr erschwert wurde.

42 „Alte Welt im/in Blut, im/in Blut – // Herr, segne!“

43 „Herr segne!“

44 „Sind die Hände nicht im Blut // Wegen Kat'kas Liebe?“ Diese Verse waren schon Teil von *H<sup>1</sup>*.

45 „Alte Welt im/in Blut, im/in Blut“.

крови» und «Изъ за Катькиной любви!» (s. Abb. 4).<sup>46</sup> Genauer ansehen müsste man sich auch die gestrichenen Verse darüber (im zehnten Gesang), in denen „unser Blut“ „bewusstlos“ „getrunken“ wird, von „Priestern“ (cf. Blok 1999: 136; Dolgopolov 1980: [42]).

Dass die Rotgardisten im dritten Gesang des Poems davon singen die „alte Welt im Blut“ zu tragen – die ihnen von außen in Form eines herrenlosen Hundes<sup>47</sup> entgegentritt –, dürfte für Blok eine allzu offensichtliche Herausstellung der in *Dvěnadcat'* anwesenden poetischen Spiegelungen der „alten Welt“ in „den Zwölf“ gewesen sein. Die Änderung zum verdichteten „Weltenbrand im Blut“ ist hingegen eine Metapher der Koinzidenz von Zerstörung und Kontinuität schlechthin. Hier konzentriert sich der „Weltenbrand“ im kontinuitätsstiftenden „Blut“. „Weltenbrand im Blut“ als Versuch der Bol'seviki zu deuten, die „alte Welt“ in sich und an sich durch einen Gewaltakt abzuspalten, legt das Gestrichene nahe. Zumal der Vers «Старый міръ въ крови, въ крови» Blok so sehr beschäftigte, dass er ihn bis zur Druckvorlage drei Mal niederschrieb, dann aber endgültig verwarf. Selbstzensur mag dabei eine Rolle gespielt haben. Durch die frühere Konstellation der gestrichenen Verse entsteht sogar eine Bitte, ein ‚Bittgebet‘, die „alte Welt im Blut“ zu „segnen“, das hier von den Rotgardisten, ihren (unbewussten?) Bewusstseinsstand charakterisierend, vorgebracht, in  $H^2$  übernommen und dann gestrichen wird (Abb. 4 und 6).

Ivanov-Razumnik spricht in seiner Manuskriptbeschreibung zu  $H^2$  nicht über die Änderungen der dritten Strophe des dritten Gesangs, äußert sich dazu aber im Kommentar zur Darstellung des Entwurfs  $H^1$ . Seiner (und Medvedevs) Ansicht nach ‚strich‘ Blok durch *Umstellung und tatsächliche Streitungen* der beiden Verse «Мировой пожаръ въ крови // Изъ за Катькиной любви!»<sup>48</sup> die *Motivierung* (Blok 1933: 118).

Ob die vollständige Destruktion des Kontinuitätsstiftenden – der „Weltenbrand im Blut“ – gelingt, lässt die letzte Strophe des dritten Gesangs offen. Doch als Abgespaltene tritt „die alte Welt“ – ein „alter Hund“,<sup>49</sup> ein Signal,

<sup>46</sup> „Alte Welt im/in Blut, im/in Blut“ und „Wegen Kat'kas Liebe?“

<sup>47</sup> „Zur Parallele „herrenloser Hund“ – (Zuchttier!) „Pudel“ (i. e. Mephistopheles, an einer Stelle im Text, an der Faust ihn noch nicht erkennt) s. Grjakalova 2020: 9.

<sup>48</sup> „Alte Welt im/in Blut, im/in Blut // Wegen Kat'kas Liebe!“

<sup>49</sup> «старый песъ» („Alter Hund“) ändert Blok im zwölften Gesang von  $H^2$  zu «нищій песъ» („ärmer/bettelnder Hund“).

geisterhaft – am Ende des Poems von außen wieder an die Revolutionäre heran...

«Все реально, до всего можно дотронуться рукой – и все ,символично‘ [...]»<sup>50</sup> – nimmt Ivanov-Razumnik in der ersten Interpretation zu *Dvěnadcat'*, „Ispytanie v“ grozé i buré“, die Spannung zwischen Wirklichkeit und Wirklichkeit des Gedichts wahr (Ivanov-Razumnik 1918: 138). Eine starke, differenzierte, geheimnisvolle, im Gegenstand liegende Spannung, vergleichbar vielleicht mit jener zwischen den Klängen der Siebten Symphonie Šostakovičs und der Stadt der Leningrader Blockade; deren Bild in *Dvěnadcat'* ein Vorausgeahntes scheint.

*Ich bedanke mich herzlich bei Roland Reuß und Ilja Kukuj für wertvolle Hinweise und Anregungen.*

### Siglen (Hss. zu *Dvěnadcat'*)

*H<sup>1</sup>* – Handschriftliche Entwürfe zu *Dvěnadcat'* mit Änderungen des Autors. Deckblatt: „Dvěnadcat' // Janvar' // 1918 goda // (černovik)“. Im: RO IRLI RAN (Puškin-Haus), Archivsignatur: F. 654. Op. 1. Ed. chr. 135. L. 1–21. Faksimile: Dolgopolov 1980.

*H<sup>2</sup>* – Erste Reinschrift von *Dvěnadcat'* („čistovik“) mit Änderungen des Autors, basiert auf *H<sup>1</sup>*, Druckvorlage für Erstdruck in *Znamja truda* (s. *DH<sup>1</sup>*). Datiert: „Janvar' 1918“. Im: Amherst Center for Russian Culture (USA), Archivsignatur (Collection Identifier): crc-076.

*H<sup>3</sup>* – Zweite Reinschrift von *Dvěnadcat'* mit Änderungen des Autors in Bloks „Zehntem Heft mit Reinschriften“, basiert auf *H<sup>2</sup>*. Datiert: „Janvar' 1918“. Im: RO IRLI RAN (Puškin-Haus), Archivsignatur: F. 654. Op. 1. Ed. chr. 10. <http://blok.literature-archive.ru/ru/content/belovaya-tetrad-1918-1921> (Februar 2025).

---

<sup>50</sup> „Alles ist real, alles kann mit der Hand berührt werden – und alles ist ‚symbolisch‘.“

*DH<sup>1</sup>* – Druckvorlage für den Zweitdruck von *Dvēnadcat'* in *Naš' put'*. *Literaturno-političeskij žurnal'* revoljucionnago sozializma 1 (April 1918), 1–12; Erstdruck von *Dvēnadcat'* in der Petrograder Zeitung *Znamja Truda. Organ' CK Partii lěvych' sozialistov'-revoljucionerov'* Nr. 147 am 3. März (18. Februar) 1918 (Faksimile: Puškareva/Demidenko 2017: 177) mit Änderungen des Autors und Anmerkungen von Ivanov-Razumnik. Im: RO IRLI RAN (Puškin-Haus), Archivsignatur: F. 79. Op. 4. Ed. chr. 14. (<https://ro.pushkinskijdom.ru/documents/198616>).

## Literatur

- Aljanskij, Samuil (1972): *Vstreči s Aleksandrom Blokom*. Moskva: Detskaja literatura.
- Antonec, Anna / Rat'kovskij, Ilja (2017): „Detstvo i junost' R. V. Ivanova-Razumnikova“, in: *Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj Akademii nauk* 19/3, 41–46.
- Beketova, Maria (1930): *Aleksandr Blok. Biografičeskij očerk*. 2-oe izdanie. Leningrad: Academia.
- Belyj, Andrej (1995): *Sobranie sočinenij. T. 4: Vospominanija o Bloke*. Hg. von Vladimir Piskunov. Moskva: Respublika.
- Belous, Vladimir (1996): „Aleksandr Blok v ‚Dele levych Socialistov-Revoljucionerov‘, po materialam archiva FSB (Spb).“, in: ders.: *Ivanov-Razumnik. Ličnost'. Tvorčestvo. Rol' v kul'ture. Publikacii i issledovanija. Vyp. I*. Sankt-Peterburg: Glagol", 17–23.
- Blok, Aleksandr (1932): *Sobranie sočinenij v 12 tomach*. T. 1: *Stichotvoreniya 1898–1904*. [Leningrad:] Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade.
- Blok, Aleksandr (1933): *Sobranie sočinenij v 12 tomach*. T. 5: *Poëmy 1911–1921. Dvenadcat'. Skify. Vozmezdie. Priloženija, černoviki i varianta. Chronologičeskij ukazatel' stichotvoreniy Aleksandra Bloka. Cikly i zaglavija stichotvoreniy Aleksandra Bloka*. [Leningrad:] Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade.
- Blok, Aleksandr (1963): *Sobranie sočinenij v 8 tomach*. Tom 7: *Avtobiografija 1915. Dnevnik 1901–1921*. Hg. von Vladimir Orlov. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Blok, Aleksandr (1965a): „Dvenadcat'“, in: ders.: *Sobranie sočinenij v 8 tomach. Tom 3: Stichotvoreniya i poëmy 1907–1921*. Hg. von Vladimir Orlov. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 625–629.

- Blok, Aleksandr (1965b): *Zapisnye knižki 1901–1920*. Hg. von Vladimir Orlov. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Blok, Aleksandr (1999): *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach. Tom 5: Stichotvoreniya i poémy 1917–1921*. Hg. von Sergej Nebol'sin u. a. Moskva: Nauka.
- Bourdieu, Pierre (2014): *Über den Staat. Vorlesungen am Collège de France 1989–1992*. Hg. von Patrick Champagne, Remi Lenoir, Franck Poupeau und Marie-Christine Rivière. Aus dem Französischen von Horst Brühmann und Petra Willim. Berlin: Suhrkamp.
- Čukovskaja, Elena (1981) (Hg.): „Pis'ma Bloka k K. I. Čukovskomu i otryvki iz dnevnika K. I. Čukovskogo“, in: Zil'berštejn, Ilja / Rozenbljum, Lija (Hgg.): *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija. Kn. II. [Literaturnoe nasledstvo 92/2]*. Moskva: Nauka, 232–272.
- Dolgopolov, Leonid (1980): „Dvenadcat“ A. Bloka v izdanii „Alkonosta“. *Černovik poémy*. Moskva: Kniga.
- Galanina, Julija (1998): „O sotrudničestve Aleksandra Bloka s levo-éserovskimi izdanijami v načale 1918 goda“, in: Belous, Vladimir (Hg.): *Ivanov-Razumnik. Ličnost'. Tvorčestvo. Rol' v kul'ture. Publikacii i issledovanija. Vyp. II*. Sankt-Peterburg: [o. V.], 208–216.
- Grjakalova, Natalija (2020): „Poéma-misterija „Dvenadcat“ i žanr „gorodskich videnij“ v tvorčestve Bloka“, in: dies. (Hg.): *Aleksandr Blok. Issledovanija i materialy. [T. 6.]* Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Puškinskij Dom“, 5–25.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1808): *Faust. Eine Tragödie*. Tübingen: J. G. Cottasche Buchhandlung.
- Grečiškin, Sergej / Lavrov, Aleksandr (1982) (Hgg.): „Andrej Belyj, Dnevnikovye zapisi“, in: Zil'berštejn, Ilja / Rozenbljum, Lija (Hgg.): *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija. Kn. III. [Literaturnoe nasledstvo 92/3]*. Moskva: Nauka, 788–830.
- Hackel, Sergei (1975): *The Poet and the Revolution. Aleksandr Blok's ‘The Twelve’*. Oxford: University Press.
- Ivanov"-Razumnik" (1918): „Ispytanije v" groz i burě“, in: *Naš" put'. Literaturno-političeskij žurnal" revolucionnago sozializma 1*, 131–158.
- Ivanov-Razumnik (2000): *Pisatel'skie sud'by. Tjur'my i ssylki*. Hg. von Vladimir Belous, Aleksandr Lavrov u. a. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

- Ivanova, Evgenija (2020): „Ja myslju i čuvstvuju po staroj orfografiji...“ (Blok i reforma orfografii), in: Grjakalova, Natalija (Hg.): *Aleksandr Blok. Issledovaniya i materialy*. [T. 6.] Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Puškinskij Dom“, 356–386.
- Lavrov, Aleksandr (1981): „[A. A. Blok.] Perepiska s R. V. Ivanovym-Razumnikom“, in: Zil'berstejn, Ilja / Rozenbljum, Lija (Hgg.): *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija. Kn. II. [Literaturnoe nasledstvo 92/2]*. Moskva: Nauka, 366–414.
- Lavrov, Aleksandr (1993): „O Bloke i Puškine (Carskom Sele)“, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 4, 143–150.
- Lavrov, Aleksandr (2000): „Blok i Ivanov-Razumnik“, in: ders.: *Étudy o Bloke*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 80–147.
- Lotman, Jurij (1995): *Puškin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki 1960–1990. „Evgenij Onegin“*. Kommentarij. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB.
- Magidová, Marija / Il'ina, Ol'ga (Hgg.) (2021): *Biblioteka A. L. Bema. Varšava – Praga 1921–1945. Opyt rekonstrukcii i opisanija*. [Publikace Slovanské Knihovny 86]. Prag: Nacional'naja biblioteka Češskoj Respubliki.
- Maksimov, Dmitrij (1982): „Spasennyj archiv“, in: *Ogonek* 49, 19.
- Obatnina, Elena u. a. (1998): „Pis'ma R. V. Ivanova-Razumnika A. M. Remizovu (1908–194[6])“, in: Belous, Vladimir (Hg.) (1998): *Ivanov-Razumnik. Ličnost'. Tvorčestvo. Rol' v kul'ture. Publikacii i issledovanija. Vyp. II*. Sankt-Peterburg: [o. V.], 19–122.
- Pil'sčikov, Igor' / Percov, Nikolaj (2011): „O lingvistickich aspektach tekstoplogii“, in: *Voprosy jazykoznanija* 5, 3–30.
- Puškareva, Lidija / Demidenko, Julija (2017): *Dvenadcat'. K stoletiju pervoj publikacii. Al'bom-katalog*. [Sankt-Peterburg:] Gosudarstvennyj muzej istorii Sankt-Peterburga.
- Raevskaja-Ch'juz, Ol'ga (2001) (Hg.): *Vstreča s emigraciej. Iz perepiski Ivanova-Razumnika 1942–1946*. Moskva/Pariž: YMCA-Press.
- Raevskaja-Ch'juz, Ol'ga (1996): „Ivanov-Razumnik v 1942 godu“, in: Danilevskij, Aleksandr (Hg.): *Blokovskij sbornik XIII*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 214–232.
- Reuß, Roland (2010): „Michael Kohlhaas“ und „Michael Kohlhaas“. Zwei deutsche Texte, eine Konjektur und das Stigma der Kunst, in: ders. (Hg.): „Im Freien“? Kleist-Versuche. Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 157–202.

Reuß, Roland (2024): *Eine Streichung ist keine Streichung ist eine Streichung. Zu Eigentümlichkeiten der Kafka'schen Schreibpraxis.* Vortrag am 9. Oktober 2024 am Deutschen Literaturarchiv Marbach.

Šapir, Maksim (2002): „Kakogo Onegina my čitaem?“, in: *Novyj Mir* 6, 147–165.  
Šeron, Žorž [George Cheron] (1996): „Voennye gody Ivanova-Razumnika.

Rekonstrukcija po pis'mam i vospominanijam“, in: Belous, Vladimir (Hg.): *Ivanov-Razumnik. Ličnost'. Tvorčestvo. Rol' v kul'ture. Publikacii i issledovanija. Vyp. I.* Sankt-Peterburg: Glagol', 44–54.

Smola, Oleg (1993): „Černyj večer. Belyj sneg...“, *Tvorčeskaja istorija i sud'ba poëmy Aleksandra Bloka „Dvenadcat“*. Moskva: Nasledie.



Марина Бобрик

## Чужелюбие revisited

**Abstract:** The history of the word *chuzheliubie* in Russian is largely unclear. This word has not been included in dictionaries, and its use can be traced only partially. In the 1930s it was used by Mandelstam in his prose about Armenia, for whom, as Omry Ronen has shown, the notion of *chuzheliubie* was essential and had a purely positive humanistic meaning. Having found no other evidence of usage, Ronen assimilates *chuzheliubie* in his essays as a word from Mandelstam's vocabulary. However, this word has a prehistory, the outline of which will be reconstructed in the article. Of great significance in the semantic evolution of the word *chuzheliubie* is the reception of biblical sources. Not only related words and cognates of the word (in Hebrew, Greek, German) could be found, but also earlier contexts of its use in Russian literature. These contexts are connected with the discourse of European national conservatism and are semantically different from Mandelstam's usage.

**Keywords:** Osip Mandelstam, semantic evolution

Впервые, насколько мне известно, история слова и понятия *чужелюбие* стала предметом рефлексии в одноименном эссе Омри Ронена, для которого тема метаморфозы «чужого слова» в своем, повторя и «подтекста» (Ronen 1983: VIII–XIX) имела и биографическое основание: поликультурная и полиязычная биография обостряет ощущение того, что «человек живет среди людей, которые разделяются на своих и чужих, родных и неродных; народ — среди чужих народов, дружественных или враждебных; язык и культура — среди чужих языков и культур» (Ронен 2010: 5). Ронен употребляет *чужелюбие* и делает его своим как слово из языка Мандельштама, не зная, точно ли оно введено поэтом или существовало и прежде: «Кажется, единственный в новой русской литературе, он, говоря в *Путешествии в Армению* о радости погруже-

ния в общество иной расы, „которой вчуже гордишься“, употребил это слово» (Там же: 12). Вот это место в финале первой главки *Путешествия*:

Нет ничего более поучительного и радостного, чем погружение себя в общество людей совершенно иной расы, которую уважаешь, которой сочувствуешь, которой вчуже гордишься. Жизненное наполнение армян, их грубая ласковость, их благородная трудовая кость, их неизъяснимое отвращение ко всякой метафизике и прекрасная фамильярность с миром реальных вещей — всё это говорило мне: ты бодрствуешь, не бойся своего времени, не лукавь. Не оттого ли, что я находился в среде народа, прославленного своей кипучей деятельностью и, однако, живущего не по вокзальным и не по учрежденческим, а по солнечным часам, какие я видел на развалинах Зварднодза в образе астрономического колеса или розы, вписанной в камень?

**Чужелюбие** вообще не входит в число наших добродетелей. Народы СССР сожительствуют как школьники. Они знакомы лишь по классной парте да по большой перемене, пока крошится мел.

(Мандельштам 2020: II, 262–263)<sup>1</sup>

Напротив, для Мандельштама это понятие — из главных:

Чужое, любовь к чужому, восприятие своего как будущего чужого и узнавание чужого в своем при вечном круговороте возвращений — едва ли не главная эмоциональная и миросозерцательная составляющая в поэтическом самосознании Мандельштама.

(Ронен 2010: 11)

Вопрос об источнике этого слова Ронен, приведя похожие греческое, церковнославянское и древнееврейское понятия, оставляет открытым:

Источник его неясен. Греческое «филоксения» переводится на русский язык как «страннолюбие» или «гостеприимство», а в церковнославян-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее полужирный курсив в цитатах мой. — М. Б.

ском и в болгарском «чуждолюбие» значит служение чужим богам, идолопоклонство, «авода зара» у евреев.

(Там же: 12)

Ни в один толковый словарь русского языка слово *чужелюбие* не вошло, нет его и в нынешнем составе Национального корпуса русского языка (далее: НКРЯ). Однако употребление этого слова по меньшей мере на столетие с небольшим старше *Путешествия в Армению*. Интересно взглянуть на предысторию мандельштамовского понятия, с тем чтобы затем вернуться к вопросу о его источниках.

В языке поколения родителей Мандельштама слово *чужелюбие* обнаруживается в значении чрезмерного предпочтения иностранного своему, отечественному. В этом смысле его употребляет, например, Н. С. Лесков в незавершенном романе *Соколий перелет* с подзаголовком «Записки человека без направления» (1883):

Посылая меня в чужие краи, отец дал мне короткое наставление: — Береги честь с молоду, а платье с нову; не трать даром денег, потому что у нас их немного, но живи прилично, чтобы немцы не думали, что у нас дворяне какие-нибудь нищие, и набирайся у умных людей ума и добрых мыслей, но не привози домой *чужелюбия* и к родине непочтения.  
Прощай!

(Лесков 1977: 55)

Об отце, который дает это наставление, Лесков говорит как о человеке «без направления», «или это было направление свойства скорее органического, чем историко-политического», и поясняет:

Он, например, терпеть не мог немцев и избегал всяких с ними соотношений, но это касалось только немцев, управляющих русскими имениями и русскими департаментами, да немцев-переселенцев, которые благодаря внедрившимся здесь своим землякам сели у нас с льготами и привилегиями, которые отец считал за большую обиду русскому народу. Но он был жаркий поклонник немецкой науки и восторженный почитатель немецких поэтов и богословских писателей, с которыми был знаком самым основательным образом, и прекрасно прилаживал

полумистическое настроение последних к своему народному религиозному взгляду.

(Там же)

Портрет «порядочного» героя, который сочетает в себе ксенофобию и прагматизм, Лесков резюмирует в следующих словах: «Родители мои не были ни либералами, ни консерваторами, ни аристократами, ни демократами, но были просто люди справедливые и простосердечные, хотя и наблюдали „свою амбицию“» (Там же: 47–48).

Еще раньше (в том же смысле предпочтения иностранного своему) это слово встретилось у предпринимателя и публициста круга «Русского вестника» и московских славянофилов В. А. Кокорева в патриотической речи (1856) в честь «севастопольцев» — участвовавших в Крымской войне офицеров и матросов Черноморского флота:

Да обновится русский человек новою привязанностью к России и всему русскому! Да явится он, дома и по всей Европе, самобытен и самостоятелен. Да ознаменуется новый период русской жизни, период Севастопольский, проявлением смиренномудрия, создающего истинную, непризрачную силу! Да воссияет свет русского смысла в начальствующих и начальствуемых, везде и во всем, и да избавит он нас от всякого спотыкания, неизбежного во тьме бессознательного *чужелюбия!*

(Кокорев 2014: 259)

Талантливый автодидакт, Кокорев любил сложные слова, церковнославянские или похожие на них; кроме *чужелюбия*, в его публицистике есть *общелюбие*, *отчизнолюбитель* ‘патриот’, *самозабвение*, *духогашение*, *богобоязнь* и др.

Обнаружить слово *чужелюбие* в массиве русской словесности не просто; создается впечатление, что оно и употреблялось редко. Иногда встречается его экспрессивный синоним *чужебесие* (в аналогичном немецком дискурсе эпохи ему соответствует *Fremdensucht*, перевод греч. *хенотапия*). Чаще употребляется (хотя тоже отсутствует в словарях и в НКРЯ) слово *чужелюбец*, что, как кажется, понятно: в критических выпадах против отдельных лиц или группы лиц, обвиняемых в «чуже-

любии» и «чужеязычи» (предпочтении европейского отечественному), конкретное *чужелюбец* нужнее, чем абстрактное *чужелюбие*. Образчики такого употребления появляются не позднее 1810-х гг.:

Простите, господа *чужелюбцы*, старые и малые! Я Руской, люблю отчество, люблю правду! (1817 — [Чиляев] 1817: 66)<sup>2</sup>

А со всем тем наши *чужелюбцы* хлопочут о каком-то европействе, неужели об умствованиях и перемудрениях, вовлекших Европу в порабощение [Наполеоном], из которого мы же выручили ее нашей кровью? (1836 — Шаховской 1886: 377)

Князь Михаил Александрович Голицын слишком обруган за его житье в чужих краях и за мнимое презрение к России. Я сначала подумал, что обо мне речь идет, но услыхав о 10000 душах, коими *князъ-чужелюбец* владеет, успокоился. (А. И. Тургенев П. А. Вяземскому, 8 окт. 1842 — Осташевский архив: 1899: 178)

Ср. в историческом романе эпохи Мандельштама, где под чужелюбцами иронически подразумеваются «западники» прошлых времен:

Понятно после этого, как высоко ценились в то время у нас *чужелюбцами* такие исключительные личности, как княжна Долгорукая, так прекрасно воспитанная, что ее и за русскую трудно было принять, совсем иностранка, как лучшие представительницы польской нации.  
(Мердер 1906: 756)

К рубежу XIX/XX веков слово *чужелюбие* как будто уходит, по меньшей мере становится еще более редким, чем прежде, и в начале 1930-х годов, в мандельштамовском *Путешествии в Армению*, появляется в

---

<sup>2</sup> Ср. в предисловии издателя Е. И[змайлова]: «Видя, что большая часть обыкновенных писателей посвящают все искусство свое описанию и прославлению только иностранного, не имея времени даже взглянуть на отечественное, — мне казалось, что я отступлю от обязанности истинного гражданина и христианина, ежели умолчу и т. д.» (Там же: б. п.).

обновленном смысле — как слово, забывшее свою предысторию или вовсе не знавшее ее.

«Чужое» Мандельштама гораздо шире, чем «чужеземное», «иностранные», и подразумевает всю сферу культурной коммуникации человека: будущее (потомки) и прошлое (предшественники), то, что внутри границ своего языка и своей культуры (ближнее чужое) и то, что за этими границами (чужеземное). Воплощения «чужого» — «чужая речь», «чужой народ», «чужие боги», наконец, «любовь между чужими, иноплеменными» определяются скорее личной точкой зрения («мое» vs «не-мое»), чем конструируемой точкой зрения народа или нации («наше» vs «не-наše»)<sup>3</sup>.

В таком широком понимании слово *чужой* имеет, по сути, значение ‘другой’ в его противопоставленности ‘моему’, как немецкое *fremd* и французское *d'autrui* (букв. ‘относящееся к другому; принадлежащее другому’). Емким *-любие* выражается открытость навстречу широко понимаемому многообразному «чужому» и готовность к восприятию его и усвоению. В чужой культуре и чужом языке Мандельштам видит не отраву, но потраву — питательную, обновляющую силу, источник творчества: «Любовь к чужому определяет отношение Мандельштама к языкам, народам и религиям как к орудию и материалу поэзии» (Ронен 2010: 13). В общежитии же людей чужелюбие — добродетель.

В своем понимании «чужого» и чужелюбия Мандельштам оказывается не просто по другую сторону от критиков «европеизма», но и вообще вне диахотомии «западники» vs «славянофилы»<sup>4</sup>. Помимо и поверх идеологического дискурса, самого времени — «ни на минуту не веря в разлуку» («Батюшков», 1932 — Мандельштам 2020: I, 152) — он

<sup>3</sup> Анализ контекстов см. в цитируемой работе Ронена; круг обсуждаемых автором сюжетов из лирики Мандельштама читатель без труда дополнит рядом случаев из прозы поэта, в частности «Разговора о Данте» и «Шума времени», «Бури и натиска» и «Vulgata» и др.

<sup>4</sup> Ср. видение Мандельштама как «западника»: «На мой взгляд, в своем языковорчестве Мандельштам сопоставим только с фигурой Хлебникова. Для меня творчество Хлебникова и творчество позднего Мандельштама — ветви, растущие из одного ствола, но если Хлебников являлся, так сказать, славянофилом, погруженным в недра праславянского единства, то Мандельштам выступает как типичный западник, испытывающий тоску по мировой культуре и обращающийся не к одному конкретному языку, а ко всей языковой совокупности» (Успенский 2014).

обнаруживает «избирательное сродство» с Батюшковым, озаглавившим свою записную книжку 1817 года «Чужое: мое сокровище!». Наполняющие ее выписки из авторов и конспекты разных сочинений («чужое») составляют личное собрание драгоценных сокровищ духа (ср. франц. *mon trésor*)<sup>5</sup>, ср.: «И не одно **сокровище**, быть может, / Минута внуков, к правнукам уйдет; / И снова скальд чужую песнь сложит, / И как свою ее произнесет» («Я не слыхал рассказов Оссиана...», 1914 — Там же: 61).

На не менее важное и, может быть, более глубокое родство указывает определение Мандельштамом чужелюбия как добродетели. Имею в виду центральный текст о чужелюбии, а именно Пятикнижие, где речь идет о заповеди любви к другому человеку (Лев 18:19), в частности любви к чужому (Лев 18:34). В поле рецепции этого текста входят все те понятия и термины, которые можно привлечь в качестве более или менее близкого аналога мандельштамовскому слову: и упомянутые Роненом греч. *филоксения* и цсл. *ищужделюбие* (вар. *щужделюбие* — Срезневский 1989: 1612), и, кроме того, рус. *чужелюбие* XIX в. (см. выше), нем. *Fremdenliebe* и введенное Ф. Ницше слово *Fernstenliebe* (*Так говорил Заратустра*).

В Торе заповедь об отношении к другому человеку формулируется с помощью термина *reah* (רֵעַ) ‘другой (человек); тот, кто оказывается рядом со мной’ и глагола *AHV* (אֶחָד) ‘любить’, который в этом месте (одном из двух в Танахе) употреблен как непереходный (Gesenius 1921: 12) и выражает внеэмоциональное благожелательное отношение, регламентируемое этическими нормами сообщества (Лев 18:19). Этой заповеди предшествует ряд этических запретов, каждый из которых (как все важнейшие социальные установления Пятикнижия) скрепляется формулой самоназвания Того, кто говорит, так что заповедь любви к другому понимается в этом контексте как альтернатива всему многообразию ложных путей поведения. Следом сформулирована и также скреплена «подписью» Говорящего заповедь любви к чужому, названному словом *ger* (גֵּר) ‘(живущий в Израиле) выходец из другой земли’ (Лев 18:34).

<sup>5</sup> Ср. тогдашнее словарное определение этого значения: *сокровище* ‘богатство, имущество, стяжание редких и дорогих вещей’ (*Собирать, хранить сокровище*) (САР 1822: 359).

В Септуагинте *reah* переведено словом *plēsion* (πλησίον) ‘тот, кто рядом; другой человек’, ‘der Nahestehende, der Nächste, der Mitmensch’ (Bauer 1937: 1122), в церковнославянской Библии и, далее, в русском каноническом («Синодальном») переводе — словом *близний*. Термину *ger* в Септуагинте соответствует *proselytos* (προσήλυτος), буквально ‘пришедший’ (ср. в Вульгате слово *advena* с тем же буквальным значением), отсюда в церковнославянском и в русском переводах — калькирующее этот греческий образец слово *пришлии*<sup>6</sup>.

Таков начальный текст европейского дискурса чужелюбия; определенные нормы отношения к чужому устанавливаются в нем в конкретных терминах участников ситуации; обобщенного названия самого отношения нет. Термин, называющий именно отношение, появляется лишь в процессе рецепции древнееврейского текста. Новозаветная линия этого процесса для европейских языков культуры в особенности значима. Русский литературный язык Нового времени (в этом, как и во многих других случаях) совмещает в себе два импульса новозаветного текста — один, более ранний, идущий через церковнославянский перевод, другой, более поздний — через посредство новоевропейских языков (в первую очередь французского и немецкого).

В Новом завете важно в этом смысле прежде всего обсуждение «братьолюбия» и «странныолюбия» в посланиях апостола Павла (Рим 12:10–13; Евр 13:2–3) как двух основных заповедей отношения к другим людям — «своим» и «чужим» соответственно. В новом социально-языковом контексте первые — это братья по вере; отношение к ним переводится из плоскости права в плоскость благочестия: «Братолюбие (ή φιλαδελφία) да пребывает; страннолюбия (τῆς φιλοξενίας) не забывайте» (Евр 13:2–3).

Церковнославянский перевод термина *philoxenia* (φιλοξενία), *страннолюбие*, перешел в русский канонический перевод Нового завета и дал в русском общелитературном языке Нового времени обозначение гостеприимства и милосердия к социально обделенным<sup>7</sup>; в современном языке значение слова *странный* изменилось и не связывается

6 Заимствование *прозелит* приобрело значение ‘принявший новую веру’, в расширенном смысле — ‘новый и горячий приверженец чего-н. (учения, движения и т.п.)’ и употребляется синонимично слову *неофит* (Крысин 1998: 566).

7 Ср., в частности, институт «странноприимных домов».

больше с понятиями «чужой», «чуждый», «иноверец». Термин *чужелюбие*, таким образом, в русском языке — не из церковнославянского<sup>8</sup>.

Строение слова *чужелюбие* позволяет предположить кальку с греческого, однако в греческих композитах того же типа элемент ‘любить’ регулярно на первом месте, ср. *philopónia*, *philogynía*, *philarchía* etc.; в русском им столь же регулярно соответствуют слова с элементом ‘любить’ на втором месте, ср. соответственно: *трудолюбие*, *женолюбие*, *властолюбие* и т. д. Механизм этот, очевидно, старый, настолько, что и в древнецерковнославянском *philoxenía* было переведено как *страннолюбие*. Может быть, *чужелюбие* — новая калька с греческого? Нет, однако, никаких видимых оснований считать, что в XVIII–XIX вв. существовали какие-то авторитетные и одновременно оставшиеся неизвестными греческие источники для появления в русской культуре понятия чужелюбия.

Наиболее вероятным посредником представляется немецкое *Fremdenliebe* (антоним слову *Fremdenhass*), построенное по модели *Nächstenliebe* ‘благожелательное отношение к «ближнему», другому человеку’ (см. выше) и как таковое до сих пор воспринимаемое. Именно этот термин до сих пор употребляется при обсуждении начального текста Пятикнижия в отношении живущих в Израиле выходцев из других земель (*Fremdlinge* согласно основным немецким переводам)<sup>9</sup>.

В немецком языке XIX в. новозаветное каноническое и светское словоупотребления совпадали<sup>10</sup>. В светских контекстах слово *Fremdenliebe* употреблялось во вполне положительном смысле, ср.: „Das die *Fremdenliebe* in der Natur des Römers begründet sei, und nicht

8 В церковнославянском языке *чуж-* (*штужд-*) и *стран-* с древности сосуществовали как (региональные) варианты; в русском изводе церковнославянского языка из двух конкурирующих основ закрепилась вторая, отсюда *странноприимство*, а не *штуждолюбие*, как в болгарском. Согласно словарю Срезневского (1989: 1612), единичное употребление слова *штуждолюбие* (*philoxenia*) на Руси отмечено в русском списке 1073 г. с древнеболгарского Изборника царя Симеона, как раз в цитате из Рим 12:13.

9 Лев 19:18; 19:34; см.: Zehnder 2009; Crüsemann 1987. Оживление этого словоупотребления в нынешнем немецкоязычном публичном пространстве вызвано дебатами о миграционной политике, особенно интенсивными начиная с середины 2010-х гг.

10 Заемствованные из греч. *Philoxenia* и *Philostorgia* поясняются в тогдашних немецких словарях иностранных слов как словом *Gastfreundlichkeit* (Kaltschmidt 1856: 549), так и, кроме него, словом *Fremdenliebe* (Heyse 1853: 664).

bloß durch gegenseitige Verhältnisse herbeigeführt werde, davon kann auch der Gegensatz anderer italienischer Städte, namentlich Neapels, einen mittelbaren Beweis liefern”<sup>11</sup> (Müller 1820: 135).

В критическом смысле слово *Fremdenliebe* (наряду с более едким *Fremdensucht*) употреблялось в националистическом дискурсе эпохи романтизма, в частности в качестве собственно немецкого ответствия заимствованию *Xenomanie* ‘чужепочтание, чужебесие; погоня за иностранцами и всем иностранным’: „Die Fremdensucht, *Fremdenliebe*, die Ausländersucht“ (Oberbauer 1848: 431)<sup>12</sup>.

Русские консерваторы того же времени в похожем смысле употребляли слово *чужелюбие*. Взаимосвязи между двумя этими одновременными и идеологически сходными традициями хорошо известны.<sup>13</sup> Предполагаю, что *чужелюбие* появилось в русском из греческого *philoxenia* через посредство немецкого *Fremdenliebe*, подобно тому, как позднее через немецкое (и, возможно, французское) посредство был заимствован из греческого антоним *чужелюбия* — *ксенофобия* (Крысин 1998: 372).

Такое опосредованное калькирование слова *чужелюбие* можно предполагать скорее в светской традиции русской словесности, так как в каноническом переводе Нового завета вслед за церковнославянским было принято слово *странноприимство*. Именно в светской словесности, как можно было видеть на примерах из текстов XIX и начала XX века, содержание понятия «чужелюбие» шире, свободнее от религиозной морали и могло включать не только человека («чужого»), но и определенные ценности («чужое»). Все выявленные нами контексты принадлежат консервативному дискурсу и несут в себе враждебное отношение к чужому.

Мандельштам, напротив, открыт чужому; в этом смысле его *чужелюбие* в известной мере сходно с развивающей Ф. Ницше иде-

<sup>11</sup> «Ксенофилия есть натуральное свойство римлянина, а не просто развившееся силою взаимоотношений с соседями, о чем свидетельствует противоположный пример других итальянских городов, в частности Неаполя».

<sup>12</sup> Ср. только *Fremdensucht* übertriebene Vorliebe für Fremde oder Fremdes’ (Kaltschmidt 1856: 730).

<sup>13</sup> Ср., в частности, о немецких источниках концепта «гибель Запада» (Долинин 2020: 22–24).

её *Fernstenliebe* (в буквальном сравнительном смысле ‘любовь к отдаленному’, в русских переводах *любовь к дальнему*), полемически противопоставленной новозаветному понятию *Nächstenliebe* и подразумевающей не только «дальнего», но и «дальнее» (Ritter 1972: 933):

Rate ich euch zur Nächstenliebe? Lieber noch rate ich euch zur Nächsten-Flucht und zur *Fernsten-Liebe!* / Höher als die Liebe zum Nächsten ist die *Liebe zum Fernsten* und Künftigen; höher noch als die Liebe zu Menschen ist die Liebe zu Sachen und Gespenstern.

*(Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. — Nietzsche 1967: 584)<sup>14</sup>*

В «советской ночи» старое *чужелюбие* не помнят, мандельштамовское *чужелюбие* не знают. Терминология консервативно-патриотического дискурса изменилась: ругать стали не *чужелюбицем*, а сначала *западником*, потом — *бездонным космополитом*; вместо *чужелюбие* утверждилось клише *низкопоклонство перед Западом*. За время непубликации Мандельштама в СССР и без того редкое слово *чужелюбие* покоилось в бывестности и вышло на поверхность вновь как слово из лексикона Мандельштама. Доступные наблюдению употребления этого слова так или иначе связаны с этим автором и носят цитирующий характер, а само слово обычно заключается в кавычки.

Ронен первым сделал шаг к усвоению слова *чужелюбие*: так названо эссе и вся книга, этим эссе открываемая (Ронен 2010). Автор книги употребляет слово *чужелюбие* в мандельштамовском смысле и другого, как упоминалось в начале, не знает. Кавычки отброшены. Есть шанс, что воскрешенное слово удержится, причем именно в том глубоко гуманистическом смысле, который оно имеет у Мандельштама.

---

<sup>14</sup> «Разве я советую вам любовь к ближнему? Скорее я советую вам бегство от ближнего и любовь к отдаленному! Выше любви к ближнему стоит любовь к отдаленному и будущему; выше любви к человеку — любовь к предметам и идеям» (перевод мой — М. Б.).

