

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

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

Herausgegeben von

Ilja Kukulj, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr
(Literaturwissenschaft)
und
Tilmann 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 Uhlik (Ljubljana)
Barbara Wurm (Berlin)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Band 96



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

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 Kujuk, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr, Tilmann Reuther

Redaktionelle Mitarbeit:

Moritz Fuchs, 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 2026

ISSN 0258-6819, ISBN 978-3-99192-976-5, DOI 10.5282/nwezgr54

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

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung: info@buchschniede.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

Nikolaj Plotnikov (Ed.)

The GAKhN's "Encyclopedia of Artistic Terminology" as a Document of Scholarly Practice

Nikolaj Plotnikov

Knowledge Utopia in the Archive. GAKhN's "Encyclopedia of Artistic Terminology" as a Document of Scholarly Practice. Introduction. 3

Nadia Podzemskaia

Wassily Kandinsky's Terminology Project: Its Origins and the History of Its Institutionalisation 17

Nadia Podzemskaia (Publ.)

Two Unknown Documents Relevant to the "Visual Arts Encyclopedia" . . . 41

Maria Silina

Between Disciplines and Methods: In Search of an Object of Art Studies at the Academy of Artistic Sciences (1921–1930), Moscow. 45

Alina Avanesian

The Shpetian Circle in the Work on GAKhN's Encyclopedia 67

Ekaterina Ivanova

Nikolai Tarabukin at the State Academy of Artistic Sciences:
The Problem of Style. 87

Irina Sirotkina

Dance in the "Encyclopedia of Artistic Terminology": Reflections on the GAKhN Choreology Project 107

Olesya Bobrik

The GAKhN “Musical Encyclopedia”: Lost in the Fog of History. 127

Tilman Reuther (Ed.)

**Extended Abstracts of the Austrian Delegation at the XVIIth
International Congress of Slavists in Paris, August 2025**

Cristina Beretta

Transcultural Memory as Agency against Nationalistic Imaginary in
Post-Yugoslav War Literature 149

Peter Deutschmann

Heroes of Our Time? Depictions of Dissent ex post 157

Ingeborg Jandl-Konrad

Nedžad Ibrišimović : reconstitutions de Dostoïevski 167

Magdalena Kaltseis

Who Actually “Carries” the Russian Language? A Critical Perspective on the
Role and Concept of the ‘nositel’ jazyka’ in Russian as a Second/Foreign Lan-
guage Pedagogy. 173

Zrinka Kolaković / Sanja Perić Gavrančić / Marijana Horvat

Language Change, Language Planning, and the Fate of the Pronominal
Clitic ‘ju’ in Croatian. A Diachronic Perspective. 181

Tatsiana Nazaranka

Belarusian: Mind the Gap Between Taraškeviča and Narkamaŭka. 191

Heinrich Pfandl

Razglednice slovenskega ozemlja v Avstro-Ogrski: Jezikovni vidik.
Ljubljana in Maribor. 201

<i>Katharina Tyran / Lisa Rieger / Ursula Doleschal</i>	
Commodifying Minority Languages: Slovene and (Burgenland) Croatian in Austria	213

<i>Gertraude Zand</i>	
Wüste, Dschungel, Megacity: Globalisierung in der tschechischen Prosa. . .	221

Artikel / Articles

<i>Савва Михеев</i>	
Псевдоглаголица на Руси: надписи и записи, наличие глаголицы в которых не подтверждается	227

<i>Геннадий Зельдович</i>	
Вечность в лирическом тексте. Пять манифестаций	245

<i>Олег Заславский</i>	
Логический парадокс как спасение. О стихотворении О. Э. Мандельштама «Один портной...»	281

<i>Евгений Сошкин</i>	
«Грехопадение или познание добра и зла» Даниила Хармса. Из комментария к пьесе	291

<i>Глеб Морев</i>	
«Я поэт, а не мятежник»: Иосиф Бродский в литературно- общественном контексте второй половины 1960-х годов	315

<i>Dirk Uffelmann</i>	
„[...] člověk především nikdy není jen produktem vnějšího světa“. Václav Havels präsidiale Rhetorik impliziter Konzessionen	347

Rezensionen / Reviews

Günther, Hans: *Andrej Platonov und das Absurde* (Christian Zehnder)... 363

Шливар, Василиса: *Десакрализация молчания. О блокадных стихах
Геннадия Гора* (Петр Казарновский) 373

Abstracts and Keywords in English for Non-English Articles..... 391

Nikolaj Plotnikov (Ed.)

**The GAKhN's "Encyclopedia
of Artistic Terminology" as
a Document of Scholarly Practice**

Nikolaj Plotnikov

Knowledge Utopia in the Archive. GAKhN's "Encyclopedia of Artistic Terminology" as a Document of Scholarly Practice. Introduction

In Memory of Michela Venditti

The Idea of the Encyclopedia in Its Institutional and Theoretical Context

The history of the State Academy of Artistic Sciences in Moscow (RAKhN/GAKhN, 1921–1930)¹ is uniquely bound up with the project of the *Encyclopedia of Artistic Terminology*. Under changing titles – “Encyclopedia of Art Studies”, “Encyclopedia of Artistic Terminology”, “Dictionary of Artistic Terms” – this undertaking condensed the Academy’s epistemic ambition: to connect art, scholarship, and philosophy within a shared methodological horizon. The Encyclopedia was conceived not as a mere reference work but as a constitutive medium of a new art studies.