**Литература:**

- Долинин, Александр (2020): «*Гибель Запада* и другие мемы: Из истории расхожих идей и словесных формул». Москва: Новое издательство.
- Кокорев, Василий (2014): *Экономические провалы*. Москва: Директ-Медиа.
- Крысин, Леонид (1998): *Толковый словарь иноязычных слов*. Москва: Русский язык.
- Лесков, Николай (1977): «Из творческих рукописей (незавершенные произведения)» / Богаевская, Ксения (вступ. ст., публикация), в: *Литературное наследство*. Т. 87: *Из истории русской литературы и общественной мысли: 1860–1890 гг.* Москва, 36–158.
- Мандельштам, Осип (2020): *Полное собрание сочинений и писем в трех томах*. Изд. 3-е, исправленное и дополненное. Мец, Александр (сост.). Санкт-Петербург: Интернет-издание.
- Мердер, Надежда (1906): «Звезда цесаревны», в: *Исторический вестник*. Т. 103, 13–52.
- НКРЯ: Национальный корпус русского языка (<https://ruscorpora.ru>).
- Осташевский архив (1899): *Осташевский архив князей Вяземских*. Т. 4. Санкт-Петербург.
- Ронен, Омри (2010): *Чужелюбие. Третья книга из города Энн*. Санкт-Петербург: Звезда.
- САР (1822): *Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный*. Ч. 6. Санкт-Петербург.
- Срезневский, Измаил (1989): *Материалы для древнерусского словаря*. Т. 3. Москва: Книга.
- Успенский, Федор (2014): «Осип Мандельштам: Чужие языки в стихии русского», в: *Гефтер*, 20.10.2014 (<https://gefter.ru/archive/13337 — 20.11.2024>).
- [Чиляев, Егор] (1817): *Чудесное исцеление, или путешествие к водам Спасителя в село Рай-Семеновское*. Санкт-Петербург.
- Шаховской, Александр (1886): «Двенадцатый год», в: *Русский архив* 11, 746–776.
- Bauer, Walter (1937): *Griechisch-Deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur*. 3., völlig bearbeitete Auflage. Berlin: Alfred Töpelmann.

- Crüsemann, Frank (1987): «Fremdenliebe und Identitätssicherung», in: *Wort und Dienst. Neue Folge*. Bd. 19, 11–24.
- Gesenius, Wilhelm (1921): *Hebräisches und aramäisches Wörterbuch*. 17. Auflage. Leipzig: F. C. W. Vogel.
- Heyse, Johann Christian August (1853): *Allgemeines verdeutschendes und erklärendes Fremdwörterbuch*. Hannover: Hahn'sche Hofbuchhandlung.
- Kaltschmidt, Jacob Heinrich (1856): *Neuestes und vollständigstes Fremdwörterbuch*. Leipzig: Brockhaus.
- Müller, Wilhelm (1820): *Rom, Römer und Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano*. Bd. 1. Berlin.
- Nietzsche, Friedrich (1967): *Werke in zwei Bänden*. Bd. 1. München: Carl Hanser.
- Oberbauer, Ludwig Carl (1848): *Anleitung zum deutschen Militär-Style für jüngere Waffengefährten der k.k. österreichischen Armee, mit besonderer Rücksicht auf den Gebrauch in Cadeten-Schulen*. Gratz.
- Ritter Joachim (Hrsg.) (1972): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ronen, Omry (1983): *An Approach to Mandel'stam*. Jerusalem: The Magnes Press / The Hebrew University.
- Zehnder, Markus (2009): «Fremder (AT)», in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* ([www.wibilex.de](http://www.wibilex.de)).



Олег Лекманов

**Александр Исаевич сердится  
(об отклике А. Солженицына на фильм А. Тарковского  
«Андрей Рублев»)**

**Abstract:** This article explores the reasons behind writer and publicist Aleksandr Solzhenitsyn's negative reception of Andrei Tarkovsky's film *Andrei Rublev*. During their years in the Soviet Union, Solzhenitsyn and Tarkovsky held partially similar ideological positions. However, in exile, Solzhenitsyn sought to identify periods in Russian history when rulers, instead of senselessly and ruthlessly oppressing their subjects – as in the Soviet era – made efforts to improve their lives. One such period, in his view, followed the Battle of Kulikovo and coincided with the flourishing of the iconographer Andrei Rublev's art. Accordingly, Solzhenitsyn accused Tarkovsky of slandering Russian history, interpreting the film strictly as a historical narrative and disregarding Tarkovsky's intention to portray the formation and evolution of a great artist's worldview rather than to create a historical chronicle. The article also shows that other representatives of the Russian émigré community shared Solzhenitsyn's critical perspective on *Andrei Rublev*.

**Keywords:** Aleksandr Solzhenitsyn, Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, Russian émigrés

В этой статье пойдет речь о восприятии одним из самых авторитетных русских писателей 1960–1970-х годов произведения одного из самых авторитетных русских кинорежиссеров того же времени. Мы попробуем выявить основную причину резкого неприятия Александром Солженицыным кинокартины Андрея Тарковского *Андрей Рублев*, которое поначалу кажется тем более удивительным, что сам Тарковский, по-видимому, воспринимал свой фильм как родственный по духу знаменитому рассказу Солженицына «Матренин двор».

В отличие от наших предшественников (ссылки на их работы можно найти в статье далее), мы не будем брать режиссера под защиту от Солженицына, а попытаемся беспристрастно понять логику и писательства, и режиссера, а также вписать интересующую нас полемику в эмигрантский контекст середины 1980-х годов.

1 сентября 1970 года Тарковский внес в дневник следующую запись: «Очень хочется показать „Рублева“ Солженицыну» (Тарковский 2008: 24). Косвенный ответ на закономерный вопрос, почему именно Солженицыну, вычитывается из записей в дневнике режиссера от 7 сентября и 17 ноября того же года. В записи от 7 сентября Тарковский называет «„Матренин двор“ по Солженицыну» среди тех фильмов, которые он хотел бы поставить (сразу после экranизации «Иосифа и его братьев» Томаса Манна и перед экranизацией «Подростка» Достоевского; Тарковский 2008: 30). В записи от 17 ноября он делится общими соображениями об авторе «Матрениного двора» в связи с присуждением тому 8 октября 1970 года Нобелевской премии по литературе:

Сейчас очень шумят по поводу Солженицына. Присуждение ему Нобелевской премии всех сбило с толку. Он хороший писатель. И прежде всего, — гражданин. Несколько озлоблен, что вполне понятно, если судить о нем, как о человеке, и что труднее понять, считая его, в первую очередь, писателем. Лучшая его вещь — «Матренин двор». Но личность его — героическая. Благородная и стоическая. Существование его придает смысл и моей жизни тоже.

(Тарковский 2008: 51)

Очевидно, что Тарковский очень хотел показать свой фильм Солженицыну и как благородному гражданину-борцу, чья нравственная позиция и чье положение в СССР были отчасти сходны с нравственной позицией и положением самого режиссера (озлобленность против советского мира — постоянная тема для рефлексии в его дневнике этого времени), и как автору рассказа, который Тарковский был бы не прочь экранизировать. А поскольку «Матренин двор» впервые появился в январском номере журнала *Новый мир* за тот 1963 год (Солженицын 1963: 42–63), в котором Тарковский и Андрей Кончаловский интенсивно дорабатывали сценарий к Андрею Рублеву, можно осторожно пред-

положить, что Тарковский как соавтор сценария уже тогда находился под сильным впечатлением от рассказа Солженицына и, соответственно, позднее рассчитывал на взаимопонимание своего потенциального зрителя и единомышленника.

Действительно, такой, например, фрагмент закадрового монолога заглавного героя из знаменитого эпизода «Русский Христос» фильма *Андрей Рублев* смотрится если не как реакция на рассказ Солженицына, то как вариация на одну из главных тем «Матрениного двора»:

А фарисеи на обман мастера, грамотные, хитроумные. Они и грамоте-то учились, чтобы к власти прийти, темнотой народа воспользовавшись. Людям напоминать надо почаше, что люди они, что русские — одна кровь, одна земля! Зло везде есть. Всегда найдутся охотники продать тебя за тридцать сребреников. А на мужика все новые беды сыпятся. То татары по три раза за осень, то голод, то мор, а он все работает, работает, несет свой крест смиренно. Не отчаивается, а молчит и терпит. Только Бога молит, чтоб сил хватило.

(Цит. по фонограмме фильма *Андрей Рублев*: Часть первая, 01:21:12).

Этот фрагмент цитируют Петр Вайль и Александр Генис, дневника Тарковского во время написания своей книги про 1960-е годы еще не читавшие, но проницательно увидевшие в рассказе Солженицына одно из зерен, из которых вырос фильм Тарковского:

Литература, выдвинувшая на первый план Матрену Солженицына [...], конечно, не была христианской, но подготавливала почву для того, что потом называли религиозным возрождением. Ярче всего эта тенденция проявилась в «Андрее Рублеве», возможно, лучшем фильме, снятом в 60-е.

(Вайль/Генис 1998: 272)

Тем, на первый взгляд, неожиданнее, а на второй — закономернее выглядит неприлично резкая заметка Солженицына «Фильм о Рублеве», согласно авторской датировке написанная в октябре 1983 года, а впервые опубликованная в начале 1984 года в Париже (Солженицын 1984: 137–144). Закономернее, потому что Солженицын, который не мог не

заметить многочисленных точек схождения фильма Тарковского с его, Солженицына, представлениями о соотношении народа и интеллигенции, а также народа и государства, тем острее должен был отреагировать на важнейшее различие между своим видением отечественной истории и взглядами на нее Тарковского. Как представляется, именно раздражающее сходство в сочетании с еще более раздражающим различием не в последнюю очередь ожесточили автора «Матрениного двора».

Можно было бы даже предположить, что в Тарковском — режиссере Андрея Рублева — Солженицын невольно узнал себя образца начала 1960-х годов, от которого к 1980-м годам он ушел весьма далеко. В частности, автор «Матрениного двора» в своей заметке упрекает Тарковского и Кончаловского (который, несомненно, воспринимался Солженицыным прежде всего как сын приспособленца Сергея Михалкова) в «сдаче наперед» (Солженицын 1984: 139), то есть в готовности *a priori* играть по советским правилам и выполнять требования цензуры. Но ведь и сам Солженицын для того, чтобы напечатать в *Новом мире* «Матренин двор», был вынужден поменять в тексте рассказа дату своего возвращения из ссылки с лета 1956 года (как было в неподцензурной версии) (Солженицын 1968: 125) на лето 1953-го (Солженицын 1963: 42). Таким образом все страшные и/или печальные события «Матрениного двора» в подцензурной версии разворачивались не в эпоху Хрущева, когда рассказ был напечатан, а в промежутке «междуцарствия» после смерти Сталина.

В чем состояло коренное различие во взглядах Солженицына и Тарковского на отечественную историю? Об этом Солженицын пишет в заметке «Фильм о Рублеве». Цель Тарковского, по Солженицыну, состояла в том, чтобы «протянуть» перед зрителем «вереницу картин о мрачности *вневременной* [курсив наш — О. Л.] России» (Солженицын 1984: 141).

Тягучая полоса безрадостной, беспросветной унылой жизни, сгущающаяся к расправам и жестокостям, к которым автор проявляет интерес натурального показа, втесняя в экран чemu вовсе бы там не место. Тут жестокости, могущие быть во время неприятельского набега, и жесто-

кости, произвольно и без надобности притянутые автором, из какого-то смака.

(Солженицын 1984: 141)

Так пишет Солженицын об изображении в фильме *Андрей Рублев* жизни Руси XV века. Меж тем сам он страстно искал и находил в русской истории сегменты, которые свидетельствовали о возможности счастливой и высокой жизни для русского человека, и противопоставлял эти сегменты человеконенавистническим установкам советского государства. Поэтому в статье «Фильм о Рублеве» он сурово вопрошал Тарковского:

Взятые десятилетия идут после Куликовской победы. Время жизни Рублева, начиная с его возмужания (ему было к битве 20–25 лет), — это особенное время внутреннего (который всегда идет до внешнего) роста народа к единству, к кульминации, в том числе и в культуре, это «цветущее время», напряженное время национального подъема, — и где же в фильме хотя бы отсветы и признаки того?

(Солженицын 1984: 141)

Противопоставление русского (воплощенного в образе русского леса) советскому (воплощенному в образе железной дороги и поезда) было ключевым уже в рассказе «Матренин двор»<sup>1</sup>. Однако там, наряду с откровенным любованием русской жизнью прошлого<sup>2</sup>, при желании можно было найти и намеки на то, что жизнь народа, как и его обычай, не слишком изменились в Советском Союзе со старых и древних времен. Процитируем здесь сопоставление из начала рассказа: «Что ж, воровали раньше лес у барина, теперь тянули торф у треста» (Солженицын 1963: 48) — и не слишком доброжелательное описание традиционного обрядового плача над покойницей из финала: «Самый же плач

<sup>1</sup> Подробнее см.: Лекманов 2022: 19–21.

<sup>2</sup> Ср.: «[...] вспыхнул передо мной голубой, белый и желтый июль четырнадцатого года: еще мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым живом. Я представил их рядом: смоляного богатыря с косой через спину; ее, румяную, обнявшую сноп. И — песню, песню под небом, каких теперь, при механизмах, не споешь...» (Солженицын 1963: 53).

доставалось вести родственницам. В плаче заметил я холодно-продуманный, искони-заведенный порядок» (Солженицын 1963: 59).

Но именно убеждение в том, что Тарковский в фильме хотел показать не историческую Русь XIV–XV веков, а «вневременную Россию», спровоцировало Солженицына превратить свою заметку в развернутую иллюстрацию к собственной программной статье «Образованщина», написанной в феврале 1974 года. Там одним из грехов «образованщины» объявлялся следующий: «Нет сочувственного интереса к отечественной истории, чувства кровной связи с ней. Недостаток чувства исторической действительности» (Солженицын 1995–1997: I, 90). Не случайно само слово «образованщина» было употреблено в заметке «Фильм о Рублеве» сразу же после упрека Тарковскому в том, что тот не интересуется историей родной страны. Приведем еще раз важную для нас цитату, чуть расширив ее в обе стороны:

Да был ли Рублев для режиссера действительно центром внимания, целью раскрытия? — или только назвать собою эпоху и время, предлогом протянуть вереницу картин о мрачности вневременной России — такой, как она представляется современной образованщине?

(Солженицын 1984: 143)

И уже глядя на Тарковского как на «образованца», лишенного «соответственного интереса к отечественной истории», Солженицын в заметке «Фильм о Рублеве» сформулировал конкретные претензии к фильму. Некоторые из них прямо (и нужно сказать, вполне справедливо, если смотреть на фильм *Андрей Рублев* как на исторический) уличали режиссера и сценариста в фактических неточностях<sup>3</sup>. Таково, например, указание на то, что исторический Рублев, в отличие от Рубleva из фильма Тарковского, при жизни отнюдь не чувствовал себя изгоем, а, напротив, был обласкан церковью, государством и людьми: «[...] не-приятия и не было: он был высоко оценен и понят и церковными ие-

---

<sup>3</sup> «Претензий к А. Тарковскому у А. Солженицына так много, что вряд ли стоит останавливаться на каждой из них в отдельности», — писал автор одной из статей про заметку «Фильм о Рублеве» (Перепелкин 2012: 95). Мы, напротив, полагаем, что было бы очень интересно подробно поговорить о каждой конкретной претензии писателя к режиссеру.

пархами, и молитвенной паствой, еще при жизни вошел в легенду и в ореол праведности» (Солженицын 1984: 140). Характерно и замечание о том, что «владимирский Успенский собор показан» в фильме Тарковского «вовсе не расписанным, тогда как живопись его лишь частью по-новлялась Андреем и Даниилом» (Солженицын 184: 140). И ворчание по поводу того, что одна из самых страшных сцен фильма — «выкалывание глаз художникам» — это «бродячий всемирный сюжет, не собственно русский, нигде на Руси не засвидетельствованный летописно» (Солженицын 1984: 141). И, наконец, сведения о том, что на Руси «все отсчеты времени и сроки назывались по постам, по праздникам, по дням святых», так что реплика «до августа», которая звучит в фильме Тарковского, отдает «языковой фальшью» (Солженицын 1984: 143–144).

Как отреагировал режиссер *Андрея Рублева* на критику Солженицына?

В дневниковой записи от 3 июля 1984 года он отозвался на упреки писателя так: «Прочел очень слабую и невежественную критику “Рублева” Солженицыным» (Тарковский 2008: 532). В интервью Марио Корти, данном 10 июля того же года, Тарковский высказался о критике Солженицына более развернуто и отмел солженицынские упреки в пренебрежении создателями фильма историческим контекстом эпохи Рублева. При этом на конкретные претензии Солженицына он отвечать не стал:

[...] картина «Рублев» сделана в высшей степени точно, в смысле соответствия с исторической правдой. Не только потому, что мы были очень осторожны, потому что эта проблема всегда очень остро стояла, в том смысле, что мы должны очень точно и ни в коем случае не исказить историю. Короче говоря, этот упрек совершенно неоснователен, и я поражаюсь, что Солженицын, человек образованный и знающий историю, человек, который должен был бы ее знать, ошибается в своих оценках в этом смысле.

(Цит. по: Лубков 2014: 15)

Заключительный пассаж этой реплики («человек *образованный* и знающий историю, человек, который должен был бы ее знать»), вероятно, стал прямым ответом на обидное причисление Тарковского к «образованщине» в заметке «Фильм о Рублеве».

Еще раз, не называя имени Солженицына, Тарковский ответил на его претензии в интервью Игорю Померанцеву 1985 года:

Кое-кто считает, например, что мои картины, в частности «Рублев», сделаны с позиций человека, который хочет критиковать советскую власть, но и делает это таким эзоповым языком — рассказывает какую-то историю четырнадцатого века из жизни иконописца. Сразу должен сказать, что я отматаю совершенно это объяснение моей картины. Потому что, во-первых, никогда не стремился быть актуальным, говорить о каких-то вещах, которые вокруг меня происходят. С другой стороны, я никогда бы не посмел русскую историю использовать таким образом. Хотя должен сказать, что художник имеет право обращаться с материалом, даже историческим, как ему вздумается, на мой взгляд. Нужна концепция, которую он высказывает. Вот меня интересовали другие вещи. Меня интересовали общие проблемы человека, его существование, многие, даже какие-то философские аспекты. Поэтому меня всегда раздражали в искусстве эти намеки, какие-то попытки быть на гребне того, что происходит сию минуту.

(Тарковский 1985: 231)

На это высказывание Тарковского Солженицын отреагировал в небольшом добавлении к заметке «Фильм о Рублеве», которое он датировал мае того же 1985 года:

С тех пор А. Тарковский неоднократно отрицал, что в фильме «Андрей Рублев» он хотел критиковать советскую действительность эзоповым языком. «Я отматаю совершенно это объяснение моей картины» («Форум», 1985, № 10, с. 231). Но такое объяснение было сделано мною в наилучшем предположении для Тарковского: что он — фрондер, который, однако, в приеме аналогии, неосторожно обращается с русской историей. Если же, как говорит Тарковский (там же): «Я никогда не стремился быть актуальным, говорить о каких-то вещах, которые вокруг меня происходят», — то, стало быть, он и всерьез пошел по этому общему, проторенному, безопасному пути высмеивания и унижения русской истории, — и как назвать такой нравственный выбор? Да он тут же, рядом, и пишет: «Художник имеет право обращаться с материалом,

даже историческим, как ему вздумается, на мой взгляд. Нужна концепция, которую он высказывает». Что ж, если так — художники останутся при своем праве, а мы все — без отечественной истории.

(Солженицын 1995–1997: III, 167)

Вновь жестко и, как кажется, необоснованно обвиняя режиссера Андрея Рублева в «высмеивании и унижении русской истории», Солженицын, тем не менее, поймал Тарковского на реальном противоречии. Так все-таки «никогда бы не посмел» или «как ему вздумается»? Прикладывая эти вопросы к фильму *Андрей Рублев*, мы бы решились ответить так: в целом, Тарковский и Кончаловский старались, по возможности, быть точными, в чем им помогали историки, консультанты фильма — медиевист, доктор исторических наук Владимир Пашуто, реставратор и историк искусства Савелий Ямщиков, а также специалист по истории костюма Мария Мерцалова. «Сценаристы весьма существенно переработали свое произведение по замечаниям консультанта», — с удовлетворением отмечал 10 октября 1963 года В. Пашуто (Амбарцумян 2018). Однако, определяя фильм Тарковского как «вереницу картин о [...] вневременной России», Солженицын, как нам кажется, угадал верно. Ведь и сам режиссер *Андрея Рублева* в интервью Померанцеву признается: «Меня интересовали общие проблемы человека, его существование».

Подход Андрея Тарковского к русской истории, продемонстрированный в фильме *Андрей Рублев*, мы бы сравнили с подходом к истории Христа итальянских и голландских художников эпохи Возрождения, тем более что Тарковский, как известно, многократно вдохновлялся их творчеством. Джованни Беллини и Питер Брейгель Старший, например, бестрепетно встраивали сцены поклонения волхвов или распятия в современные им итальянские и голландские пейзажи. Сходным образом Христа в уже упомянутом нами эпизоде фильма *Андрей Рублев* распинают на Руси, провожают его в последний путь крестьяне, да и сам он ложится на крест в лаптях.

Киновед Андрей Шемякин в содержательной статье про заметку «Фильм о Рублеве» усматривал в позиции Солженицына, уличавшего Тарковского в очернении русской истории, сходство с позицией идеологов русского национализма, вошедшего в моду во второй

половине 1980-х – начале 1990-х годов (Шемякин 1992: 159–166). Сам Тарковский в интервью Марио Корти с горечью и удивлением говорил о том, что «многие аспекты» солженицынской критики он «уже выслушал в Москве по этому поводу от своего начальства, как это ни странно» (цит. по: Лубков 2014: 15). Обе эти точки зрения нам кажутся не вполне корректными.

Скорее можно говорить о близости идеологической позиции Солженицына, при всех ее индивидуальных особенностях, к позиции тех русских эмигрантов, которые фильм Тарковского не приняли и объясняли свое неприятие отчасти сходными с Солженицыным причинами. Еще в 1970 году театральный критик и владелец известного парижского ресторана Лев Доминик (псевдоним Льва Адольфовича Аронсона, 1893–1984) опубликовал в эмигрантском журнале *Возрождение* рецензию на *Андрея Рублева*, предвосхищавшую заметку Солженицына почти дословно, хотя и значительно более снисходительную по отношению к фильму Тарковского. Доминик написал и об утомительном дожде, который почти никогда не прекращается на протяжении *Андрея Рублева*: «С первого же кадра дождевая завеса делает туманным пейзаж и действие. С малыми перерывами дождь идет на протяжении всего фильма, т. е. около 12 лет» (Доминик 1970: 135) —ср. в заметке Солженицына «Фильм о Рублеве»: «И еще же символ — дождь! дожди! да какие: все предпотопные, невероятные, впору сколачивать Ноев ковчег» (Солженицын 1984: 144); и о смаковании жестокости в фильме Тарковского (причем усомнился в правдивости того же эпизода фильма, что и Солженицын):

Фильм, в течение трех с лишним часов, показывает одни ужасы, зверство, насилия, членовредительство, пытки и беспрчинное, беспредметное издевательство над человеком. В любой области искусства трудно найти творение, написанное одной черной краской. Это и монотонно, и лишает рельефности особо интересные моменты или сюжет. [...] никаких признаков каких-то княжеских зверств, с выкашиванием глаз художникам-иконописцам, нигде найти нельзя. Слишком большим уважением пользовались они со стороны, хотя бы, князя Юрия, слишком были ценимы, чтобы версия оказалась правдоподобной. Слухи о подобных насилиях, во избежание конкуренции со сто-

роны соперников, вошли в устные легендарные хроники. В данном фильме этот эпизод приведен в серии всевозможных ужасов для сгущения и так не радостных образов.

(Доминик 1970: 135, 136)

А главное, Доминик упрекнул Тарковского, хотя далеко и не так грубо, как Солженицын, в «унижении русской истории» и сознательном игнорировании того прекрасного и светлого, что в ней тоже было:

Ни для кого не секрет, что XV век не отличался особой мягкостью нравов ни в России, ни на Западе. Татарские погромы вряд ли проходили под флагом высокой человечности. Но трудно допустить, что на этом мрачном историческом фоне не было ни одной радужной минуты, ни одного проблеска веселья, или, просто, картины мирной жизни.

(Доминик 1970: 135)

Решительно не понравился фильм Тарковского и единомышленнику Солженицына во многих, но далеко не всех вопросах, которого уж точно никак нельзя упрекнуть в потаканиях русскому национализму и памяти которого был посвящен тот номер журнала «Вестник русского христианского движения», где была напечатана заметка «Фильм о Рублеве». Мы говорим об отце Александре Шмемане, который посмотрел фильм Тарковского в октябре 1973 года в Нью-Йорке и 11 октября записал в дневнике:

Вчера на «Андрея Рублева» в Lincoln Center. Очень ждал этого фильма после восторженных похвал владыки Александра Семенова-Тян-Шанского и Никиты Струве, людей несомненно со вкусом и внутренним слухом. Увы, разочарование. Фильм меня ни разу по-настоящему не увлек, не вовлек в себя. Понимаю и «целую» все благие намерения Тарковского, но avec de bonnes intentions on fait de mauvais films. Весь его (то есть фильма) символизм уж так интенсивно преподнесен и навязан, уж так все время видны детали, узорчики (смотрите, мол, какая у меня импрессионистическая техника...): хвост лошади и ее зад минуты на две! Жестокость, поданная немного как в Grand Guignol. Отдельные удачи несомненны, талант налицо. Но в целом, по-моему, неудача.

Искусство, особенно же зрительное, требует «синэргизма», участия и даже причастия зрителя. Тут все разжевано, подано, переварено — но зритель остается вовне. В театре — сотни знакомых. Мы с Сережей быстро удрали после окончания фильма, но я заранее слышал все эти «потрясающе!»

(Шмеман 2005: 39)

Впрочем, уже по этой записи видно, что недовольство Льва Доминика, отца Александра Шмемана и Александра Солженицына фильмом Тарковского *Андрей Рублев* разделяла далеко не вся русская эмиграция. В частности, поклонником картины, во всяком случае, в 1973 году, был Никита Алексеевич Струве — главный редактор того журнала, в котором Солженицын в 1984 году напечатал свою заметку.

Таким образом, можно констатировать, что критика Солженицыным фильма Тарковского в очень резкой форме отразила, в первую очередь, позицию тех деятелей русской эмиграции, которые не хотели воспринимать историю государства российского как сплошную черную полосу и упрекали в попытке навязать подобное видение автора *Андрея Рублева*. Парадокс заключается в том, что и самого Тарковского уместнее было бы называть славянофилом, чем западником. Однако этого Солженицын, упорно гнувший в искусстве свою линию, не заметил или не захотел заметить.

### **Литература:**

- Амбарцумян, Гаянэ (2018): «*Андрей Рублев* — история создания фильма — архивные документы (часть 2). <https://www.mosfilm.ru/about/news/sozdanie-filma-andrey-rublev-arkhivnye-dokumenty-chast-2/> (22.05.2025)
- Вайль, Петр / Генис, Александр (1998): *60-е. Мир советского человека*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Доминик, Лев (1970): «О зрелищах за декабрь», в: *Возрождение. Независимый литературно-политический журнал* (Париж) 217, 133–142.
- Лекманов, Олег (2022): *Лицом к лицу. О русской литературе второй половины XX – начала XXI века*. Москва: Время.

- Лубков, Алексей (2014): «Солженицын — Тарковский и „Андрей Рублев“», в: *Преподаватель. XXI век 4*, 12–19.
- Перепелкин, Михаил (2012): «Спор историка и художника об Андрее Рублеве и его эпохе (А. Солженицын и А. Тарковский)», в: *Вестник Самарского государственного университета 8/1*, 94–99.
- Солженицын, Александр (1963): «Матренин двор», в: *Новый мир 1*, 42–63.
- Солженицын, Александр (1968): *Один день Ивана Денисовича. Матренин двор*. Paris: YMCA-Press.
- Солженицын, Александр (1984): «Фильм о Рублеве», в: *Вестник русского христианского движения 141*. Париж, 137–144.
- Солженицын, Александр (1995–997): *Публицистика: в 3 томах*. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство.
- Тарковский, Андрей (1985): «Я никогда не стремился быть оригинальным», в: *Форум* (Мюнхен) 10, 227–236.
- Тарковский, Андрей (2008): *Мартиролог. Дневники. 1970–1986*. [Б. м.]: Международный институт имени Андрея Тарковского.
- Шемякин, Андрей (1992): «Солженицын и Тарковский (К истории одной невстречи)», в: *Киноведческие записки 14*, 159–166.
- Шмеман, Александр (2005): *Дневники. 1973–1983*. Москва: Русский путь.



Анастасия Поливанова

## Классификация глаголов словацкого языка

**Abstract:** This article proposes a new classification of verbs in the modern Slovak language. This classification is based on a system of features that allows to fully characterise the types of stems that appear in a paradigm of any Slovak verb. These features include stem truncation, presence or absence of a suffix or a thematic vowel, and alternation of the root's final consonant. The proposed classification allows to determine the verb type and produce verb forms without using a dictionary. This classification has a high degree of what is commonly called 'comparability'. That is, it can be represented as a modification of verb types in the Old Church Slavonic. The article also provides an overview of other classifications with a discussion of their advantages and disadvantages, as well as a comparative analysis of the new classification and the ones previously known.

**Keywords:** Slovak language, verb, classification of verbs, paradigmatic classes, conjugation

В работе предлагается классификация глаголов словацкого языка, построенная на морфонологических признаках. Предлагаемая классификация позволит по внешнему виду инфинитива определять класс и устанавливать парадигму глагола, практически не обращаясь к словарю. Такая классификация обеспечивает так называемую «сопоставимость» грамматических описаний языка (в нашем случае системы глагольных парадигм). Работа, таким образом, продолжает исследования славянского глагола, в основе которых лежит провозглашенный Э. Бенвенистом принцип сопоставимости описаний грамматических систем различных языков<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Сопоставимость разных грамматических описаний как одного и того же языка, так и разных языков или одного и того же языка на разных стадиях его развития была про-

В основу классификации положена система признаков, полностью описывающая морфонологический состав основ любой глагольной paradigmы. Речь идет о таких признаках, как усечение основы, наличие или отсутствие суффикса или темы (тематического гласного), чередование.

Наша классификация обладает определенной степенью сопоставимости, обеспеченной тем фактом, что она представима в виде результата специфической модификации классификации старославянского глагола.

Разбиение глаголов на классы — задача понятная и важная, с которой сталкивается любой грамматист, берущийся за описание конкретного языка. Конечно, есть языки, в которых все глаголы устроены идентичным образом, поэтому распределять глаголы на классы не имеет смысла. В славянских языках задача классификации глаголов бесспорно актуальна. Как правило, в один класс должны попадать глаголы, обладающие какими-либо сходствами. Нашей задачей было разбить глаголы словацкого языка таким образом, чтобы две лексемы попадали в один класс, если они одинаково спрягаются и имеют схожие инфинитивы, то есть так, чтобы большинство глаголов можно было отнести к нужному классу по внешнему виду инфинитива. Естественно, что данная задача уже решалась для словацкого языка, и существует некоторое количество словацких грамматик, в которых представлены классификации глаголов. Однако ни одна из них не позволяет отнести глагол к конкретному классу по внешнему виду и благодаря этому понять, как глагол спрягается, то есть для образования нужных словоформ приходится обращаться к словарю. В предлагаемой нами классификации мы постарались разбить глаголы так, чтобы обращаться к словарю нужно было по минимуму.

Основная часть статьи состоит из трех разделов. В первом разделе дан обзор существующих глагольных классификаций. Во втором разделе излагается наша классификация. В третьем разделе рассматри-

---

возглашена важным критерием качества грамматик еще Бенвенистом (см. Бенвенист 1974: 225–241; Зализняк/Падучева 2002). Вопрос о сопоставимости описаний глагольной системы славянских языков неоднократно поднимался в научной литературе (см.: Топоров 1961; Иванов 1981; Толстая 2006; Толстая 2018).

ваются неправильные и уникальные глаголы, которые в той или иной степени отклоняются от данной классификации. В заключении статьи предложенная классификация сравнивается с предыдущими, а также выделяются ее сильные и слабые стороны. В приложениях приведены образцы спряжений для каждого класса и представлен полный перечень неправильных глаголов.

## 1. Существующие классификации словацких глаголов

Первая грамматика современного словацкого языка принадлежит Л. Штуре (*Štúr 1846*). Она была основана на среднесловацком диалекте, который, по мнению автора, наилучшим образом отражал языковую реальность большинства словацкого населения. Главной целью Штура являлась кодификация словацкого языка, упорядочение его грамматической системы и орфографии с целью создания доступной и логичной письменной нормы. Стремясь сформулировать базовые правила спряжения глаголов и склонения существительных, Штур неставил перед собой задачу глубокой морфологической классификации глагольной системы. В результате предложенная им классификация глаголов не охватывает все глаголы и не учитывает ряд морфологических нюансов. Тем не менее, Штур выделил шесть классов глаголов на основе их спряжения: 1. корневые глаголы; 2. глаголы с суффиксом *-ni-*; 3. глаголы с тематическим гласным *-i-*; 4. глаголы с суффиксом *-e-*; 5. глаголы с суффиксом *-a-*; 6. глаголы с суффиксом *-ova-* (*Štúr 1846: 169–190*).

В XX в. были разработаны более детализированные и систематизированные классификации глаголов, которые будут рассмотрены далее.

### 1.1. Классификация Цамбела

С. Цамбел продолжал и развивал идеи Штура, особенно в области нормализации и систематизации словацкого языка. Он занимался унификацией орфографии словацкого языка, создавал словари и кодифицировал литературный словацкий язык. В его работе «Руководство по словацкому языку» (*Czambel 1902*) предложена следующая классификация глаголов: глаголы распределяются на классы в зависимости от гласного в инфинитиве перед суффиксом *ť*. I класс — «а», II класс — «е», III класс — «и», IV класс — «и», и V класс — корневой, без суффикса.

фикса и тематического гласного (Czambel 1902: 111–127). В каждом классе Цамбел выделял некоторое количество типов (см. таблицу 1).

Класс	Исход инфинитива	Тип спряжения	1 Sg Pres
I	-at'	1. valať	valam
		2. hrabat'	hrabem
		3. držať	držím
		4. kupovať	kupujem
II	-et'	1. tref' (trieť) <sup>2</sup>	triem
		2. rozumieť	rozumiem
		3. horeť	horím
III	-it'	1. robiť	robím
		2. piť	pijem
IV	-ut'	1. čuť	čujem
		2. minut'	miniem
V	-st', -zt', -ct'	niesť	nesiem

Таблица 1. Классификация глаголов Цамбела

Эта классификация позволяет по внешнему виду инфинитива легко отнести глагол к тому или иному классу. Однако знание класса не дает четкого представления о спряжении глагола, нам в любом случае требуется словарная информация о том, как данный глагол спрягается в презенсе. Так, например, к первому классу относятся четыре разных типа глаголов на *-at'*, если тип с суффиксом *-ova-* легко вычленяется, то как распределить глаголы между другими тремя типами, у Цамбела не указано, то есть нужно обращаться к словарю.

## 1.2. Классификация глаголов в «Морфология словацкого языка» 1966 г.

В 1966 году была издана академическая грамматика «Морфология словацкого языка» (Dvonč et al 1966), которая по сей день является наиболее полным и систематизированным описанием грамматической структуры словацкого языка. Эта работа стала основой для последующих исследований в области словацкой грамматики, на которую в той

<sup>2</sup> В современном словацком языке глаголы этого класса имеют в корне дифтонг *-ie-*.

или иной степени опирались и продолжают опираться все дальнейшие работы. Данная работа предлагает три классификации глаголов: 1. по тематическим гласным глагола и суффиксам презенса и инфинитива; 2. только по суффиксам инфинитива; 3. только по презентным суффиксам.

Первая классификация предполагает выделение 14 типов глаголов, в зависимости от презентного суффикса; некоторые из них можно объединить между собой в группы в зависимости от суффикса инфинитива. Согласно «Морфологии», эта классификация глаголов особенно важна в учебных целях; разбиение глаголов на морфемы и объединение их в классы облегчает понимание сложной системы глагольных форм словацкого языка (Dvonč et al 1966: 435–459). Данная классификация представлена в таблице 2.

Infinitiv	Pres 1 Sg	Тем. гласный / суфф. презенса		Тем. гласный / суфф. инфинитива
		Pres	Pres 3 Pl	
chytáť	chytám	á	aj	a
rozumieť	rozumiem	ie	ej	ie
niesť	nesiem	ie	ø	ø
hynúť	hyniem	ie	ø	ú
trieť <sup>3</sup>	triem	ie	ø	ø
brať	beriem	ie	ø	a
česať	češem	e	ø	a
žať	žnem	e	ø	ø
chudnúť	chudnem	ne	n	n-ú
žuť	žujem	je	j	ø
pracovať	pracujem	(u)je	(u)j	ov-a
robiť	robím	í	ø	i
vidieť	vidím	í	ø	ie
kričať	kričím	í	ø	a

Таблица 2. Первая классификация по «Морфологии словацкого языка»

3 Глаголы типа «trieť» спрягаются в презенсе так же, как глаголы типа «niesť». Различаются данные типы внешним видом инфинитива (у глаголов типа «niesť» основа оканчивается на согласный, а у глаголов типа «trieť» на гласный) и образованием некоторых словоформ, например императива: nes, neste, tri, trite.

Такое распределение глаголов позволяет с легкостью образовать любую форму от любой лексемы, если мы знаем, к какому типу относится глагол. Однако «Морфология» не отвечает на вопрос, как без обращения к словарю определить тип глагола. Хотелось бы привести классификацию к более компактному виду, чтобы иметь возможность определять класс глагола, не прибегая к словарю.

Следующая классификация, представленная в книге 1966 г., принадлежит Й. Дамборскому. Он делит глаголы всего на шесть классов, основываясь на тематических гласных / суффиксах инфинитива. При разработке данной классификации учитывались исторические факты, а в качестве критерии для выделения классов использовались, в частности, задокументированные и этимологически реконструированные формы (Dvornč et al 1966: 459–460). Данная классификация представлена в таблице 3.

Класс	Тип	Комментарий
I	nies-t'	корневой
	ža-t'	
	trie-t'	
	pi-t'	
II	mi-nú-t'	с суффиксом -nu-
	pad-nú-t'	
III	rozum-ie-t'	с тем. гласным или суффиксом -e- в инфинитиве
	vid-ie-t'	
	drž-a-t'	
IV	pros-i-t'	с тем. гласным -i-
V	vol-a-t'	с тем. гласным или суффиксом -a- в инфинитиве
	pís-a-t'	
	br-a-t'	
	hr-ia-t'	
VI	prac-ova-t'	с суффиксом -ova-

Таблица 3. Историческая классификация глаголов в «Морфологии словацкого языка»

Хоть данная классификация в «Морфологии» и называется «исторической», не все объединения глаголов в один класс можно назвать обоснованными, в том числе и с точки зрения истории языка.

Для подтверждения наших слов обратим внимание на третий и пятый классы. К третьему классу отнесены все глаголы с этимологическим ятем перед инфинитивным суффиксом *-t'*, однако в одном случае это суффикс, который сохраняется во всей парадигме презенса (глаголы типа *rozum-ie-t'*), а в другом случае тематический гласный, который отсутствует в презенсе (глаголы типа *vid-ie-t'*). Аналогичная ситуация в 5 классе: тема *-a-* не сохраняется в презенсе (глаголы типа *pís-a-t'*), в то время как суффикс *-a-* сохраняется во всей парадигме презенса (глаголы типа *vol-a-t'*).

Наконец, третья классификация группирует глаголы в зависимости от суффикса презенса. Согласно «Морфологии», такое распределение лучше описывает текущее состояние словацкого языка (Dvonč et al 1966: 460). Этот принцип сортировки был использован еще А. Лескиным для старославянского языка (Leskien 1871), здесь выделяется пять классов глагола, см. таблицу 4 ниже.

Infinitiv	3Sg Pres	3 Pl Pres	Тема презенса	
			Pres	3Pl Pres
1 chyt-a-t'	chyt-á	chyt-aj-ú	á	aj
2 rozum-ie-t'	rozum-ie	rozum-ej-ú	ie	ej
3 nies-t' bra-t' trie-t' min-ú-t'	nes-ie	nes-ú		
	ber-ie	ber-ú	ie	∅
	tr-ie	tr-ú		
	min-ie	min-ú		
4 čes-a-t' prac-ova-t' bi-t' padn-ú-t' ža-t'	češ-e	češ-ú		
	pracuj-e	pracuj-ú		
	bij-e	bij-ú	e	∅
	padn-e	padn-ú		
	žn-e	žn-ú		
5 rob-i-t' vid-ie-t' drž-a-t'	rob-í	rob-ia		
	vid-í	vid-ia	í	
	drž-i	drž-ia		∅

Таблица 4. Классификация глаголов по «принципу Лескина»

Данная классификация хороша тем, что глаголы, которые одинаково спрягаются в презенсе, относятся к одному классу. Однако понять, к какому классу относится глагол, по внешнему виду, не прибегая к словарю, не удается. Эта же классификация представлена в кратком описании словацкого языка в издании «Славянские языки» (Васильева 1977: 119–170).

### 1.3. Классификация Паулини

В основе большинства учебников словацкого языка лежит грамматика Э. Паулини (Pauliny) (Паулини 1982)<sup>4</sup>. Паулини пишет, что все глаголы в презенсе имеют один стандартный набор окончаний (-m, -š, -∅, -me, -te, -u/-ia), и разделяет их на семь классов в зависимости от суффикса презентной основы, внутри классов глаголы делятся на подтипы в зависимости от основы инфинитива (Паулини 1982: 128–129). Нетрудно заметить, что Паулини взял за основу своей классификации первую классификацию по «Морфологии словацкого языка» (см. таблицу 2 в § 1.2). Классификация Паулини представлена в таблице.

Класс	Тип	Infinitiv	3 Sg Pres	3Pl Pres	Суффикс презенса		Суффикс Inf
					Pres	3 Pl Pres	
I	1	chyt-a-t'	chyt-á	chyt-aj-ú	á	aj	a
II	2	rozum-ie-t'	rozum-ie	rozum-ej-ú	ie	ej	ie
III	3	prac-ova-t'	prac-u-je	prac-u-j-ú	(u)je	(u)j	ova
	4	bi-t'	bi-je	bi-j-ú	je	j	∅
IV	5	pad-nú-t'	pad-ne	pad-n-ú	ne	n	nú
V	6	čes-a-t'	češ-e	češ-ú	e	∅	a
	7	ža-t'	žn-e	žn-ú			∅
VI	8	nies-t'	nes-ie	nes-ú			∅
	9	bra-t'	ber-ie	ber-ú	ie	∅	a
	10	trie-t'	tr-ie	tr-ú			∅
	11	min-ú-t'	min-ie	min-ú			ú

<sup>4</sup> Ср. учебник П. Балажа, М. Чабалы, М. Даровца (1978), учебник «Krížom krážom» (Kamenárová/Gabríková/Ivoríková 2007), учебник В. С. Князьковой (2015). На классификации Э. Паулини также основана глагольная классификация А. В. Исаченко в работе «Грамматический строй русского языка в сопоставлении со словацким» (Исаченко 1960). Ту же классификацию используют К. В. Лифанов в работе «Морфология словацкого языка» (Лифанов 1999) и Л. Н. Смирнов в кратком описании словацкого языка в издании «Славянские языки» (Смирнов 2005: 299–300).

	12	rob-i-t'	rob-í	rob-ia		i
VII	13	drž-a-t'	drž-i	drž-ia	í	a
	14	vid-ie-t'	vid-í	vid-ia	∅	ie

Таблица 5. Классификация Паулини

Зная, к какому классу и типу относится глагол, мы можем легко образовать любые формы, однако отнести глагол к нужному классу и типу без словаря не представляется возможным.

Безусловно, в пределах каждого класса наблюдается определенное сходство глаголов. Так, например, к III классу относятся глаголы с презентным суффиксом *-je-*. Однако в глаголах с инфинитивным суффиксом *-ova-* элемент *-j-* является частью суффикса, тогда как в глаголах типа *bit'* — частью корня. В IV классе суффикс *-ný-* формально совпадает с суффиксом VI класса (тип 11). Тем не менее, Паулини в глаголах типа 11 рассматривает *-n-* как часть основы, тогда как в IV классе в форме презенса вместо выделения одного суффикса *-n-* он указывает на различные варианты: *-ne-* или *-n-*. Подобные расхождения и терминологическая непоследовательность затрудняют признание данной классификации оптимальной.

#### 1.4. Классификация Соколовой

В таблице 6 представлена классификация М. Соколовой (Sokolova 2012). Как и Паулини, в основе своей системы она использует первую классификацию по «Морфологии словацкого языка» (см. таблицу 2 в § 1.2). Опираясь на особенности спряжения, Соколова выделяет пять типов, в рамках которых распределяет четырнадцать классов, представленных в «Морфологии»: i-тип, a-тип, два e-типа и ie-тип.

Класс	Пример	Тип	Спряжение	
			Pres 3Pl	Pres 3Sg
1	(u)rob-it'	I	-ia	-í
2	(za)krič-at'			
3	(u)vid-ie-t'			
4	(za)vol-at'	II	-aj-ú	-á

5	(u)čes-at'	IIIa	-ú	-e
6	(s)chudn-úť			
7	(zo)ža-t'			
8	(na)plánov-at'	IIIb	-j-ú	-j-e
9	(po)žu-t'			
	(vy)ži-t'			
10	(zo)siln-iet'	IV	-ej-ú	-ie
11	(z)or-at'		-ú	-ie
	(vy)br-at			
12	(z)vin-úť			
13	(z)nies-t'			
14	tr-iet'			

Таблица 6. Классификация Соколовой

Подтипы IIIa и IIIb различаются по виду основы: к IIIb относятся глаголы с основой на -j, при этом система личных окончаний совпадает с таковой в IIIa. Глаголы класса 10 формально демонстрируют особенности спряжения, отличающие их от остальных классов (11, 12, 13, 14), однако, по классификации Соколовой, все они объединяются в один тип IV. Само деление на 14 классов соответствует системе, представленной в Морфологии (см. Таблицу 2)

## 2. Построение классификации словацких глаголов

Какими свойствами должна обладать классификация глаголов и почему все вышеперечисленные классификации неудовлетворительны?

Оптимальная классификация глаголов должна, во-первых, отвечать требованиям сопоставимости, во-вторых, по внешнему виду инфинитива позволять определить класс глагола и, в-третьих, предлагать единые правила спряжения, т. е. иметь одинаковые правила образования словоформ. Ни одна из вышеперечисленных классификаций не отвечает всем критериям одновременно.

### 2.1. Классификация глаголов в старославянском языке как эталон сравнения

Для приведения классификации глаголов к сопоставимому виду можно воспользоваться эталоном сравнения. В качестве такового мы

предлагаем использовать классификацию старославянских глаголов и представить классы глаголов словацкого языка как преобразование старославянских. Эталонной классификацией старославянских глаголов мы выбрали классификацию, предложенную Анной Поливановой (2013: 247). Наш выбор обусловлен тем, что, с одной стороны, в монографии «Старославянский язык» Поливановой, помимо самой классификации, представлен словарь, в котором для каждого глагола указан номер класса, к которому он относится, что делает эту классификацию удобной для работы. С другой стороны, на основе данной классификации Поливанова разработала глагольную классификацию современного русского языка, то есть использовала свою классификацию в качестве эталона сравнения. В таблице 7 представлены классы глаголов старославянского языка.

Морфологический тип	Строение инфинитива			Класс и представитель	Базовые основы		
	Корень	Суффикс	Тема		PRES <sup>5</sup>	IMF	INF-AOR
Простой тематический	люб	—	и	1. любити	люб		люб.и
	тръп	—	ѣ	2. тръпѣти	тръп	тръп.ѣ	
	плак	—	а	3. плакати	плак	плак.а	
Простой атематический	нес	—	—	4. нести	нес		
Суффиксальный тематический	двиг	н	ж	5. движнѫти	двиг.н		двиг.н.ж
	мил	ов/у	а	6. миловати	мил.ов. / мил.у	мил.ов.а	
Смешанный	дѣл жел	а ѣ		7. дѣлати желѣти	дѣл.а жел.ѣ		

Таблица 7. Основные парадигматические классы глаголов  
(классификация Анны Поливановой)

<sup>5</sup> Здесь и далее заглавными буквами обозначены системы презенса (PRES), имперфекта (IMF), инфинитива-аориста (INF-AOR). Все глагольные субпарадигмы подразделяются на эти три системы. Подробнее о распределении форм по системам см. Поливанова 2013: 247.

## 2.2. Классы глаголов

Если взять за основу данную классификацию, то словацкие глаголы можно также разбить на семь классов, см. таблицу 8.

Морфологический тип	Строение инфинитива			Класс и представитель	Базовые основы	
	Корень	Суффикс	Тема		PRES <sup>6</sup>	INF
Простой тематический	rob	—	i	1. robiť	rob	robi
	vid	—	ie	2. vidieť	vid	vid.ie
	čes	—	a	3. česať	češ	čes.a
Простой атематический	nes	—	—	4. niesť	nes	nies
Суффиксальный тематический	pad	n	u	5. padnuť	padn	padnu
	prac	ov/uj	a	6. pracovať	prac.uj	prac.ov.a
Смешанный	čít rozum	a/aj ie/e(j)		7. čítať rozumiť	číta/čítaj rozumie/rozumej	

Таблица 8. Словацкие глаголы

Глаголы одного парадигматического класса образуют свои словоформы идентичным образом, за исключением отклонений, которые встречаются в некоторых классах, формируя тем самым подклассы.

Далее даны комментарии к классам 2–7.

**Класс 2 «vidieť».** К данному классу относятся глаголы с бывшим тематическим гласным \*-ě-, соответствующим в словацком языке *ie*- или *-a*- перед суффиксом *-ť*. Тема *-a*- выступает только после шипящей: čušať, bežať, frčať, hučať, kľačať, kričať, ležať, mlčať, pršať, syčať. Глаголы этого класса имеют две основы: основу презенса (усеченную) и основу инфинитива (расширенную), однако глаголы с тематическим дифтонгом *-ie-* имеют две расширенные основы: с *-ie-* и с *-e-*. Основа с дифтонгом представлена только непосредственно в форме инфинитива.

**Класс 3 «česať».** К данному классу относятся глаголы с тематическим гласным *-a*- перед суффиксом инфинитива *-ť*. Как видно из таблицы 7, глаголы этого класса имеют две основы: презенса и инфи-

6 В словацком языке все глагольные субпарадигмы подразделяются на две системы: система презенса (PRES) и система инфинитива (INF). О распределении форм по системам см. ниже, в таблице 10.

нитива. Презентная основа — это усеченная основа, инфинитивная основа — это расширенная основа, представимая в виде усеченной основы с тематическим гласным. Важно, что в этом классе конечный согласный усеченной основы подвергается чередованию. Таким образом чередуются конечные согласные, показано в таблице 9.

В основе инфинитива	t	d	dz	k	ch	h	s	z	sl	l
В усеченной основе	c	dz	dž	č	š	ž	š	ž	sl	l

Таблица 9. Чередование конечных согласных основы в классе 3 «česat̄»

Остальные согласные не подвергаются изменениям в усеченной основе, ср. *rvať*, *rvem*.

**Класс 4 «niest̄».** К данному классу относятся корневые глаголы, лексическая компонента которых не содержит ни суффикса, ни тематического гласного, то есть инфинитивный суффикс -t̄ присоединяется непосредственно к корню. Глаголы этого класса имеют две основы: основу презенса с кратким гласным в корне и основу инфинитива с долгим гласным в корне. В случае, если корень глагола данного класса оканчивается на согласный -c, в презентной основе наблюдается его чередование с č, ср.: *piečť* — *pečiem*.

**Класс 5 «padnút̄».** Пятый класс имеет смысл разбить на два подкласса в зависимости от исхода лексической компоненты перед суффиксом -ni-: 5c — корень оканчивается на согласный и 5v — корень оканчивается на гласный.

**Класс 6 «pracovať».** К данному классу относятся глаголы с суффиксом -ova- перед суффиксом -t̄. В презенсе и словоформах, образующих от презентной основы, суффикс *ova-* заменяется на суффикс *ij*.

**Класс 7 «čítať, rozumieť».** К седьмому классу относятся глаголы с суффиксами -ie- или a, суффиксы не усекаются, следовательно все словоформы образуются от единой расширенной основы. Однако, как мы видим из таблицы 9, в этом классе все равно наблюдаются варианты основы: -a/-aj-, -ie/-e(j)-. Эти варианты распределяются следующим образом: вариант основы с суффиксом -a- используется во всех субпарадигмах системы INF (n/t-part (страдательное причастие), š-part

(действительное причастие прошедшего времени)<sup>7</sup>, l-part (прошедшее время), inf) и в формах Pres за исключением формы 3Pl; вариант основы с суффиксом *-aj-* используется в формах Impv, c-Part (действительное причастие настоящего времени), Ger (деепричастие) и 3Pl Pres; вариант основы с суффиксом *-ie-* используется в форме Inf и в формах презенса за исключением формы 3Pl; вариант основы с суффиксом *-ej-* используется в формах Impv, c-Part, Ger и 3Pl Pres; и, наконец, вариант основы с суффиксом *-e-* используется во всех субпарадигмах системы INF (n/t-part, š-part, l-part, inf) за исключением формы inf.

В таблице 10 показано, как основы разных классов распределяются по субпарадигмам.

Класс	Основы		Субпарадигмы							
	PRES	INF	Pres	Impv	c-part	Ger	n/t-part	š-part	l-part	Inf
1	усеченная (rob)	расширенная, с сохранением тематического i (robi)	PRES						INF	
2	vid	1. vidie      2. vide	PRES					Inf 2		Inf 1
3	усеченная с чередо- ванием	расширенная	PRES					INF		
4	с кратким гласным	с долгим гласным	PRES					INF		
5c	усеченная	расширенная	PRES				INF		по 4 классу	INF
5v	усеченная	расширенная	PRES				INF			
6	с суффиксом - <i>uj-</i>	с суффиксом <i>ova-</i>	PRES				INF			
7a	1. čita, 2. čitaj		1	2(+ 3Pl Pr)			1			
7ie	1. rozumie, 2. rozume(j)		1	2(+ 3Pl Pr)			1	2		1

Таблица 10. Основы парадигматических классов и их распределение по субпарадигмам

7 Следует отметить, что в современном словацком языке действительные причастия прошедшего времени (š-part) не употребляются. Тем не менее они включены в описание с целью представления полной глагольной парадигмы.

### 2.3. Спряжения словацкого глагола

При такой классификации глаголов представляется целесообразным выделение четырех спряжений.

Напомним, что традиционно принято считать, что в словацком языке окончания презенса едины, а различия между глаголами обусловлены суффиксами презенса. Это связано с тем, что традиционные классификации группируют глаголы по презентным суффиксам. Однако такое выделение единых окончаний приводит к формированию большого числа глагольных классов, различающихся, в том числе, по суффиксам презенса, что затрудняет их систематическое описание. Соответственно, форма презенса состоит из корня, суффикса презенса и окончания.

В предложенной нами классификации презентные суффиксы включаются в окончания, что позволяет выделить четыре типа окончаний. Выделение спряжений способствует упрощению выявления сходств и различий между глаголами и более структурированному подходу к классификации глаголов, что, в свою очередь, облегчает понимание общей картины глагольной системы и парадигмы словацкого языка. В таблице 11 представлены четыре спряжения словацкого глагола.

	1 спр.		2 спр.		3 спр.		4 спр.	
	Sg	Pl	Sg	Pl	Sg	Pl	Sg	Pl
1	-ím	-íme	-em	-eme	-iem	-ieme	-m	-me
2	-íš	-íte	-eš	-ete	-ieš	-iete	-š	-te
3	-í	-ia	-e	-ú	-ie	-ú	-∅	-ú

Таблица 11. Спряжения словацкого глагола

В таблице 12 показано, как соотносятся классы глаголов с типами спряжения.

Класс	Представитель	Тема/суф.	Основа Pres	Спряжение
1	robiť	-i-	rob	1
2	vidieť	-ie-	vid	1
	držať	-a-	drž	
3	česat'	-a-	češ	2
4	niesť	—	nes	3

5	5c	padnut'	-ni-	padn	2	
	5v	minut'	-nu-	min	3	
6		pracovat'	-ova-/ -uj-	pracuj	2	
7		čitat'	-a-/ -ie-	číta rozumie	čítaj rozumej	4

Таблица 12. Классификация глаголов с указанием спряжений

### 3. Неправильные глаголы

#### 3.1. Подклассы, неправильные глаголы

Большинство глаголов словацкого языка относятся к одному из вышеуказанных классов. Однако некоторые глаголы отклоняются от своего класса, формируя таким образом особый подкласс. В третьем классе выделяются два подкласса глаголов, незначительно отклоняющихся от стандарта: к подклассу 3<sup>\*o</sup> относится шесть глаголов с неслоговым корнем и без чередования (*brať, ber-iem*)<sup>8</sup>, к ним же примыкает глагол *orať(or-iem)*, глаголы этого подкласса относятся к третьему, а не ко второму спряжению; к подклассу 3<sup>o</sup> относятся два глагола без чередования согласных (*hrabať, hrab-em*, и *rvať, rvem*), эти глаголы, как и глаголы третьего класса, относятся ко второму спряжению.

В четвертом классе выделяются шесть подклассов: к подклассу 4\*(r, l) относятся десять глаголов, которые в инфинитиве имеют корневой дифтонг *ie* (в старославянском *и*), отсутствующий в презентной основе (*trieť, tr-iem*); к подклассу 4\*(m, n) относятся пять глаголов с этимологическим носовым в корне (тип *žať, žnem*); подкласс 4\*(l) состоит из одного глагола *klať, kolem*; к подклассу 4\*(ie-ej) относятся четыре глагола с чередованием *ie/ej* в корне (тип *zrieť, zrej-em*); к подклассу 4\*(ia-ej) относятся семь глаголов с чередованием *ia* с *ej* в корне (тип *siať, sejem*); к подклассу 4v относятся 20 глаголов с корнем, оканчивающимся на гласный, глаголы данной группы образуют императив от основы инфинитива. Все нестандартные глаголы 4-го класса, кроме подкласса 4\*(r, l), спрягаются по второму спряжению. Глаголы подкласса 4\*(r, l),

<sup>8</sup> Полный состав неправильных глаголов представлен ниже в Приложении 2, таблицы 40 и 41.

как и стандартного 4-го класса, следуют третьему спряжению. Полный список неправильных глаголов представлен ниже в Приложении 2.

### 3.2. Дополненная классификация с учетом неправильных глаголов

В таблице 13 дается дополненная классификация с учетом неправильных глаголов.

Класс	Представитель	Тема/суф.	Основа Pres	Спряжение	
1	robiť	-i-	rob	1	
2	vidieť držať	-ie- -a-	vid drž	1	
3/3°	česať/rvať	-a-	češ	2	
3*°	brať		ber	3	
4	4c 4*(r, l) 4*(m, n) 4*(l) 4*(ie-ej) 4*(ia-ej) 4v	niesť trieť žať klatť zrieť siať biť	— — — — — — —	nes tr žn kol zrej sej bij	3  2      2
5	5c 5v	padnuť minuť	-nu-	padn min	2 3
6	pracovať	-ova-/uj-	pracuj	2	
7	čítať rozumieť	-a-/ie-	číta rozumie	čítaj rozumej	4

Таблица 13. Дополненная классификация глаголов с указанием спряжений

Данная классификация отображает морфонологический состав глаголов каждого парадигматического класса, что, с одной стороны, дает хорошее представление об истории словацкого языка, а с другой стороны, представляет большую ценность для практического изучения языка. Зная, к какому классу относится глагол и какова структура его основы, можно без труда образовать любую словоформу.

Конечно, в предлагаемом нами варианте глагольной классификации можно наблюдать определенные сходства с ранее предложенными. Так, например, деление на спряжения — это по сути классы,

представленные в 3-ей классификации в «Морфологии словацкого языка» по принципу Лескина (см. таблицу 4 в § 1.2 выше), с тем изменением, что в той классификации глаголы *rozumieť* и *chytať* относятся к разным классам, а у нас они относятся к одному 4-му спряжению. Также представленное деление похоже на «историческую» классификацию, предложенную в «Морфологии» (см. таблицу 3 выше). Различия наблюдаются во втором, третьем и седьмом классах по нашей системе. В классификации, представленной в «Морфологии», глаголы *čítať* и *rozumieť*, которые мы объединили в один седьмой класс, разбиты на два типа: тип *rozumieť* объединен с *vidieť*, который в нашей классификации отнесен к 2-му классу, а тип *čítať* — с классом типа *česať*, который в нашей классификации отнесен к 3-му классу. Предложенная нами классификация также схожа с классификацией, представленной Соколовой (см. таблицу 6 в § 1.4 выше). В обеих классификациях выделяются четыре типа спряжения. Основное различие заключается в следующем: глаголы, отнесенные в нашей системе к седьмому классу, в системе Соколовой распределены по разным классам и соответствуют разным типам спряжения.

### 3.3. Уникальные глаголы

Кроме глаголов, которые так или иначе распределяются по классам, в словацком языке есть девять глаголов (*byť*, *chciet'*, *isť*, *jesť*, *môcť*, *spať*, *stať sa*, *stáť*, *vedieť*), имеющих особое спряжение, см. таблицы 14–22.

	Sg	Pl		Sg	Pl
1	som	sme	1	budem	budeme
2	si	ste	2	budeš	budete
3	je (jest, jesto)	sú	3	bude	budú

Таблица 14. Презенс глагола *byť*

	Sg	Pl
1	chcem	chceme
2	chceš	chcete
3	chce	chcú

Таблица 15. Презенс глагола *chciet'*

	Sg	Pl
1	idem	ideme
2	ideš	idete
3	ide	idú

Таблица 16. Презенс глагола *ist'*

	Sg	Pl
1	jem	jeme
2	ješ	jeté
3	je	jedia

Таблица 17. Презенс глагола *jest'*

	Sg	Pl
1	môžem	môžeme
2	môžeš	môžete
3	môže	môžú

Таблица 18. Презенс глагола *môct'*

	Sg	Pl
1	spím	spíme
2	spíš	spíte
3	spí	spia

Таблица 19. Презенс глагола *spat'*

	Sg	Pl
1	stanem sa	staneme sa
2	staneš sa	stanete sa
3	stane sa	stanú sa

Таблица 20. Презенс глагола *stat' sa*

	Sg	Pl
1	stojím	stojíme
2	stojíš	stojíte
3	stojí	stoja

Таблица 21. Презенс глагола *stáť sa*

	Sg	Pl
1	viem	vieme
2	vieš	viete
3	vie	vedia

Таблица 22. Презенс глагола *vedieť*

### Заключение

Теперь следует оценить, насколько предложенная классификация соответствует заявленным критериям оптимальной классификации глаголов.

Система глаголов современного словацкого языка описана при помощи проекции старославянской глагольной классификации, благодаря чему соблюдается требование сопоставимости глагольных классов.

Вторым критерием была возможность определить принадлежность глагола к определенному классу на основании формы инфинитива. Наша классификация позволяет сделать это в большинстве случаев. Исключение составляют второй и третий классы, инфинитивные формы которых формально схожи с формами седьмого класса. Эта трудность разрешима либо путем заучивания, либо с помощью обращения к лексикографическим источникам. При этом следует отметить, что указанные классы являются малочисленными и непродуктивными (не используются для образования новых глаголов в современном языке), что значительно снижает практическую сложность работы с ними. Глаголы остальных классов, как правило, легко идентифицируются по инфинитивной форме.

Что касается последнего критерия — принципов спряжения и словообразования, — то глаголы каждого подкласса принадлежат к определенному спряжению и обладают едиными правилами формирования словоформ. После отнесения глагола к конкретному классу

выбор соответствующего подкласса, как правило, не вызывает затруднений. Так, подклассы третьего класса различаются в первую очередь по признаку чередования; подклассы четвертого класса — по типу окончания основы (на согласный или на гласный); подклассы пятого класса — по типу сегмента, предшествующего суффиксу *-ni-* (гласный или согласный).

Таким образом, предлагаемая классификация представляется удобной как для преподавания словацкого языка, так и для славистов и лингвистов широкого профиля.

*Данное исследование было проведено в рамках стипендии Инициативы им. Филиппа Шварца (Philipp Schwartz-Initiative) Фонда им. Александра фон Гумбольдта (Alexander von Humboldt-Stiftung). Благодарю анонимного рецензента WSA за полезные советы при подготовке статьи к печати. — А. П.*

### Приложение 1. Анкеты глаголов

В данном приложении для наглядного понимания устройства парадигмы глаголов всех классов, как стандартных, так и неправильных, представлены примеры словоформ всех субпарадигм в виде глагольных анкет (под анкетой лексемы понимается часть ее парадигмы, содержащая показательные словоформы, см. Поливанова 2013: 143).

Infinitiv	rob-i-t'		
Pres 1Sg, 3Pl	rob-ím, rob-ia	l-part	rob-i-l (som)
Imv 2Pl	rob-te	(š-part)	(u.rob-i-vš-i)
c-Part	rob-iac-i	n/t-part	rob-en-ý
Ger	rob-iac		

Таблица 23. Анкета глагола класса 1 «robit'»

Infinitiv	vid-ie-t'		
Pres 1Sg, 3Pl	vid-ím, vid-ia	l-part	vid-e-l (som)
Imv 2Pl	vid-te	(š-part)	(u.vid-e-vš-i)
c-Part	vid-iac-i	n/t-part	vid-e-n-ý
Ger	vid-iac		

Таблица 24. Анкета глагола класса 2 «vidieť»

<b>Infinitiv</b>	<b>čes-a-t'</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	češ-em, češ-ú	l-part	čes-a-l (som)
Imv 2Pl	češ-te	(š-part)	(za.čes-a-vš-i)
c-Part	češ-úc-i	n/t-part	čes-a-n-ý
Ger	češ-úc		

Таблица 25. Анкета глагола класса 3 «česať»

<b>Infinitiv</b>	<b>br-a-t'</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	ber-iem, ber-ú	l-part	br-a-l (som)
Imv 2Pl	ber-te	(š-part)	(zo.br-a-vš-i)
c-Part	ber-úc-i	n/t-part	br-a-n-ý
Ger	ber-úc		

Таблица 26. Анкета глагола класса 3\* «brať»

<b>Infinitiv</b>	<b>rv-a-t'</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	rv-em, rv-ú	l-part	rv-a-l (som)
Imv 2Pl	rv-i-te	(š-part)	(po.rv-a-vš-i)
c-Part	rv-úc-i	n/t-part	rv-a-n-ý
Ger	rv-úc		

Таблица 27. Анкета глагола класса 3° «rvat'»

<b>Infinitiv</b>	<b>nies-t'</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	nes-iem, nes-ú	l-part	nies-o-l (som), nies-l-a
Imv 2Pl	nes-te	(š-part)	(od.nes-š-i)
c-Part	nes-úc-i	n/t-part	nes-en-ý
Ger	nes-úc		

Таблица 28. Анкета глагола класса 4с «niesť»

<b>Infinitiv</b>	<b>trie-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	tr-iem, tr-ú	l-part	tre-l (som), tre-l-a
Imv 2Pl	tr-i-te	(š-part)	(zo.tre-vš-i)
c-Part	tr-úc-i	n/t-part	tre-n-y
Ger	tr-úc		

Таблица 29. Анкета глагола класса 4\*(r, l) «trieť»

<b>Infinitiv</b>	<b>ža-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	žn-em, žn-ú	l-part	ža-l (som), ža -l-a
Imv 2Pl	žn-i-te	(š-part)	(po.ža-vš-i)
c-Part	žn-úc-i	n/t-part	ža-t-y
Ger	žn-úc		

Таблица 30. Анкета глагола класса 4(m, n) «žať»

<b>Infinitiv</b>	<b>kla-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	kol-em, kol-ú	l-part	kla-l (som), kla-l-a
Imv 2Pl	kol-te	(š-part)	(kla-vš-i)
c-Part	kol-úc-i	n/t-part	kla-t-y
Ger	kol-úc		

Таблица 31. Анкета глагола класса 4\*(l) «klatť»

<b>Infinitiv</b>	<b>zrie-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	zrej-em, zrej-ú	l-part	zre-l (som), zre-l-a
Imv 2Pl	zrej, zrej-te	(š-part)	(do.zre-vš-i)
c-Part	zrej-úc-i	n/t-part	zre-t-y
Ger	zrej-úc		

Таблица 32. Анкета глагола класса 4\*(ie-ej) «zrietť»

<b>Infinitiv</b>	<b>sia-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	sej-em, sej-ú	l-part	si-a-l (som)
Imv 2Pl	sej-te	(š-part)	(za.si-a-vš-i)
c-Part	sej-úc-i	n/t-part	si-a-n-y
Ger	sej-úc		

Таблица 33. Анкета глагола класса 4\*(ia-ej) «siať»

<b>Infinitiv</b>	<b>bi-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	bij-em, bij-ú	l-part	bi-l (som), bi-l-a
Imv 2Pl	bi-te	(š-part)	(za.bi-vš-i)
c-Part	bij-úc-i	n/t-part	bi-t-ý
Ger	bij-úc		

Таблица 34. Анкета глагола класса 4v «bit'»

<b>Infinitiv</b>	<b>padnu-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	padn-em, padn-ú	l-part	pad-o-l (som), pad-l-a
Imv 2Pl	padn-i-te	(š-part)	(padnu-vš-i)
c-Part	mokn-úc-i <sup>9</sup>	n/t-part	padnu-tý
Ger	padn-úc		

Таблица 35. Анкета глагола класса 5с «padnut'»

<b>Infinitiv</b>	<b>minu-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	min-iem, min-ú	l-part	minu-l (som), minu-l-a
Imv 2Pl	min-i-te	(š-part)	(minu-vš-i)
c-Part	min-úc-i	n/t-part	minu-t-ý
Ger	min-úc		

Таблица 36. Анкета глагола класса 5v «minut'»

<b>Infinitiv</b>	<b>prac-ova-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	prac-uj-em, prac-uj-ú	l-part	prac-ova-l (som)
Imv 2Pl	prac-uj-te	(š-part)	(od.prac-ova-vš-i)
c-Part	prac-uj-úc-i	n/t-part	prac-ova-n-ý
Ger	prac-uj-úc		

Таблица 37. Анкета глагола класса 6 «pracovat'»

9 В словацком языке c-part, действительные причастия настоящего времени, не образуются от глаголов совершенного вида, поэтому в качестве примера приводится форма глагола несовершенного вида *moknúť*.

<b>Infinitiv</b>	<b>čít-a-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	čít-a-m, čít-aj-ú	l-part	čít-a-l (som)
Imv 2Pl	čít-aj-te	(š-part)	(čít-a-vš-i)
c-Part	čít-aj-úc-i	n/t-part	čít-a-n-ý
Ger	čít-aj-úc		

Таблица 38. Анкета глаголов класса 7 «čítať»

<b>Infinitiv</b>	<b>rozum-ie-ť</b>		
Pres 1Sg, 3Pl	rozum-ie-m, rozum-ej-ú	l-part	rozum-e-l (som)
Imv 2Pl	rozum-ej-te	(š-part)	(po.rozum-e-vš-i)
c-Part	rozum-ej-úc-i	n/t-part	rozum-e-n-ý
Ger	rozum-ej-úc		

Таблица 39. Анкета глаголов класса 7 «rozumiť»

## Приложение 2. Полный список неправильных словацких глаголов

Ниже в таблицах 40 и 41 перечислены все глаголы словацкого языка, отступающие от предложенной классификации. В таблицах даны представители семейства; их варианты с приставками не представлены и не учтены в подсчете.

<b>Тип</b>	<b>Перечень глаголов данного типа (Inf, 1Sg Pres., 3Pl Pres.)</b>	<b>Кол-во</b>
3*°	brať, ber-iem, ber-ú; drať, der-iem, der-ú; hnať, žen-iem, žen-ú; stlať, stel-iem, stel-ú; srať, ser-iem, ser-ú; žrať, žer-iem, žer-ú ; + oráť, or-iem, or-ú <sup>10</sup>	7
3°	hrabať, hrab-em, hrab-ú и rvať, rv-em, rv-ú	2

Таблица 40. Неправильные глаголы, подтипы класса 3

<sup>10</sup> Согласно данным Корпуса словацкого языка, некоторые глаголы данного типа допускают наличие дублетных форм: *brať* — *beriem* // *berem*, *stlať* — *steliam* // *stelem*, *srať* — *seriem* // *serem*, *žrať* — *žeriem* // *žerem*, *drať* — *deriem* // *derem*. Однако формы с окончанием *-et* встречаются крайне редко, преимущественно в разговорной речи. Наибольшая частотность таких форм фиксируется у глагола *srať*.

Тип	Перечень глаголов данного типа (Inf, 1Sg Pres, 3Pl Pres)	Кол-во
4*	trieť, tr-iem, tr-ú; črieť, cr-iem, čr-ú; drieť, dr-iem, dr-ú; mlieť, mel-iem,	10
(r, l)	mel-ú; mríeť, mr-iem, mr-ú; prieť, pr-iem, pr-ú; smieť, sm-iem, sm-ú; škrieť,	
	škr-iem, škr-ú; vrieť, vr-iem, vr-ú; zrieť, zr-iem, zr-ú	
4*	žať, žn-em, žn-ú; *päť, pn-em, pn-ú; *čať, čn-em, čn-ú; *jať (zaujať), zau-	5
(m, n)	jm-em, zaujm-ú; vziať, vezm-em, vezm-ú	
4* (l)	klať, kol-em, kol-ú	1
4* (ie-ej)	chvieť, chvejem, chvej-ú; plieť, plej-em, plej-ú; spieť, spejem, spej-ú; zrięt,	4
	zrejem, zrej-ú	
4* (ia-ej)	diať, dej-em, dej-ú; hriať, hrej-em, hrej-ú; liať, lej-em, lej-ú; siať, sej-em, sej-ú;	7
	smitať sa, smej-em sa, smej-ú sa; viať, vej-em, vej-ú; ziat, zej-em, zej-ú	
4v	biť, bij-em, bij-ú; čuť, čuj-em, čuj-ú; duť, duj-em, duj-ú; hnitiť, hnij-em, hnij-ú;	20
	klfuť, kluj-em, kluj-ú; kryť, kryj-em, kryj-ú; myť, myj-em, myj-ú; nyť, nyj-em,	
	nyj-ú; plutť, pluj-em, pluj-ú; psuť, psuj-em, psuj-ú; ruť sa, ruj-em, ruj-ú; ryť,	
	ryj-em, ryj-ú; sať, sajem, saj-ú; slut, sluj-em, sluj-ú; snuť, snuj-em, snuj-ú; šiť,	
	šíj-em, šíj-ú; viť, vij-em, vij-ú; vyt, vyj-em, vyj-ú; žiť, žij-em, žij-ú; žuť, žuj-em,	
	žuj-ú	

Таблица 41. Неправильные глаголы, подтипы класса 4

## Литература

- Балаж, Петер / Чабала, Михал / Даровец, Милослав (1978): Учебник словацкого языка для славистов. Братислава: Словацкое педагогическое издательство.
- Бенвенист, Эмиль (1974): Общая лингвистика. Москва: Прогресс.
- Васильева, Людмила (1977): «Словацкий язык». In: Широкова, Александра / Гудков, Владимир (ред.). Славянские языки: Очерки грамматики западнославянских и южнославянских языков. Москва: Издательство Московского университета, 648–698.
- Зализняк, Андрей / Падучева, Елена (2002): «К типологии относительного предложения», в: Русское именное словоизменение. Москва: Языки славянской культуры, 648–698.
- Иванов, Вячеслав В. (1981): Славянский, балтийский и раннебалканский глагол. Индоевропейские истоки. Москва: Наука.
- Исаченко, Александр (1960): Грамматический строй русского языка. Морфология II. Братислава: Издательство словацкой академии наук.
- Князькова, Виктория (2015): Словацкий язык. Базовый курс. Москва: Каро.

- Лифанов, Константин (1999): *Морфология словацкого языка*. Москва: Филологический факультет МГУ.
- Паулини, Эуген (1982): *Краткая грамматика словацкого языка*. Москва: Высшая школа.
- Поливанова, Анна (2013): *Старославянский язык*. Москва: Университет Дмитрия Пожарского.
- Смирнов, Лев (2005): «Западнославянские языки. Словацкий язык», в: *Языки мира. Славянские языки*. Москва: Academia, 274–309.
- Толстая, Светлана (2006): ««Разноосновные» глаголы в русском языке», в: Bobrowski, Irena / Kowalik, Krystyna (eds.). *Od fonetu do tekstu. Prace dedykowane profesorowi Romanowi Laskowskiemu*. Kraków: LEXIS, 365–372.
- Толстая, Светлана (2018): «Праславянские типы глагольных основ и их лексическое распределение», в: *Славянское языкознание. XVI международный съезд славистов*. Москва: Институт славяноведения РАН, 98–119.
- Топоров, Владимир (1961): «К вопросу об эволюции славянского и балтийского глагола», в: *Вопросы славянского языкознания 5*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 35–70.
- Czambel, Stanislav (1902): *Rukoväť spisovnej reči slovenskej*. Turčiansky Sv. Martin: Vydanie Knihkupecko-nakladateľskeho spolku.
- Dvonč, Ladislav / Horák, Gejza / Miko, František / Mistrík, Jozef / Oravec, Ján / Ružička, Jozef / Urbančok, Milan (1966): *Morfológia slovenského jazyka*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Leskien, August. (1871): *Handbuch der altbulgarischen (althkirchenslavischen) Sprache*. St. Petersburg: Kaiserliche Akademie der Wissenschaften.
- Kamenárová, Renáta / Gabríková, Adela / Ivoríková Helena Los a d. (2007): *Križom krážom*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Slovenský národný korpus: prim-10.o-public-all. Bratislava: Jazykovedný ústav L. Štúra SAV 2022 (<https://korpus.sk/>)
- Sokolová, Miloslava (2012). «Vymedzenie konjugačných tried, vzorov, podvzorov a ich variantov v slovenčine». In: Buzassyová Klára et al. (eds.): *SLOVO V SLOVNÍKU. Aspekty lexikálnej sémantiky — gramatika — štýlistika (pragmatika)*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 149–158
- Štúr, Ludovít. (1846). *Náuka reči slovenskej*. Vydané Tatrínom.



## **Publikationen / Publications**



Анна Шибарова

«Заметки одной ительменки»  
и другие очерки Тьян Заочной.  
О поиске этнического самоопределения

**Abstract:** This contribution presents three late 1970s autobiographical essays written by dissident Tyan Zaochnaya (born 1950 in Kamchatka). They were published in anthologies edited by the feminist dissident Tatyana Mamonova in the West after she was expelled from the USSR for the samizdat publication of the journal *Woman and Russia*. Zaochnaya herself has lived in exile since 1980 and is a member of the international indigenous rights community. The introduction to the published essays reconstructs the biographical trajectory which leads to the formation of Zaochnaya's ethnic identity as an Itelmen woman, a representative of the autochthonous people of Kamchatka. The reconstruction is based on Zaochnaya's ego-documents created in the late 1970s-1980s, contemporary oral and written interviews with her, as well as some published and unpublished memoir sources.

**Keywords:** Tyan Zaochnaya, Itelmen language, Soviet dissent, national identity

Татьяна Карповна Заочная родилась в 1950 году в селе Пущино на Камчатке. Осознание себя ительменкой, представительницей малочисленного коренного народа Камчатки, пришло к Заочной не сразу, как не сразу пришло к ней и имя Тьян. Публикуемый эго-документ «Заметки одной ительменки» (1979) позволяет реконструировать сложный путь поиска этнической идентичности, высвечивая биографические и психологические истоки того, как человек, родившийся на северных окраинах России, в глубоко ассимилированном регионе, где отовсюду слышна русская речь, начинает осознавать свои этнические корни и ценность языка предков, которого он лишен. Счастливое сочетание

личных качеств — открытость характера, живое любопытство и любознательность — рождало желание перемен, а растущее осознание несправедливости отношения власти к маленькому народу дало импульс гражданскому действию. Уехав из родных мест под влиянием обстоятельств, о которых расскажем ниже, Заочная оказалась в Москве, где, выйдя замуж за диссидента Евгения Борисовича Николаева (1939–2010), примкнула к правозащитному движению и летом 1980 года, накануне московской Олимпиады, была вместе с мужем и пятилетним сыном выслана из СССР.