The first institutional steps can be dated precisely (Plotnikov 2023a; Plotnikov 2023b). On 1 November 1922, the Presidium of the Academy resolved to include in the work plan of the Philosophical Department the “work on the investigation and establishment of *modern artistic terminology* with

1 The Russian term “khudozhestvennye nauki” (literally “artistic sciences”) resists straightforward English translation. Unlike “humanities” (often used for *Geisteswissenschaften*), it deliberately evokes rigorous, systematic knowledge production – including specialized art studies (*Kunstwissenschaften*), philosophical/general theory of art (*Allgemeine Kunstwissenschaft*), and practice-based artistic research – aiming to integrate art with exact scientific methods. (cf. Plotnikov 2023a). The full name, “Gosudarstvennaia Akademiia khudozhestvennykh nauk”, has appeared in English as “State Academy of Artistic Sciences,” “State Academy of Artistic Research,” “Academy for the Study of Arts,” and similar variants. For consistency in this issue we adopt *State Academy of Artistic Sciences* (GAKhN) throughout. Alternative renderings may appear in quoted sources or when authors wish to highlight a particular aspect of the Academy’s project.

the aim of creating a dictionary”;² on 6 November, this task was officially incorporated into the program. At the same time, the individual divisions – Literature, Music, Spatial Arts, Theater, Applied Art – were asked to undertake preparatory terminological work. From the outset, the project was thus structured in a dual manner: as a “theoretical” dictionary within the Philosophical Department and as a series of specialised terminologies within the respective art divisions.

This organisational decision reflected a fundamental problem: the plurality of the languages of art. For the agents of GAKhN, art did not primarily appear as the object of normative aesthetics but as a complex linguistic formation – a system of modes of expression, perception, and the production of meaning. At the same time, different descriptive languages were available: the technical terminology of artistic production, historical and philological discourses, psychological and sociological explanatory models, and philosophical reflection. No self-evident coherence existed between these levels. The Encyclopedia was not meant to eliminate this heterogeneity but to mediate it systematically.

Already in Wassily Kandinsky’s early programmatic reflections – he was one of the co-founders of GAKhN – the idea of a “special lexicon” had been formulated as a precondition for a future “new science of art.” Terminological precision appeared to him as a condition of scholarly objectivity in the understanding of art. Yet the project that took institutional shape from 1922 onward acquired a decisive theoretical turn only through Gustav Shpet. In his lecture “On the Dictionary of Artistic Terms” of 25 September 1923, he emphasised that, since the early nineteenth century, no systematic collection and reflection of modern art-studies terminology had taken place. A dictionary, he argued, must newly record and organise the “theoretical and principled terminology” of art studies – not merely catalogue technical terms.

The explicit distinction between a theoretical dictionary under the responsibility of the Philosophical Department and specialised terminological work in the art divisions also goes back to Shpet. In doing so, he contradicted Kandinsky’s idea of a single, comprehensive encyclopedia understood as a mere

2 «Работа по изучению и установлению *современной художественной терминологии*, имеющая своей конечной целью создание словаря современной художественной терминологии» (Pravleniju Rossijskoj akademii khudozhestvennykh nauk 1/XI 1922. RGALI. F. 941. Op. 1. Ed. khr. 8. L. 51).

accumulation of knowledge. For Shpet, what mattered instead was the methodological determination of the levels on which art is discussed. The Encyclopedia was intended to establish connections between

- a. philosophical discourse on art – explicitly distancing itself from a metaphysical or normative aesthetics of the Beautiful,
- b. competing explanatory models (sociological, psychological, cultural-theoretical),
- c. the technical conceptual apparatuses of the individual arts, and
- d. the increasingly differentiated disciplines of art studies – from art history and literary studies to newly emerging fields such as theater studies or dance research.

In December 1923, Shpet presented a list of 586 terms. This sheer number indicates the project's ambition to encompass the entire conceptual field of art research. By 1929, the list had been reduced to approximately 300 central entries, while the planned size of the volume increased – an indication that the aim was not lexical completeness but conceptual condensation. The selection of terms itself became the object of methodological debates: Which terms are “theoretical”? Which belong to technical nomenclature? Where does the boundary run between aesthetic category and art-historical classificatory concept?

Thus the question of the object of art studies moved to the center. The Encyclopedia was not intended to describe individual works but to clarify the conditions of their scholarly apprehension. In place of the classical aesthetics of the Beautiful emerged the search for a general concept of art that was neither metaphysically grounded nor reduced to subjective judgments of taste. This general concept of art functioned as a horizon within which individual disciplines – as well as artists' own self-interpretations – could be situated. In this sense, the project bore the mark of a “new objectivity”: art was to be analysed by scholarly means without collapsing into positivist reduction.

Between 1926 and 1928, work intensified within the divisions. In the Division of Spatial Arts, an extensive catalogue of approximately 4,000 terms was reviewed and systematically grouped; in the Music and Theater Divisions, special terminological commissions were formed; the Literature Division and the Division of Applied Art also developed corresponding programs. At this

point, the Encyclopedia was no longer the project of a single department but a laboratory spanning the entire Academy. Discussions of individual articles were linked to fundamental questions concerning the coherence of methods, the relation between technical and philosophical terminology, and the historical self-reflection of aesthetic concepts since the beginning of the modern period.

From the outset, the project was conceived as an experimental field. It was not intended merely to systematise existing knowledge but to establish new criteria of scholarly validity and to problematise the very determination of the object of art studies. Interdisciplinarity was not simply an organisational principle but an epistemic demand. Precisely in the interweaving of hermeneutic analysis of meaning, phenomenological object-determination, sociological contextualisation, and technical terminological work GAKhN formulated a design that reached far beyond the institutional limits of the 1920s.

The Encyclopedia in the Context of Soviet Enlightenment

The project of the *Encyclopedia of Artistic Terminology* did not arise in an institutional vacuum. It must be understood within the broader encyclopedic surge of the 1920s as part of Soviet cultural policy. In the early Soviet Union, a specific constellation emerged that may be described as a form of “Soviet Enlightenment”: the conviction that the socialist state could generate a new cultural public through the systematic production and distribution of knowledge.

In this context, large-scale projects such as the *Bolshaia sovetskaia ènsiklopediia* (BSE), the *Malaia sovetskaia ènsiklopediia*, the *Literaturnaia ènsiklopediia*, and numerous specialised compendia in pedagogy, psychology, technology, and art came into being. These undertakings pursued a dual aim: they systematised existing knowledge and reordered it within a Marxist worldview; at the same time, they rendered it “intelligible” and “accessible” in order to contribute to the education of a new, socialist-oriented readership. Scholarship and popularisation appeared as complementary elements of a socio-pedagogical program (Kassof 2005).

GAKhN’s Encyclopedia nominally shared these objectives. Here, too, one finds references to “popularity” and “intelligibility”, and the intended readership was not restricted to a narrow circle of specialists. The terminological articles were to be written in clear language, provide orientation for students

and teachers, and supply a conceptual instrumentarium for academic instruction. In this respect, the project integrated itself into the broader discourse of Soviet Enlightenment.

At precisely this point, however, a fundamental difference becomes visible. The major encyclopedic enterprises of the 1920s primarily aimed at the didactic mediation of already consolidated knowledge. The BSE presented itself as an instrument for the systematic exposition of scientific progress within Marxism; the *Literaturnaia entsiklopediia* classified authors, works, and literary movements within a historical-materialist scheme. Encyclopedic work here largely meant canonisation and ideological framing.

By contrast, the GAKhN Encyclopedia pursued a more epistemically risky program. Its aim was not to secure and popularise an already established body of knowledge but to render visible new modes of knowledge about art and to constitute its object conceptually. In fields such as applied art, theater, or dance, a differentiated technical terminology of practice existed; a fully developed theoretical conceptuality, however, was largely absent. Terminological work thus assumed the task of constituting the object itself – within the medium of linguistic reflection.

The struggle over terminology within the discussions of the various departments – such as the Theater Division or the Philosophical Department – makes this ambition clear. When concepts such as “style”, “form”, “theater”, “rhythm” or “movement” were debated, the methodological foundation of new disciplines was at stake. Terminological precision functioned as an instrument for object-determination and for clarifying methodological approaches.

In another respect as well, the Encyclopedia project cut across the major enterprises of Soviet cultural policy. Although the authors of GAKhN nominally declared their adherence to Marxism and Soviet ideology, they saw no reason to adapt their undertaking to shifting ideological directives or to relinquish the claim of scholarly autonomy. Since no canonised Marxist theory of art yet existed at this time, terminological work remained open to diverse theoretical impulses (Plotnikov 2013).

With the consolidation of cultural policy in the second half of the 1920s, this conflict intensified. The Communist Academy claimed a leading role in the theoretical determination of the sciences, while Glavlit tightened control over publication projects. Under these conditions, the terminological encyclo-

pedia of GAKhN increasingly appeared as an “idealist” and methodologically unreliable undertaking.

The abrupt end of the project can be dated as precisely as its beginning. On 22 April 1929, Glavlit demanded the removal of the word “Encyclopedia” from the title and the dismissal of Gustav Shpet as editor. This intervention occurred within the framework of a broader ideological campaign against GAKhN, which was denounced as “reactionary” and “influenced by bourgeois philosophy”. Terminological work effectively ceased in the summer of 1929; in 1931, the Academy was reorganised into a new institution.

Thus, the *Encyclopedia of Artistic Terminology* emerged from the horizon of Soviet Enlightenment but did not exhaust itself in its pedagogical program. It combined the demand for intelligibility with a radical problematisation of its own conceptual foundations. In the tension between pedagogical mission and epistemic autonomy, the project acquired its historical signature.

Archive, Torso, Edition

What remains of the *Encyclopedia of Artistic Terminology* today does not appear as a closed work but as a torso. The work carried out between 1922 and 1929 in the various departments of GAKhN remained unfinished. What has been preserved are word lists, individual articles, unorganised bundles, and minutes of discussions.

This archival situation places the question of edition at the forefront. The Encyclopedia does not exist as a finished book but as an ensemble of manuscripts, typescripts, conceptual lists, drafts, and institutional documents. It constitutes what Sergei Gindin has termed a “nadtekstovaia edinita”: a supra-textual unit that does not exhaust itself in individual articles but is constituted in the interplay of planning, discussion, revision, and institutional framing (Gindin 2006).

An editorial presentation cannot therefore aim at reconstructing a monument from these fragments. Rather, the Encyclopedia must be read as a document of scholarly-artistic practice. What must be made visible is not only the corpus of articles but also the process of their emergence: debates within the divisions, competing conceptual determinations, shifts in the word lists, institutional interventions, and finally the politically enforced interruption.

Earlier editorial attempts brought the importance of this project to light but also revealed structural problems. A bundle of articles from the RGALI archive was published together with additional materials as a supposedly closed Encyclopedia (Chubarov 2005). This pioneering effort drew attention to the project and was internationally received (Chubarov 2017; Hennig 2010; Hansen-Löve/Obermayr 2022); however, closer analysis shows that this edition exhibits significant methodological and editorial deficiencies. Apart from numerous errors, misreadings, and misattributions, it becomes clear that without reconstructing the planned structure, the different volumes, and the documented word lists, neither the internal organisation nor the authorship of many articles can be adequately determined.

A historical-critical edition must therefore begin with the surviving word lists and the documented plans of the individual sections. Only on this basis can the structure of the projected volumes – the philosophical part and the volumes devoted to the individual arts – be reconstructed. Only in the interplay of articles, word lists, and minutes of discussions do the contours of the Encyclopedia project become recognizable as such a supra-textual unit.

The editorial reconstruction of this project will appear in a separate special volume of the *Wiener Slawistischer Almanach*. The present thematic issue pursues a different aim. It does not primarily approach the Encyclopedia as a textual corpus to be edited but as an epistemic event in the history of European art theory.

About This Issue

The following contributions approach the GAKhN Encyclopedia project from different perspectives and reconstruct it as an undertaking that may be regarded in the history of art studies as a kind of *instauratio magna*: an attempt to redefine the foundations of the discipline and to clarify its conceptual pre-suppositions systematically.

The focus is not on the question of success or failure but on the project's productive force. The Encyclopedia functions as a crystallisation point for the methodological self-reflection of art studies in the 1920s. Within it, debates concerning the object of art research, the coherence of its methods, the relation between technical and philosophical terminology, and the possibility of cross-disciplinary concept formation converged.

They reconstruct the various intellectual milieus, institutional constellations, and theoretical programs that entered into the Encyclopedia. They show that it was not an isolated lexicographical project but a central medium of self-reflection for a newly forming art studies – both as a knowledge utopia and as scholarly practice.