Эмиграция далась ей нелегко: Заочная не стремилась на Запад. Однако отъезд открыл новые возможности. В ФРГ Татьян Заочной удалось стать частью международного сообщества, занятого проблемами автохтонных народов мира. Освоившись в культуре принявшей ее страны, выучив немецкий, она с радостью взяла на себя роль посредника между Камчаткой и новой родиной. Так политэмигрантка Заочная стала общественницей — она любит называть себя этим словом. Публикуемые тексты документируют самое начало этой *vita activa*. Все три очерка были написаны по инициативе ленинградской поэтессы, художницы, феминистки Татьяны Мамоновой и предназначались для публикации в журнале *Женщина и Россия*.

Татьяна Арсеньевна Мамонова (род. 1943) летом 1980 года под давлением КГБ уехала на Запад, ныне живет в Нью-Йорке. Поводом для изгнания Мамоновой из Советского Союза послужил выход в конце 1979 года альманаха *Женщина и Россия* (Вознесенская и др.: 1980)<sup>1</sup>. Десять экземпляров первого номера были выпущены в самиздате 25 сентября 1979 года<sup>2</sup>. Суровый обличительный тон, гневный протест против отношения советского государства к женщине, — «унизительные условия в родильных домах, абортариях, коммунальных квартирах и т. д.» (Мамонова и др. 1980: 124) — все это вызвало мощную волну интереса к журналу. С поразительной скоростью информация о нем распространилась в самиздатских кругах и на Западе:

<sup>1</sup> Об истории первого выпуска альманаха см.: Сидоревич (б. д.), Васякина/Козлов/Талавер 2020.

<sup>2</sup> См.: Вести из СССР. № 21. 15 ноября 1979. <https://vesti-iz-sssr.com/2016/11/17/15-noyabrya-1979-n-21/> (24.03.2025)

Еще до конца 1979 года сообщения о его издании публикуют самиздатские, эмигрантские и иностранные журналы и газеты, передают «вражеские голоса» — зарубежные радиостанции, вещающие на Советский Союз. Вскоре появляются содержательные рецензии, западные феминистки оперативно готовят переводы альманаха на английский и французский языки и русскоязычное переиздание.

(Козлов 2020: 21–22)

Реакция КГБ не заставила себя ждать. Летом 1980 года четырем женщинам, участвовавшим в создании альманаха, пришлось покинуть страну. Это были Татьяна Горичева, Юлия Вознесенская, Наталия Малаховская и Татьяна Мамонова. Оказавшись на Западе, Мамонова писала:

[...] я хотела издавать журнал сначала на Западе, при поддержке Международного феминистского движения. Но Таня Горичева, а позднее Юлия Вознесенская, так горячо откликнулись на мое предложение, что, благодаря росту наших сил, стало возможно не только выпускать альманах «Женщина и Россия», но и ускорить его появление (первых экземпляров ждали с таким нетерпением, что они были изданы в сокращенной версии и назывались «журнал»). Этот энтузиазм очень радовал, но очень скоро привлек внимание КГБ, и второй номер не вышел. (Mamonova 1980: 13. — Здесь и далее пер. этого текста с франц. М. Гистер)

Противоречия, которые наметились между членами редколлегии еще во время работы над первым выпуском, после отъезда на Запад проявились еще сильнее. О пресс-конференции Мамоновой в Париже 1 октября 1980 газета *Русская мысль* сообщала:

На вопрос о сотрудничестве с другими феминистками, выехавшими из Советского Союза — с Т. Горичевой, Ю. Вознесенской и Н. Малаховской — Т. Мамонова ответила, что это сотрудничество вряд ли возможно, в связи с христианской направленностью их журнала «Мария». (К. С. 1980)

Отмежевавшись от нового самиздатского журнала *Мария*, Мамонова стала быстро налаживать связи с западными партнерами — феминистскими группами, издательствами, академическими кругами Европы и США. Так с некоторым запозданием осуществился ее исходный план выпускать альманах на Западе, в тесном сотрудничестве с западным женским движением. На волне широкого успеха первого номера Мамонова смогла некоторое время продолжать выпуск альманаха в иноязычном пространстве. Наряду с парижскими издательницами, открывшими ленинградский феминизм французскому читателю (Сидоревич 2020: 88–97), ключевую роль в популяризации альманаха на Западе сыграли известная американская феминистка Робин Морган и редакция журнала *Ms. Magazine*. В предисловии к американскому изданию *Woman and Russia*, вышедшему в 1984 году, Морган рассказывала о своем знакомстве с Татьяной Мамоновой и об их совместном турне по США:

In August of 1980, I flew to Vienna for a week of intensive meetings with four of these women [...]. The days in Vienna were alive with embraces, shared laughter and tears, and an inordinate amount of strong tea. Tatyana Mamonova and I talked about everything from our lives as women artist and activists, to our children (both sons), to the militaristic of our respective male governments [...] *Ms.* brought Tatyana for a visit to the United States, and she and I toured the country, speaking together at almost twenty colleges and universities.

(Morgan 1984: IX–X)

Славистка Сара Малицки (Sarah Malitsky), участвовавшая в работе над *Woman and Russia* (публиковалась также под псевдонимом Рошель Руфчайлд, Rochelle Ruthchild), отмечала в своей статье, посвященной советскому феминизму, внушительное количество переводов, инициированных Мамоновой:

Of all the exiled feminists, Tatiana Mamonova has moved most vigorously to “join with international feminism.” While *Maria* has been published only in Russian and French, Mamonova’s *Woman and Russia* has been translated into twelve languages, including most of the European languages and Japanese. (Ruthchild 1983: 7)

В число текстов, опубликованных в начале 1980 годов в переводах на самые разные языки (французский, английский, норвежский, шведский, датский, немецкий, голландский, японский, греческий<sup>3</sup>), входили и материалы из редакционного портфеля альманаха *Женищина и Россия*, которых не было в первом номере, — в том числе очерки Тьян Заочной, объединенные темой Камчатки, ительменского происхождения и семейной истории, под псевдонимом Z. Sinanevt: «Témoignage d'une Itelmène» («Заметки одной ительменки»; Sinanevt 1980); «Talia» («Таля»; Sinanevt 1982); «Ma grand-mère / Meine Großmutter / My Grandmother» («Моя бабушка»; Sinanevt 1981; 1983; 1984)<sup>4</sup>.

Где находятся оригинальные тексты, автор не помнила, считала их давно утраченными. Тем большей радостью стали для нас две архивные находки: благодаря исследователю альманаха *Женищина и Россия* Дмитрию Козлову и архивисту Алексею Макарову, в фондах НИПЦ «Мемориал» были найдены машинописные тексты, подписанные псевдонимом З. Синаневт — «Заметки одной ительменки» и «Моя бабушка». Сердечная благодарность коллегам, а также Ирине Флиге за содействие в нашем поиске.

Статья подготовлена по итогам сообщения «‘Итэнмэн’ — „ тот, кто существует“. Ительменка, диссидентка, общественница Тьян Заочная: траектории жизни», сделанного А. Шибаровой на XXII Биографических чтениях «Право на имя: биографика XX–XXI веков». Большое спасибо организаторам конференции за возможность выступить с этим докладом. Благодарим Тьян Заочную за готовность восстановить в памяти события и факты из ее прошлого, а также Татьяну (Тат) Мамонову и исследовательницу ленинградского женского движения Анну Сидоревич за помощь в ходе исследования. Приносим огромную благодарность антропологу и североведу Борису Петровичу Шишло, который взял на себя труд прочесть материал в черновой редакции и поделился с нами рядом чрезвычайно ценных соображений. Разумеется, ответственность за все ошибки и недочеты лежит на публикаторе.

3 Библиография альманахов на странице Т. Мамоновой нуждается в уточнении: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tatiana\\_Mamonova](https://en.wikipedia.org/wiki/Tatiana_Mamonova) (24.03.2025).

4 Два текста Т. Заочной, связанные с ее диссидентской и самиздатской деятельностью в Москве в конце 1970-х, см.: Шибарова 2025.

Тексты Т. Заочной читатель найдет после вступительной статьи. «Заметки одной ительменки» и «Моя бабушка» воспроизводятся в оригинальном варианте, очерк «Таля» — в обратном переводе с французского, авторизованном Т. Заочной при подготовке настоящей публикации.

\*\*\*

«Я коренная камчадалка, точнее ительменка, наша народность насчитывает около 1000 человек», — так начинается текст «Заметки одной ительменки», подписанный псевдонимом З. Синаневт. Автор выступает перед читателем в роли безымянной представительницы малочисленного автохтонного народа Камчатки. Фамилия «Заочная» содержится в инициале, Синаневт — имя дочери ворона Кутха, главного персонажа ительменских сказок. Что стоит за этнонимами *камчадалы* и *ительмены*?

Наряду с коряками, чукчами и эвенами *ительмены* — коренные жители Камчатского полуострова. Слово восходит к самоназванию *итэнмэн*, *ительменъ* (в переводе с ительменского языка — «местный житель»). Понятие *камчадал* ввели в качестве экзоэтнонима казаки и служилые люди, пришедшие на Камчатку. «Когда в XVIII веке русские пришли на Камчатку, они встретили оседлое население, жившее по рекам и занимавшееся в основном рыболовством; этих туземцев русские назвали „камчадалами“» (Вахтин/Головко/Швайтцер 2004: 105). Ранние исследователи Камчатки С. П. Крашенинников и Г. В. Степлер «использовали термины *камчадалы* и *ительмены* чаще всего как синонимы. Последующие русскоязычные авторы XVIII–XIX вв. при описании жизни и быта оседлых жителей Камчатки использовали один термин — „камчадалы“» (Мурашко 2010: 202).

К началу XX века самоназвание *ительмен* вытеснилось, потомки туземцев уже сами называли себя *камчадалами*, «объясняя это тем, что „так начальство называет, ну, оттого и мы себя так называем“» (Тюшов 1906: 460)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Далее автор, работавший на Камчатке врачом в 1890-е годы, уточняет: «Только в одном [...] селении мне удалось услышать слово „итэнмэн“ как соответствующее коренному (истинному) названию камчадалов» (Там же: 460).

В 1920-е годы термин *ительмен* как название народа вернулся в этнонимику России. По результатам Приполярной переписи (1926–1927) потомки оседлого аборигенного населения были разделены на две группы: «Для одной было восстановлено прежнее название *ительмены*, вторая получила (и приняла) русское название *камчадалы*» (Вахтин/Головко/Швайтцер 2004: 106)<sup>6</sup>. Разделение произошло главным образом по территориальному и языковому признакам — под старым этнонимом *ительмены* были зарегистрированы лишь жители девяти селений на северо-западе, сохранившие родной язык и некоторые архаические черты быта. Эту небольшую группу<sup>7</sup> отнесли «к числу мелких туземных народностей<sup>8</sup> северных окраин, на которых должны распространяться льготы, предоставляемые мелким туземным народностям севера» (Из постановления камчатского Окружного комитета ВКП(б) 1927, цит. по: Мурашко 2010: 202). Остальные камчадалы были признаны обруселыми и не получили особого статуса. В Переписи 1939 года этноним *камчадалы* уже отсутствовал — бывших камчадалов стали записывать русскими<sup>9</sup>.

- 
- 6 Из обширной литературы см.: Батьянова/Тураев 2010; Вахтин 2001; Володин 1995; Крашенинников 1949; Мурашко 1996; Орлова 1999; Старкова 1976.
- 7 Пользуясь материалами переписей 1926 года и 1926–1927 годов, исследователи называют разное число ительменов: от 769 человек до 831 человека (Володин и др. 2010: 141).
- 8 К понятию «народность» см., напр.: «Бывшие имперские этнографы [...] также выработали стандартизованный словарь национальных терминов, используя особые слова („народность“, „национальность“, „нация“ для обозначения этнических групп на разных стадиях развития» (Хирш 2022: 28); «После того как была разработана советская теория этнической эволюции, этот термин стал обозначать сообщество, расположенное выше племени (первобытно-коммунистическая общность), но ниже нации (общность, формирующаяся в условиях капитализма). В 1920–1930-е годы он использовался непоследовательно, в разговорном значении». (Слезкин 2020: 209).
- 9 Решение присвоить камчадалам статус коренного малочисленного народа было принято местными властями Камчатки в 1991 году: «В годы возрождения надежд на признание в России прав человека, и в том числе права на свободу этнической идентификации, на Камчатке произошло неординарное политическое событие. В 1991 году сессия Камчатского областного Совета приняла решение „признать наличие в Камчатской области этнической группы камчадалы и распространить на них все льготы, предоставляемые Законом СССР и РСФСР малочисленным народам Севера“» (Мурашко 1996: 358). В 2000 году этноним камчадалы был включен в Единый перечень коренных малочисленных народов РФ. См. «Постановление Правительства Российской Федерации 24.03.2000 года № 255 «О едином перечне коренных малочисленных народов Российской Федерации».

В такой старожильческой<sup>10</sup> семье камчадалов, записанных русскими, родилась в 1950 году в селе Пущино Татьяна Карповна Заочная. В метрической книге Мильковской церкви указан ее прадед — «умерший 1888 года декабря 23 дня камчадал Ганальского селения Спиридон Пермяков»<sup>11</sup>. Пущино находится в центральной части Камчатки, очень далеко от мест компактного проживания ительменов. Семья была русскоязычной — бабушка, по воспоминаниям Заочной, владела ительменским языком, мать уже совсем нет.

Родные, о которых идет речь в публикуемых очерках, — это бабушка Мария Спиридовна Пермякова (1889–1962), мать Наталья Александровна Заочная, в замужестве Абакумова (1929–2003), и отчим Григорий Петрович Абакумов (1912–1968).

Заочная вспоминает, что бабушка и мать были записаны русскими, но в быту называли себя *камчадалками*. Сходная ситуация зафиксирована в отчете об антропологических исследованиях, проведенных на Камчатке в 1947 году:

Официально все русскоязычное население Камчатки считается русским. Однако в живой речи еще сохранился как пережиток термин «камчадалы». Он применяется не только к обрусовевшим и забывшим свой язык жителям бывших ительменских селений, но и к старожилам из русского населения.

(Дебец 1951: 8)

В излюбленной семейной шутке «Я русский камчадал!», которую часто вспоминает Заочная, видимо, обыгрывалось смешанное происхождение, осознаваемое родными. Определяющую роль в самоидентификации старших поколений играла территориальная и лингвистическая общность:

<sup>10</sup> О понятии старожилов см.: Вахтин/Головко/Швайтцер 2004.

<sup>11</sup> ГАКК. Ф. 220. Оп. 1. Д. 13. Л. 66. См. также архивную выписку документа о венчании бабушки: «12.11.1910 в Мильковской церкви венчался крестьянин Авачинского селения Александр Александрович Заочный и дочь камчадала Ганальского селения девица Мария Спиридон Пермякова» (Там же; номер дела и лист не указан).

Паспорт с записью о национальности не имел для них значения. Важнее было, к кому они себя относили, кто с какой деревни был, какой говор у них был... В детстве я удивлялась, как они отличали принадлежность уже детей к той или иной местности.

(Из письма Т. Заочной)

Текст «Заметки одной ительменки» начинается с рассказа о переездах, которые пришлись на детские годы автора. В 1952 году мать перебралась с двухлетней Татьяной и ее старшим братом к новому мужу Григорию Петровичу Абакумову в поселок Ганалы. Здесь говорили «на ительменском наречии». Наречием местные жители называли ительменский язык, это определение встречается и в письменных источниках<sup>12</sup>:

С. П. Крашенниковов [...] выделял в языке ительменов три «наречия» — восточное, южное и западное (мы характеризуем их как три близкородственных языка). [...] В XX в. сохранялся ительменский язык на западном побережье, но он уже не воспроизвился, т.е. не передавался родителями детям. В настоящее время в живых осталось несколько десятков человек (в основном женщин), для которых ительменский язык родной. Все это заставляет сегодня оценить ительменский как *endangered language*.

(Володин/Оно 2021: 11)<sup>13</sup>

По семейной легенде, когда мать Заочной впервые услышала ительменскую речь, она испугалась. «Когда она вышла за Григория Петровича замуж, она его спросила, когда в первый раз услышала: „Гриша, вы что, колдуете?“ А он говорит: „Да нет, это мы по-своему, по-камчадальски

<sup>12</sup> Благодарим Б. П. Шишло за это уточнение.

<sup>13</sup> О статусе витальности ительменского языка в наши дни (по оценке Института языкоznания РАН — *nearly extict*), см.: Малые языки России. Проект Института языкоznания РАН <https://minlang.iiling-ran.ru/lang/itelmenskiy-yazyk> (23.03.2025). См. также: Казакевич О. А.: Ительменский язык сегодня: последняя носительница и новые говорящие. Доклад на конференции Института лингвистических исследований РАН «Языки от Сибири до Аляски: К 70-летию Евгения Васильевича Головко». 26–27.01.2024. Часть 3. <https://www.youtube.com/watch?v=iiPgCW2Thow> (13.06.2025).

разговариваем», — рассказывает Заочная. Абакумовы были смешанного происхождения (среди предков — айны, русские, ительмены), но ительменский язык в их семье сохранился.

Через три года, в 1955 году, семье пришлось переехать из поселка Ганалы в Малки, а еще через два года — вернуться в русскоязычное Пущино. Вынужденные переселения объясняются политикой укрупнения населенных пунктов, которую проводили на Севере, в том числе на Камчатке в 1950–1960 годы. Это еще более ускорило процесс ассимиляции оседлых ительменов, быстрыми темпами развивавшийся уже в XIX веке.

Жизнь в сравнительно крупных населенных пунктах, с преобладающим русским (или говорящим по-русски) населением, естественно, не способствует сохранению языка аборигенов в той мере, в какой это было возможно, когда они жили в небольших (20-30 дворов) изолированных поселках, где русских было абсолютное меньшинство.

(Володин 1976: 9)

После двух вынужденных переездов отчим Григорий Петрович Абакумов перешел на лингва франка, русский язык:

[...] родственники разъехались по другим деревням. И эта естественная среда, где можно было слышать ительменскую или, как они говорили, камчадальскую речь, исчезла. И когда мы потом вернулись в деревню Пущино, отцу не с кем было разговаривать на ительменском. Он замолчал.

(Из устного интервью Т. Заочной)

Так младшее поколение лишилось шанса хотя бы в какой-то мере унаследовать ительменский — в эти годы бесписьменный язык мог передаваться только внутри семьи. «Мой отчим, когда мы уехали из Малок, уже никогда не говорил на своем языке и не учил нас», — пишет З. Синаневт. Итак, рассказ о переездах и семейной языковой ситуации нужен автору для ответа на вопрос, почему она, «коренная камчадалка, точнее ительменка», не знает язык своих предков. На заданный эксплицитно, вопрос об утрате языка составляет смысловой стержень «Заметок одной ительменки».

За рассказом о семейной истории следует хронологический скачок: минуя обстоятельства отъезда с Камчатки, З. Синаневт переходит к московским делам середины 1970-х. Восстановим последовательность событий, оставшихся за пределами текста.

Важной ступенью в процессе социализации была учеба в интернате в поселке Мильково, где Заочная оказалась достаточно поздно, лишь в одиннадцать лет. О своем этническом самосознании в это время она вспоминает:

До одиннадцати лет я была местной, камчадалкой, с одиннадцати началась интернатская жизнь в деревне, намного большей чем Пущино, намного разнообразней относительно национальностей. Мы воспитывались в духе единого народа, я была в паспорте русской... Да и никого это не заботило, какой ты национальности.

(Из письма Т. Заочной)

Окончив в шестнадцать лет школу, Заочная работает на метеостанции в Пущино. Вокруг начинают появляться «ученые люди». Заочная до сих пор с благодарностью вспоминает лесовода В. А. Шамшина, во время рассказов которого она уносилась фантазией «в другие миры». Из воображаемых путешествий, из желания противопоставить тяжелому «неромантичному» быту нечто более привлекательное родилось имя Тьян, которое вскоре вытеснит данное при рождении имя Татьяна, а много лет спустя начнет наполняться неясно очерченными ительменскими смыслами (надо сказать, что ительмены по большей части уже в XIX веке носили русские имена):

Когда мне исполнилось восемнадцать лет, то мне постепенно как-то захотелось экзотического имени. И я долго думала с моим другом, как Татьяну переделать на другой лад, и мы пришли с ним к выводу — из Татьяны сделаем Тьян! Это было скорее юношеское. Быт ведь был совсем неромантичным: долгие приготовления пищи, уборка маленького домика на большую семью, стирка и т. д. Позднее (уже в 1990-е) я прошила разрешения у носителей ительменского языка, можно ли дать ему значение маленький вулканчик (Тияноч).

(Из письма Т. Заочной)

Летом 1971 года, приехав в Петропавловск сдавать экзамены, Заочная знакомится с человеком, который сыграет поворотную роль в ее жизни. На Камчатку приезжает ленинградская художница и поэтесса Татьяна Мамонова, человек большой энергии и больших планов. Она была старше Тьян на семь лет. В сохранившемся в семейном собрании Заочной документальном рассказе о событиях 1971–1972 годов Арсений Мамонов, брат Т. Мамоновой, писал: «Камчатка стала настойчиво фигурировать в разговорах с приходом весны 71 года. [...] Редакция „Авроры“<sup>14</sup> помогала сестре оформить пропуск в Петропавловск-Камчатский. И в путь!» (Арс 1972: 13)<sup>15</sup>.

Рассказ воспроизводит события 1971 года — поездку Т. Мамоновой на Камчатку, знакомство с ительменкой Тьян, пребывание обеих в Пущино, затем их путешествие по стране и, наконец, ответный визит Тьян в Ленинград зимой 1971 года. В тексте много цитат из писем Татьяны Мамоновой, которые та писала родным в Ленинград:

Тихое село, окруженное горами. Большая семья Тьян. Приветливость и простота. В село значительно проникла цивилизация, снабжение хорошее, народ культурен. Нет того, свойственного деревне, навязчивого любопытства по отношению ко вновь прибывшему человеку. Отоспавшись, наутро Тын ведет сестру на опытную станцию в лес, рас-

<sup>14</sup> По воспоминаниям Т. Мамоновой, содействие оказала Лидия Благая, руководившая в 1969–1974 гг. отделом поэзии журнала «Аврора». Во вступлении ко второму выпуску альманаха Женщина и Россия (вышел в Париже под заголовком *Россиянка*) Мамонова писала о начале работы в журнале: «И вот я снова поселилась в Ленинграде и нашла работу в отделе поэзии в „Авроре“, новом молодежном журнале. Все считали, что мне невероятно повезло: без высшего образования я нашла себе драгоценную работу. Но как я бросила институт фармакологии, поняв, что историю КПСС там изучают больше, чем свойства лекарственных трав, так же я бросила и „Аврору“, поняв, что у моих стихов мало шансов на публикацию, несмотря на многочисленные обещания. К тому же пересказы и переводы, которые я там выполняла, не давали мне удовлетворения, тем более, что для того, чтобы оставаться в этом прекрасном „прибежище“, необходима была моральная гибкость, а это мне всегда претило. Следует однако признать, что не все было так уж беспросветно в этой мрачной картине: на семинаре молодых писателей Василий Бетаки, который входил в состав жюри, с жаром защищал мои стихи, а Татьяна Гнедич — мои переводы из Превера; Ефим Эткинд приглашал меня принять участие в совместных чтениях. Я могла бы назвать и других, но опасаюсь за их безопасность». (Mamonova 1980: 12).

<sup>15</sup> Отрывки публикуются с согласия сына автора, Арсения Евгеньевича Мамонова.

сказывает о своей работе метеоролога. В 18 километров от села есть так называемые горячие ключи — явление для Камчатки весьма характерное, через два дня они пешком отправляются туда. Татьяна пишет в Ленинград счастливые письма.

(Там же: 16)<sup>16</sup>

Затем подруги совершают большое путешествие по маршруту: Петропавловск-Камчатский – Владивосток – Чита – Улан-Удэ – Усть-Баргузин – Иркутск – Алма-Ата – Иссык-Куль – Фрунзе – Ташкент. Этот первый опыт путешествия произвел в этническом самосознании Тьян Заочной существенный сдвиг. По ее воспоминаниям, прохожие на улицах периодически обращались к ней на национальных языках, и когда она отзывалась на русском, в ответ слышалось: «Какая же ты русская — у тебя глаза черные!» О том, что к концу путешествия национальность уже не являлась для Заочной несущественным фактом, свидетельствует следующий эпизод. В Ташкенте у путешественниц украли деньги и документы. Подавая заявление о выдаче нового паспорта, Заочная настояла на том, чтобы в нем было записано «ительменка»:

Вернувшись из отпуска, я пошла в паспортный стол в районный центр Мильково и сразу же милиционеру заявила, что хочу, чтобы в графе национальность в паспорте было записано «ительменка». Конечно, мне сразу же было заявлено, какая же я ительменка, если не знаю ительменского языка. Не помню ни аргументов, ни продолжительности разговора, но сказала, что с другой записью паспорт не возьму.

(Из письма Т. Заочной)

В пассажах брата Мамоновой, посвященных пребыванию Тьян зимой 1971 года в Ленинграде, мы видим «нашу добрую Тьян», «малышку Тьян», «напуганного большим городом человека-ребенка» глазами автора, влюбленного в камчатскую гостью, а заодно в далекий мир

<sup>16</sup> Ср.: «В Карпатах, в Средней Азии или на Камчатке, везде я встречала одну и ту же безликую толпу, а над ней — те же лозунги. Везде тот же алкоголизм. Везде одинаковое бесстыдство и унижения в отношении женщин. Красоты природы не могли заслонить такую мерзкую картину» (Мамонова 1980: 11). О знакомстве с Тьян и поездке в ее родное село Мамонова вспоминала много лет спустя в рассказе «Тьян» (Мамонова 2001: 49–51).

крайнего Севера. Этот недостижимый мир воплощает все то, чего нет в тоскливом Ленинграде, где «в так называемом „Сайгоне“ [...] собирается скучающая молодежь, там есть возможность выпить и поплакаться» (Арс 1972: 8). В заключительных строках Евгений Мамонов раздумывает о невозможности «коснуться мечты», добраться до Камчатки, увидеть заветную землю своими глазами. Неотделимой частью романтического образа Камчатки становится народность ительменов, живущих где-то на совсем далеком Севере в некоем первозданном состоянии. Слова «Камчатка», «земля», «мечта» и «Тьян» в этом лирическом финале почти синонимы:

Татьяна [Мамонова] твердо решила вернуться на Камчатку, съездить дальше, на ее Север, к оленям и собачьим упряжкам. И к ительменам, еще не обруссевшим, это народность всегда селившаяся на суше, есть ее вкрапления и на Чукотке, и в Сибири. Камчатка. Что ждет меня там? И будет ли ждать Тьян? Но, коснувшись этой мечты, я уже не смогу работать в театре, я уже не смогу не повидать этой земли. И всякий, узнавший о ней, не сможет уже продолжать свое размеренное существование...

(Там же: 20).

Благодаря встрече с Татьяной Мамоновой, первому опыту отъезда из родных мест, общению в Ленинграде с людьми из круга Мамоновых, среди которых было много художников, Заочная смогла взглянуть на свое происхождение новыми глазами. То, что дома представлялось не-престижным, отсталым, незначимым, на расстоянии обрело ценность и смысл. В Ленинграде прочно вошло в обиход и новое имя — теперь все называли ее исключительно Тьян.

Встреча имела долгосрочные последствия не только для Заочной, но и для Мамоновой. В лице камчатской подруги ленинградка приобрела потенциального автора для будущего альманаха: замысел женского журнала существует в ее голове с конца 1960-х и в скором времени начнет конкретизироваться.

Следующий эпизод в «Заметках одной ительменки» — это поездка в 1975 году с мужем, «московским полиглотом» Евгением Николаевым, на Камчатку. Как пишет З. Синаневт, они отправились «на

поиски языка». Евгений Борисович Николаев — зоолог, увлекавшийся изучением редких языков, убежденный инакомыслящий. В 1970 году, работая младшим научным сотрудником во Всесоюзном научно-исследовательском институте дезинфекции и стерилизации (ВНИИДиС), отказался участвовать в ленинских чтениях и субботнике, за что был уволен из института и госпитализирован в московскую психиатрическую больницу №15<sup>17</sup>. Николаев активно перепечатывал «Хронику текущих событий» и прочий самиздат, имел отношение к созданию Рабочей комиссии по использованию психиатрии в политических целях (РК 1978: 72–74; 81–86) и возникновению Свободного профсоюза (Николаев 1979: 28–31). Заочная помогала мужу — печатала «Хронику», ходила к Николаеву на свидания в психиатрические больницы:

Большим плюсом было то, что я не работала где-то на фабрике, заводе... А перепечатывали мы самым разным людям, которые не знали того, что подобное мы делали для других... Когда Евгений был в бегах или психушке, мне приходилось „отделяться“, за двоих... Приносились часто написанные от руки листы из тетрадей, или тетрадь... Темы были разные: кого-то арестовали, над кем-то издевались в армии и т. п. Я многое не помню, так как принимала близко к сердцу. У меня в интенсивные 1977–1978 случилось что-то, что я бы назвала сотрясение нервов.  
(Из письма Т. Заочной)

В мемуарах Николаева *Предавшие Гиппократа* упоминания жены подчас сопровождаются указанием на ее национальность: «Во второй половине марта 1973 года в Москве проездом несколько дней находилась Тьян Заочная, ительменка, представительница коренного населения Камчатки, с которой меня познакомили мои друзья» (Николаев 1984: 92).

В комической сцене обыска (состоялся на квартире Заочной и Николаева 15 января 1980 года) автор, воспроизводя диалог со старшим

<sup>17</sup> Сообщение о первой госпитализации Николаева находим в разделе «Внесудебные исследования» «Хроники» от 31 октября 1970 г. (ХТС XVI 1970: 18). При ссылках на ХТС здесь и далее римскими цифрами указывается номер выпуска, арабскими — страница. При первом упоминании имени Е. Б. Николаева в ХТС допущены опечатки: неверно указан номер психиатрической больницы (16) и отчество (Николаевич).

лейтетантом Зотовым и участковым Смыком, заставляет Тьян играть рольaborигенки, которая с трудом изъясняется по-русски.

Зотов: А может, вы сами «Хронику» эту готовили? А?

Николаев: Откуда мне? Я ж не умею.

Смык: Жена, небось, печатала, пока мужа дома не было.

Николаев: Что вы ерунду городите? Моя жена по-русски не разговаривает.

Пауза.

Монахов (к Тьян): Вы — действительно не знаете русского языка?

Тьян (с сильным ительменским акцентом, который сейчас можно услышать только у ительменов старшего поколения): Да уцылас нимно-ска-та.

(Там же: 301)

Все шесть лет жизни в Москве (1974–1980) Заочную и Николаева объединял интерес к ительменскому языку, который Тьян к тому времени, видимо, уже воспринимала как утраченный *heritage language*. В 1975 году они готовятся к поездке на Камчатку: «Тьян мечтала собрать материалы по ительменскому языку, и я ей в этом хотел помочь. Перед отъездом мы просмотрели с ней довольно много литературы, посвященной ительменам и Камчатке» (Там же: 112).

В 1975 году супруги пытаются попасть в ительменские села на западном побережье, но это оказывается непросто. Много лет спустя Заочная напишет об этих событиях в заметке «О том, как я занималась ительменским»:

В мае 1975 г. мы прилетели в Палану к Валерию Дмитриевичу Запорожному. Едва он успел начитать на магнитофонную ленту учебник ительменского языка, «Ntanselqzaalkicen! Будем учиться, ительменская учебная книга», изданный в 1932 г. [Орлова: 1932], как нас на 3 или 5 день задержали сотрудники паланской госбезопасности. Они вынудили нас покинуть столицу Корякии с первым самолетом. В аэропорту при покупке билета нас обманула кассирша, сказав, что самолет летит напрямую до Петропавловска. Но когда самолет приземлился в Усть-Хайрюзово, нам удалось тайно сбежать в Ковран. (Примерно 20

километров пешком по морскому берегу, я была уже на восьмом месяце беременности).

(Заочная 1998: 31)

В ительменском селе Ковран цель поездки была достигнута — супругам удается услышать живую ительменскую речь:

Мы поселились у Марии Васильевны, мамы Валерия и Григория Запорожких. Какое счастье — по вечерам, когда за печкой скреблась мышка, мы слышали также шепот на ительменском! Но к нашему несчастью, у нас не было магнитофона с собой.

(Там же)

В лаконичных «Заметках одной ительменки» эти живые подробности не сообщаются, зато мы читаем о другом обстоятельстве, чрезвычайно важном с точки зрения логики построения рассказа З. Синаневт. Ительмены рассказывают супругам «о депортации таких поселков, как Морошечное, Белоголовое... Люди были оторваны от своих родных мест, от привычного языкового окружения». Сообщая об этом, З. Синаневт дает понять читателю, что люди, которым советская власть присвоила официальный статус ительменов, переживали ту же драму насилиственных переселений и утраты корней (в тексте — «депортаций»), что и люди, этого этнического статуса лишенные. Таким образом, ительменов и русских камчадалов объединяет общий исторический опыт, переживаемый как трагедия потери языка и культуры.

Во время пребывания на Камчатке летом 1975 года у Заочной и Николаева родился сын. Родители решают дать мальчику ительменское имя, однако заведующая ЗАГСа Мильковского района отказывается выполнить желание родителей:

Николаев: Мы напишем жалобу в Совет Национальностей.

Суртаяева: А вы лучше Брежневу напишите! Людям больше делать нечего, как только нашему сыну ительменское имя давать и удовлетворять ваши прихоти.

Николаев: То, что вы делаете, это расовая и национальная дискриминация коренного населения Камчатки, ительменов; мы расизма не

потерпим и, когда я вернусь в Москву, то постараюсь сделать так, чтобы об этом факте расовой дискриминации нашего сына стало известно за рубежом.

(Николаев 1984: 116)

Позднее, по приезде в Москву, родители «не встретили [...] никаких затруднений» (Там же: 118) и зарегистрировали сына под именем Эмемкут. В контексте структурообразующей темы «поисков языка» эпизод с именем представляется весьма значимым. Не имея возможности передать сыну ительменский язык, мать дает ему ительменское имя, а женское имя берет себе в качестве псевдонима. Эмемкут и Синаневт — это брат и сестра, дети ворона Кутха, прародителя ительменов. Тем самым имена снимают семейную иерархию: мать и сын оказываются детьми одной культуры.

В 1977 году Заочная и Николаев вновь попытались добраться до западного побережья с целью лингвистической экспедиции. Несмотря на тяжелое материальное положение, они приобрели для этой поездки магнитофон. Однако в этот раз им не удалось попасть в Ковран: Николаева, поехавшего первым, сняли с парохода и заставили вернуться в Пущино. Пришлось ограничиться походом по долине реки Камчатки, где «ментовско-пограничный контроль был не таким строгим. К тому же всем этим ительменам Тьян приходилась то сестрой, то племянницей, то внучкой» (Там же: 129). Об этой экспедиции Заочная вспоминает: «Я помню, в Мильково ездили. Придешь, и вот сидишь, чай пьешь, разговариваешь, и люди вспоминают какие-то слова <ительменские>, которыми они когда-то в молодости с родителями обменивались».

По возвращении в Москву супруги продолжили знакомство с ительменским языком. В Библиотеке иностранной литературы они выписали словарь, основанный на записях, которые делал во время своей службы на Камчатке в 1878–1883 годы медик и естествоиспытатель Бенедикт Дыбовский (1833–1930). Собранные материалы, включившие три диалекта ительменского языка, были опубликованы в Кракове в 1890-е годы Игнацием Радлиньским.

Словари, как правило, на дом не выдают. И мы решили проблему следующим образом: с утра кто-то из нас ехал в библиотеку и перепи-

сывал словарь от руки. В обед второй из нас подъезжал с годовалым Эмемкутом к библиотеке. У входа мы обменивались ребенком. Так в две смены мы переписали все три диалекта ительменского. По причине нашей деятельности в Самиздате мы не могли заниматься интенсивной обработкой словаря. Это было скорее нашим увлечением, отдышикой. Ведь Камчатка все больше и больше «закрывалась» для нас.

(Заочная 1998: 31)

В финальной части З. Синаневт объясняет, почему, несмотря на любовь к родным местам, к камчатской природе, она предпочла жить в Москве. Ее мотивы ясны: советский человек одинаково бесправен везде, но в Москве жизнь все-таки легче, чем на Камчатке, где изнурительный физический труд, скудость культурной жизни, алкоголизм... Перечисляя социальные проблемы, автор затрагивает и важнейшую для Севера тему рыболовного промысла и охоты — пресловутых льгот, которые местное население получает (либо не получает) в зависимости от этнического статуса. Это дает повод для манипуляций: «местных записывают русскими для того, чтобы они не могли ловить красную рыбу в реках, охотиться». Фраза «Я коренная камчадалка, точнее ительменка» приобретает на этом фоне еще один важный смысл.

В целом можно сказать, что, называя себя ительменкой, З. Синаневт выражает протест против официальной этнической номенклатуры, начальственно-произвольной и манипулятивной, заявляет о своем праве на свободу этнического самоопределения. Первая фраза отчетливо перформативна: чтобы стать ительменкой, необходимо было назвать себя ительменкой. Этой задаче подчинен весь текст «Заметок», написанных как обличительный документ, в котором автор манифестирует свою принадлежность к угнетаемому коренному народу. То, что текст писался для публикации в подпольном феминистском издании, повышало символический статус речевого жеста «Я ительменка» — за право назвать себя ительменкой автор готова была рисковать своей безопасностью. Уточнение «камчадалка, точнее ительменка» во вступительной фразе является знаковым: экзоэтноним заменяется таким образом самоназванием этноса.

В двух других очерках, также написанных по предложению Мамоновой, З. Синаневт рассказывает о бабушке и матери. В характеристиках и

судьбах Марии Спиридовны Пермяковой и Натальи Александровны Заочной-Абакумовой автор пытается разглядеть родовые черты, проследить свою генеалогию. Нельзя не заметить перемену тона: лирическая интонация текстов о бабушке и матери (ясно различимая даже сквозь двойной перевод в очерке «Таля») имеет мало общего с диссидентским боевым пафосом «Заметок одной ительменки». Оба очерка не лишены социальной критики (в тексте о бабушке упоминается запрет рыбной ловли; в тексте о матери есть тема гендерного неравенства и трагически актуальная для Севера тема алкоголизма), но основное настроение все же не укладывается в обличительный жанр. Рассказ о бабушке отражает тесную связь поколений, устойчивость традиционного быта, а вдохновенные пейзажные зарисовки в очерке о матери передают чувство счастья, которое, несмотря на все обиды и несправедливости, охватывает героиню при созерцании уникальной камчатской природы.

В обоих очерках автор показывает сильных женщин, которые выходят победительницами из схватки с жизнью. Однако в портрете матери ощущается большая сложность, в зарисовке отношений между матерью и дочерью есть недосказанность. Образ бабушки получился более монолитным — вероятно, это объясняется как характером М. С. Пермяковой, так и тем обстоятельством, что на момент написания очерков ее давно не было в живых. В воспоминаниях Заочной Мария Спиридовна предстает матриархом, ответственным за передачу традиционного образа жизни, и одновременно — любопытным человеком, открытым всему новому:

Когда в деревне появились первые трактора, бабушка вместе с сыновьями «покоряла камчатскую целину», выучив пару букв русского алфавита, она тыкала пальцем на букву и говорила произношение, ее забавляло слово конституция — выговаривала «натыкуция»...