The contribution by *Nadia Podzemskaia* reconstructs the genesis of GAKhN's encyclopedic project from the perspective of Wassily Kandinsky's early theoretical and institutional activities. It argues that Kandinsky's work on artistic terminology between 1918 and 1921 was conceived as a fundamental precondition for a scientifically reflected artistic practice. The lack of precise concepts for describing compositional processes was diagnosed as a structural deficit of contemporary art theory and practice.

This problem reaches back to Kandinsky's theoretical work before the First World War. Already in his Munich years, he developed the need for a precise conceptual language of painting that went beyond metaphorical descriptions. Music theory – especially counterpoint – served as a model of a developed professional terminology for analysing formal relations. The parallel completion of his works in German and Russian intensified this reflection: translation functioned here as a methodological instrument of conceptual precision, for instance, in differentiating colour, materiality, form, and drawing.

Within the institutional context of the early Soviet period, this terminological sensitivity was translated into concrete forms of work in the commissions of IZO, INKhUK, and later RAKhN/GAKhN. The link between terminological work and research on the “elements of the arts” makes clear that the aim was not standardisation but the creation of a shared language for interdisciplinary communication among artists, art historians, and philosophers.

In their contribution, *Maria Silina* examines the work of the GAKhN as an attempt to found art studies upon a new object. The central issue is not the question “What is art?” but the determination of that object which makes art studies possible as a discipline. This object is neither the individual artwork nor the metaphysical idea of art but artistic form as the discipline's “third object”.

Artistic form is not a given entity but an object constituted through disciplinary and institutional operations. In the works of Nikolai Brunov, Vasilii Zubov, and Nikolai Zhinkin, it unfolds as a relational configuration that emerges through projections between philosophy, art history, psychophysiol-

ogy, and sociology. It is understood as a configuration of “inner forms” whose intersections generate an autonomous, intentionally structured object.

This becomes particularly evident in the analysis of central elements such as space, surface, or colour. These do not appear as isolable properties but as relational structures that can be grasped only in the interplay of perception, corporeality, and historical orders of knowledge. Artistic form is interpreted as a visible structure in space and at the same time articulated as a configuration of meaning that is constituted in processes of interpretation.

The institutional organisation of GAKhN – with its vertical (methodological) and horizontal (disciplinary) axes – functioned as a model of this object-constitution. The autonomy of art studies emerged not through separation from other disciplines but through projections and overlaps among them. The “third object” thus designates an epistemic construction in which art becomes scientifically graspable as intentionally structured form.

Within the work on the planned *Encyclopedia of Artistic Terminology*, this construction of the object acquired a concrete editorial form. The systematic elaboration and interlinking of concepts functioned as the medium in which the “third object” of art studies could be articulated at all.

In her contribution, *Alina Avanesian* reconstructs the role of the circle around Gustav Shpet in the encyclopedic project. The Encyclopedia appears here not as a neutral reference work but as a theoretically motivated space in which a specific approach to the art object was articulated. Although the articles by GAKhN authors such as Zhinkin, Boris Gornung, Aleksei Akhmanov, and Apollinariia Solov’eva do not form a closed system, a shared conceptual orientation can be discerned, rooted in Shpet’s programmatic guidelines and concepts.

Central is the connection between phenomenological, hermeneutic, and semiotic approaches. The phenomenological dimension manifests itself in the methodological priority of description over explanation: against psychologising models of impression or empathy, the intentional givenness of the aesthetic object is emphasised. Concepts such as contemplation, imagination, or myth are developed as modes of intentional constitution that allow aesthetic worlds to be analysed as internally coherent structures of meaning without reducing them to subjective states or causal explanations.

From a hermeneutic perspective, art appears as a configuration of meaning embedded in historical horizons of interpretation. Categories such as

“influence” are understood not in genetic-causal terms but as horizons of intelligibility: a work becomes intelligible within historically formed interpretive contexts. In this framework, Shpet’s concept of “inner form” acquires particular significance. It denotes not a metaphysical essence but the immanent organisation of meaning through which a work becomes experienceable as a unity – a structure mediating between formal articulation and the formation of meaning.

Semiotic analyses of sign, meaning, and sense stabilised the methodological claim of the Encyclopedia. The differentiation between sign and sense served to determine the aesthetic object as an intentionally structured entity whose meaning does not dissolve into reference or psychological effect. In the interweaving of these three approaches, a methodologically flexible yet conceptually clearly oriented model of art studies emerged: the Encyclopedia functioned as the site where the conditions of the constitution of meaning in art were systematically reflected and terminologically fixed.

The contribution by *Ekaterina Ivanova* is devoted to Nikolai Tarabukin and focuses on his redefinition of the concept of style. While Tarabukin is primarily known in art history as a theorist of Productivism, his work at the Academy reveals a significant shift: the concept of style becomes the methodological key to a general art studies.

Drawing on debates concerning the problem of style within the Philosophical Department of GAKhN, Tarabukin engaged both the art-historical tradition of Riegl and Wölfflin and the link between style and worldview in Dilthey, Nohl, and Spengler. Style no longer appeared as a merely formal feature of individual works or epochs but as the expression of an “artistic worldview”. Thus, style became the interface between visible form and historically determined structures of meaning.

In his conception of “formal-stylistic categories” – landscape, portrait, genre, and still life – Tarabukin shifted traditional genre classifications into a methodological order. These categories designate not thematic classes but modes of world-interpretation articulated in specific formal dispositions. Style thus became an instrument that allowed the diversity of artistic phenomena to be systematised under general, cross-disciplinary perspectives.

It is precisely in this methodological intensification of the concept of style that Tarabukin’s contribution to the encyclopedic project of GAKhN resides. The work on terminological articles devoted to landscape, portrait, or still life

did not stand apart from his theory but constituted its practical implementation. Style functioned as a central category of a general art studies whose aim was to lead the “diversity of reality to an intelligible unity” and thereby to reestablish the autonomy and systematicity of art studies.

In her contribution, *Irina Sirotkina* shows that the planned but unrealised articles on dance, ballet, choreography, and choreology in the first (philosophical) volume of the Encyclopedia are by no means marginal but point to a substantial institutional and theoretical development within GAKhN. The decision to include these terms in the project documents the ambition to establish “movement” as an autonomous field within a general art studies.

Starting from Wassily Kandinsky’s program of a synthetic art, in which movement appears as a constitutive element of artistic design, the contribution reconstructs the emergence of the Choreological Laboratory under the direction of Aleksei Sidorov. Dance was understood not as a subgenre of the theatrical but as “organised movement” in space and time. The decisive attempt was not only to describe movement aesthetically but to analyse it scientifically – through photographic series, film recordings, systems of notation, and psycho-physiological experiments.

At the center stood the elaboration of a scientific terminology of dance research. Sidorov and his collaborators sought to determine elementary categories of movement, to systematise poses and transitions, and to develop procedures for recording movement. The project of a “kinemology” aimed at creating a comprehensive science of movement linking dance, film, and rhythmic bodily practice. Even though this project failed institutionally, it demonstrates the ambition to translate the language of dance practice into a terminologically precise conceptuality capable of interdisciplinary integration.

The non-realisation of the Encyclopedia articles on dance and choreology thus does not mark a marginal omission but points to a structural problem: the difficulty of integrating subjective movement experience, perception, and semiotic analysis within a unified conceptual framework. Precisely in the attempt to develop a scientific terminology of movement, the epistemic horizon of the Encyclopedia becomes visible – as a project that sought to transgress the limits of established art studies.

Finally, the contribution by *Olesya Bobrik* examines the work of the Musical Division on a separate “Musical Encyclopedia”, conceived as the musical

part of the overall project. It reconstructs both the institutional chronology and the conceptual profile of this undertaking. *The Musical Encyclopedia* appears as an attempt to systematise musicological knowledge of the 1920s while simultaneously grounding it terminologically in new ways.

Central here is the tension between historical factography and systematic conceptual clarification. While many articles were strongly historically oriented, the programmatic understanding – especially in the horizon of the Academy's leadership – aimed at establishing a modern aesthetic terminology. Music was not to be described merely as a succession of styles or biographical data but as a structured field within a general art studies.

This tension culminated in debates on the concept of style, particularly in the dispute between Konstantin Kuznetsov and Aleksei Losev. Style was conceived, on the one hand, as a historically dialectical category explaining musical phenomena in their social determination, and on the other hand, as an inner structure not reducible to mere feature analysis. In this controversy, the methodological problem of the *Musical Encyclopedia* can be condensed into: how can musical form be analysed formally, situated historically, and interpreted sociologically at the same time?

The conceptual achievement of the project thus lies less in the surviving individual articles than in the systematic effort to determine music as the object of a terminologically precise, interdisciplinary science. *The Musical Encyclopedia* appears as a laboratory of a general art studies in which historical musicology, style theory, and Marxist-inspired social analysis were to be placed in conceptual relation – an ambition that was institutionally curtailed but that clearly marks the epistemic horizon of GAKhN.

Against this background, the GAKhN Encyclopedia project may also be read productively for contemporary artistic research and academic art studies. It makes visible that scholarly rigor is not secured by the stability of its concepts but by the capacity for conceptual self-examination. In historical moments of rupture – and the 1920s constituted such a moment – it is not sufficient to adhere to existing categories and merely explicate them didactically; what becomes necessary is a methodologically reflected remeasurement of the object. The present, too, is marked by profound shifts in artistic practice: art moves between market, activism, and digital transformation. Under these

conditions, art research can maintain its social and epistemic position only if it understands its terminology as a historically adjustable infrastructure of thought. In this sense, the GAKhN Encyclopedia appears less as a historical monument than as a model of institutionally anchored conceptual work that repeatedly redetermines its own object. It is precisely the project's unfinished and fragmentary character that renders it modern: it shows that scholarly knowledge does not arise in a completed system but in the process of its critical revision.

Funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) – Project number 386757512.

References

- Chubarov, Igor' (Ed.) (2005): *Slovar' khudozhestvennykh terminov, G.A.Kh.N. 1923–1929*. Moskva: Logos-Al'tera / Ecce homo.
- Chubarov, Igor (2017): "The GAKhN Dictionary of Artistic Terms, 1923–1929". in: *October* 162, 41–107.
- Gindin, Sergei (2006): "Nadtekstovye edinitsy i ikh tipy", in: *Obecność. Maria Renata Mayenowa (1908–1988)*. Białystok: Wyd. Uniwersytetu, 221–245. (Poetyka i horyzonty tradycji, 2).
- Hansen-Löve, Aage / Obermayr, Brigitte (Eds.) (2022): *Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaften in der frühen Sowjetunion. Eine Anthologie*. Paderborn: Brill / Wilhelm Fink.
- Hennig, Anke (Ed.) (2010): *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*. Hamburg: Philo Fine Arts. (Fundus-Bücher, 181).
- Kassof, Brian (2005): "A Book of Socialism: Stalinist Culture and the First Edition of the Bolshaia sovetskaia ènsiklopediia", in: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 6/1, 55–95.
- Plotnikov, Nikolaj (2013): "Hegel at the GAKhN: Between Idealism and Marxism – on the Aesthetic Debates in Russia in the 1920s", in: *Studies in East European Thought* 65/3–4, 213–225.
- Plotnikov, Nikolaj (2023a): "Knowledge of Art versus Artistic Knowledge. I. The GAKhN 'Encyclopedia of Artistic Terminology' in the Context of European Intellectual History", in: *Studies in East European Thought* 75/2, 221–240.

Plotnikov, Nikolaj (2023b): “Knowledge of Art vs. Artistic Knowledge. II. The GAKhN ‘Encyclopedia of Artistic Terminology’, in: *Studies in East European Thought* 75/2, 241–260.