(Из письма Т. Заочной)

Согласно указанию камчатского краеведа, у Марии Спиридовны было тринадцать детей, из которых Наталья Александровна была самой младшей (Вахрин 2016: 108–113). Однако, по свидетельству Заочной, бабушка не могла указать точно, сколько у нее было детей, потому что не умела

считать. Подсчетами занялись внуки, когда многие дети М. С. Пермяковой уже умерли, и это оказалось непростым делом. Как гласит семейная легенда, отец деда, Александра Заочного, долго не давал сыну разрешения жениться на «инородке», так что дети, прижитые до брака, отдавались на воспитание в другие семьи и носили другие фамилии.

С разрешения Заочной приводим отрывок из ее письма 2018 года, посвященного «родоначальнице», «любимой бабушке» М. С. Пермяковой. Письмо адресовано младшим родственникам:

Мы — внучки Марии Спиридовны — считаем, что бабушка дала нам пример самостоятельности, уверенности в себе.

Хотя осознанно мы помним ее только начиная с 1950-х по 1962 год. В это время она была уже вдовой и принадлежала только нам. Она попреременно навещала детей и внуков между Шаромами и Малками, добираясь то пешком, то на собачьих упряжках. Лишь после переезда семьи Натальи Александровны в Пущино расстояние сократилось, и бабушке преодолеть 30 километров было намного легче, а потому и гостила она у нас дольше. Она часто одна ходила в лес, и, по рассказам, можно было видеть, как на одной тундрочки медведь и бабушка, не обращая внимания друг на друга, собирали ягоды. И если мы иногда в лесу встречаем березу, на которой давным давно содрана кора, то каждый раз спрашиваем себя: не бабушкина ли это работа. Ведь бывало и такое, что она уходила в лес только с небольшим ножом в голенище торбаза. Но как собирательница прийти домой без «подарка от зайчика» не могла.

Бабушка была не прочь повеселиться. Когда в наших краях кочевали эвены (их тогда называли ламутами), она могла пуститься вместе с ними танцевать норгали. Она любила и выпить, припевая при этом «сто грамм нам положено».

Рассказывают, что умерла бабушка легко. Вечером она сходила в баню. Рано утром встала вместе с невесткой Анной, выпила вместе с ней чаю. Когда та ушла на дойку, бабушка подмела полы в доме и прилегла. И больше уже не проснулась.

Днем мне позвонила мама и сообщила эту новость. В ту ночь я видела бабушку во сне — она попрощалась со мной. (Сон тот я до сих пор помню.)

Умерла она 14 апреля 1962 г.

(Из письма Заочной)

Все три очерка, предназначенные для Т. Мамоновой, были написаны, по-видимому, непосредственно перед отъездом Заочной и Николаева из СССР. 28 января 1980 года (через две недели после обыска) Николаева вызывают в УВД Советского района Москвы и просят «поторопиться со сбором документов для оформления выезда на постоянное жительство в Израиль» (ХТС 1980: LVI, 94). 25 мая 1980 года семья вылетела в Вену. До открытия XXII Летних Олимпийских игр в Москве оставалось чуть меньше двух месяцев. «Приземляемся в Венском аэропорту. Выходим. Совдепия, все эти проклятые психушки, психдиспансеры, весь этот коммунистический ад — позади. Можно вздохнуть впервые спокойно» (Николаев 1984: 312). Заочная не разделяла восторженных настроений мужа, отъезд в эмиграцию она воспринимала как трагедию: «Маму, Камчатку как будто заживо похоронила».

Отъезд из СССР был ради него, потому что в последние 1,5–2 года Николаев, устав как от угрозы посадки, так и от посадок в психбольницы, обдумывал и был готов нелегально покинуть страну (об этом в его мемуарах нет ни слова). Я его уговаривала не делать этого, аргументируя тем, что при негативном исходе ему грозит очень долгое заключение в психбольницах.

(Из письма Т. Заочной)

Супруги обосновались в Мюнхене. Оказавшись на Западе, опытный «жалобщик» Николаев немедленно приступает к активным действиям. 21 августа 1980 года он пишет открытое письмо в Комитет ООН по расовой дискриминации с «просьбой помочь нам вырвать из застенков КГБ наши магнитофонные записи на ительменском языке»<sup>18</sup> (Заочная/Николаев 1980: 3).

Через месяц приходит ответ: *Gesellschaft für bedrohte Völker* (Общество поддержки уязвимых народов) предлагает Николаеву подготовить для очередного выпуска журнала *Pogrom*, посвященного проблемам этноцида, статью о положении малых народов в известных ему реги-

---

<sup>18</sup> Среди изъятых при обыске материалов были 22 магнитофонных кассеты (ХТС 1980: LVI, 48).

онах СССР<sup>19</sup>. Вскоре в журнале появляются два материала в переводе на немецкий — статья Николаева о карачаевцах и открытое письмо супругов в Комитет ООН с рассказом о положении ительменов (Nikolaev 1981; Nikolajew/Saotschnaja 1981).

Так началось сотрудничество с Обществом поддержки уязвимых народов, с которым Т. Заочная тесно связана до сих пор. Через два года она выступает на ежегодном собрании общества с сообщением об ительменском народе. Из заметки «В защиту малых народов», опубликованной 17.02.1983 в газете *Русская мысль*:

[...] по официальным данным их насчитывается 1400 человек<sup>20</sup>, из которых только около 400 человек говорит по-ительменски. Фактически численность ительменов намного выше. Власти сознательно занижают их численность и записывают их русскими. [...] ликвидация ительменских сел была вызвана строительством на Камчатке огромного количества военных баз.

(Заочная 1983а)

Материал для *Русской мысли* написан уже не в соавторстве с Николаевым, а самостоятельно. В марте 1983 года Заочной приходит письмо от этнолога, специалиста по культурам народов Сибири Бориса Петровича Шишло. Прочитав заметку в *Русской мысли*, ученый приглашает ительменку Заочную принять участие в междисциплинарном коллоквиуме, посвященном Сибири (в связи с 400-летием ее завоевания Россией). Участие в большой международной конференции «Сибирь 1582–1982 (Париж, 24–27 мая 1983)» открывает для Заочной новые перспективы.

Статья «Правда о моем народе», прозвучавшая в виде доклада на коллоквиуме и опубликованная во французском переводе в сборнике, изданном по итогам конференции (Zaotschnaja 1999: 435–441), свидетельствует о расширении кругозора автора, об интенсивной работе по освоению корпуса литературы, посвященной истории Камчатки и ительменов. Статья начинается с сопоставления двух источников —

19 Письмо на немецком языке от 21 сентября 1980 г. хранится в домашнем собрании Т. Заочной.

20 Данные переписи населения СССР 1979 года.

*Очерков по истории колониальной политики царизма в Камчатском крае* (изд. 1935) С. Б. Окуния и книги *Ительмены, материальная культура XVIII – 60-е годы XX века* (изд. 1976), написанной этнографом и первой ительменкой, получившей ученую степень кандидата наук, Н. К. Старковой. Заочная ставит своей целью показать одиозность книги Старковой, приукрашивающей советскую действительность: «Я взяла этих двух авторов, т. к. они писали историю ительменов уже в годы советской власти, с той лишь разницей, что Окунь писал в 20-х – начале 30-х годов [Окунь 1935], когда еще существовала свободная мысль. Старкова писала уже в 60-х годах» (Заочная 1983б: 1).

Далее, после краткого изложения истории неудачной письменизации ительменского языка, предпринятой на основе латинской графики в начале 1930-х, Заочная переходит к рассказу о личной истории. Новый мотив, отсутствовавший в «Заметках одной ительменки»: само-рефлексия над ростом «национального самосознания». Если в детстве она не питала интереса к ительменскому языку, «скорее испытывала к нему неприязнь», пишет Заочная, то потом «вдруг поняла, что принадлежность к ительменской национальности не является чем-то ужасным» (Там же: 4). В ней «пробудился интерес к культуре, к языку». Автор с гордостью рассказывает о том, как настояла на смене записи в паспорте, в то время как младшему брату это не удалось: «Паспортистка накричала на него, „прочистила ему мозги“, а т. к. у него не было достаточно сил противостоять, то был записан русским» (Там же).

Еще один новый по сравнению с «Заметками одной ительменки» мотив — это четко сформулированный тезис о юридической неграмотности населения, выгодной государству: «Юридически население неграмотно, а потому не знает, что значит быть русским, а что — ительменом — я имею ввиду официально» (Там же). Отсутствие статуса принадлежности к малочисленному коренному народу означает отсутствие «льгот», то есть особых прав, определяемых законодательством: «И десятки тысяч камчадалов, официально русские, платят налоги, служат в армии, а также подвергаются штрафам, если их застанут на месте вылова рыбы» (Там же). Расширена по сравнению с «Заметками одной ительменки» тема затрудненности для местных жителей осуществлять традиционное природопользование: «в связи с тем, что огромные территории по долинам рек [...] разрабатываются

[...], а также усиливающейся милитаризацией Камчатки (стало много запретных зон) собирание ягод и трав становится с каждым годом делом затруднительным» (Там же: 5). Большое внимание уделяется проблеме алкоголизма, губящего жителей Камчатки при попустительстве властей: «Люди в своей массе полны уныния и пессимизма» (Там же: 6).

Наконец, Заочная рассказывает о совершенных вместе с Николаевым лингвистических экспедициях (1975 и 1977) и проблемах, с которыми они столкнулись: «Свобода передвижения на полуострове ограничивается буквально с каждым годом. Военные на Камчатке имеют гораздо больше власти, чем гражданское население» (Там же: 7). Статья заканчивается статистической справкой, свидетельствующей о неуклонном сокращении количества ительменов с конца XVII века до настоящего времени.

Выступление на парижской конференции 1983 года дало Заочной возможность найти свой голос — горячий, далекий от академической беспристрастности тон хорошо информированного, заинтересованного свидетеля, критика и обвинителя власти: «Я не хочу, чтобы обо мне судили превратно: несколько лет эмиграции, а потому ярая антисоветчица. Но советское государство своей лживостью само толкает на этот путь» (Заочная 1983б: 1). Вспоминая парижский коллоквиум, Тьян резюмирует: «Грандиозный был коллоквиум. Для меня как общественницы это было хорошее начало».

В 1984–1992 годы Заочная работала в редакции издательства *Страна и мир* Кронида Любарского<sup>21</sup>, затем устроилась на должность секретаря в Институт славянской филологии Мюнхенского университета, где много лет занималась, в частности, выпуском *Wiener Slawistischer Almanach*. Свободное время отдавала общественной работе, работе над переводом *Словаря ительменского языка. Из собраний профессора Бенедикта Дыбовского* (Заочная 1998). Некоторое время ей удавалось сочетать фемактивизм (участие в группе вокруг мюнхенского журнала

<sup>21</sup> «Довольно скоро редакция журнала превратилась в издательство. Сначала под его крышу переехали из нашего дома „Вести из СССР“, и у них появилась постоянная сотрудница — Тьян Заочная, которая взяла на себя всю переписку по бюллетеню, перевопечатку английского издания, ведение картотеки со сведениями о политзаключенных и т. п. Составление же номера „Вестей“, его оформление оставалось на Крониде, и он по-прежнему делал „Вести“ дома» (Салова 2001: 134).

*Der Feminist*) с проблематикой коренных народов. Затем феминистская повестка отошла на задний план. Тема автохтонных народов осталась. Вскоре появляются публикации, в которых Заочная рассказывает уже не только об ительменах, но и о других коренных народах мира (Заочная 1987).

С начала 1990-х Заочная регулярно ездила на Камчатку. Перестройка стала временем больших надежд для коренных народов российского Севера.

Мы знаем, что жители российских городов сначала проявили кратковременную вспышку интереса к коренным народам Сибири. Этот интерес во многом был пробужден настойчивостью небольшой группы московских этнологов и социологов, назвавших её «Тревожный Север», по инициативе которой Александр Пика и Борис Прохоров подготовили статью «Большие проблемы малых народов». Они очень удачно поместили ее в журнале *Коммунист* (оба автора не являлись членами партии), и эта публикация сняла одно из многих табу подцензурной прессы. С 1988 по 1991 год в средствах массовой информации СССР появилось рекордное число статей и сообщений о трагическом положении коренных народов Сибири.

(Шишло 1994: 154–170)

Процесс «возрождения народов Севера» затронул и Камчатку. А. П. Володин, участвовавший в создании ительменской письменности, в разработке алфавита на основе кириллицы<sup>22</sup>, писал о масштабной работе по возрождению ительменского языка, которая развернулась в 1990-е годы на Камчатке при участии международного научного сообщества:

На западном берегу <Камчатки>, в ительменских поселках работают ученые. К великому нашему стыду, не русские — немцы и американцы: у них есть средства, которых нет у нас. Они ставят преподавание ительменского языка, издают учебную литературу, они оказывают пря-

---

<sup>22</sup> Ительменский алфавит на кириллической основе был разработан и затем утвержден Министерством просвещения РСФСР к середине 1980 годов, вскоре появился букварь (Халоймова 1988; Володин/Халоймова 1993 и др.).

мую гуманитарную помошь жителям. [...] Существенную помошь оказывают и ительмены, живущие ныне в Германии (да, есть и такие!)<sup>23</sup>.  
(Володин 1995: 119–120)

Нельзя не отметить, что «вспышка интереса» длилась недолго. В одной из своих последних работ этнолог А. Пика, погибший в 1995 году во время научной экспедиции на Чукотке, писал:

Государственная политика тотальной принудительной интеграции/ассимиляции бывшего СССР в отношении малочисленных народов Севера России [...] пришла к печальному завершению. Нынешняя лишь на словах провозгласила отход от старых принципов и не выдвинула никаких новых. [...] Поэтому, скорее всего, процесс так называемого «возрождения народов Севера», их разумная и конструктивная политическая активизация, в настоящее время переживает спад в сравнении с прошедшими годами (1987–1991).

(Пика 1996: 47)

Сходные ноты звучат и в цитированной выше статье О. Мурашко применительно к ительменам:

Экономические неудачи, во многом обусловленные отсутствием правовой базы, регулирующей взаимоотношения коренных народов и местных властей в нашей стране, переживаются лидерами как знамение обреченнности своего народа на исчезновение.

(Мурашко 1996: 374)

Тем не менее, продолжает Мурашко, «ительмены считают себя единственными хранителями подлинно камчатской культуры и полагают, что камчадалы других регионов должны этнически идентифицироваться с ительменами, т. е. принять этноним „ительмены“» (Там же: 375).

---

<sup>23</sup> Под живущими в Германии ительменами автор имел в виду Тьян Заочную и художника Сергея Лонгинова, который иллюстрировал одно из первых пособий по ительменскому языку. (Дюрр и др. 1997).

На волне этих настроений приняла решение записаться ительменкой и Наталья Александровна Заочная-Абакумова. В 1999 году она обратилась в Мильковский районный суд Камчатской области с заявлением «об установлении фактов, имеющих юридическое значение», в том числе — факта ее ительменской национальности. Суд постановил: «Установить национальность Абакумовой Натальи Александровны — ительменка»<sup>24</sup>. Так мать повторила то, что сделала более четверти века назад ее дочь Тьян (Татьяна) Заочная.

В 1990–2000-е Заочной довелось быть участницей многих гуманистических начинаний, направленных на сохранение ительменского языка и культуры, традиционного природопользования. Последнее событие, которое она смогла посетить на Камчатке — это встреча носителей ительменского языка «Хранители родовых очагов». Международный семинар проходил в июне 2012 года на турбазе в Малках, том самом бывшем селе, где в 1950 годы недолгое время жила семья Заочных-Абакумовых (Кинас 2012)<sup>25</sup>. Вскоре после этого Заочная перестала бывать на родине.

Мои контакты прервались в 2014 году. Когда я туда приехала, мне показалось очень странным, что некоторые из моих друзей, знакомых, с которыми мы вместе долгие годы работали по нескольким проектам, не только по языку ительменскому, они как-то себя вели странно... Как будто меня не знают. Или издалека меня приветствовали. И только перед отъездом мне сказали два человека, что их вызывают в ФСБ и расспрашивают, о чем мы разговаривали. И я поняла, что я не хочу подвергать людей опасности. Потому что я-то уезжаю в Германию. А они там. Ну и потом эта связь прервалась в феврале 2022 года.

(Из устного интервью с Т. Заочной)

Тридцатилетнее сотрудничество связывает Тьян Заочную с немецким антропологом Эрихом Кастаном, создателем Фонда культуры народов

<sup>24</sup> Решение Мильковского районного суда от 04.06.99 хранится в домашнем собрании Тьян Заочной.

<sup>25</sup> Хотелось бы поблагодарить Гертрауд Риггер, коллегу Т. Заочной по работе в Обществе поддержки уязвимых народов, за подробный рассказ об этом семинаре.

Сибири, много сделавшим для изучения коренных народов и языков Камчатки. Сложности с посещением полуострова начались у Кастена задолго до 24 февраля 2022 года, однако начало полномасштабной российской агрессии подвело под камчатскими проектами учено-го окончательную черту. Полевые исследования стали невозможны. Институциональное сотрудничество прервалось. Для осмысления влияния войны на академическое сообщество североведов издан трехтомный сборник *A Fractured Nord* (2024–2025). В обзорной статье “From implemented co-production to enforced stagnation: revising methodologies in a changing political environment (1993–2023)” Кастен рассказывает о своем профессиональном пути и благодарит людей, с которыми связала его судьба — в том числе, Тьян Заочную. (Kasten 2024: 211–234). Английский перевод статьи Заочной “Forty Years After the Paris Colloquium ‘Siberia 1582–1982’” недавно опубликован в третьем томе сборника (Zaotschnaja 2025: 21–34).

Йоханнес Роп, немецкий эксперт по проблемам малых народов российского Севера в области права и экономики, охотно откликнулся на нашу просьбу рассказать о том, как он познакомился с Тьян Заочной:

Это было в 1992 году в Зальцбурге на конференции Word Uranium Hearing. Я тогда изучал в Кельне славистику и историю Восточной Европы. В тот год отмечалось 500-летие экспедиции Христофора Колумба, повсюду звучал лозунг: «500 лет порабощения — довольно!» Тема коренных народов была у всех на устах. Мне как слависту хотелось как можно больше узнать об «индейцах Дальнего Востока». На конференции в Зальцбурге я впервые встретил представителей коренных народов российского Севера. Знакомство с Тьян оказалось самым продолжительным. В 1993 году мы вместе поехали на Камчатку, посетили ее родное Пущино.

(Из письма Й. Ропа. — Пер. с нем. А. Шибаровой)

В 2018 году российские власти запретили Йоханнесу Ропу въезд в страну. В России активисты, защищающие права коренных народов, сегодня подвергаются репрессиям, многие вытеснены в эмиграцию. В марте 2022 года несколько правозащитников-политэмигрантов объединились в Международный комитет коренных народов России (Internatio-

nal Committee of Indigenous Peoples of Russia, ICIPR). Группа создана как альтернатива существующей с 1990 года Ассоциации коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации (The Russian Association of Indigenous Peoples of the North, RAIPON), с которой Заочная активно сотрудничала с момента ее основания. В 2010-е годы группа RAIPON все заметнее эволюционировала в сторону провластной позиции, после 24 февраля 2022 года неоднократно высказывалась в поддержку войны (Rohr 2024: 213–233).

26 июля 2024 года Международный комитет коренных народов России (ICIPR) был включен Министерством юстиции РФ в число экстремистских организаций. В Комитете состоят представители самых разных автохтонных народов российского Севера — саамов, селькупов, удэгейцев, шорцев, чукчей и др. Старейшиной Комитета является Тьян Заочная. Ее коллега, главный редактор сайта коренных народов России<sup>26</sup> Дмитрий Бережков, много пишет сегодня о разрушительном влиянии войны на коренные народы. Из России правозащитнику пришлось уехать в 2011 году, с тех пор он живет в Норвегии. Дмитрий Бережков родился на Камчатке и осознает себя ительменом.

Я сам — ительмен. Это коренной народ, который живет на Камчатке. Мы ихтиофаги, рыболовы. Все свое детство я провел вместе с отцом и родственниками на рыбалке. К своему стыду свой язык я не знаю. Это большая проблема.

(Бережков 2023)

Как видим, в известных ситуациях и при определенном складе личности незнание этнического языка может парадоксальным образом вызвать компенсаторный эффект. В этом убеждают судьба и биография Тьян Заочной, равно как, по всей вероятности, Дмитрия Бережкова. В их случае исходная удаленность от этнического языка как «большая проблема», объясняемая репрессивной государственной политикой, становится серьезным импульсом для построения *ethnic identity*.

На материале текстов Тьян Заочной, наших устных бесед, переписки и различных косвенных свидетельств мы попытались воссоздать

---

<sup>26</sup> <https://indigenous-russia.com/> (25.03.2025).

траекторию ее движения к этническим корням. Мы могли наблюдать, как изначальная индифферентность в отношении своего автохтонного происхождения, диффузная самоидентификация в качестве русскоязычного *homo soveticus* постепенно сменяется у молодой женщины, любознательной от природы, интересом к угасающему малому народу, желанием приобщиться к его культуре, к его языку. Мобильность, готовность к взаимодействию с разными социальными средами — первый опыт путешествия по многонациональному СССР, переезд в метрополию, знакомство в Ленинграде с представителями неофициальной культуры, приобщение в Москве к миру диссидентства и самиздата; наконец, вынужденный отъезд в эмиграцию, успешная интеграция, подключение к международной повестке борьбы коренных народов за свои права, и одновременно регулярные поездки на родину вплоть до 2014 года — все это составляло ту подвижную среду, в которой формировалась и уточнялась этническая идентичность Тьян Заочной. Для того чтобы осознать себя ительменкой, ей понадобилось уехать из родных мест, примерить на себя новый социальный опыт. Благодаря перестройке стало возможным движение в обратную сторону — не столько в качестве ностальгирующего туриста, сколько в качестве «общественницы», видящей своей целью улучшение среды своего происхождения, помочь сородичам.

«Я человек не пишущий», — говорит о себе Тьян Заочная. Тем более значимым оказался для нее первый опыт письма, полученный благодаря предложению Татьяны Мамоновой в конце 1970-х: «Как будто через какую-то границу перешла», — вспоминает она. В небольших автобиографических очерках Тьян впервые сформулировала и перенесла на бумагу ответы на сущностные вопросы: кто я? откуда происхожу? как влияет на жизнь моей семьи, на мою судьбу государственная политика? как личность может сопротивляться насилию государства?

В целом не будет преувеличением сказать, что тексты, написанные для альманаха *Женичина и Россия*, стали для Заочной первыми подступами к большой экзистенциальной теме, которая занимала ее долгие годы и продолжает занимать до сих пор.

## Литература

- Арс, Евгений [Евгений Арсеньевич Мамонов] (1972): *Уют (Посвящается Тьян Заочной)*. — Машинопись. Из домашнего собрания Т. Заочной.
- Батьянова, Елена / Тураев, Вадим (отв. ред.) (2010): *Народы Северо-Востока Сибири. Айны. Алеуты. Ительмены. Камчадалы. Кереки. Коряки. Нивхи. Чуванцы. Чукчи. Эскимосы. Юкагиры*. Москва: Наука.
- Бережков, Дмитрий (2023): «Коренные народы: за что они борются и почему не хотят независимости от России?» <https://sapere.online/korennye-narody-za-chto-oni-boryutsya-i-pochemu-ne-hotyat-nezavisimosti-ot-rossii/> (25.03.2025)
- Васякина, Оксана / Козлов, Дмитрий / Талавер, Саша (сост.) (2020): *Феминистский самиздат. 40 лет спустя*. Москва: Common place.
- Вахрин, Сергей (2016): *Тайны камчатских имен. Курильцы, камчадалы, тунгусы*. Петропавловск-Камчатский: Новая книга.
- Вахтин, Николай (2001): *Языки народов Севера в XX веке*. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета.
- Вахтин, Николай / Головко, Евгений / Швайтцер, Петер (2004): *Русские старожилы Сибири: Социальные и символические аспекты самосознания*. Москва: Новое издательство.
- Вознесенская, Юлия / Горичева, Татьяна / Малаховская, Наталья / Мамонова, Татьяна (1980): *Женщина и Россия. Альманах женщинам о женщинах. Вып. 1. 10 декабря 1979 г.* Ленинград: des femmes. — Самиздат.
- Володин, Александр (1976): *Ительменский язык*. Ленинград: Наука.
- Володин, Александр (1995): *Ительмены*. Санкт-Петербург: Просвещение.
- Володин, Александр / Мурашко, Ольга / Тураев, Вадим и др. (2010): «Ительмены», в: Батьянова, Елена и др. (отв. ред.): *Народы Северо-Востока Сибири. Айны. Алеуты. Ительмены. Камчадалы. Кереки. Коряки. Нивхи. Чуванцы. Чукчи. Эскимосы. Юкагиры*. Москва: Наука, 140–201.
- Володин, Александр (гл. сост.) / Оно, Чикако (ред.) (2021): *Полный ительменско-русский словарь*. Санкт-Петербург / Fürstenberg / Havel: Институт лингвистических исследований РАН / Verlag der Kulturstiftung Sibirien, 11–18.

- Володин, Александр / Халоймова, Клавдия (1993): *Букварь для 1 класса ительменских школ*. Санкт-Петербург: Просвещение.
- Дебец, Георгий (1951): *Антропологические исследования в Камчатской области: Труды Северо-Восточной экспедиции*. Москва: Академия Наук СССР.
- Дюрр, Михаэль / Кастен, Эрих / Лонгинов, Сергей / Халоймова, Клавдия (1997): *Историко-этнографическое учебное пособие по ительменскому языку*. Петропавловск-Камчатский: Камчат. — Переизд.: Фонд культуры народов Сибири. 2012. <https://bolt-dev.dh-north.org/files/dhn-pdf/lcituch.pdf> (25.03.2025)
- Заочная, Тьян (1983а): «В защиту малых народов», в: *Русская мысль* 3452. 17 февраля.
- Заочная, Тьян (1983б): «Правда о моем народе». Доклад на международном коллоквиуме «Сибирь 1582–1982» (Париж, 24–27 мая 1983). — Из домашнего собрания Т. Заочной.
- Заочная, Тьян (1987): «По обе стороны Берингова пролива», в: *Страна и мир* 1 (37), 140–143.
- Заочная, Тьян (1998): «О том, как я занималась ительменским», в: Заочная, Тьян (рус. текст) / Фелешко, Казимир (ред.) (1998) *Словарь ительменского языка. Из собраний профессора Бенедикта Дыбовского. Собр. Игнациом Радлинским. Słownik języka kamchadałów. Ze zbiorów Profesora Benedykta Dybowskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Energeia, 31–32.
- Заочная, Тьян / Николаев, Евгений (1980): «Открытое письмо в Комитет ООН по ликвидации расовой дискриминации (об ительменском языке)». 21 августа. <https://indigenous-russia.com/archives/27099> (23.03.2025).
- К. С. (1980): «Пресс-конференция Татьяны Мамоновой», в: *Русская мысль* 3329. 9 октября.
- Кинас, Эмма (2012): «Ительменский — живой язык», в: *Камчатский край*. 5 июня. <https://kam-kray.ru/news/2012/06/06/itelmenskiy-zhivoy-yazyk.html> (24.03.2025).
- Козлов, Дмитрий (2020): «Штрихи к биографии альманаха», в: *Феминистский самиздат. 40 лет спустя*. Москва: Common place, 20–25.

- Крашенинников, Степан (1949): *Описание земли Камчатки: С приложением рапортов, донесений и других неопубликованных материалов.* Москва/Ленинград: Издательство Главсевморпути.
- Мамонова, Татьяна и др. (1980) «Эти добрые патриархальные устои», в: *Женщина и Россия. Альманах женщинам о женщинах. Вып. 1. 10 декабря 1979 г. Ленинград: des femmes. — Самиздат. в : Феминистский самиздат. 40 лет спустя.* Москва: Common place, 119–129.
- Мамонова, Татьяна (2001): «Тьян», in: Mamonova, Tatyana: *Succès d'estime.* In Russian and English. New York: Woman and Earth Press, 49–51.
- Мурашко, Ольга (1996): «Ительмены и камчадалы: метаморфозы этнической идентичности», в: Вяткин, Анатолий / Иванов, Сергей (сост.): *Гуманитарная наука в России: Соросовские лауреаты. История. Археология. Культурная антропология и этнография: материалы Всероссийского конкурса научно-исследовательских проектов в области гуманитарных наук 1994 г.* Москва: [Б. и.], 358–377.
- Мурашко, Ольга (2010): «Камчадалы», в: Батынова, Елена и др. (отв. ред.) *Народы Северо-Востока Сибири. Айны. Алеуты. Ительмены. Камчадалы. Кереки. Коряки. Нивхи. Чуванцы. Чукчи. Эскимосы. Юкагиры.* Москва: Наука, 201–261.
- Николаев, Евгений (1979): «К истории возникновения Свободного профсоюза», в: Хроника защиты прав в СССР 35. Нью-Йорк: Хроника, 28–31.
- Николаев, Евгений (1984): *Предавшие Гиппократа.* Лондон: ОРИ.
- Окунь, Семен (1935): *Очерки по истории колониальной политики царизма в Камчатском крае.* Ленинград: ОГИЗ/Соцэкиз.
- Орлова, Елизавета (1932): *Ntanselqzaalkicen! Будем учиться! Ительменская учебная книга.* Ленинград: Государственное учебно-педагогическое издательство.
- Орлова, Елизавета (1999): *Ительмены: историко-этнографический очерк.* Санкт-Петербург: Наука.
- Пика, Александр (1996): «Неотрадиционализм на российском Севере: идти в будущее не забывая прошлого», в: Социологические исследования 11, 47–53.

- РК (1978): *Рабочая комиссия по расследованию использования психиатрии в политических целях*. Frankfurt a. M.: Посев, 72–74, 81–86. [Вольное слово. Вып. 31–32].
- Салова, Галина (2001): «Из воспоминаний», в: Кронид. *Избранные статьи К. Любарского*. Москва: РГГУ, 134.
- Сидоревич, Анна (б. д.): *Если об этой истории не узнают все — чего мы будем стоить тогда*. <https://spb.iofe.center/node/232> (24.03.2025).
- Сидоревич, Анна (2020): «Самиздат Ленинградского женского движения во Франции», в: *Феминистский самиздат. 40 лет спустя*. Москва: Common place, 88–97.
- Слезкин, Юрий (2020): *Арктические зеркала. Россия и малые народы Севера*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Старкова, Надежда (1976): *Ительмены: материальная культура XVIII в. – бо-е г. XX века: этнографические очерки*. Москва: Наука.
- Тюшов, Владимир (1906): *По западному берегу Камчатки*. Санкт-Петербург: Типография М. Стасюлевича. [Записки Императорского русского географического общества по общей географии XXXVII/2], 460.
- Халоймова, Клавдия (1988): *Букварь с приложением*. Ленинград: Просвещение.
- Хирш, Франсис (2022): *Империя наций: этнографическое знание и формирование Советского Союза*. Москва: Новое литературное обозрение. — Пер. с англ. Р. Ибатуллин.
- ХТС (1980): *Хроника текущих событий. Выпуск 56*. Москва: Самиздат, 30 апреля. Переиздано: Нью-Йорк: Хроника.
- Шибарова, Анна (2025). «„Жизнь меня в это русло ввела...“ Два письма Тьян Заочной», в: Козлов, Дмитрий / Струкова, Елена: *Эрика — женское имя. Очерки истории женского самиздата в СССР 1950–1980-х*. Москва: Новое литературное обозрение. — В печати.
- Шишло, Борис (1994): «Коренные народы Сибири и новая Россия». Доклад на Международном коллоквиуме «Сибирские народы и культурное возрождение в контексте новой России» в: *Краеведческий бюллетень* 1. Южно-Сахалинск, 154–170.

- Kasten, Erich (2024): "From Implemented Co-production to Enforced Stagnation: Revising Methodologies in a Changing Political Environment (1993–2023)", in: Kasten, Erich / Krupnik, Igor / Fondahl, Gail (ed.): *A Fractured North – Journeys on Hold*. Fürstenberg/Havel: Kulturstiftung Sibirien, 211–234. <https://bolt-dev.dh-north.org/files/dhn-pdf/fn2kasten.pdf> (14.06.2025)
- Mamonova, Tatiana (1980): «Autobiographie», in: *Россиянка. Des femmes russes. Par des femmes de Léningrad et d'autres villes*. Paris: des femmes, 9–14.
- Morgan, Robin (1984): "Foreword", in: Mamonova, Tatyana / Malitsky, Sarah (ed.): *Women and Russia*. Boston: Beacon Press, IX–XI.
- Nikolaev, Evgenij (1981): „Die Karatschaier. „Man hat den Ort der Verbanung nur ersetzt“. Zum Schicksal der verschleppten Völker in der UdSSR“, in: *Pogrom* 82, 29.
- Nikolajew, Jewgenij / Saotschnaja, Tjan (1981): „Brief an die Vereinten Nationen. Die Bedrohung des Itelmenischen Volkes in der UdSSR“, in: *Pogrom* 82, 29–30.
- Rohr, Johannes (2024): „Kolonisiert. Die indigenen Völker in Russland“, in: *Osteuropa* 1–3, 213–233.
- Ruthchild, Rochelle (1983): "Sisterhood and Socialism: The Soviet Feminist Movement", in: *Frontiers: A Journal of Woman Studies* 7/2, 4–12.
- Sinanevt (1982): «Talia», in: *Voix de femmes en Russie*. Paris: Denoël/Gonthier, 25–28. — Traduit du russe par Sylvie Ardourel et Marie-Claude Stark.
- Sinanevt, Z. (1980): «Témoignage d'une Itelmène», in: *Россиянка. Des femmes russes par des femmes de Léningrad et d'autres villes*. Paris: des femmes, 137–141. — Sylvie Bercot, Hélène Henry-Safier, Martine Loridon, Mireille Zanuttini, ont traduit ces textes.
- Sinanevt, Z. (1981): «Ma grand-mère», in: *Femmes et Russie. 1981 Léningrad – Paris. Par le collectif de redaction de l'Almanach*. Paris: des femmes, 1981. 121–126. — Olga Abrego, Yves Barrier, Anne Coldefy, Gilles Gache, Anne Laurent, Martine Loridon, Hélène Henry-Safier, Marie-Claude Stark et Mireille Zanuttini, ont traduit ces textes.
- Sinanevt, Z. (1983): „Meine Großmutter“, in: Mamonova, Tatiana (Hg.): *Die Frau und Russland. Almanach 3*. Augsburg: Mond/Buch Verlag, 71–75. — Übersetzung aus dem Russischen: Irina Brezna, Helena Bühler, Susanne Klotz, Regina Portenier, Sabine Schaffner.

- Sinanevt, Z. (1984): “My Grandmother”, in: Mamonova, Tatyana / Malitsky, Sarah (ed.). *Women and Russia*. Boston: Beacon Press, 63–66. — Translated by Rebecca Park.
- Zaotschnaja, Tjan (1999): «La vérité sur mon peuple: les Itelmènes du Kamtchatka», in: *Sibérie II: Questions sibériennes: Histoire, cultures, littérature. Cultures et sociétés de l'Est*, no. 4. Paris: Institut d'études slaves, 435–441.
- Zaotschnaja, Tjan (2025): “Forty Years After the Paris Colloquium ‘Siberia 1582–1982’: The Itelmens’ Thorny Road to Survival”, in: Kasten, Erich / Krupnik, Igor (ed.) *Fractured North – Maintaining Connections*. Fürstenberg/Havel: Kulturstiftung Sibirien, 21–34.

### 3. Синаневт <Тьян Заочная>

## Камчатка. Заметки одной ительменки<sup>\*</sup>

Я коренная камчадалка, точнее ительменка, наша народность насчитывает около 1000 человек. Родилась я в 1950 году. Когда моя мама вышла второй раз замуж (1952 г.), мы жили в селении Ганалы, где говорили на ительменском наречии, чего мама, 1929 г. р., уже воспитанная и жившая до второго замужества в русскоязычном селе, немного побаивалась. В основном там жили охотники (отца я не помню, а мой отчим был охотником — он на много дней уезжал на собачьей упряжке в горы, в лес для охоты на пушного зверя), а в середине 50-х годов этот поселок стал невыгоден для государства и постепенно закрыли начальную (срок обучения первые 4 года) школу, сельсовет, магазин, почту.

Мы вынуждены были переехать в 1955 году в другое село — Малки. Здесь еще оставались элементы ительменского быта: охота, рыболовство, собирание ягод, трав, я хочу сказать, что преобладали эти промыслы, земля же обрабатывалась для того только, чтобы прокормить данное селение. Малки постигает та же участь: закрывается сельсовет, школа... И мы в 1957 году вновь переезжаем в другое место, т. к. у родителей тогда уже было пятеро детей (позже еще 2-е детей) и я тоже готовилась пойти в школу. Мы поселились в долине реки Камчатки (места уже почти три века русскоязычные), на родине моей мамы, если учесть, что расстояние между селениями — десятки-сотни километров, а ительмены ведут оседлый образ жизни, и языки в двух поселках могли незначительно отличаться друг от друга.

Надо отметить, что школы в Ганалах и Малках были русскими, т. к. ительменский язык бесписьменный и употреблялся только в быту. Была попытка создать письменность на латинской основе (в 30-х годах изданы букварь и учебник арифметики), но ительмены в большинстве были неграмотны, да и часто велись такие разговоры, что местное

\*Научный архив НИПЦ «Мемориал». Ф. П-1 (Р. И. Пименов). Коллекция самиздата. Ед. хр. 7.29. Машинописный текст (4 с.). Орфография и пунктуация оригинала передаются без изменений, Опубл. во фр. пер.: Sinanevt 1980. (Здесь и далее см. список литературы к предваряющей статье Анны Шибаровой).

население стыдится своего языка и даже своего расового типа. Мой отчим, когда мы уехали из Малок, уже никогда не говорил на своем языке и не учил нас. Бабушка тоже знала ительменский, но предпочитала давать мне уроки удмуртского (в 40-е годы были переселения удмуртов на Камчатку).

Уже будучи замужем за московским полиглотом, который заинтересовался ительменским, мы отправились в 1975 году на поиски языка. Но тут нас постигла неудача: в Палане, где нам удалось разыскать грамотного, хорошо владеющего ительменским языком человека<sup>27</sup> — милиция нам предложила покинуть поселок (для поездки на Камчатку необходим специальный пропуск, в котором указан пункт пребывания). При посадке самолета в Усть-Хайрюзово мы сбежали и без еды и при моей беременности пошли пешком в ительменский поселок Ковран (20 км). Там мы общались с ительменами, от них мы узнали о депортации таких поселков, как Морошечное, Белоголовое... Люди были оторваны от своих родных мест, от привычного языкового окружения, даже пусть очень узкого.

В том же году у нас родился мальчик, которого мы решили назвать ительменским именем Эмемкут. Но председатель Шаромского сельсовета Шильникова сказала: «Никаких ительменских имен, только русские!» Она объясняла это тем, что в словаре имен такого имени нет. Нам помогли друзья (их письма, их возмущение) и письма из официальных инстанций (мы обращались в корякский национальный округ и на материк<sup>28</sup> в Совет национальностей СССР).

Я люблю Камчатку, ее природу, но, выйдя замуж, я предпочла уехать в Москву, потому что человек там работает на износ, не давая себе отдохнуть. Люди там зарабатывают много денег, а употребить их некуда, многие выезжают на материк, но этого так мало при той суровой жизни. И часто после изнурительного труда в море (по несколько месяцев), на обработке рыбы на берегу, где женщины трудятся наравне с мужчинами, им негде провести свой досуг: библиотеки очень бедны, каждодневное

<sup>27</sup> Валерий Дмитриевич Запороцкий. — А. Ш.

<sup>28</sup> Жители отдаленных континентальных районов России, и не только таких, как Камчатка или Чукотка, чувствуют себя отрезанными от «материка», подобно обитателям островов. — Б. Шишило.