Nadia Podzemskaia

Wassily Kandinsky's Terminology Project: Its Origins and the History of Its Institutionalisation

Abstract: From the turn of the century onwards, Wassily Kandinsky accompanied his pictorial work with theoretical and terminological reflection. It had its origins in readings of classical art treatises in Munich at the turn of the century. According to Kandinsky, the problem was mainly related to the lack of precision in the terminology used in the writings on painting. To resolve this, he turned to music theory and began to study counterpoint theory in particular. For Kandinsky, the development of a terminology was the prerequisite for building a theory that would be a true science of painting. In the post-revolutionary context, his terminology project became topical and interacted with other terminology and encyclopedic projects that had emerged in other circles. While David Shterenberg and artists from the radical left advocated a sociological approach and research based on art materials, Kandinsky's project, rooted in centuries-old artistic tradition, entered into dialogue with the project conceived by Ivan Zholtovskii for architecture and one by Evsei Shor, that was open to philosophical aesthetics. We argue that at the origin of this project, the encyclopedic ambition belonged to the philosophers, while the terminological research was desired mainly by representatives of the visual arts, who were dissatisfied with the state of terminology in art theory.

Keywords: Wassily Kandinsky, Evsei Shor, artistic terminology, elements of arts

Origins and Early Development of Kandinsky's Terminology Project

In the 1870s, Rudolf Eitelberger founded the *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a collection of written sources on art history and the techniques of the Middle Ages and the Renaissance. This was a foundational moment in the establishment of the Viennese school of art history and, at the same time, a major event for art-

ists in the German-speaking world (Podzemskaia 2023: 176–179). The books in the collection gave them a sense of belonging to a long and important tradition. However, technical knowledge is only part of an artist's training; what remains is what we call the compositional processes. But when it comes to discussing these, we are in the dark. This was how Wassily Kandinsky felt at the turn of the century when, as was the case with his friends in Munich who followed Böcklin's example, he began experimenting with painting technique.

Interested in the possibility of obtaining better colours than the industrial colours commercially available, Kandinsky took part in experiments in Marianne Werefkin's apartment together with his Russian classmates at Anton Ažbe's school and frequented the Munich State Library to study treatises on Renaissance painting techniques (Podzemskaia 2000: 40–53). In Paris between 1906 and 1907, he continued his research, broadening the spectrum of his interests to include writings not only on painting techniques and colour, but also on other issues related to the theory and history of painting.¹

But when Kandinsky began writing his first theoretical works discussing compositional processes in painting, he turned to music theory. No doubt, he was struck by the lack of precision in the terminology used in the writings on painting. It was in fact in music theory textbooks that he sought a model for developing his theory of composition. The question of terminology took on great importance in Kandinsky's mind during his work on stage compositions with Thomas von Hartmann in the winter of 1908–09. Kandinsky's comparative work on the components, or elements, of different arts indeed led him to the need to define them. During this period, Kandinsky, guided by his friend Hartmann, studied the basics of counterpoint and transcribed its definition from Adolf Marx's manual (Marx 1893: 279–280), which had been given to him by his friend. A corpus of annotated drawings from 1909–12 bears witness to his efforts to use musical terms to describe the process of composition in painting. In his archives, we find several lists of terms in German and Russian dating from the pre-war years, many of which come from music. And it

1 Kandinsky's personal library preserved in Paris, his books which are part of the Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, and the bibliographic lists from 1906–07 compiled in Paris at the Bibliothèque Sainte-Geneviève show that in the early years of the twentieth century, Kandinsky undertook systematic research on art literature, focusing on technique, theory and art history. The bibliographic list from 1906–07 is published in Podzemskaia 2000: 233–235.

was precisely then that he wrote his first important theoretical works, *Farbensprache* and the first German version of *On the Spiritual in Art*.

In 1908–09, Kandinsky wrote in German, but by the autumn of 1910, he had already translated his text into Russian. The constant work that Kandinsky carried out until 1921 on each version of this treatise, in Russian and German, undoubtedly provided a fertile ground for the development of terminological reflection. A comparative study of the Russian and German versions reveals, in effect, the artist's sustained attention to the equivalences between terms in both languages and their translations. The prime example of this attention is a concept that was most important to Kandinsky at that time, "colour", rendered in German throughout his texts by the generic word *Farbe*. This relative lexical poverty could undoubtedly be due to the fact that Kandinsky's German, despite its excellence, was not his mother tongue: the same could be said of his use of the generic words *Inhalt* (content) and *Form*, his use of *geistig* (mental/spiritual) by analogy with *dukhovnyi*, etc.

Translating into Russian allowed Kandinsky to work on the precision of his language. In the first Russian version of *On the Spiritual in Art* from 1910, he introduces a distinction between two words for "colour", *kraska* and *tsvet*: «Мне представляется более правильным говорить почти везде о краске, а не о цвете. Так как в понятие краски, кроме абстрактного цвета, входит и материальная ее консистенция именно в том виде, в котором ею оперирует художник» (Kandinskii 2020a: 49 note).²

And in successive Russian versions, he changed the plural form of *kraska* to the singular form of *tsvet* in a few key places. At the same time, he changed the plural form of *forma* to the singular form of *risunok* (drawing). Thus, the title of the central chapter of the treatise (Chapter VI), "Formen- und Farbensprache" in the 1911 German version, evolved into "Iazyk form i krasok" (literally, "Language of Forms and Paints") in the 1913 Russian version and then into "Iazyk risunka i tsveta" ("Language of Drawing and Colour") in the last Russian version of 1920. This development reflects the implementation of a process aimed at achieving both greater precision and abstraction in language. It is interesting to note that the list of works proposed for trans-

2 "It seems more correct to me to talk almost everywhere about paint rather than colour, since the concept of paint includes not only abstract colour but also its material consistency in the form in which the artist uses it." Unless otherwise indicated, the translations are mine. – N. P.

lation in 1918–19 by the Fine Arts Department (IZO), which we will discuss below, includes, undoubtedly on Kandinsky's initiative, *Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik* by the chemist Alexander Eibner, founder and director of the Institute for Research into Painting Techniques in Munich. It contains a reflection that was bound to interest him, on the polysemy of the German word *Farbe*. Eibner proposed that this word should only be used in its most general sense of *colour* as an optical phenomenon, and that the terms *Farbstoff* and *Körperfarbstoff*, meaning “paint” and “pigment” respectively, should be introduced for broader use.