кино надоедает, и единственное спасение — водка. И пьянство приняло громадные размеры. Коренное население особенно легко поддается этому пороку, будучи оторвано от привычного образа жизни: чаще всего местных записывают русскими для того, чтобы они не могли ловить красную рыбу в реках, охотиться, потому что это теперь называется льготами.

И с трехмесячным ребенком мы поехали в Москву.

Хочу немного рассказать о своих походах в жилищную контору (ЖЭК-33).

Во-первых, малыша надо прописать. В ЖЭК'е немолодая паспортистка, которая несколько лет скрывала свою фамилию, но т. к. наши походы в ЖЭК были относительно частыми, мы сумели установить личность: Петрова Вера Андреевна, начала со слов: «Да мы тебя беременной-то не видели!»

Во-вторых, как малоимущая семья мы обратились за пособием (12 рублей в месяц). ЖЭК никак не обойти — нужна справка о составе семьи — и тут уж меня называли «аферисткой». Спустя два месяца на новый календарный год нужна та же справка о составе семьи. Петрова: «Да мы же недавно давали справку...» «Не недавно, а в прошлом году». На следующий год за той же справкой меня уговорил пойти муж. Новое препятствие: Петрова В. А. отказывается дать справку. Письма в разные инстанции вынудили работников ЖЭК'а пригласить нас прийти за злополучной справкой.

В январе 79 года, несмотря на настояния мужа, я категорически отказалась от пособия. В глубине души я надеялась, что в международный год ребенка Собес и без жэковской справки продолжит эту мизерную помощь. Но не тут-то было. Весной 1979 года получаю письмо: «Из-за отсутствия необходимых документов постановили отказать вам в пособии». Документы: справка из ЖЭК'а. В деле данная справка, каждый год одна и та же, подшита в 4-х экземлярах.

*Синаневт <Тьян Заочная> (Камчатка)*

## **Моя бабушка<sup>\*</sup>**

*Синаневт — коренная камчадалка. Я познакомилась с ней на ее родине — деревня в долине реки Камчатки между сопок — этот полуостров на Тихом океане находится в 12-ти часах лёта на самолете от Ленинграда, а если добираться поездом и теплоходом, то пройдет большие недели. Разница во времени между Ленинградом и Камчаткой 9 часов.*

*Синаневт на удивление европейцам чрезвычайно вынослива и терпелива: я едва поспевала за ней, поднимаясь на сопки. В ней много природной мудрости, бескорыстия и естественного благородства души.*

*T[атьяна] M[амонова]*

\*\*\*

Моя бабушка любила путешествовать. Ее дети, а их было больше десяти, не говоря уже о многочисленных внуках, поразъехались кто куда<sup>29</sup> — и она их навещала. Но не только у них, во многих домах она была желанным гостем. Не с одним поколением бабушка ходила в лес за ягодами, на охоту, на рыбалку, она умела принять роды, выходить больного. Дедушку я не помню совсем, а бабушка была необыкновенным человеком, не так уж долго мы были вместе, но я любила ее больше всех, она учila меня многому. Учила меня шить, сучить нитки из крапивы, говоря при этом: «Но-ка ли, я посмотрю, какая ты мастерлица». Я помню ее трясущуюся голову (какой-то медведь оставил память), помню, как мы с ней «промышляли» мышей, как собирали сарану: она клубень копает, а я цветы срываю. Клубни сараны (лилии) используются в пищу.

---

\*Архив НИПЦ «Мемориал». Ф. 190. Оп. 1. Д. 19. Опубл. во фр. пер.: Sinanevt 1981. В нем. и англ. пер.: Sinanevt 1983; Sinanevt 1984.

29 Я узнала только в 1990-е о том, что ее семейный дом в Пущино сгорел в 1939 или 1940 году, что, наверное и стало причиной их переселений в другие деревни. — Тьян Заочная (далее Т. З.).

Я часто слышала, что бабушка была вольной птицей, несмотря на многодетность. Она оставляла детей на родственников и знакомых, потом на старших детей и уходила на охоту. Охотилась она с мужьями (говорят, она не один раз была замужем<sup>30</sup>), с подрастающими детьми. Охота бывает разная: зимой на пушного зверя, весной и осенью на перелетных птиц, горных баранов, медведей. Почти все лето рыбалка. Когда в реку заходили лососевые арабуч (нерка), чавыча, хайко (кета), кижуч, то ее перегораживали забором<sup>31</sup>, сделанных из тонких стволов тальника (ивы), в одном месте забора находилась «морда»<sup>32</sup>, куда и заходила рыба. Естественно, что оставлялся проход и для дальнейшего передвижения рыбы вверх против течения — на нерест. Выловленную рыбку привозили на телеге в село и потому каждый житель не оставался без запасов на зиму. Когда у всех было достаточно насолено, насыщено рыбы, запор снимался. Индивидуально же рыбку ловили мариком (крючком на длинном шесте). А какой камчадал не любит свежей ухи у костра и выпить ароматного чая у реки. У нас сейчас запрещен лов лососевых, но лето уже не лето, если хоть раз на рыбалку не сходить. И мы, как воры, все же несколько рыбин да засолим на зиму. Не может камчадал без рыбы.

А сколько ягод собрали бабушкины руки. Из первых ягод (первый сбор) она пекла пирог. Не помню, когда я сама в первый раз собирала жимолость, но в 5 лет мне бабушка сшила небольшой чукак из бересты, так что собранное я могла уже приносить домой. Бабушка бережно обходилась с ягодными кустами, не обирала их до конца, оставляла для других любителей полакомиться сладким. Возвращаясь домой, она обязательно наломает веток березы, для веника, чтобы попарить в бане свои «косточки», сорвёт какой-нибудь травы, потому что бабушка врачевала. Лечила она людей и животных, принимала их жизнь, спасала их жизнь. На моей памяти она принимала трудные роды у уже немолодой женщины. Девочка та уже сама стала матерью.

---

<sup>30</sup> Первый муж Заочный Александр умер в начале 1930-х, второй — в 1940-х. С тех пор она и стала «вольной птицей». — Т. З.

<sup>31</sup> Сейчас уже не могу объяснить, почему я тогда вместо «запор» написала «забор». — Т. З.

<sup>32</sup> Ловушка, сплетенная из прутьев. — Т. З.

А однажды мы с нею спасли тонувшего в весенней воде щенка. Через несколько лет мне показали его. Звали его Двоеглазка, так как у него над глазами были белые круглые «брови».

Как я говорила, бабушка не любила сидеть на одном месте. Частенько она приезжала к нам рано утром — с первыми петухами. На Камчатке снегу выпадает очень много, до 2-3-х метров за зиму. До 60-х годов передвигались в основном на собачьей упряжке. Почти каждая семья имела упряжку. Существовали питомники<sup>33</sup>, где выращивали ездовых собак. Так вот, чтобы легче было собакам, ехали обычно со второй половины ночи до обеда, а обед и первую половину ночи отсыхали. Потому у нас говорили: дневали у той-то сопки, у той-то реки. Я хорошо помню эти ее приезды и рассказы о дороге. Потом мне самой пришлось узнать эти долгие дороги. Лежишь на нартах (если ты пассажир) и смотришь на небо, наблюдаешь движение звезд. Въезжаешь еще в темноте в село и первые, кто встречает тебя, это собаки. По всему селу раздается многоголосый лай собак. Люди просыпаются и, так как поселения обычно были небольшими, то уже через несколько минут выяснялось, к кому гости.

По вечерам мы с бабушкой определяли погоду на завтра. По каким-то своим приметам бабушка умела предсказать солнечный день, ветер, дождь... А какие метели у нас бывают. Несколько дней дует сильный ветер, идет снег, так что после окончания одни крыши или трубы видны. И несмотря на это, дома на Камчатке строили все-таки невысокими.

По осени мы ходили за осокой. Осока нужна была для стелек в торбазах<sup>34</sup> (тепло и не больно ноге), из осоки плели маты, ими закрывали зимой окна, а весной употребляли на парниках.

Бабушка умела шить торбаза (обувь), выделывать кожу для них. Для дубления кожи мы с нею собирали кору ольхи. Для шитья торбазов она сучила нитки из оленевых жил. Олени жили, камус ительменам доставляли коряки, эвенки. Не у них ли бабушка научилась танцевать темпераментный корякский танец «Норгали».

<sup>33</sup> После пожара в Пущино бабушка и мама несколько лет работали на собачьем питомнике. — Т. З.

<sup>34</sup> Мягкие сапоги из оленевых шкур мехом наружу.

Мне было 13 лет, когда она умерла.

Не все я переняла у бабушки, но она оставила во мне свой след. Не через нее ли я стала путешественницей — я много ездила по стране, мечтаю о кругосветном (моя мама впервые увидела город в 50 лет). После школы я стала метеорологом — наблюдателем погоды. А когда я иду лесом, собираю грибы, ягоды, травы, то чувствую, что собирательство заложено у меня в крови.

Когда наступает лето, то шью себе березовый чукач и ухожу в лес. Те, кто помнит мою бабушку, говорят мне: «Ты как бабушка».

*Синаневт <Тьян Заочная>*

**Таля\***

В четыре года у девочки уже был характер. Трудно сказать, когда он проявился, наверное, еще в животе матери, которую бросил любимый. У Натальи, матери девочки, была нелегкая жизнь. Мужа своего она любила, скучала по нему. Одного ребенка от него уже имела, теперь ждала второго. Чего только не пришлось вынести этой маленькой работящей женщине. Первым делом возникла проблема с жильем — она жила с детьми у свекрови, и та за что-то ее не любила. Но чем же заслужила она эту нелюбовь. Рано утром, перед тем как уйти на работу, стирала, варила обед, убиралась в доме. Два-три раза в неделю нужно было скоблить песком и мести березовым веником деревянный пол. Она варила обед для большой семьи, состоявшей по большей части из мужчин и детей. На домашнюю работу здесь смотрели свысока, но Таля не жаловалась, считала, что если вошла в семью любимого, то значит, так надо. Но как же он ее предал. Не он ли так долго добивался ее любви. Она отдала себя целиком, ничего «для себя» не оставила. И вдруг: ищи себе другого. Какого такого другого. Она ведь тебя любила, твоих детей вынашивала.

Результат не заставил себя ждать. Тяжелая, с водянкой, беременность. Обильное отхождение вод. И вот наконец появилась на свет эта смуглая волосатая девочка. Первое, что приходило на ум: с ней что-то не так. Дочка росла и доставляла матери много хлопот, плакала ночи напролет. Мать качала ее, беспрерывно стирала пеленки, потом шла на работу. А что делать, женщину с двумя маленькими детьми никто просто так кормить не будет. От безысходности начала курить и пить. Однако быстро взяла себя в руки: нет, так продолжаться не может. Собрала пожитки, уехала с детьми в другое село<sup>35</sup>. Нашла приют у одной

---

\* Публ. в авторизованном пер. с франц. А. Шибаровой, выполненном по: Sinanevt 1982.

35 Уехала из села Шаромы в село Пущино. — Т. З.

старушки<sup>36</sup>, которая согласилась присматривать за детьми (мир не без добрых людей!). Устроилась в колхоз дояркой. Вставала спозаранку, доила коров, чистила скотник, выносила навоз, давала скоту силос и сено, и все вручную, по два раза в день. Зимой, когда идет снег и за сутки нарастают сугробы в метр высотой, когда метет пурга, только успевай расчищать дорогу.

Да и коротким летом работы хватает. Это время, когда нужно успеть запастись впрок сеном и силосом, и все вручную. Дети, особенно старшие, должны помогать. С тринадцати лет у Натальи не было выбора. Война и от детей потребовала жертв. Она бросила школу, пошла работать в колхоз. Ей уже доверяли важную работу, даже предложили стать звеньевой, но она отказалась, сославшись на то, что ей всего тринадцать лет. Работа была тяжелая. Выносить из скотника сено и силос значит таскать на спине огромные тюки с травой. Прежде чем уложишь сто тонн сена в стог и они станут кормом для животных, эти сто тонн скошенной травы должны четыре-пять раз пройти через руки человека.

Бывали, конечно, и счастливые минуты. Радостно было видеть, как встает утренняя заря. Не каждое утро, конечно, но иногда ее захватывало, она видела красоту. Даже сама удивлялась: «Как я раньше не замечала?»

После долгой зимы она любила смотреть, как на прогалинах пробивается первая травка, любила умываться талой водой, заливавшей все вокруг. Недалеко от села было одно место, так называемое «зеркало»: весной в воде отражалось небо, обрамленное сопками. И эти сопки постепенно меняли цвет. Зимой были белые, как и все вокруг. Весной — ярко голубые. Затем постепенно зеленели — снизу до середины. В летние месяцы коричневые верхушки покрывались белыми островками, к концу лета становились синими, осенью — голубовато-зелено-желтыми, а потом желтели еще больше.

И вот однажды нахальный огненный лист сыграл с ней злую шутку: выждал момент, когда она пойдет со всеми косить траву, и поджег дом. Все сгорело дотла, она осталась в чем была, в единственном своем летнем платье.

Ее не баловали, хотя она была младшей в семье. Поскольку ее кочевница-мать редко бывала дома, Таля (так ласково называл ее отец<sup>37</sup>) сама

<sup>36</sup> По маминым рассказам. Мама не была разговорчива, но кое-что рассказывала. — Т. З.

<sup>37</sup> Александр Александрович Заочный — Т. З.

бралась за домашнюю работу: кормила Буренку, доила, готовила обед, убиралась и чуть ли не каждый день стирала и гладила свое платьице.

Одно чудесное лето она прожила с матерью и отчимом на собачьем питомнике, где беговые собаки проводили летние месяцы и где откармливали молодых щенков. Таля была не прочь провести все лето с родителями, с которыми так часто расставалась. От собак она была без ума. Возилась с ними с утра до вечера, кормила, носилась с ними по полям. Они бегали наперегонки вдоль ручейков и соревновались, кто первый поймает рыбу — она своим крючком (мариком) или они зубами. Когда ходила в лес собирать ягоды и сарану (сорт лилии), эти верные товарищи были ее защитниками. Даже если медведь, их вечный сосед, нападет, с собаками надежнее. Она любила их всех, но одну больше всех, Двоеглазку. Над глазами у нее были белые пятна, похожие на брови, как будто сверху еще два глаза, то есть всего четыре. Однажды она спасла ее — услыхала жалобное тявканье и увидела тонущего щенка. А через несколько лет встретила спасенную собаку, здоровую и красивую.

Но вести кочевую жизнь, как родители, она не могла и вернулась работать в колхоз<sup>38</sup>. Таля была веселая, любила танцевать. Вечерами играла на балалайке, и молодежь пускалась в пляс.

Многие ухаживали за этой большеглазой девушкой, но она полюбила того, кто обошелся с ней потом так жестоко. Он жалел о своем поступке, хотел вернуться. Но теперь она уже знала эту дурную изнанку мужской любви. Они хотят любви и развлечений. А когда дело дошло до ребенка — уходят. Наталья знала и других, похожих на него. Один обещал на ней жениться, как только умрет его мать (долго бы ей пришлось ждать!).

В суровую послевоенную зиму, когда в их краях было голодно, она не задумываясь вышла замуж за пожилого вдовца и переехала в его село, в совсем другой мир. Здесь никто не понимает ее замкнутости, ее «странной» сдержанности в отношении сплетен и водки. Водку ей льют на голову.

И дочь ее тоже не понимает. С насупленным видом идет она по тропинке, размахивая распущенными рукавами свитера, за которые цепляются головки репейника.

*Камчатка*

---

<sup>38</sup> Из питомника уехала в колхоз в Шаромы. — Т. З.



## **Rezensionen / Reviews**



**Bezugla, Liliia / Paslavská, Alla / Spaniel-Weise, Dorothea (Hgg.): Ukrainsch – zur Emanzipation einer Sprache.** Berlin: Frank & Timme, 2024. 368 S. ISBN 978-3-7329-1050-2.

Der Titel des Sammelbandes mit vierzehn Beiträgen von zwanzig Autorinnen und Autoren aus der Ukraine, Deutschland und Österreich legt einen defensiv-affirmativen Zugang zum Ukrainischen nahe, denn Emanzipation – das ist „Befreiung aus einem Zustand der Abhängigkeit, Unmündigkeit und Unterdrückung, mit dem Ziel der Selbstbestimmung und Gleichberechtigung“ (zit. Google KI). Erklärlich ist dieser Titel wohl durch die Entstehungsgeschichte des Bandes:

[...] die Idee zu diesem Sammelband entstand während des Symposiums *Brüche und Kontinuitäten (BuK) – Fachübergreifende Perspektiven auf die Situation der Germanistik und angrenzender Fachbereiche in der Ukraine*, das vom 28.02. bis 02.03.2023 im Rahmen der Themenwoche *Krieg in der Ukraine – Perspektiven der Wissenschaft* gefördert von der VolkswagenStiftung in Hannover stattfand.

(Vorwort, S. 9)

Die Ausführung der Idee hat sich in der Folge weit von Germanistischen entfernt, wie die Darlegung durch die Herausgeberinnen zeigt:

Die thematisch vielfältigen Beiträge wurden in sechs Schwerpunkte gegliedert, die die Leserinnen und Leser mit geschichtlichen, sprachlichen und kulturellen Aspekten zum Ukrainischen vertraut machen: 1) Entwicklung der ukrainischen Sprache im historischen Kontext; 2) Ukrainische Identität und Sprach(en)politik; 3) Ukrainisch im Hinblick auf heutige Herausforderungen; 4) Ukrainisch in translatologischer und kontrastiver Forschung; 5) Sprache der modernen ukrainischen Lyrik; 6) Ukrainisch im Dialog der Kulturen.

(Ebd., S. 10)

Das Ergebnis ist ein Sammelband zur Ukrainistik in ihrer vornehmlich linguistischen Dimension, mit literaturwissenschaftlichen Zugaben und einigen

Ausführungen zu ukrainisch-deutschen Querverbindungen. Die Beiträge sind in deutscher (7), ukrainischer (4) und englischer (3) Sprache verfasst und richten sich (somit) in erster Linie an den einschlägigen Leserinnen- und Leserkreis mit Deutsch- und Englischkenntnissen, denen die ukrainischsprachigen Beiträge lediglich durch Abstracts in Englisch nahegebracht werden. Umgekehrt sind den deutsch- und englischsprachigen Beiträgen ukrainischsprachige Abstracts vorangestellt. Wie dem Vorwort zu entnehmen ist, wurden die deutsch- und englischsprachigen Texte von den Autorinnen und Autoren aus den ukrainischen Manuskriptfassungen selbst übertragen.

Das Verdienst dieses Sammelbandes besteht darin, dass er vierzehn ukrainischen Forscherinnen und zwei Forschern mit rein ukrainischer oder gemischt ukrainisch-deutscher Affiliation die Möglichkeit zur Publikation gibt; dazu kommen eine ukrainische Forscherin mit österreichischer Affiliation, eine Forscherin mit gemischter ukrainisch-US-amerikanischer Affiliation, und schließlich Anka Bergmann († 31. März 2025) als deutsche Slawistin und Michael Moser als österreichischer Slawist. Dieses Verdienst ist angesichts der von Russland ausgeübten Gewalt und Verwüstung in der Ukraine und des immensen Schadens am ukrainischen Wissenschaftsstandort einerseits hoch einzuschätzen und den Herausgeberinnen und dem Verlag positiv anzurechnen, andererseits bleibt das Niveau einiger Beiträge leider hinter den Erwartungen zurück. Inhaltlich werde ich mich mit den zwölf im weitesten Sinn linguistischen Beiträgen beschäftigen.

Der einleitende Aufsatz des Slawisten und Ukrainisten **Michael Moser** (Wien) zum Thema „Zwei Wege zu einem Ziel: zur Standardisierung des modernen Ukrainischen im ‚langen 19. Jahrhundert‘“ (S. 19–38) mit seiner Dokumentation der Bestrebungen zur Beschreibung der Grammatik und Lexik des Ukrainischen in den beiden Landesteilen – im Russischen Imperium und im Habsburgerreich – ist eine umfassende und verlässliche Zusammenstellung der Publikationen und Quellen zur Sprachgeschichte, die andernorts nicht so kompakt verfügbar ist.

Im Anschluss an diesen Überblick legt die Germanistin **Maria Ivanytska** (Kyjiv/Tübingen) mit ihrem Beitrag „Ukrainische Sprache im deutschsprachigen Raum: wissenschaftliche Erkenntnisse und Rezeption“ (S. 39–69) eine *tour d’horizon* älterer slawistischer (Friedrich Bodenstedt, Josef Dobrovský, Emil Ogonowski/Ohonowskij, Pavel Jozef Šafářík) und historisch-volkskundlicher Arbeiten (Hermann I. Bidermann, J. Chanjenko, Karl von Czörnig, Johann

Christian von Engel, August Ludwig von Schlözer, Johann Werchratskij) zur Ukraine vor. Dazu kommen Einlassungen zur Wirkmächtigkeit der Arbeiten von Schriftstellern (Rainer Maria Rilkes Übersetzung des Igorlieds und Karl Emil Franzos' *Die Literatur der Kleinrussen*) sowie Zitate aus slawistischen Arbeiten von Daniel Bunčić, Olexa Horbatsch, Viktor Kubajčuk, Olesja Lazonenko, Franz Miklosich, Michal Moser, Ludolf Müller, Martin Rohde und Alois Woldan – letztere in der Darstellung von Ivanytska als Gegengewicht zu im 19. Jahrhundert grundgelegten Unschärfen betreffend die ukrainische Sprach- und Kulturgeschichte und die Ethno-, Glotto- und Toponyme (Altostslawisch, Altrussisch, Großrussisch, Kleinrussisch, Reußisch, Rossija, Rus, Rusniakisch, Russinisch, Russisch, Ruthenisch und Ukrainisch). Die Autorin schreibt am Ende ihres Beitrags:

Zusammenfassend können die Narrative, die durch die analysierten Schriften transferiert wurden, wie folgt formuliert werden: Die ukrainische Sprache sei ein Spätkind / eine Tochter des Russischen; Ukrainisch sei ein Dialekt des Russischen; Russen und Ukrainer hätten eine einheitliche Sprache; Ukrainisch sei die Sprache des ungebildeten Volkes; Kleinrussisch habe sich vom Gesamt-russischen/Großrussischen im (15.)–18. Jahrhundert abgespalten; erste Texte der ukrainischen Literatur seien im (18.)–19. Jahrhundert entstanden, die russische Literatur habe ihre Anfänge im 11. Jh. o. ä.

(S. 64)

Dies mündet in den Aufruf: „[...] sollen die Schriften, die als Klassiker der deutschsprachigen Slawistik gelten, heute neu gelesen bzw. umgewertet *<sic! – T. R.>* werden und darüber soll im Kontext der heutigen postkolonialen Forschung reflektiert werden“ (S. 64–65) sowie dem Hinweis am Ende, dass zahlreiche slawistische Arbeiten und Aufsätze neueren Datums ein Bild des Ukrainischen im deutschsprachigen Raum formen, „das Mythen der russischen Propaganda widerlegt und Ukrainisch als eine reiche Literatursprache präsentiert“ (S. 66). Was mit Umwertung gemeint ist, bleibt unklar – gemeint könnte eventuell Kontextualisierung sein, und nicht immer ist das nötig, wenn man z. B. die zitierten Stellen von Dobrovský liest („Bekanntlich gibt es unter den 60 slawonischen Völkern (so hoch gab schon Conr. Gesner ihre Zahl an) eine Menge von Mundarten: russisch, polnisch, böhmisch, ukrainisch, kroatisch“ (Dobrovský, zit. S. 41).

Im dritten Beitrag bringen **Alla Paslavská** und **Oksana Molderf** (beide L'viv) unter dem Titel „Die Sprach(en)politik in der Ukraine: ein Ein- und Ausblick“ (S. 73–111) neben Bekanntem nützliche Details zu ministeriellen Durchführungserlassen zu den Gesetzen über die Bildung (2017) und über das Fernsehen, den Rundfunk und elektronische Medien (2016–2017) sowie einen Abschnitt über soziologische Umfragen zur Sprachensituation (2006, 2015, 2017, 2023). Kritisch anzumerken ist, dass die Autorinnen tendenziös bzw. spekulativ Folgendes schreiben:

[...] zeigen die Ergebnisse der Umfragen [...], dass es in der Wirklichkeit ukraineweit keine große Diskrepanz zwischen den Ansichten bezüglich der gegenwärtigen und zukünftigen Entwicklungen im sprachenpolitischen Bereich gibt. Man kann auch davon ausgehen, dass sich die Bevölkerung des Landes, egal, welche Sprache sie verwendet, nach diesem Merkmal nicht eingeschränkt oder diskriminiert fühlt. Es ist auch ersichtlich, dass der im Donbas ausgelöste Krieg eine grundsätzliche Veränderung in der Wahrnehmung Russlands und der russischen Sprache zu Gunsten des Ukrainischen bewirkte. Wir halten es daher für plausibel, der These von Gerd Hentschel und Mark Brügemann zuzustimmen, dass „ein grundlegender ukrainisch-russischer Sprachenkonflikt innerhalb der Bevölkerung [...] bei etwas eingehender Betrachtung nicht erkennbar“ sei (Hentschel/Brügemann 2015: 118).

(S. 103)

Diese Passage ist in mehrerlei Hinsicht kritikwürdig. Zum Einen zeigen (!), d. h. erforschen und belegen Gerd Hentschel und Mark Brüggemann (2015) etwas, und stellen nicht lediglich eine These auf; zum Zweiten gibt es einschlägige Literatur über das Jahr 2015 hinaus; und zum Dritten sind Formulierung der Art „man kann davon ausgehen“, „wir halten es daher für plausibel“ wenig hilfreich, wenn es um Dateninterpretation geht. Bei der im Beitrag referierten Debatte um die Europäische Charta der Regional- und Minderheitensprachen fallen ähnlich vage Deutungen:

[...] ist unseres Erachtens die Aufnahme des Russischen in die Charta nicht direkt die Folge eines Übersetzungsfehlers, sondern eher des Fehlens an objektiven statistischen Angaben bezüglich der realen Anzahl der russischsprachigen Bevölkerung in der Ukraine. Mit Hilfe solcher Angaben könnte man zwar

den Standpunkt untermauern, dass Russisch eine Sprache der nationalen Minderheit ist. Sie benötigt dann allerdings auch keinen Schutz seitens der Charta, da sie nicht nur von Russinnen und Russen, sondern auch von anderen Nationalitäten in der Ukraine gesprochen und in einem Umfang verwendet wird, der in vielen Bereichen die Entwicklung der Amtssprache gefährdet.

(S. 88)

Eine ganze Reihe von kleineren Beiträgen befasst sich in der Folge mit einzelnen Lexemen bzw. Konzepten.

Der in ukrainischer Sprache verfasste Beitrag von **Valentyna Ushchina** und **Oksana Shkamarda** (beide Luts'k) «Дискурсивне конструювання української національної ідентичності у світоглядних наративах» („Diskursive Konstruktion der ukrainischen nationalen Identität in weltanschaulichen Narrativen“, S. 113–128) zerfällt in drei Teile, deren Zusammenhang nicht recht ersichtlich ist: Zum einen wird viel internationale Literatur zur Bearbeitung von Identitätsfragen in Texten lediglich referiert; zum Zweiten werden Beispiele von Identitätskonstruktion anhand der Verwendung der Wörter KRIEG, UKRAINE und RUSSLAND in leider nicht näher beschriebenen „Diskursen ukrainischer und russischer Massenmedien“ unter Verwendung eines einzigen theoretischen Konzepts, nämlich des „Stance Dreiecks“ nach Du Bois (2007) deklarativ vorgestellt; und zum Dritten wird eine „visuelle Repräsentation des Bilds der Ukraine als junge, innerlich starke und zugleich zerbrechliche Frau, die zum Kampf für ihre Werte bereit ist“<sup>1</sup> (S. 124 – dort auch zwei Farabbildungen) ohne Theorie in Bezug zu populären Liedtexten gesetzt.

Der englischsprachige Beitrag von **Tetiana Kovalova** (Charkiv/Jena) “Verbalization of the Term-Concept EUROPEAN INTEGRATION in Ukrainian Political and Legal Discourse” (S. 159–195) leidet an Lesbarkeit durch die im Text angesprochene Farblichkeit von Grafiken, die im s/w Druck nicht umgesetzt wird (eine herausgeberische Nachlässigkeit!), und auch daran, dass ad libitum und unbegründet formulierte “thematic groups” von Zitaten aus dem ukrainischen GRAK-Korpus zu den “sub-concepts” JEVROPEJSKYJ VYBIR, JEVROPEJSKE PRAGNENNJA und JEVROPEJSKA IDENTITYCHNIST’

---

<sup>1</sup> «<в>ізуальна репрезентація образу України як молодої, сильної духом та водночас тен-дітної жінки, готової до боротьби за свої цінності [...]»

führen, während man zum “term-concept” der Beitragstitels (EUROPEAN INTEGRATION) nur statistische Daten erhält.

Im ukrainischsprachigen Beitrag «Лінгвокультуре ма війна та її рефлекси на лексичному рівні української мови» („Das Lingvokulturem VIJNA und seine Reflexe auf der lexikalischen Ebene der ukrainischen Sprache“, S. 197–214) von **Nataliia Bondar** und **Alla Bolotnikova** (beide Poltava) wird laut englischsprachigem Abstract “lexical and semantic content” (S. 197) in Texten der Brüder Hryhir und Hryhorii Tiutiunnyk und “linguistic implementation of this concept in the modern Ukrainian discourse” (ebd.) angekündigt, das tatsächlich Präsentierte erweist sich allerdings als disparate Ansammlung von Wortmaterial; darunter gemischt findet sich weiter eine Wortliste von Assoziationen mit dem Wort VIJNA im Ukrainischen aus einer nicht näher beschriebenen Umfrage.

Ähnlich verhält es sich mit dem kurzen Beitrag von **Vasyl Tkachivskyi** (Ivano-Frankivs'k/Frankfurt (Oder) und **Mariya Tkachivska** (Ivano-Frankivs'k/West Lafayette) „Die Übersetzung ukrainischer literarischer Texte ins Deutsche unter Berücksichtigung des DDR-Sprachgebrauchs“ (S. 217–229): nach einer thematisch gegliederten, aber hinlänglich bekannten Aufzählung von Wörtern des DDR-Deutschen wird der an sich triviale Umstand dargelegt, dass in Übersetzungen die Ausdrücke *KGB*, *KGBler*, *Reisescheck der Gewerkschaft* und einige andere auftreten.

Der zweite Beitrag aus der Feder von **Mariya Tkachinska** mit dem Titel “Challenges of the Translation of Ukrainian Ethnophaulisms” (S. 249–268) bringt neben einer Begriffsbestimmung der Ethnophaulismen und der Erwähnung von herabwürdigenden Benennungen (z. B. *Putler*, *Orkostan*, *Mordor*, *mobil*, *vatnik*, *čmobil*) zumindest zu vier Wörtern (*chochol*, *banderovec*, *moskal'*, *kacap*) einige Kontextbeispiele und liefert folgenden Befund: “The most commonly used translation method is transcription with commentary, because it contributes to the reproduction of emotional connotations” (S. 265). So zu lesen in der Zusammenfassung. Hier von „translation“ (Übersetzung) anstatt von „transfer“ (Übertragung) zu sprechen, ist terminologisch unsauber, zumal ja ein paar Zeilen darüber folgendes steht: “Thus, in order to transfer the vast majority of ethnophaulisms to another language, it is important to have background knowledge, as well as to reproduce cultural and emotional connotations and transmit them to the foreign language recipient” (S. 265).

Zwischen den beiden eben genannten Beiträgen findet sich in der Abteilung „Ukrainisch in translatologischer und kontrastiver Forschung“ noch der Beitrag von **Khrystyna Dyakiv** (L'viv/Mannheim) und **Maryana Yaremko** (L'viv/Hamburg) mit dem Titel „Saliente politische Sätze im ukrainischen und deutschen Mediendiskurs während des russisch-ukrainischen Kriegs“ (S. 231–248). Behandelt werden 16 Äußerungen (11 ukrainische, 5 deutsche), darunter solche wie „*Slava Ukrajiny! Herojam slava!*“ und „*Solidarität mit der Ukraine!*“, die in einer Tabelle mit den Spalten ‘Salienter Satz’ – ‘Übersetzung’ (ins Deutsche für die elf ukrainischen Äußerungen – T. R.) – ‘Funktion’ – ‘Kommentar’ zusammenfassend präsentiert werden: so z. B. *Slava Ukrajiny! Herojam slava!* in der Form ‘Ruhm der Ukraine! Ruhm den Helden!’ – ‘Phatisch metasprachlich’ – ‘Begrüßung. Identifizierend: das Eigene – das Fremde’ und *Solidarität mit der Ukraine!* in der Form ‘Referentiell metasprachlich’ – ‘Feststellung. Identifizierend: Zugehörigkeit der Ukraine zu Europa’. Die angeführten Kommentare sind m. E. unglücklich. (Was hat Solidarität mit Zugehörigkeit zu tun?, Was ist das Eigene und was das Fremde, mit dem eine Identifikation stattfindet?)

Der ukrainischsprachige Beitrag von **Anatolii Zahnitko** «Сучасна лінгвофемінізація в одно- та різносистемних мовах: від модерну до постмодерну» („Gegenwärtige Lingvofeminisierung in Sprachen mit gleichem und unterschiedlichem System: von der Moderne zur Postmoderne“, S. 131–157) ist in seinem Beispielapparat zur Entstehung, Bildungsweise und Bewertung von ukrainischen Feminitiven zur Bezeichnung weiblicher Personen nach Beruf, Titel und sozialem Statusversuch bescheiden. Die hergestellten Verbindungen zwischen Sprache und Epoche (Moderne: 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts – Postmoderne: 1970er- bis 1990-er Jahre) einerseits und Sprache und (sozial)politischen Einstellungen (liberal-demokratisch vs. radikal-androzentrisch) andererseits ist jedoch originell. Stellenweise klingt wenig Sympathie für die „Lingvofeminisierung“ durch, und der Abschnitt über Feminitivbildungen im Spanischen, Deutschen, Polnischen, Slowakischen, dem BKSM und dem Russischen ist systemlinguistisch deutlich weniger interessant als zu erwarten wäre. In den ukrainischen Glossen der vorgestellten spanischen, deutschen und slawischen Feminitiva wird freilich implizit deutlich, was im Ukrainischen und in den anderen slawischen Sprachen möglich und (bereits) ins Sprachsystem integriert ist.

Die Abteilung zur „Sprache der modernen ukrainischen Lyrik“ (S. 271–301) enthält Beiträge zur Lyrik von Lina Kostenko von **Lilija Bezugla** (Charkiv/Jena) „„Goldschmiedin des menschlichen Wortes“: Kreative Ikonizität in der Lyrik von Lina Kostenko“ in deutscher Sprache (S. 271–301) und in ukrainischer Sprache von **Larysa Byelyechnova** (Cherson) «Поетика бароко в ліричних наративах Ліни Костенко» („Die Poetik des Barocks in den lyrischen Narrativen von Lina Kostenko“, S. 303–319). Diese beiden Beiträge bleiben mangels fachlicher Zuständigkeit des Verf. dieser Rezension unbesprochen.

Der abschließende Abschnitt „Ukrainisch im Dialog der Kulturen“ enthält zwei Artikel. **Anka Bergmann** (Berlin) und **Oksana Turkevich** (L'viv/Berlin) schreiben in englischer Sprache zum Thema “Ukrainian in German Multilingualism: From Choice to Planning in Language Education” (S. 323–338) und **Lesya Skintey** (Innsbruck) und **Dariia Orobchuk** (Hildesheim) in deutscher Sprache zu „(Mehr)Ukrainischsprachig werden: Individuelle und familiäre Entscheidungen und Praktiken im Sprachwechselprozess ukrainischer Geflüchteter in Deutschland“ (S. 339–358). Der solide soziolinguistische Beitrag von Bergmann/Turkevich liefert Daten zum institutionalisierten Spracherwerb des Ukrainischen und zum familiären sprachlichen Hintergrund von in Berlin lebenden ukrainischen Jugendlichen. Der Beitrag von Skintey/Orobchuk gibt einen Einblick in erste diskursanalytische Ergebnisse auf Basis eines umfangreichen Interviewmaterials und ist als Zwischenbericht eines größeren Projekts zu verstehen. Der Titel des Abschnitts hat – wie man erkennt – mit einem „Dialog der Kulturen“ wenig zu tun und hätte besser „Soziolinguistische Forschung zum Ukrainischen in Deutschland“ heißen sollen.

Das Gesamtbild des Sammelbands ist somit durchwachsen und muss sich die Kritik einer nicht recht nachvollziehbaren Arbeit der Herausgeberinnen bei der Zusammenstellung gefallen lassen. Insbesondere die linguistischen Beiträge sind von recht unterschiedlicher Qualität, manchmal an der Grenze zu Auszügen aus Qualifikationsarbeiten, und entsprechen in fast allen Fällen leider nicht der Tiefe und Breite, die in den Abstracts zum Ausdruck kommt – dies als Hinweis für jene, die sich an Abstracts und Literaturverzeichnissen ein Bild über den Band verschaffen möchten.

Tilmann Reuther

## **Literatur**

- Du Bois, John W. (2007): "The Stance Triangle", in: Englebretson, Robert (ed.): *Stance Taking in Discourse: Subjectivity, Evaluation, Interaction.* Amsterdam: Benjamins, 139–182.
- Hentschel, Gerd / Brüggemann, Mark (2015): „Gibt es in der Ukraine einen Sprachenkonflikt? Über das Miteinander, Gegeneinander und Durcheinander von Ukrainisch und Russisch“, in: Bakalova, Evgeniya u. a. (Hg.): *Ukraine. Krisen, Perspektiven. Interdisziplinäre Betrachtungen eines Landes im Umbruch.* Bd. 6. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 95–118.



Кузмин, Михаил: *Дневник 1917–1924: в 2 кн.* / Под. общ. ред. Александры Пахомовой. Подгот. текста, comment. А. С. Пахомовой, К. В. Яковлевой, Н. А. Богомолова, С. В. Шумихина; вступ. статья А. С. Пахомовой. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2025. ISBN 978-5-89059-562-1. 510 + 583 с.

Вышел в свет третий том *Дневника* М. Кузмина, заключающий в себе записи за 1917–1924 годы. Работа над изданием растянулась на много лет — за это время ушли из жизни С. В. Шумихин (1953–2014) и Н. А. Богомолов (1950–2020), опубликовавшие предыдущие тома *Дневника*, но впоследствии прекратившие совместную исследовательскую деятельность (см.: Богомолов 2014). Предварительную расшифровку опубликованного текста в настоящем издании выполнила К. В. Яковleva, а к печати *Дневник* и комментарии к нему (работу над которыми начали еще редакторы предыдущих томов) подготовила А. С. Пахомова. Значимость рецензируемого издания сложно переоценить — исследователям и заинтересованным читателям наконец-то стал доступен ценнейший источник сведений не только о биографии Кузмина, но также о культурной и повседневной жизни Петрограда–Ленинграда в период октябрьской революции, «военного коммунизма» и НЭПа. В то же время нельзя не отметить, что справочный аппарат, сопровождающий опубликованный текст *Дневника*, подготовлен не так тщательно, как это было сделано в предыдущих томах. В особенности это относится к Указателю имен, в котором есть немало неточностей и лакун. Подробный комментарий к *Дневнику* тоже не свободен от некоторых несообразностей, которые, по-видимому, являются издержками затянувшейся работы по подготовке текста к публикации.

В комментариях собран богатейший материал о реалиях первых послереволюционных лет, литературной, театральной и музыкальной жизни начала 1920-х годов. Иногда роль пояснений к тексту выполняют «параллельные места» из дневников или воспоминаний, написанных современниками Кузмина. Лаконизм многих записей в *Дневнике* делает их почти герметичными, так что без «десифровки», предпринятой публикаторами, читателю зачастую оставалось бы

лишь строить догадки, о чем идет речь. Комментаторами идентифицированы рецензии и статьи, о работе над которыми лишь мельком упоминает поэт, театральные спектакли и концерты, которые он посещал, многие кинофильмы, которые он смотрел (а равно и кинотеатры, где они демонстрировались), а также множество событий, участником или свидетелем которых он был. Именно этот «пласт» комментариев к *Дневнику* представляет наибольшую ценность.