Although in his theoretical writings from 1908–09 onwards, the definitions of terms are still scattered, by 1914, we find traces of Kandinsky's genuine terminological project. These consist of two fragments, in German and Russian, entitled “Definierungen”/“Opredeleniia” (“Definitions”), which present a list of terms with their short definitions.³ The concepts chosen by Kandinsky largely fall within the general domain of the creative process and composition, such as inner necessity, internal turmoil, graphic work, movement, harmony, disharmony, tension, external and internal incompleteness, material, internal and spiritual plane, internal and external balance, etc. Undoubtedly, this choice was linked to Kandinsky's interests at the time. It should be noted that in the lists later prepared by Kandinsky at the Institute of Artistic Culture (INKhUK), the choices would be different.

In the same collection of manuscripts to which these two lists of definitions belong, there is also a simple list of terms spreading over six pages.⁴ These terms are simply listed in alphabetical order; they are quite heterogeneous and have no visible connection between them, making this list resemble absurdist poetry. This connection does not seem insignificant to us, given the painter's intense poetic practice during all those years.⁵ Kandinsky's poems in German and Russian are indeed another expression of his sensitivity to the pure sound

3 The fragments are part of the bilingual corpus “Über das Materielle in der Kunst / O material'nom v iskusstve” (“On the Materiality in Art”) held in the Kandinsky collection at the Centre Pompidou. The German version of this list has been published; see Kandinsky 2007: 619–622.

4 This list in Russian is a part of the corpus “On the Materiality in Art” kept in the Kandinsky collection at the Centre Pompidou.

5 See the poems of 1885–1914 in Kandinsky 2007: 510–546.

of words, which is undoubtedly an important part of the same process that led to his quest for terminology.

Kandinsky's Terminology Project in 1920–21

This terminology project, which had been in the works for years, found fertile ground in Moscow in the aftermath of the revolution. In all his lectures on art science delivered during the organisation of the Russian Academy of Art Sciences in 1921, Kandinsky emphasised the need for terminological work.

In the March 1921 meeting of the commission responsible for creating the Institute of Art Science, Kandinsky began his lecture entitled “O metode rabot po sinteticheskomu iskusstvu” (“On the Method of Work in Synthetic Art”) by listing the terms used for the concept of “sinteticheskoe iskusstvo” (“synthetic art”): in addition to the term “monumental’noe iskusstvo” (“monumental art”), “monumental’naia arkhitektura” (“monumental architecture”) and “monumental’naia skulptura” (“monumental sculpture”) are also used. In his decision to use the term “synthetic art” in his lecture, he relied on its use at the Bauhaus (Kandinskii 2020d: 575–576).

On 21 July 1921, in his lecture “Plan rabot Sektsii izobrazitel’nykh iskusstv” (“Plan for the Work of the Visual Arts Division”), he announced that one of the tasks of the Division should be “to review existing terminology and establish specific terms” («проверка существующей терминологии и установление определенных терминов»), stating that a special dictionary would be compiled (Kandinskii 2001b: 73). He added that in order to develop the terminology, important bibliographic works would be required.

In his last major scientific lecture “Osnovnye elementy zhivopisi” (“Basic Elements of Painting”), delivered in Moscow on 1 September 1921, Kandinsky begins by stating:

Терминов в науке об искусстве почти совершенно не существует. Вследствие этого при обсуждении, при выслушивании докладов, нужно стараться вникать в смысл данного термина в самых общих чертах, не конкретизируя по возможности термин, который до сих пор не установлен.

(Kandinskii 2020e: 592)

Terms in the science of art are almost completely non-existent. As a result, when discussing or listening to conferences, one must try to understand the meaning of a given term in the most general terms, without specifying, if possible, a term that has not yet been established.

In the summary of his lecture, Kandinsky explicitly notes and comments on a few terms: «Пространственные и временные искусства. Тоже неточное деление»; or: «Изобразительные искусства – неточный термин – например, поэзия, музыка, танец тоже изображают» (Kandinskii 2020f: 632).⁶ He then lists a few terms in German: “Tonkunst, plastische Kunst, Raumkunst, Bild, Plastik, musikalisches Bild, Farbenmusik, Kolorit”⁷.

In his lecture on 1 September 1921, Kandinsky announces that he expects a special terminology commission to “begin work and remove one of the biggest obstacles to working in the arts”.⁸ The creation of this special commission, as well as a bibliographic and questionnaire commission, was approved by the Academy’s Presidium on 26 August, undoubtedly thanks in large part to Kandinsky.⁹

To get an idea of how, in practical terms, this terminological work, so insistently advocated by Kandinsky, was conceived and could be organised, we must refer to the minutes of the meetings of INKhUK’s Monumental Art Division, headed by Kandinsky. It was there, between July and October 1920, that a series of working meetings devoted to artistic terminology were held for the first time, in which Kandinsky and Nadezhda Briusova took a particularly active part.

It is clear from these minutes that terminological work was considered from the outset to be an integral part of the research on the elements of

6 “Spatial and temporal arts – also an inaccurate division”; “Изобразительные искусства (‘figurative arts’) – an inaccurate term – for example, poetry, music and dance are also representational [can figure]”.

7 “Music, visual art, spatial art, painting, sculpture, musical work, colour music, colour harmony”.

8 «[...] начнет работать и устранил с дороги одно из самых крупных препятствий в работе по искусству» (Kandinskii 2020e: 592).