Вместе с тем не всегда ясны принципы, в соответствии с которыми одни реалии сопровождаются комментарием, а другие — нет. Скажем, почему уточняется, что «Зигфрид» — это опера Вагнера (II, 70, 398)<sup>1</sup>, но остается без пояснений его же «Полет валькирий», равно как и упомянутые вместе с ним и столь же общеизвестные «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и «Шествие Дадона» Римского-Корсакова (II, 131). Иногда комментарии к тексту словно «запаздывают». Например, посещение ресторана «Братья Пивато» впервые зафиксировано в записи от 9 января 1918 г. (I, 41), однако реальный комментарий приводится к более позднему упоминанию этого места в записи от 30 января 1918 г. (I, 47, 377). Деревня Тярлево впервые фигурирует в записи от 14 июля 1918 г. (I, 83), а комментарий будет дан к следующему упоминанию — в записи от 28 августа 1918 г. (I, 92, 396). Имя Вебера впервые появляется на страницах *Дневника* 10 мая 1920 г. (I, 197), но о том, что музыка немецкого композитора была одним «из первых и сильнейших впечатлений Кузмина», будет сказано в комментарии к записи от 23 марта 1921 г. (I, 278, 481). 4 октября 1923 г. Кузмин упомянет в *Дневнике* о покупке халы (II, 205), однако комментарий, объясняющий, что это такое, приводится к записи от 7 февраля 1924 г. (II, 245, 458). Есть и другие примеры такого рода.

Не очень удачными кажутся попытки связать отдельные реалии с константными чертами художественного мышления Кузмина. Например, приведенные в комментариях рассуждения о христианской (I, 39, 373) и весенней теме (II, 276, 467) в творчестве поэта или о его отношении к масонству и оккультизму (I, 28, 368) носят слишком общий характер, а их привязка к тем или иным фрагментам *Дневника*

---

<sup>1</sup> Все ссылки на *Дневник* 1917–1924 годов приводятся по рецензируемому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

выглядит почти случайной. Несомненно, что взаимосвязи *Дневника* и собственно художественных текстов Кузмина требуют самого пристального изучения, однако методологические принципы (не)отсылок в издании не ясны и не оговорены.

В своих дневниковых записях Кузмин фиксирует преимущественно события «внешней жизни» (II, 178) — поездки в гости и приемы гостей, посещения театров, литературных собраний или музеев, чаепития, интимные отношения и, разумеется, заботы о хлебе насущном. В записи от 13 июня 1922 г. поэт упоминал о задуманных «реформах в дневнике» — он собирался «писать его полнее, все литературы заметки, планы, выписки, лирику — все включать» (II, 47), однако там же и отметил, что этот замысел не реализовался. Интеллектуальная жизнь Кузмина протекает словно «по ту сторону» *Дневника*, лишь изредка проникая на его страницы. Приведем лишь один пример. Еще В. Ф. Марков отмечал, что «оккультизм и эзотерика, хлынувшие в кузминскую поэзию в „Нездешних вечерах“, в „Параболах“ царят безраздельно, и их образы сплетаются в сложнейшие клубки смысла, где трудно отделить друг от друга гностику, пифагорейство, орфизм, масонство, магию, астрологию, алхимию, а может быть и розенкрейцерство с кабалистикой» (Марков 1977: 382). Однако в *Дневнике* интерес поэта к эзотерике отражен в минимальной степени: в записях 1920–1923 гг. проскальзывают лишь беглые упоминания о масонских или оккультных книгах, которые поэт видит в магазинах или гостях (I, 190, 198, 265, 286), об оккультных разговорах (II, 217) или разговорах о масонах (I, 249). О том, что «тайные науки» увлекали Кузмина, можно судить лишь по единичным косвенным свидетельствам. Например, 28 марта 1922 г. он получает в подарок книгу «Каббалистические письма», а на следующий день с неудовольствием отмечает, что это оказалась «философская болтовня» французского просветителя маркиза д'Аржана (II, 27–28). Очевидно, поэт надеялся, что подаренная книга будет посвящена каббале в буквальном смысле этого слова.

Кузмин крайне редко приоткрывает двери в свою творческую лабораторию, и поэтому исключительный интерес представляют те дневниковые пассажи, которые позже откликнутся в его стихах или прозе. Несколько таких случаев отмечено в комментариях. Например, в записях от 3 и 4 декабря 1920 г. поэт упомянет свои распухшие от холода

руки и «предчувствие мысли», что нищета и власть большевиков — «это навсегда, до конца жизни» (II, 250). Обе детали всплывают в стихотворении «Декабрь морозит в небе розовом...», написанном 8 декабря 1920 года. В записи от 11 июня 1922 г. упомянута песня «Мы на лодочке катались...», привезенная О. А. Глебовой-Судейкиной из Архангельска и вдохновившая поэта на сочинение пространного стихотворного произведения «„А это — хулиганская“», — сказала...» (1922). В строках из дневниковой записи, посвященной песне, уже намечена семантическая схема будущего стихотворения — «Всё, всё, и относящееся, и неотносящееся, и прошлое, и небывшее вспомнил» (II, 47).

Приведем еще несколько таких перекличек, не отмеченных в комментариях. 11 мая 1920 г. поэт сделает следующую запись: «Все вспоминаю, как Попелла рассказывала о смерти Зенгера. Они были так похожи друг на друга, так милы, так друг друга обожали. Брат загrimировал его в гробу, и печали не было конца. Потом Жене являлся призрак Зенгера с зажигалкой и говорил: „Нехорошо Коля поступает“. Вызывали его тень» (I, 197). Услышанную им историю Кузмин обыграет в рассказе «Из записок Тивуртия Пенцля», над которым он работает в это время:

Я знала двух братьев, они были близнецы [...]. К тому же они так любили друг друга, так ухаживали один за другим [...]. И вот, сердечко, один из мальчиков умирает. Они были еще молоденькие, почти мальчики и, действительно, прелесть какие хорошеные. Брат чуть не сошел с ума. [...] Но тот умер. Тогда его брат предался неописуемой скорби и чудачествам: бился головой о стену, ложился спать в гроб с покойником, целовал его, тормошил, думал разбудить, бедняжка! Наконец причесал его, напудрил, нарумянил, подвел глаза и брови, одел в лучший костюмчик и так отправил к Господу Богу. [...] Брат его от горя стал заниматься магией и вызывать умершего. Не знаю, являлся ли он к ним... Ведь это большой грех, Тивуртик, тревожить покойников! Но он пришел ко мне, хотя, клянусь Мадонной, я вовсе не занималась магией и не думала о нем. [...] Я спала. Просыпаюсь от треска, словно щелкнули табакеркой...

(Кузмин 1990: 272–274)

27 мая 1920 г. Кузмин напишет следующее: «Я не считаю себя пупом земли, но внешняя жизнь такова, что отсекает разные земные пристрастия. Сначала половые, направляя все на еду. А теперь и еду. Я думал сначала, что это импотенция, но нет. Просто поставлено на десятое место» (I, 201). Позже эта запись откликается во фрагментах из дневника Марии Родионовны Петровой — героини рассказа «Подземные ручьи» (1922): «Это не аскетизм, а более точная оценка наших потребностей, все становится на свое десятое и даже двадцатое место. Физические наши потребности могут быть сведены до минимума. [...] И потом я перестала считать свою почтенную личность пупом земли, и от этого только выиграла» (Кузмин 1990: 307–311). Поэт подарит Марии Родионовне и свое желание очутиться в Шанхае, о котором он обмолвился в записи от 27 июня 1918 г. (I, 80).

17 марта 1924 г., размышляя о своей любви к Л. Л. Ракову, поэт отметит: «Новое чувство с такою силою пробудилось во мне, что я почти уже не раздваиваюсь» (II, 262). «Романтическая» транскрипция этого автопсихологического пассажа станет зачином стихотворения «Ко мне скорее, Теодор и Конрад!..», завершенного в апреле 1924 г. и посвященного Ракову: «Душа моя растерзана любовью, / И сам себе кажусь я двойником» (Кузмин 1996: 558).

Есть случаи и «обратной связи» между *Дневником* и художественными текстами. Приведем фрагмент записи от 5 октября 1924 г.: «И какая-то шаткость, признак жизни» (II, 338) — здесь поэт автореминисцирует написанное в марте 1924 г. стихотворение «Я мог бы!.. мертвые глаза...», вошедшее в цикл «Новый Гуль»: «Живое всё — блаженно шатко...» (Кузмин 1996: 526).

Исключительная насыщенность дневниковых записей Кузмина самыми разнообразными именами, реалиями и событиями ставит перед комментаторами множество вопросов, некоторые из которых кажутся неразрешимыми. В первую очередь это относится к идентификации лиц, упомянутых в *Дневнике* — Кузмин нередко пишет фамилии неточно, а контексты, в которых они упоминаются, далеко не всегда позволяют выяснить, о ком идет речь. Несмотря на значительный объем, комментарии к *Дневнику* 1917–1924 гг. не претендуют на полноту, о чем прямо сообщается в преамбуле. Мы все же позволим

себе привести несколько дополнений к справочному аппарату рецензируемого издания, а также исправить обнаруженные в нем неточности.

*4 ноября 1917 г.: «Юр. явился с Тенкате и книжкой» (I, 24).* Вероятно, в данном случае речь идет о продукции известнейшего петербургского табачного магазина «Тен-Кате и К°», располагавшегося на Невском, 18<sup>2</sup>. Голландская фамилия ten Cate по-русски в то время обычно писалась как Тен-Кате. Ср.: «Вот рядом начальственный голос говорит офицанту: „Подай мне сигару Тен-Кате, высшей марки“» (Вагинов 1931: 94).

*14 октября 1918 г.: «Звонила Олем<sup>3</sup>. Рассказывала, как вчера с певческой капеллой ездила в Кронштадт. Что же, заменила citoyen'a Лурье» (I, 103).* По всей видимости, используя французскую лексему, Кузмин обыгрывает типичную форму обращения в период Великой Французской революции (как *citoyen Robespierre* или *citoyen Marat*), намекая на сотрудничество А. С. Лурье с представителями новой власти. В дальнейшем поэт еще не раз будет скептически отзываться о советской карьере Лурье.

*13 января 1919 г.: «Сегодня мамашино рожденье» (I, 126).* На 13 января нового стиля приходился не день рождения матери Ю. Юркуна, Вероники Карловны Амбразевич, а день памяти ее небесной патронессы — блаженной Вероники из Бинаско (или Вероники Миланской). В действительности В. К. Амбразевич появилась на свет 1 ноября 1869 г. в семье Кароля (Карла) Ананиса<sup>4</sup> и Анны Ананис (Киборт), а 10 ноября была окрещена в костеле Св. Креста местечка Богуславишки Гельванской волости Виленского уезда Виленской же губернии<sup>5</sup>. Место ее рождения в метрической записи не было указано, однако из записи о бракосочетании Вероники Карловны с Иваном Казимировичем Юркуном, состоявшемся 28 июня 1887 г., следует, что оба супруга были уроженцами застенка Повицина Гельванской волости<sup>6</sup>. В Указателе имен

<sup>2</sup> Весь Петроград на 1917 г.: адресная и справочная книга. Петроград, 1917. С. 1530.

<sup>3</sup> О. А. Глебова-Судейкина.

<sup>4</sup> В метрической записи использован русифицированный вариант фамилии — Ананий.

<sup>5</sup> Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas. F. 1490. Ap. 1. B. 8. L. 70.

<sup>6</sup> Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas. F. 1490. Ap. 1. B. 18. L. 39.

(равно как и в предыдущих томах *Дневника* и многих других изданиях) указан неверный год рождения В. К. Амбразевич — 1868.

*18 февраля 1919 г.: «Вернулась „Луиза“ ко мне»* (I, 133). Не исключено, что речь идет об идиллии «Луиза» (1795) Иоганна Генриха Фосса (1751–1826). Стоит отметить, что классические иллюстрации к этому произведению были выполнены Даниэлем Ходовецким. Шесть его гравюр к «Луизе» были опубликованы в 1798 г. в *Альманахе и карманной книге для обходительного развлечения*<sup>7</sup>, впоследствии они не раз воспроизводились в отдельных изданиях идиллии, выходивших в Кенигсберге<sup>8</sup>. Первый русский перевод «Луизы» тоже был проиллюстрирован гравюрами Ходовецкого<sup>9</sup>. Как хорошо известно, Кузмин очень любил творчество немецкого художника и коллекционировал его работы. В *Дневнике* поэт не раз упоминает о покупке, получении в дар или продаже гравюр Ходовецкого или книг с его иллюстрациями. Можно предположить, что Кузмину принадлежало отдельное издание «Луизы» с гравюрами Ходовецкого.

*14 октября 1921 г.: «Пичилкин вспоминал мою славу в Палас-Театре»* (I, 331). Рискнем предположить, что в действительности эту фамилию следует читать как Пигалкин. В связи с «Палас-Театром» такую фамилию Кузмин упоминал в *Дневнике* 1934 года: «Вспоминается Кошкин, Мозгов, Пигалкин, Поликарпов, строители Палас-Театра» (Кузмин 1998: 63). Вероятно, в *Дневнике* 1921 года тоже имеется в виду Василий Николаевич Пигалкин — участник товарищества «Кошкин, Мозгов, Пигалкин и К°», в 1910 году основавшего «Палас-Театр» (см. Янковский 1937: 323). Ср.: «Во главе „Палас-Театра“ стоит дирекция из купцов — буфетчиков и бывших официантов Мозгова, Кошкина, Пигалкина, Поликарпова и Харитонова» (Евреинов 1916: 48).

7 Almanach und Taschenbuch zum Geselligen Vergnügen für das Jahr 1798. Leipzig, 1798.

8 См., например: Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen von Johann Heinrich Voss. Dritte Auflage mit neuen Kupfern. Königsberg, 1800; Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen von Johann Heinrich Voß. Auswahl der letzten Hand, mit Kupfern. Königsberg, 1826.

9 Луиза. Сельское стихотворение Ивана Генриха Фосса. Переводъ съ немецкаго Павла Теряева. Санктъ-Петербургъ, 1820.

*10 февраля 1922 г.:* «Посадили меня отдельно со Щеголевым и Котляревским» (II, 17). В Указателе имен пропущено имя историка литературы Нестора Александровича Котляревского (1863–1925), который, как Кузмин и П. Е. Щеголев, был участником Вечера памяти Пушкина, проходившего в этот день в Доме литераторов (см.: Галушкин 2006: 315).

*7 февраля 1922 г.:* «Сами Гондлы явились. Горелик уехал, моих пьес не ставят, сами не знают, чего хотят, кислы неуверенны» (II, 16); *19 февраля 1922 г.:* «Побрел в театр. Темно, холодно и пусто, все кислы, даже брата Горелика нет» (II, 19); *2 марта 1922 г.:* «Отправился на репетицию. Все милы. Ждут Горелика» (II, 21). Поскольку «Гондлами» Кузмин в *Дневнике* называет участников Театральной мастерской, очевидно, что речь идет о ее директоре — С. М. Горелике (см., напр.: Лукницкая 1990: 260).

*14 февраля 1922 г.:* «Юр. добыл денег, притяцил масла, хлеба и чудного Marillier» (II, 18). Вероятно, речь идет о купленной Юркуном гравюре французского художника Клемана-Пьера Марилье (Clément-Pierre Marillier; 1740–1808). Фамилия не отмечена в Указателе имен.

*1 марта 1922 г.:* «В театре пусто. Зашел в общежитие. Там Холодов и Костомолоцкий» (II, 21). Имеются в виду Рафаил Моисеевич Холодов (1900–1975) и Александр Иосифович Костомолоцкий (1897–1971) — актеры Театральной мастерской. В своих рецензиях на спектакли мастерской Кузмин не раз отмечал актерские качества Холодова и Костомолоцкого<sup>10</sup>. Обе фамилии не вошли в Указатель имен. Холодов упоминается в *Дневнике* еще несколько раз (II, 14, 17, 34).

*17 июня 1922 г.:* «Ходили в кинемо. Смотрели Риту Сашето» (II, 49). Имеется в виду немецкая танцовщица и звезда немого кино Рита Сак-

---

<sup>10</sup> «Прекрасная отвага. („Гондла“ в Театральной мастерской)», в: *Жизнь искусства* 3 (826), 1922, 2; «Адвокат Пателен (Театральная мастерская)», в: *Жизнь искусства* 4 (827), 1922, 2; «Иуда (Театральная мастерская)», в: *Жизнь искусства* 7 (830), 1922, 1. Отметим, что в рецензиях на «Пателена» и «Иуду» Кузмин пишет фамилию Костомолоцкого неточно: в первом случае — Костамолодцев, а во втором — Костомолацкий. Ошибочное написание сохранилось и в сборнике «Условности», где фамилия актера фигурирует в форме Костомолодцев (Кузмин 1923: 109, 112).

кетто (Rita Sacchetto; 1880–1959), в России получившая известность как Рита Сашетто (см., напр.: Лихачев Б. 1927: 160, 208). Фамилия не упомянута в Указателе имен.

*17 августа 1922 г.: «Арестованы Каган, Волковысский, Харитон, Замятин, Строев, Изгоев, Лапшин и Карсавин» (II, 65).* Из этого перечня в Указателе имен не упомянут публицист Александр Самойлович Изгоев (наст. имя Арон Соломонович Ланде; 1872–1935), вскоре после ареста высланный из СССР. *Лапшин* в Указателе имен идентифицирован как художник Николай Федорович Лапшин. Однако очевидно, что в данном случае имелся в виду философ Иван Иванович Лапшин (1870–1952), арестованный, как и другие будущие пассажиры «философского парохода» в ночь с 16 на 17 августа 1922 г. (см.: Барсова 2006: 58–59).

*29 декабря 1922 г.: «Что-то она <В. К. Амбразевич — Е. К.> смутно понимает своей „закренченой головой“ (II, 105).* От пол. zakręcić — «закрутить, завертеть, напутать, перепутать». Ср. также выражение zakręciło w głowie («закружилась голова»).

*31 декабря 1922 г.: «О. Ник. жаловалась на театральные интриги, на происки Железновой и т. п.» (II, 106).* Вероятно, имеется в виду актриса Нина Михайловна Железнова (1899–1972), служившая, как и О. Н. Арбенина, в бывшем Александринском театре<sup>11</sup>. Кроме того, Железнова упоминается в числе посетителей творческого объединения «Голубой круг» (II, 53). В Указателе имен фамилия не отмечена.

*14 февраля 1923 г.: «Мы в кино на Троицкую. Немецкая, из последних, но неважная» (II, 127).* Начиная с 13 февраля, в кинотеатре «Кино-Троицкий» (Троицкая, 18), открывшемся после месячного перерыва, демонстрировалась «новая грандиозная фильма в 7-ми частях „Берилла“, прошедшая с огромным успехом в Москве»<sup>12</sup>. В анонсе сообщалось, что «в картине участвует новая звезда герм. кинематографа Лиа Май, дочь знаменитой кино-артистки Мия Май». Эти же сведения приво-

<sup>11</sup> <https://collection.alexandrinsky.ru/entity/PERSON/3511321>

<sup>12</sup> Здесь и ниже: *Обозрение кинематографов, эстрады, арены и стадиона 6, 1923, 6.*

дились и в рецензии на фильм, где было указано его полное название — «Мисс Берилла»<sup>13</sup>. Однако в действительности дочь Миа Май звали Ева, и в этой ленте она не снималась. Речь шла о картине Фридриха Цельника «Мисс Берилл... Прихоть миллионера» („Miss Beryll... die Laune eines Millionärs“, 1921), главную роль в которой сыграла жена режиссера — Лия Мара.

*19 июня 1923 г.: «В „Красной“ попал под опеку Кранца» (II, 167). Упоминается еще раз в записи от 24 апреля 1924 г. и тоже в связи с сотрудничеством Кузмина в *Красной газете* (II, 279). В Указателе имен фамилия пропущена. Очевидно, имеется в виду финансист Давид Маркович (Маркусович) Кранц, служивший заведующим конторой экономического отдела *Красной газеты*<sup>14</sup>. Кузмин был знаком с ним еще с дореволюционных времен и не раз упоминал в *Дневнике* за 1909–1911 годы.*

*21 июля 1923 г.: «Хорошо брился в новой цирульне, где встретил Аничкова. Уже сына» (II, 180). Согласно Указателю имен, имеется в виду филолог Евгений Васильевич Аничков (1866–1937), однако очевидно, что встретить его Кузмин не мог, поскольку тот навсегда покинул Россию еще во время Первой мировой войны и, начиная с 1920 г., проживал в Югославии. Из текста явствует, что речь шла о его сыне — лингвисте Игоре Евгеньевиче Аничкове (1897–1978), который в 1922 г. возвратился в Петроград из Красноярска и впоследствии работал преподавателем английского языка (см.: Лихачев Д. и др. 1997: 14).*

*9 августа 1923 г.: «Забегал в пивную Кякшт» (II, 186). Вероятно, имелся в виду актер Евгений Георгиевич Кякшт (1894–1956) — племянник не раз упоминавшейся в *Дневнике* М. Ф. Андреевой, воспитывавшийся в ее семье (см., напр.: Крундышев 1981: 100, 426). В Указателе имен фамилия пропущена.*

---

<sup>13</sup> *Обозрение кинематографов, эстрады, арен и стадиона* 7, 1923, 4.

<sup>14</sup> Весь Ленинград на 1924 год: адресная и справочная книга г. Ленинграда. Ленинград, 1924. С. 286 (4-я паг.).

19 августа 1923 г.: «[...] пошли на Сувор<sup>овский</sup> в кинематограф. Хорошая америк<sup>анская</sup> драма, теснота, хорошо» (II, 189). Возможно, речь идет о кинотеатре «Астартэ», располагавшемся на бывшем Суворовском проспекте, в 1923 г. переименованном в Советский проспект. С 17 по 19 августа там демонстрировалась американская кинокартина «Когда женщина убила»<sup>15</sup>.

22 августа 1923 г.: «Трей гово<sup>рила</sup>, что хочет посоветовать что-то О. Н. насчет возвращения» (II, 190). Поскольку речь идет об увольнении О. Н. Арбениной из бывшего Александринского театра, можно предположить, что имеется в виду актриса Лидия Августовна Трей (1898–1952)<sup>16</sup>.

9 сентября 1923 г.: «Поперлись, конечно, в „Лото“. Было скучновато, но я взял котел» (II, 196). Термин игры в преферанс. Ср.: «Игра с котлом. В этом Преферансе ремизы [...] складываются вместе в особую кассу, называемую котлом. Котел изображает самая середина стола, куда всякий обремизившийся приписывает свою ставку» (Шевляковский, 86).

11 сентября 1923 г.: «Вечером пошли на «Луизу Миллер» [...]. [...] играл мол<sup>одой</sup> чел<sup>овек</sup>, похожий на Павлика. Ужасно он мне нравится. Фамилии не помню» (II, 196). Имеется в виду немецкий киноактер Пауль Хартманн, в фильме „Luise Millerin“ (1922) сыгравший роль Фердинанда. Его сходство с Павлом Масловым Кузмин уже отмечал в записи от 1 февраля 1923 г. (II, 122), причем и там фамилия артиста осталась не названной. При этом в Дневнике дважды упоминается некий Гартман, в Указателе имен идентифицированный как Пауль Хартманн. Вне всякого сомнения, это не так — и не только потому, что Кузмин не помнил фамилию актера. 18 марта 1922 г. поэт пересекается с Гартманом у Я. Н. Блоха (II, 25), а 7 июля 1923 г. встречает его в магазине «Книга» (II, 174). Очевидно, что это не мог быть Пауль Хартманн. Вероятно, в Дневнике имелся в виду известный ленинградский коллек-

<sup>15</sup> См. реPERTUAR ленинградских кинотеатров за 14–19 августа 1923 г. в: Жизнь искусства 32, 1923.

<sup>16</sup> <https://collection.alexandrinsky.ru/entity/PERSON/3512075>

ционер и библиофил Владимир Паулинович Гартман (1883–1937), юрисконсульт Книжной лавки писателей<sup>17</sup>.

*21 декабря 1923 г.: «[...] поплелись к Шульгиным; были Персиановы и Двинский. [...] Хвалили <?> даже Лопухову, но ориентация на Лапицкого довольно идиотская»; 22 декабря 1923 г.: «Вечером был у Персиановых. Сплетни, оперетки, ориентация и надежды на Лапицкого» (II, 228).* В этих записях упоминается режиссер Иосиф Моисеевич Лапицкий (1876–1944), в конце ноября 1923 г. возглавивший Управление оперной труппой Государственных Академических театров<sup>18</sup>. По-видимому, скептическая оценка «ориентации на Лапицкого» связана с негативным отношением Кузмина к театральным постановкам этого режиссера. Ср.: «Если у товарища Лапицкого так силен зуд творчества, что он не может оставить в покое ни Ибсена, ни Софокла и пытается насиливать даже таких патентованных старичков, как „Фауст“ и „Риголетто“, — куда приличней было бы ему самому писать хоть по три драмы и по две оперы в год. Люди <> невысоко ценящие его творчество <> могли бы не ходить на них и не рисковали бы получать произведения Лапицкого под различными славными псевдонимами»<sup>19</sup>. В Указателе имен фамилия режиссера пропущена.

*20 февраля 1924 г.: «Шел с Ионой Кугелем» (II, 251). Имеется в виду Иона Рафаилович Кугель, редактор вечернего выпуска «Красной газеты». В более поздних записях Кузмин называет его просто Ионой (II, 307, 340). В Указателе имен не упомянут.*

*23 апреля 1924 г.: «Сидит Шмитиха с собакой» (II, 278); 18 июня 1924 г.: «Пошли за О. Н. Там Анна Ив<ановна> и Шмитиха» (II, 300). Шмитихой Кузмин называл Эмму Яковлевну Шмидт — жену А. К. Шмидта, суплога Академического театра драмы. (См.: Кузмин 1998: 304). В Указателе имен не упомянута.*

<sup>17</sup> См. о нем: Косинский 1995: 168–169; Фролова 2011: 75–78.

<sup>18</sup> *Teatr* 10, 1923, 17.

<sup>19</sup> «Царь Эдип», в: *Жизнь искусства* 13, 1918, 3.

29 мая 1924 г.: «Звонил Жирмунскому, будет в 3 ч. [...] Мать — сестра Доры Яковл<sup><евны></sup> Блох — задержала меня» (II, 292). Имеется в виду мать В. М. Жирмунского — Александра Яковлевна Жирмунская, урожденная Малкиель (1859–1945).

24 сентября 1924 г.: «[...] они просидели у Введенского с Тамарой вчетвером» (II, 333); 19 октября 1924 г.: «Проектировали скучный ужин с Введ<sup><енским></sup> и Тамарой» (II, 343). Очевидно, речь идет о Тамаре Александровне Мейер (1902–1982), на которой поэт Александр Введенский, близкий к кругу Кузмина, был женат в 1921–1930 гг. (См.: Крусанов 2013: 792).

*Берггрюн*. Несколько раз упоминается в записях за 1923–1924 годы. Отмечен в Указателе имен, но без аннотации. Имеется в виду Владимир Алексеевич Берггрюн — помощник управляющего и заведующий финансовой частью Управления государственных академических театров<sup>20</sup>.

*Струве*. В дневниковых записях 1922–1924 гг. носитель этой фамилии упоминается свыше двадцати раз. Согласно Указателю имен, во всех случаях имеется в виду египтолог Василий Васильевич Струве (1889–1965), но, судя по всему, это не так. Из текста *Дневника* следует, что упоминаемый в нем Струве имел отношение отнюдь не к академическому, а, скорее, к театральному миру. Кузмин нередко встречается с ним в театре (II, 133, 135, 158, 228), их общие знакомые при- надлежат к театральным кругам — это, например, театральный критик П. И. Сторицын (II, 117, 269) или артист В. Д. Резников (II, 151, 159). Особенно часто фамилия Струве упоминается вместе с именем балерины и артистки оперетты Е. В. Лопуховой. Наконец, из записи от 6 декабря 1923 г. следует, что и сам Струве сочинял театральные произведения: «Потом Струве все читал свои пьесы до 12 час.» (II, 224). Идентифицировать этого человека помогает дневниковая запись от 2 сентября 1923 г.: «Струве, оказывается, представитель Татреспублики для торговых сношений» (II, 194). Очевидно, что данного Струве нельзя отождествить с Вас. Вас. Струве, который, начиная с 1920 г.,

<sup>20</sup> Театрально-Музыкальный Календарь-Справочник на 1923-й г. Петроград, 1923. С. 216.

был профессором кафедры Древнего Востока в Петроградском университете (см.: Большаков 2000: 45). В действительности в *Дневнике* упоминается экономист и финансист Василий Густавович Струве (1882–1945), который в первой половине 1920-х гг. был управляющим местного представительства «Татторга» (Татарского торгово-промышленного товарищества)<sup>21</sup>. В. Г. Струве был женат на балерине Евгении Васильевне Лопуховой (1884–1943). Кроме того, он дружил с ее братом, балетмейстером Федором Васильевичем Лопуховым (1886–1973), и был автором либретто нескольких его балетов (см.: Добровольская 1976: 44). Впоследствии В. Г. Струве работал помощником директора завода «9-е января», в 1935 г. он был на 3 года выслан в Саратов, а в 1942 г. — приговорен к 10 годам исправительно-трудовых лагерей. Умер в заключении<sup>22</sup>.

Очевидно, что к В. Г. Струве относятся и упоминания о «муже Лопуховой» (II, 83, 304). Кроме того, судя по всему, именно В. Г. Струве Кузмин называет «головой еловой» или просто «головой» (II, 187, 226, 236, 244, 279, 315, 330, 335, 362, 365). Из текста с очевидностью следует, что носитель этого прозвища был человеком, близким Е. В. Лопуховой, и проживал с ней в одной квартире. Приведем лишь несколько примеров: «Поперся к Лопуховой. Мила. Голова еловая больна, лежит» (II, 187); «Звонил [...] голове еловой. [...] Тот сидит один дома. Условились встретиться с Евг~~е~~н~~и~~ей Вас~~и~~льевной» в „Колоссе“» (II, 226); «[К]огда Евг~~е~~н~~и~~я Вас~~и~~льевна уехала, голова еще выставил бутылочку» (II, 362). Дополнительным свидетельством в пользу предложенной идентификации может служить запись от 18 сентября 1924 г.: «Хотел зайти к еловой голове, но татарскую вывеску уже сняли» (II, 330). По всей видимости, речь здесь идет о «Татторге», в котором служил В. Г. Струве.

*Кирилл Струве*. Упомянут дважды, но не отмечен в Указателе имен. 29 мая 1924 г.: «Наверху Кирилл Струве играет Шопена как сапожник»

<sup>21</sup> Весь Ленинград на 1924 год. С. 260 (5-я паг.); Весь Ленинград на 1925 год: адресная и справочная книга г. Ленинграда. Ленинград, 1925. С. 385 (5-я паг.). В адресной книге на 1924 г. фамилия дана с опечаткой — Струбе.

<sup>22</sup> [https://ru.openlist.wiki/Струве\\_Василий\\_Густавович\\_\(1882\)](https://ru.openlist.wiki/Струве_Василий_Густавович_(1882))

(II, 292); 29 сентября 1924 г.: «Похож на Кирилла Струве, будто выкачана вся кровь» (II, 335). Имеется в виду сын В. Г. Струве — Кирилл Васильевич Струве (1906 – ?), актер и музыкант, впоследствии доцент кафедры общей физики Ленинградского индустриального института. Помимо Кузмина, К. В. Струве был знаком и с другими представителями «неофициальной» ленинградской культуры 1920-х – 1930-х гг. — например, Д. И. Хармсом и М. В. Юдиной. В 1940 г. был репрессирован<sup>23</sup>. Еще дважды Кузмин упоминает Кирилла Струве только по имени (II, 150, 335). Насколько можно судить, первый раз в *Дневнике* Кирилл Струве фигурирует в записи от 22 ноября 1922 г.: «Худенький и страшно бледный пасынок — немецкий мальчик разыгрывает вдали Шопена» (II, 90). Пасынком он здесь назван по отношению к Е. В. Лопуховой.

4 декабря 1924 г.: «Поехали к Лопуховой [...] Вольский был и племянник Струве» (II, 360). Вольский — актер Михаил Иванович Вольский (1899–1949), как и Е. В. Лопухова, служивший в «Палас-Театре»<sup>24</sup>. Его фамилия есть в Указателе имен, но без аннотации и указания полного имени. О ком именно из племянников В. Г. Струве идет речь в этой записи, однозначно судить невозможно, однако двое из них имели отношение к ленинградским музыкально-театральным кругам. При этом один из них, виолончелист Борис Александрович Крюденер-Струве (1897–1947)<sup>25</sup>, играл в оркестре «Палас-Театра»; Кузмин упоминал его в заметке, посвященной бенефисам ленинградских опереточных артистов<sup>26</sup>. Его младший брат Георгий Александрович Крюденер-Струве (1899–?) был скрипачом оркестра Ленинградского Государственного Нового театра<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> См. о нем: [https://ru.openlist.wiki/Струве\\_Кирилл\\_Васильевич\\_\(1906\)](https://ru.openlist.wiki/Струве_Кирилл_Васильевич_(1906)); <https://arch2.iofe-center/person/37181>; См. также: Хармс 1992: 22; Хармс 2002: 386.

<sup>24</sup> Весь Петроград на 1923 год: адресная и справочная книга г. Петрограда. [Петроград]: Издание Отдела Управления Петрогубисполкома, 1923. С. 238 (4-я паг.).

<sup>25</sup> См. о нем: <https://www.conservatory.ru/esweb/struve-kryudener-boris-aleksandrovich-1897-1947>.

<sup>26</sup> «Бенефисы», в: *Жизнь искусства* 21, 1923, 18.

<sup>27</sup> <https://arch2.iofe-center/person/20807>

16 декабря 1924 г.: «Юр. и О. Н. были на теточной драме» (II, 364). По всей видимости, Ю. И. Юркун и О. Н. Арбенина ходили на фильм Карла Теодора Дрейера «Михаэль» (1924), который в этот день демонстрировался в кинотеатре «Пикадилли» (пр. 25 Октября, 60)<sup>28</sup>. Сюжет этой картины, снятой по одноименному роману Германа Банга, посвящен истории любви художника Клода Зоре к молодому натурщику Михаэлю — именно поэтому Кузмин называет фильм тёточной драмой (от жаргонного «тётка» — активный гомосексуалист).

Не исключено, что и некоторые другие идентификации, приведенные в Указателе имен, нуждаются в корректировках. Например, отождествление некоего Виноградова (II, 237, 335, 338, 343) с филологом Виктором Владимировичем Виноградовым не выглядит обоснованным. Контексты, в которых он упоминается, наводят на мысли, что этот человек был связан скорее с театральными или балетными, нежели филологическими кругами. Очевидно, что просопографическое изучение *Дневника* М. Кузмина 1917–1924 гг. требует продолжения. Чтобы облегчить эту задачу будущим исследователям, приведем список выявленных нами имен, не вошедших в указатель к *Дневнику*.

Акименко (II, 25, 26), Амираго (II, 171, 338), Андрусон (II, 15)<sup>29</sup>, Барсов (II, 339, 340), Бондаренко (II, 230), Бренев (II, 69), Брянский (II, 224, 334), Буржуа (II, 349), Быковский (II, 177), Быстрицкий (II, 301), Вальман (II, 297), Вейс<sup>30</sup> (II, 173), Вениг (II, 145), Видам (II, 313), Виленский (II, 158), Вреден (II, 78), Втион <?> (II, 190), Гаварни (I, 249)<sup>31</sup>, Гамалей (II, 160, 260)<sup>32</sup>, Глаголин (II, 45, 207), Гордон (II, 189, 190), Гребенин (II, 67), Грузенберг, м-ме (II, 282), Диевский (I, 334), Догонадзе (II, 315), Долинова

<sup>28</sup> См.: *Жизнь искусства* 51, 1924, 2 (2-я паг.). В анонсе, помещенном на четвертой странице обложки, фильм был обозначен как «драма в 7 актах».

<sup>29</sup> Вероятно, поэт Л. И. Андрусон (1875–1930) — Кузмин был с ним знаком и упоминал в *Дневнике* 1909 года.

<sup>30</sup> Вероятно, И. А. Вейс, дирижер театра «Музыкальная комедия».

<sup>31</sup> Очевидно, французский рисовальщик Поль Гаварни (1804–1866).

<sup>32</sup> Вероятно, артистка Д. И. Гамалей.

Лена (I, 332), Дорикова (I, 342), Драпкин (II, 307)<sup>33</sup>, Зигурд, матрос (I, 334), Кадя и Вадя (II, 93), Карташева (II, 71), Катобнич <?> (II, 199), Кац (II, 307), Кнакфус, музыкант (I, 22), Корнфельд<sup>34</sup> (II, 207), Костичев (II, 152), Красков (II, 95), Кубеланд (II, 241)<sup>35</sup>, Куин (II, 23), Лапин (II, 253, 306), Лахман (II, 199, 202), Левин (II, 226), Литвин (I, 33), Лобанова-Ростовская (II, 8), Локман (II, 242), Людмила (II, 313, 323), Медведский (II, 17), Метальников (II, 24), Митенот (I, 340), Мортфузов (II, 10), Мурзичи (II, 45), Мусина (II, 25), Назлевич (II, 307), Находка (II, 297), Нежданова Ирина (II, 281), Нилов, генерал (I, 76), Панкратов (II, 102, 104), Пантишки (I, 329), Панчина (II, 99), Петрова Аня (II, 365), Попова Ирина (II, 249), Пушников, военный (II, 72), Рант (II, 46), Риттенберги (II, 35, 37), Рест (II, 283), Родионовна (II, 313), Сева (II, 214, 215, 233, 293)<sup>36</sup>, Сигма (II, 49), Скляревский (II, 236), Соболева (II, 237, 290, 330, 332), Таня (II, 313), Татищев (II, 48), Татищева (II, 22), Торев <?> (II, 216), Туся, Тяпа<sup>37</sup> и Тата (II, 240), Уоткинс Саломея, двоюродная сестра Ю. И. Юркуна (II, 39), Ухтомская (II, 100), Фельдберг (II, 243), Филин (II, 81), Халатов (II, 159), Холина (II, 9), Шехтели (II, 198), Шпер (II, 52), Шмидт (II, 178, 179), Шпис (II, 19), Шульговский<sup>38</sup> (II, 15), Шуман Виктор (II, 68), Шуман Георг (II, 68), Щуко (II, 227)<sup>39</sup>, Юмашева (II, 25), Яня, подруга В. К. Амбразевич (II, 143, 206, 314), Crock, signora (II, 186), Degas (I, 32), Mehul (II, 362)<sup>40</sup>, Moreau (I, 328), Sternteim (II, 245).

Безусловно, отмеченные нами недочеты не перечеркивают достоинства книги — научная значимость рецензируемого издания несомненна, и

33 По-видимому, сотрудник «Красной газеты» И. А. Драпкин.

34 По-видимому, издатель М. Г. Корнфельд (1884–1973).

35 Поскольку с ним Кузмин беседует об альманахе «Абраксас», можно предположить, что поэт ошибочно написал фамилию Ниссона Кубланова.

36 По-видимому, сын экономиста В. В. Святловского.

37 В данном случае это не Т. М. Персици.

38 Вероятно, поэт Н. Н. Шульговский (1880–1937?).

39 Вероятно, театральный художник В. А. Щуко.

40 Очевидно, французский композитор Этьен Мегюль (1763–1817).

его появление можно только приветствовать. Однако нельзя не признать, что книге не помешала бы более тщательная научная редактура.

Евгений Козюра

### Литература:

- Барсова, Людмила (2006): «Жизненный путь И. И. Лапшина», в: *Неизданный Иван Лапшин*. Санкт-Петербург: Издательство СПбГАТИ, 10–93.
- Богомолов, Николай (2014): «Памяти коллеги: о Сергее Шумихине», в: *Новый мир* 5, 220–221.
- Большаков, Андрей (2000): «Василий Васильевич Струве», в: *Портреты историков. Время и судьбы. Т. 2: Всеобщая история*. Москва/Иерусалим: Университетская книга / Gesharim, 41–52.
- Вагинов, Константин (1931): *Бамбочада*. Ленинград: Издательство Писателей.
- Галушкин, Александр (отв. ред.) (2006): *Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография*. Т. 1. Ч. 2: *Москва и Петроград. 1921–1922 гг.* Москва: ИМЛИ РАН.
- Добровольская, Галина (1976): *Федор Лопухов*. Ленинград: Искусство.
- Евреинов, Николай (1916): *Teatr для себя*. Ч. 2 (прагматическая). Петроград.
- Косинский, Михаил (1995): *Первая половина века. Воспоминания*. Paris: YMCA-PRESS.
- Крундышев, Аркадий (сост., подг. текста) (1981): *Максим Горький в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2*. / Примеч. И. Эвентова и А. Крундышева. Москва: Художественная литература.
- Крусанов, Андрей (2013): «Хроника жизни и творчества Александра Введенского», в: Введенский, Александр: *Всё*. Москва: ОГИ, 700–727.
- Кузмин, Михаил (1923): *Условности*. Петроград: Полярная звезда.
- Кузмин, Михаил (1990): *Проза: в 12 т. Т. IX: Несобрранная проза*. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties.
- Кузмин, Михаил (1996): *Стихотворения*. Санкт-Петербург: Академический проект.

- Кузмин, Михаил (1998): *Дневник 1934 года*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
- Лихачев, Борис (1927): *Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Ч. 1: 1896–1913*. Ленинград: Academia.
- Лихачев, Дмитрий / Зилитинкевич, Сергей / Недялков, Владимир (1997): «И. Е. Аничков. Биографический очерк», в: Аничков, Игорь: *Труды по языкоznанию*. Санкт-Петербург: Наука, 5–48.
- Лукницкая, Вера (1990): *Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких*. Ленинград: Лениздат.
- Марков, Владимир (1977): «Поэзия Михаила Кузмина», в: Кузмин, Михаил: *Собрание стихов*. Т. 3. München: Wilhelm Fink, 321–426.
- Фролова, Евгения (2011): «Политический Красный Крест и советская Россия», в: *Вопросы истории* 9, 71–85.
- Хармс, Даниил (1992): «„Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние“». Записные книжки. Письма. Дневники» / Публ. В. Глоцера, в: *Новый мир* 2, 192–224.
- Хармс, Даниил (2002): *Записные книжки. Дневник. Кн. 2*. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Шевляковский, Михаил (б. г.): *Коммерческие игры [...]. Полное собрание практических советов, законов и правил с приложением «Карточной терминологии*». 5-е изд., доп. Санкт-Петербург.
- Янковский, Моисей (1937): *Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР*. Ленинград/Москва: Искусство.



**Bělíček, Jan / Glanc, Tomáš: Ruská duše neexistuje. Vydalo nakladatelství Vyšehrad v Praze roku 2025 ve společnosti Albatros Media a. s., 240 S. ISBN 9788026731054.**

Das durchgehend in tschechischer Sprache gehaltene Buch vereint die im Jahr 2024 geführten, transkribierten und für die Publikation zwecks flüssiger Lesbarkeit nachbearbeiteten Interviews von Jan Bělíček (Chefredakteur der Tageszeitung *Alarm*) mit dem Slawisten und Kulturhistoriker Tomáš Glanc (2005–2007 Leiter des Tschechischen Zentrums in Moskau; seit 2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Slavischen Seminar der Universität Zürich, dort seit 2017 Privatdozent; seit 2019 auch Professor an der Karlsuniversität Prag; international tätiger Ausstellungs- und Projektkurator).

Das Buch ist in neun Kapitel gegliedert, deren Titel zum Teil nicht viel über die jeweils behandelte Thematik verraten: 1. „Eine Wende, mit der niemand gerechnet hatte“ (Zvrat, s kterým nikdo nepočítal, S. 5–52); 2. „Sehr fragile Grenzen“ (Velmi křehké hranice, S. 53–83); 3. „Blutige Rückkehr zu einer untergegangenen Welt des Ruhms“ (Krvavý návrat k zaniklému světu slávy, S. 85–103); 4. „Geschichten, die nach Blut und Massengräbern riechen“ (Příběhy páchnoucí krví a hromadnými hroby, S. 105–133); 5. „Hoffnungen, Ambitionen und Schrecken der 90er Jahre“ (Naděje, ambice i hrůzy devadesátých let, S. 135–166); 6. „Solženicyn und Sacharov, zwei Versionen Russlands“ (Solženicyn a Sacharov, dvě verze Ruska, S. 167–184); 7. „Kultureller Untergrund, Okkultismus und orthodoxe Kirche“ (Kulturní underground, okultismus a pravoslavná církev, S. 185–202); 8. „Putins Regime als Antithese zur Sowjetunion“ (Putinův režim jako antiteze Sovětského svazu, S. 203–223); 9. „Die russische Seele existiert in Wirklichkeit nicht“ (Ruská duše ve skutečnosti neexistuje, S. 225–237).

Drei Namen (Sacharov, Solženicyn, Putin), eine Zeitangabe (90er Jahre) und mehrere Schlüsselwörter (Wende, Ruhm, Massengräber, Untergrund, orthodoxe Kirche, russische Seele) wecken Erwartungen, stecken aber noch keinen Rahmen ab – weder zeitlich, noch thematisch. Ein Personenregister gibt es nicht, auch kein Sachregister, keine Fußnoten und kein Literaturverzeichnis. Das macht die Orientierung schwierig. Zumal auch Kursivsetzungen und andere Hervorhebungen spärlich gesetzt sind. Dafür gibt drei Dutzend Sei-

ten mit Photos und Legenden, die den Text ergänzen, ohne sich unmittelbar bzw. in jedem Fall mit den Kapiteltiteln in Verbindung bringen lassen. Und schon gar nicht mit dem Buchtitel. Kurzum: Querlesen geht nicht, um zu verstehen, worum es geht. Und die Thematik der Gespräche zusammenfassend wiederzugeben, ist auch kaum möglich. Zumal eingestreut immer wieder Namen auftauchen, die Querverbindungen zu politischen, gesellschaftlichen, literarischen, künstlerischen und philosophischen Themen und Tendenzen in Europa, insbesondere aber in Tschechien aufzeigen, oder Vergleiche mit Personen und Entwicklungen in der tschechischen Heimat der beiden Gesprächspartner ziehen. Das bedeutet: Sicher mehrmals muss man bei der Lektüre in jedem Kapitel eigene Erkundungen anstellen, wenn man Namen von Personen oder angedeutete Titel von Publikationen nicht auf Anhieb parat hat, eine schnelle Orientierung versucht und sich eine Vertiefung allenfalls für später vornimmt.

Spielerisch, voll Assoziationen, und ohne einen einheitlichen argumentativen Fokus – so kommt das Buch daher, dessen Titel eine Marketingerfindung des Verlags ist.<sup>1</sup> Immer wieder trifft man auch auf wertende Ausdrücke, deren Charakter den politisch-kulturwissenschaftlichen Blick der beiden Proponenten offenlegt – den Fokus des Interviewers und den Blick des Interviewten auf Entwicklungen und Tendenzen, auf Taten und auf Untaten, die Akteuren auf russischem Boden oder mit russischen Wurzeln zugeschrieben werden können. Es sind treffende und faktenbasierte Wertungen, denen man durchwegs zustimmen wird, wenn man als Europäer mit den Entwicklungen in Russland, der Sowjetunion und in der sogenannten „russischen Welt“ einigermaßen vertraut ist. Umso mehr aber, wenn man sich als Teil der vom Verlag in erster Linie wohl ins Auge gefassten, grundsätzlich kulturell informierten Leser:innenschaft zählen darf.

Handelt es sich aber aufgrund der Sprache um eine Sammlung von kulturwissenschaftlich angehauchten Gedanken von zwei tschechischen Intellektuellen für einigermaßen gebildete Tschechinnen und Tschechen? Nein, das wäre zu eng gesehen. Man kann das Buch, sofern man des Tschechischen mächtig ist oder sich bei einem E-Book eines gängigen Übersetzungsprogramms bedient, gerade als Slawist:in mit erheblichem Gewinn lesen, sich

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu die Präsentation in der Vaclav-Havel-Bibliothek in Prag vom 27.02.2025: [https://www.youtube.com/live/rLGJ-zboi\\_Y?si=WD628\\_zLKGBOfyZV](https://www.youtube.com/live/rLGJ-zboi_Y?si=WD628_zLKGBOfyZV) (16.06.2025)

Positionen von Tomáš Glanc zu eigen machen, auf den von Jan Bělíček und ihm gelegten Spuren weiter an der Thematik arbeiten bzw. – und das wohl mit besonderem Gewinn – die Texte in Seminaren mit Studierenden der Slawistik und (Ost)europakunde verwenden und vertiefen. Es geht im Wesentlichen um das, was die späte Sowjetunion und das heutige Russland ausmacht, um die fünfzig Jahre über das Ende der Sowjetunion bis heute, mit einigen Rückblicken auf das 19. Jahrhundert, und mit einigen aktuellen Bezügen angesichts des Kriegs Russlands gegen die Ukraine.

Folgende von Tomáš Glanc autorisierte Übersetzung einer Passage aus dem letzten Kapitel (S. 225–228) kann die hier versuchte Präsentation des Buchs deutlich machen.

*Tilmann Reuther*

**Tomáš Glanc im Interview mit Jan Bělíček:  
„Die russische Seele gibt es nicht wirklich“**

**Wenn Sie sich ansehen, wie in Tschechien über Russland gesprochen wird, gibt es da etwas, was Sie irritiert?**

Manchmal habe ich den Eindruck, dass Menschen, mit denen ich spreche, allzu oft und zu schnell in ziemlich stark vereinfachte Wissens- und Erfahrungsfragmente verfallen. Dabei handelt es sich oft um Klischees oder einfach um Verallgemeinerungen einzelner Beobachtungen und Phänomene „aus dem Zusammenhang gerissen“, wie man sagt.

Es ist verständlich, dass sich jeder auf seine persönlichen Erfahrungen stützt und auf das, was er mehr oder weniger zufällig irgendwo gelesen hat, was ihn angesprochen, fasziniert, geärgert oder begeistert hat, was er selbst erlebt oder erzählt bekommen hat und so weiter. Aber gerade in Tschechien, angesichts der Eindringlichkeit von allem, was mit Russland zu tun hat, nach den Erfahrungen von 1945, 1948, 1968, 1989, 2022... denke ich, dass es nicht schaden würde, mehr Distanz zu haben und vor allem zu wissen, dass die eigenen Wahrnehmungen immer subjektiv sind und dass man sie auf alles projiziert, mit dem man auf die eine oder andere Weise zu tun hat.

**Vor allem in den letzten Jahren sehen wir in Tschechien eine beispiellose Zunahme der Ablehnung von allem, was mit Russland zu tun hat, ohne dass dies in direktem Zusammenhang mit dem derzeitigen russischen Regime oder Vladimir Putin steht. Begegnen Sie in Ihrer Arbeit ähnlichen Erscheinungen?**

Nicht wirklich. Im Gegenteil, ich beobachte seit langem ein großes Interesse an Themen, die mit Russland zu tun haben. Das betrifft Literatur, Kunst, Musik, aber auch die politische Opposition und gesellschaftliche Phänomene verschiedener Art. In Tschechien gibt es zum Beispiel eines der größten und produktivsten Zentren von Memorial, einer Organisation, die den Friedensnobelpreis erhalten hat, in Russland daraufhin liquidiert wurde und unter anderem in Prag Zuflucht gefunden hat, wo ihm die Präsidentin des Parlaments ihre Dienstvilla zur Verfügung gestellt hat. Das tschechische Memorial-Zentrum wird von Štěpán Černoušek geleitet, der einst mein Student war. In seiner Generation war es üblich, mit dem Rucksack zu den Stätten ehemaliger Gulag-Lager oder zum Baikalsee zu fahren, aber dann wurde das Touristische zu etwas Größerem, und heute können diese Leute über Dutzende von Projekten berichten, die zum Verständnis des sowjetischen Systems und des heutigen Russlands beitragen.

Die ehemaligen Dissidenten, insbesondere diejenigen, die im August 1968 auf dem Roten Platz protestierten, verfügten in Tschechien über große Bekanntheit, unter anderen bemühte sich darum eine andere ehemalige Studentin von mir, Misha Stoilova. Der Journalist und Historiker Josef Pazderka, der eine Zeit lang als Korrespondent für das Tschechische Fernsehen in Moskau und dann in Warschau und der Ukraine tätig war, versucht seit langem, die Ereignisse in Russland genauer zu verstehen, und zwar nicht nur anhand von Agenturmeldungen. Petra Procházková liefert seit Jahrzehnten authentische Reportagen von den Orten, an denen sich etwas Wichtiges ereignet. In der Politikwissenschaft interessiert mich zum Beispiel immer, was Pavel Barša oder Ondřej Slačálek denken. In Tschechien gibt es fleißige und aufmerksame Journalisten und Kolumnisten wie Ondřej Soukup oder den Übersetzer Libor Dvořák. An der Karlsuniversität und am Slawischen Institut der Akademie der Wissenschaften gibt es meiner Meinung nach viele hervorragende Russlandforscher:innen – Daniela Kolenovská, Karel Svoboda und viele andere. Ich könnte noch mehr aufzählen, aber ich möchte unser Gespräch nicht mit Namen überfrachten.

Zusammenfassend würde ich sagen, dass ich persönlich keine Abneigung gegen alles Russische feststelle. Andere mögen andere Erfahrungen machen. Ich würde sogar sagen, dass es meiner Meinung nach nicht schaden würde, wenn die Erschütterung in unseren Beziehungen zu Russland jetzt im Zusammenhang mit der Ukraine größer und tiefer wäre. Nicht im Sinne einer blinden Wut auf alle, die Russisch sprechen, was übrigens, wie wir wissen, auch Ukrainer:innen sein können... Sondern ganz allgemein. Indem wir uns die Frage stellen, was wir alle vernachlässigt, übersehen, zugelassen und ignoriert haben, sodass die russische Armee plötzlich ein paar hundert Kilometer von uns entfernt ganze Städte bombardieren, täglich Hunderte von Menschen töten und eine Verwüstung anrichten kann, die Millionen von Menschen sinnlos und irreparabel traumatisiert und unermesslichen Schaden anrichtet. Ich persönlich habe den Eindruck, dass unsere Reaktion darauf unzureichend ist.

**Während des schrecklichen Krieges in der Ukraine kochen die Emotionen hoch, und damit auch die Ablehnung der russischen Kultur im Allgemeinen. Wie bewegen Sie sich als Experte für die Geschichte der russischen Kultur eigentlich in diesem Umfeld um? Welche Probleme haben Sie in diesem Zusammenhang zu lösen?**

Ich treffe manchmal auf sensible Beziehungen zwischen Ukrainer:innen und Russ:innen, auch solchen, die eindeutig gegen den Krieg sind. Wir haben uns damit in der Ausstellung „Der Schmerz der Anderen“ im DOX in Prag auseinandergesetzt, die dem Leid des Krieges und den Möglichkeiten gewidmet war, die die Kunst und unsere Wahrnehmungen des künstlerischen Ausdrucks in Bezug darauf haben oder nicht haben. Ich war in der Ausstellung, die von fünf Personen vorbereitet wurde – Leoš Válka, Otto M. Urban, Michaela Šilpochová, Stefano Carini und mir –, für Artefakte aus der Ukraine und Russland zuständig. Mehrere Kollegen wiesen mich darauf hin, dass es ukrainischen Künstlerinnen und Künstlern durch ein gemeinsames Manifest verboten ist, zusammen mit Russ:innen auszustellen. Es erschien mir unsinnig, sich danach zu richten, und für die Ausstellung habe ich Arbeiten von Chaim Sokol ausgewählt, einem in Russland geborenen und in Israel lebenden jüdischen Maler, und Werke der „Partei der Toten“, einer Gruppe, die sich seit ihrer Gründung mit prägnanten Performances gegen den Krieg ausspricht. Und tatsächlich hat am Ende keiner der etwa zehn ukrainischen Künstlerin-

nen und Künstler Einspruch erhoben, obwohl sich unter ihnen einige sehr renommierte Persönlichkeiten der Kunstwelt befanden, die jedem, der sich für zeitgenössische ukrainische Kunst interessiert, bekannt sind.

In einer anderen Ausstellung, „Poesie und Performance. Die Osteuropäische Perspektive“, die ich zusammen mit der deutschen Slavistin Sabine Hänsgen im Prager Jagdschloss Hvězda vorbereitet habe, weigerte sich die ukrainische Gruppe R.E.P., zusammen mit Russ:innen auszustellen. Obwohl es sich entweder um Russ:innen im Exil mit expliziter Antikriegshaltung oder um Konzeptualist:innen aus den 1970er und 1980er Jahren handelte. Der Leiter der Gruppe, Nikita Kadan, der selbst nichts gegen eine russische Beteiligung an der Ausstellung hatte, obwohl die Russen einen engen Freund von ihm gerade an der Front umgebracht hatten, erklärte es mir: Er hatte das Problem in der Gruppe zur Diskussion gestellt, und ein Mitglied, das einen Bruder im Krieg verloren hatte, hatte die Teilnahme entschieden abgelehnt.

Es war schade für die Ausstellung, aber was soll's, ist ja nur eine Ausstellung. Ich bin überzeugt, dass das Grauen des Krieges in gewisser Hinsicht eine große Chance bietet. Nämlich, unter dem Druck, der zwangsläufig entsteht, einen wirklich kritischen Blick auf Phänomene zu werfen, die nicht direkt mit dem Krieg zu tun haben, die aber durch den Krieg in ein gretles Licht gerückt wurden. Ich meine das imperiale Selbstbewusstsein, manchmal auch die Arroganz der russischen Kultur, die von ihren Autoren, Managern, Interpreten, Verlegern usw. oft als etwas Souveränes betrachtet wird, das nichts mit Politik zu tun hat und über anderen Kulturen steht. Aber in einem Krieg, in dem viele Menschen logischerweise nichts mit dem Russischen zu tun haben wollen, braucht sie besonderen Schutz, Hinwendung und Aufmerksamkeit, Natürlich spreche ich nicht von Werken oder Menschen, die den Krieg unterstützen, sondern von denen, die ihn ablehnen. Dennoch, als Hauptproblem für sie stellen sich die Folgen des Krieges für Russland und möglicherweise für die russische Kultur dar. Als ob das größte Problem und die unschuldigen Opfer nicht ganz woanders zu finden wären, nämlich in der Ukraine. Und als ob es ein Zufall wäre, dass jemand jetzt keine Lust hat, sich mit der russischen Kultur zu beschäftigen. Ich denke, diese Aufforderung, viele gewohnte Stereotypen zu überdenken, die oft abwertend oder zumindest verbündet und ignorant sind, könnte sehr produktiv sein. Sowohl in der russischen Kultur als auch in der Wissenschaft von ihr, in akademischen Einrichtungen und im

Universitätsstudium. Doch bisher scheint mir, dass diese große Chance leider fast ungenutzt bleibt.

**Russland und seine Kultur üben aber auch eine große Anziehungskraft und Faszination auf viele Menschen aus, nicht nur hierzulande, sei es in der klassischen Musik, in der Literatur, im Tanz oder in der Bildenden Kunst. Der Begriff ‚Russische Seele‘ ist oft in aller Munde. Was bedeutet er eigentlich für Sie?**

Den Begriff ‚Russische Seele‘ kann man sich als eine Art unendlich variable, frei interpretierbare Projektionsfläche vorstellen, in die jeder hineinlegen kann, was er will und was seinen Erfahrungen, Wünschen und Vorurteilen entspricht. Für die einen werden es die Höhepunkte der Weltkultur sein, geschaffen von Autoren und Autorinnen aus Russland. Das ist, übrigens, schon fragwürdig, denn Strawinsky hatte auch eine französische Seele in seiner Musik, Gogol eine ukrainische, Nabokov, Baryshnikov und Brodsky eine amerikanische, Malewitsch eine weißrussische, polnische und ukrainische und so weiter. Für jemand anderen wird die „Russische Seele“ durch die von der russischen Armee programmierten Monster repräsentiert, die in Butscha oder anderswo Gräueltaten begehen, wohin auch immer ihre Vorgesetzten sie schicken. Das alles sind Konstrukte und probate Rahmen von Konstrukten. In Wirklichkeit gibt es die russische Seele nicht. Sie ist ebenso eine Fiktion wie etwa die „slawische Natur“ oder der „typische Jude“.

**Aber woher kommt dieses Phänomen? Viele Menschen glauben an die „Russische Seele“ als etwas Gegebenes, auch wenn die Definition im Detail unterschiedlich ausfallen mag. Zumal sie sich durch eine gewisse Einzigartigkeit auszeichnet – von einer dänischen, rumänischen, portugiesischen oder tschechischen Seele ist nicht die Rede...**

Die deutschen Sprachwissenschaftler Moritz Lazarus und Heymann Steinthal führten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Völkerpsychologie, die Psychologie der Völker oder „nationale Psychologie“ ein – also eine Wissenschaft, die sich auf die Existenz des „Geistes des Volks“ stützt. Dies ist, natürlich, eine Erfindung, die auf dem Nationalismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts basiert, und es ist kein Zufall, dass sie von den Nazis

und anderen Rassisten kreativ entwickelt wurde, die für ihr Denken vage definierte große Gruppen von Menschen brauchen, denen sie bestimmte Eigenschaften, Neigungen, Fähigkeiten, Abweichungen usw. zuschreiben. All dies funktioniert besonders gut, wenn man große Gruppen von Menschen irgendwie idealisieren oder dämonisieren, verfolgen oder privilegieren will, ohne auf die Details ihrer individuellen Fälle einzugehen. Die „Russische Seele“ ist so etwas wie eine „Mentalität“. Ein Phänomen, das vor allem bei jenen beliebt ist, die zwei Wochen oder ein Jahr lang irgendwo waren, von den Menschen dort irgendwie beeindruckt waren und dann den Rest ihres Lebens auf Schritt und Tritt damit verbringen, ihr „objektives Wissen“ darüber zu verbreiten, wie Japaner, Amerikaner, Tschechen, Roma oder Russen sind. Natürlich haben wir das Bedürfnis, uns einen „typischen Russen“ vorzustellen. Das ist bequem und kommt unserem Bedürfnis nach Vereinfachung und Übersichtlichkeit entgegen, unserer Sentimentalität oder Xenophobie. Aber die empirische Realität widerspricht diesen Tendenzen: der typische Russe ist so unsinnig wie die russische Seele.

# WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

## SONDERBÄNDE

Gegründet und bis 2020 herausgegeben von  
Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther

Ab 2021 herausgegeben von  
Ilja Kukuj, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr (Literaturwissenschaft)  
und Tilmann Reuther (Sprachwissenschaft)

104. Didier Dupuy / Volodymyr Dubichynskyi: Русско-французские лексические параллели / Les parallèles lexicaux russes-français: Теоретическое обоснование и словарь / Fondements théoriques et Dictionnaire, 2024. 655 S.
103. Nikolaj Plotnikov: Konzepte der ‚Person‘ in der russischen Ideengeschichte. Studien zum interkulturellen Begriffstransfer, 2024. 324 S.
102. Svetlana Efimova / Philipp Kohl (Hg.): Sehen, Hören, Berühren: Multisensorische Perspektiven auf Medialität in Osteuropa, 2024. 400 S.
101. Leonid Iomdin, Jasmina Milićević, Alain Polguère (Hg.): Lifetime Linguistic Inspirations: To Igor Mel'čuk from Colleagues and Friends for His 90th Birthday, 2022. 529 S.
100. Elena Tolstaja: Aleksej Tolstoj v uragane vremeni (1910-e – 1920-e gody), 2022, 307 S.
99. Volodymyr Dubichynskyi / Tilmann Reuther: Lexikografie lexikalischer Parallelen: Theoretische Grundlagen und ukrainisch-deutsches Wörterbuch. Monografie, 2020, 415 S.
98. Evgeny Soshkin: Bottlenecks. Hypotextual Levels of Meaning in Russian Literary Tradition, 2020, 213 S.
97. Salvatore Del Gaudio (Hg.): Італійсько-Українські Контрастивні Студії: Мовознавство, Літературознавство, Переклад Studi Contrastiviitalo-Ucraini: Linguistica, Letteratura, Traduzione – Italian-Ukrainian Contrastive Studies: Linguistics, Literature, Translation, 2019, 240 S.
96. Ingeborg Jandl / Gernot Howanitz (Hg.): Ich-Splitter. (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen, 2019, 408 S.
95. Anja Schloßberger-Oberhammer: Leonid Lipavskij's Gedankenwelten. Zum paradoxalen Diskurs der russischen Dichter des Absurden, 2018, 387 S.
94. Salvatore Del Gaudio: An Introduction to Ukrainian Dialectology, Wien/Leipzig 2017, 110 S.

93. Lea Pil'd (Hg.): Ideologičeskie konteksty russkoj kul'tury XIX–XX vv. i poetika perevoda, Frankfurt 2017, 210 S.
92. Michał Mrugalski / Schamma Schahadat (Hg.): Theory of Literature as a Theory of the Arts and the Humanities, Wien/Leipzig 2016, 321 S.
91. Sonja Koroliov / Andrea Zink (Hg.): Muše – Faulheit – Nichts-Tun. Fehlende und fehlgeschlagene Handlungen in der russischen und europäischen Literatur seit der Aufklärung, Frankfurt 2017, 293 S.
90. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom vos'moj. Gedichte No. 1820–2220 (1965–1975). Herausgegeben von Alexei Kassian, Wien/Leipzig 2016, 450 S.
89. Gennadij Zel'dovič: Diskursivnye otноšenija v liričeskoj poezii, Wien/Leipzig 2016, 213 S.
88. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom sed'moj. Gedichte No. 1439–1819 (1983). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien/Leipzig 2016, 428 S.
87. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom šestoj. Gedichte No. 1143–1438 (1982). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien/Leipzig, 2015, 335 S.
86. Elena Graf / Imke Mendoza / Barbara Sonnenhauser (Hg.): Dekonstruktion und Konstruktion. Zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift für Ulrich Schweier zum 60. Geburtstag, Wien/Leipzig, 2015, 340 S.
85. Valentina Apresjan / Boris Iomdin (Hg.): Meaning-Text Theory: Current Developments. München/Berlin/Wien, 2013, 295 S., mit Tab.
84. Jeanette Fabian: Poetismus. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis der tschechischen Avantgarde, München/Berlin/Wien, 2013, 635 S.
83. Ursula Doleschal / Imke Mendoza / Tilmann Reuther / Alois Woldan (Hg.): Österreichische Beiträge zum Internationalen Slawistenkongress Minsk 2013, München/Berlin/Wien, 2013, 190 S.
82. Johannes Reinhart (Hg.): Hagiographia Slavica, München/Berlin/Wien, 2013, 299 S.
81. Brigitte Obermayr (Hg.): Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma, München/Berlin/Wien, 2013, 417 S.
80. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' P. Smirnov / Irina Wutsdorff (Hg.): Konzepte der Kreativität im russischen Denken. Literatur und Philosophie II, München/Berlin/Wien, 2012, Geb., 200 S.
79. Bettina Lange / Nina Weller / Georg Witte (Hg.): Die nicht mehr neuen Menschen. Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende, München/Berlin/Wien, 2012, 321 S.
78. Gun-Britt Kohler (Hg.): Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel, München/Berlin/Wien, 2010, 511 S.
77. Il'ja Kukuj: Koncept „vešč“ v jazyke russkogo avangarda, München/Berlin/Wien, 2010, 223 S.
76. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' P. Smirnov / Irina Wutsdorff (Hg.): Das Konzept der Synthese im russischen Denken. Künste – Medien – Diskurse. Philosophie und Literatur I. München/Berlin/Wien, 2010, Geb., 290 S. mit Literaturverz.

75. Salvatore Del Gaudio: *On the Nature of Suržyk: a Double Perspective*, München/Berlin/Wien, 2010, 328 S. mit CD.
74. Björn Hansen / Jasmina Grković-Major (Hg.): *Diachronic Slavonic Syntax. Gradual Changes in Focus*, München/Berlin/Wien, 2010, 208 S.
73. Tilman Berger / Markus Giger / Sibylle Kurt / Imke Mendoza (Hg.): *Von grammatischen Kategorien und sprachlichen Weltbildern. Die Slavia von der Sprachgeschichte bis zur Politsprache*. Festschrift für Daniel Weiss zum 60. Geburtstag, München/Berlin/Wien, 2009, 650 S.
72. Björn Wiemer / Vladimir A. Plungjan (Hg.): *Lexikalische Evidenzialitäts-Marker in slavischen Sprachen*, München/Wien, 2008, 400 S.
71. Anke Hennig / Georg Witte (Hg.): *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, München/Wien, 2008, 511 S.
70. Veronika Halser: *Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič*, München/Wien, 2008, 330 S.
69. Kim Gerdes / Tilmann Reuther / Leo Wanner (Hg.): *Meaning – Text Theory 2007. Proceedings of the 3rd International Conference on Meaning-Text Theory*. Klagenfurt, May 20–24, 2007, München/Wien, 2007, 471 S.
68. Tanja Zimmermann: *Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde*, München/Wien, 2007, 380 S.
67. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom pjatyj. Gedichte No. 864–1142 (1979–1981)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, München/Wien, 2009, 362 S.
66. Ursula Doleschal / Edgar Hoffmann / Tilmann Reuther (Hg.): *Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven*, München/Wien, 2007, 323 S.
65. Johannes Reinhart / Tilmann Reuther (Hg.): *Ethnoslavica. Festschrift für Professor Gerhard Neweklowsky zum 65. Geburtstag*, München/Wien, 2006, 361 S.
64. Anna Brodsky / Mark Lipovetsky / Sven Spieker (Hg.): *The Imprints of Terror. The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture. In memoriam Marina Kanevskaya*, München/Wien, 2006, 286 S.
63. Anke Hennig / Brigitte Obermayr / Georg Witte (Hg.): *Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, München/Wien, 2006, 393 S.
62. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' Smirnov (Hg.): *Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*, München/Wien, 2005, 508 S.
61. Julia Kursell: *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*, München/Wien, 2003, 344 S.
60. Jurij D. Apresjan (Hg.): *Novyj ob"jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka*. 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akad. Ju. D. Apresjana, München/Wien 2004, LXVIII + 1418 S.

59. Aleksandr V. Isačenko: Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija. Čast' 1. Čast' 2. Reprint. Nachdruck der Ausgabe Bratislava, 1965–1960. Predislovie Tilmann Reuther, Ľubomír Ďurovič, Moskau/Wien, 2003, 570 S.
58. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom četvertýj. Gedichte No. 660–845 (1978). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien, 2003, 229 S.
57. Gerhard Neweklowsky (Hg.): Bosanski – Hrvatski – Srpski (Bosnisch – Kroatisch – Serbisch). Međunarodni skup „Aktuelna pitanja jezika Bošnjaka, Hrvata, Srba i Crnogoraca“, Beč 27.–28. Sept. 2002, Wien, 2003, 326 S.
56. Mirjam Goller / Susanne Strätling (Hg.): Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne, München 2002, 430 S.
55. Jiřina van Leeuwen-Turnovcová / Ursula Doleschal / Franz Schindler (Hg.): Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz „Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur“. 28. April bis 1. Mai 2001. Institut für Slawistik, Friedrich Schiller-Universität Jena, Wien, 2002, 644 S.
54. Wolfgang Weitlaner (Hg.): Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.–5. Dezember 1999, München/Wien, 2001, 512 S.
53. Elena Zemskaja (Hg.): Jazyk russkogo zarubež'ja. Obščie processy i rečevye portrety (kollektivnaja monografija), Moskau/Wien/München, 2001, 492 S.
52. Nirman Moranjak-Bamburac (Hg.): Bosnien – Herzegovina. Interkultureller Synkretismus, Wien/München, 2001, 310 S.
51. Mirjam Goller / Georg Witte (Hg.): Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess, Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999, München/Wien, 2001, 521 S.
50. Irina Sandomirskaja: Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik, Wien/München, 2001, 281 S.
49. Svetlana Grigor'eva / Nikolaj Grigor'ev / Grigorij Krejdlín, Slovar' russkich žestov. Wien/Moskau, 2001, 256 S.
48. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom tretij. Gedichte No. 402–659 (1977). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien/München 1999, 341 S.
47. Il'ja Kabakov: 60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, Wien/München, 1999, 267 S.
46. Gennadij M. Zel'dovič: Russkie vremennye kvantifikatory, Wien/München 1998, 190 S.
45. Vladimir V. Dubičinskij: Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikografija, Wien/Charkov, 1998, 160 S.
44. Aage A. Hansen-Löve (Hg.): „Mein Russland“. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München, München, 1997, 526 S.

43. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom vtoroj. Gedichte No. 154–401 (1975–1976). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien, 1997, 334 S.
42. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom pervyj. Gedichte No. 1–153 (1963–1974). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S.
41. Rolf Fieguth (Hg.): Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg, Wien, 1996, 411 S.
40. Natal'ja N. Percova: Slovar' neologizmov Velymira Chlebnikova. Eingeleitet von Henrik Baran, Wien/Moskau, 1995, 560 S.
39. Igor' A. Mel'čuk: Russkij jazyk v modeli „Smysl <=> Tekst“. Sbornik statej, Wien/Moskau, 1995, 684 S.
- 38/1. Igor' A. Mel'čuk: Kurs obščej morfologii. Vvedenie. Čast' 1, Wien/Moskau, 1997, 392 S.
- 38/2. Igor' A. Mel'čuk: Kurs obščej morfologii, Čast' 2, Wien/Moskau, 1998, 544 S.
- 38/3. Igor' A. Mel'čuk: Kurs obščej morfologii. Čast' 3. Čast' 4, Wien/Moskau, 2000, 368 S.
- 38/4. Igor' A. Mel'čuk: Kurs obščej morfologii. Čast' 5, Wien/Moskau, 2001, 584 S.
- 38/5. Igor' A. Mel'čuk: Kurs obščej morfologii. Čast' 6. Čast' 7, Wien/Moskau 2005, 542 S.
37. Uwe Junghanns (Hg.), Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich. II. JungslawistInnen-Treffen (Leipzig 1993), Wien, 1995, 295 S.
36. Viktor Ju. Rozencvejg (Hg.): Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles. Einleitende Artikel von Ju. M. Lotman und V. Ju. Rozencvejg, Wien/Moskau, 1994, 454 S.
35. Andrej Nikolev (Andrej N. Egunov): Sobranie proizvedenij, hrsg. von Gleb Morev, Valerij Somsikov. Reprint des Romans „Po tu storonu Tuly“ (Leningrad 1931) sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik, Wien, 1993, 364 S.
34. Walter Koschmal: Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Reformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, Wien, 1992, 218 S.
33. Tilmann Reuther (Hg.), Festschrift für V. Ju. Rozencvejg zum 80. Geburtstag, Wien, 1992, 293 S.
32. Lev. A. Mnuchin (Hg.): Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty, Wien, 1992, 252 S.
31. Aage A. Hansen-Löve (Hg.), Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“ (München 1991): Wien, 1992, 574 S.
30. Svetlana El'nickaja, Poetičeskij mir Cvetaevoj. Konflikt liričeskogo geroja i dejstvitel'nosti, Wien, 1991, 396 S.
29. Vladimir N. Toporov: A. S. Puškin i Goldsmith v kontekste russkoj Goldsmithiany (k postanovke voprosa), Wien, 1992, 222 S.
28. Igor' P. Smirnov: O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifike i logike istorii, Wien, 1991, 196 S.
27. Boris M. Gasparov: Poetičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturno-go jazyka, Wien, 1992, 396 S.

- 26/1. Jurij K. Ščeglov: Romany ll'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. 2 toma. 1-yj tom. Vvedenie. „Dvenadcat' stul'ev“, Wien, 1990, 377 S.
- 26/2. Jurij K. Ščeglov: Romany ll'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. 2 toma. 2-oj tom. „Zolotoj telenok“, Wien, 1991, 336 S.
25. Gerhard Neweklowsky: Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, Wien, 1989, 228 S.
24. John E. Malmstad (ed.): Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin, Wien, 1989, 212 S.
23. Lev A. Mnuchin: Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910–1941 gg. i 1942–1962 gg., Wien, 1989, 151 S.
22. Jerzy Faryno: Poetika Pasternaka („Putevye zapiski“, „Ochrannaja gramota“), Wien, 1989, 316 S.
21. Konstantin Kuz'minskij / Gerald Janeček / Aleksandr Očeretjanskij (Hg.): Zabytyj avangard. Rossija – pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov, Wien, 1988, 355 S.
20. Wolf Schmid (Hg.): Mythos in der slawischen Moderne. Symposium 3.–5. September 1986 in Hamburg, Wien, 1987, 421 S.
19. Gerhard Neweklowsky / Károly Gál (Hg.): Totenklage und Erzählkultur in Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch. Zum 200. Geburtstag von Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864), Wien, 1986, XLVII + 315 S.
18. Jerzy Faryno: Mifologizm i teologizm Cvetaevoj („Magdalina“ – „Car'-Devica“ – „Pereuločki“), Wien, 1985, 412 S.
17. Igor' P. Smirnov: Poroždenie interteksta. Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka, Wien, 1985, 205 S.
16. Igor' A. Mel'čuk: Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, Wien, 1985, 509 S.
15. Ivan Martynov (Hg.): Gumilevskie čtenija. Vypusk vtoroj, Wien, 1984, 214 S.
14. Igor' A. Mel'čuk / Aleksandr K. Žolkovskij: Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka. Oppty semantiko-sintaksičeskogo opisanija russkoj leksiki. Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian Vocabulary, Wien, 1984, 992 S.
13. Gerhard Neweklowsky / Rudolf Neuhäuser / Herta Lausegger / Klaus Detlef Olof / Martina Orožen / Ljubinica Črnivec (Hg.): Protestantismus bei den Slowenen. Protestantizem pri slovencih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, Wien, 1984, 280 S.
12. Boris Gasparov: Poétika „Slova o polku Igoreve“, Wien, 1984, 406 S.
11. Wolf Schmid / Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität 3.–5. Juni 1982, Wien, 1983, 404 S.
10. Gerhard Neweklowsky / Károly Gál (Hg.): Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch, Wien, 1983, LXX + 339 S.

9. Thomas Lahusen: Autour de „l'homme nouveau“. Allocution et société en Russie au XIXe siècle. Essai de sémiologie de la source littéraire, Wien, 1982, 338 S.
8. Savelij Senderovič: Aleteja. Elegija Puškina „Vospominanie“ i problemy ego poëtiki, Wien, 1982, 280 S.
7. Marina Cvetaeva: Krysolov – Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytrzens, Wien, 1982, 326 S.
6. Elizaveta Mnacakanova: Šagi i vzrochi. Četyre knigi stichov, Wien, 1982, 216 S.
5. Alice Stone Nakhimovsky: Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij, Wien, 1982, 191 S.
4. Igor' P. Smirnov: Diachroničeskie transformacii literaturnykh žanrov i motivov, Wien, 1981, 262 S.
3. Horst Lampl / Aage A. Hansen-Löve (Hg.): Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, Wien, 1981, 310 S.
2. Aleksandr K. Žolkovskij / Jurij K. Ščeglov: Poetika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, Wien, 1980, 256 S.
1. Jurij D. Apresjan: Tipy informacij dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli „Smysl-Tekst“, Wien, 1980, 125 S.