9 See: RGALI. F. 941 (GAKhN). Op. 1. Ed. khr. 1. L. 3.

the various arts. This latter was designated by Kandinsky as the main objective of the science of art to be developed at INKhUK (Kandinskii 2001a: 46).¹⁰

Thus, at the meeting on 21 July 1920, after discussing the issue of terminology and elements of art, the following was agreed on: «Одной из задач секции является установление точной терминологии, насколько это оказывается возможным» (Protokoly 1920: no. 11).¹¹ Afterwards, they discussed copyright issues on terms. On 1 September, a detailed examination was made of the model for a terminology card on which everything had to be noted: the author of each definition, whether or not it has been accepted by others, any changes made during the discussion, etc. (Protokoly 1920: no. 17). Kandinsky proposed that authors write a summary of their contributions accompanied by a precise definition of the terms used, and that they add any other material deemed necessary, and submit all these documents to the INKhUK archives. It was then decided to set dates for the joint reading of terms already defined and kept by the Division; the task of compiling the Division's dictionary was entrusted to Varvara Stepanova. At the meeting on 1 September, the process of transcribing meeting minutes was discussed: Stepanova proposed having two notebooks, one for the "zhurnal zasedanii" ("meeting journal"), instead of minutes, and the other for discussions (ibid.: no. 19). It was planned that each member would be able to write their comments in the margins of the notebook dedicated to discussions, which would therefore need to be sufficiently large.

In October 1920, important conferences were held on the comparative definitions of terms in painting and music. On 6 October, Briusova's definition of time was heard and accepted as an individual definition; at the same time, the term "protiazhennost'" ("extension"), introduced by Shenshin, was retained as "an adequate generic term defining space and time".¹² Both Briusova's definition of "time" and Shenshin's definition of "extension" can be found

10 «Целью Института художественной культуры является наука, исследующая аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом» ("The objective of the Institute of Artistic Culture is to conduct research that examines, both analytically and synthetically, the fundamental elements of both the individual arts and art as a whole").

11 "One of the tasks of the Division was to establish precise terminology, to the extent possible".

12 «Нашли, что протяженность является родовым понятием для двух ее видов: времени и пространства» (Protokoly 1920: no. 22).

in the corpus entitled “Terminologiiia seksii Monumental’nogo iskusstva INKhUKa” (“INKHUK Monumental Art Section Terminology”).

This “Terminology”, preserved in the Omar Khan-Magomedov family archive, consists of around thirty small stapled sheets with 29 typed entries, one entry per sheet. On the folder cover, it is written in brackets that the terminology has not been discussed. This clarification shows that Stepanova’s proposal to organise a reading of the terms in the Division remained at the project stage. With a few exceptions, the names of the authors are indicated at the end of each entry. Among the authors are Nadezhda Briusova, on time and intonation; Aleksandr Shenshin, on “extension” and “lad” (“harmony”); Varvara Bubnova, on movement in the static arts, volume, stain, plane, and faktura; but also Vladimir Markov (Voldemārs Matvejs, 1877–1914). Kandinsky is the author of the largest number of entries; there are twelve entries on different colours, construction, composition, and plane. Another model of a terminology card, typed on a sheet of paper, which groups together several term definitions signed by Kandinsky (form, drawing, composition, construction, etc.), can be found in the Aleksandr Gabrichevskii collection (Olga Severtseva’s family archive collection). The definitions signed by Kandinsky summarise what he had written during his Munich period, particularly in his treatise *On the Spiritual in Art*.

Private Status of Kandinsky’s Project and the Problems of Its Institutionalisation

The inclusion of Kandinsky’s terminology project in the programme of the newly established Academy of Art Sciences in 1921 was not a matter of course, for it meant the transformation of his personal project into an institutional one. Moreover, this terminology project was also a part of a wider science of art.

Indeed, at the end of 1920, Kandinsky’s project on the science of art looked like his personal project and, in this status, opposed other projects presented on 19–25 December 1920 in Moscow at the First All-Russian Conference of Heads of Art Departments. In anticipation of the reform of the People’s Commissariat of Enlightenment (Narkompros), it was intended to bring order to this overly sprawling, chaotic and cumbersome organism by separating administrative and artistic-scientific functions. Unlike other speakers repre-

senting various subdivisions of the Narkompros, Wassily Kandinsky spoke at this conference on his own behalf as “artist Kandinsky”. This must be considered in the context of the conflict that had intensified at that time between him and the Fine Arts department (IZO), represented at the Conference by Osip Brik.

Generally speaking, this “private” status reflects a very particular and crucial moment in Kandinsky’s Soviet period career, when he completely changed his social milieu. In the winter of 1920–21, he distanced himself definitively from the young radical left-wing artists gathered around Aleksandr Rodchenko, and he left INKhUK in February 1921.¹³ At the same time, Kandinsky became close to a circle gathered around Aleksandr Gabrichevskii: Aleksei Sidorov, Evsei Shor, Aleksandr Shenshin, Gustav Shpet, Robert Fal’k – those who would form the core of the Academy of Art Sciences in 1921. But in the winter of 1920–21, it was still a “private” circle of friends who meet at each other’s homes, often at the Gabrichevskii’s, arguing and having fun.¹⁴ Their goal was to establish an institute dedicated to the science of art and to find a place for it in the new academic landscape that would emerge following the Narkompros reform. To this end, they sought to win over and enlist the support of the People’s Commissar for Enlightenment, Anatolii Lunacharskii. Their efforts, which intensified in February 1921, led to the establishment of the Postoiannaia Nauchno-Khudozhesvennaia Komissiiia (Permanent Commission for the Science of Art) in the summer, which in the autumn took the name of the Russian Academy of Art Sciences (RAKhN, and GAKhN after 1925), with Kandinsky as its first vice-president.¹⁵

The transcript of the lecture “Nauka ob iskusstve i INKhUK” (“The Science of Art and INKhUK”), given by “the artist Kandinsky” in December 1920, is preserved in the archives of Narkompros.¹⁶ This is an exceptional testimony

13 See the chronology of the activities of the Monumental Art Division of INKhUK and of the work of Kandinsky in it, compiled on the basis of the private archive, in Khan-Magomedov 1981.

14 See the unpublished memoirs of Gabrichevskii’s wife Natal’ia Severtsova, an excerpt of which is quoted in Severtsova 2020: «Между собой, все мы уже назывались ‘родственники’, тем более что настоящих, кровных, у нас почти не осталось» (“Among ourselves, we already called each other ‘relatives,’ especially since we had almost no real, blood relatives left”).

15 On the circumstances of establishment of this Commission in the spring 1921, see Podzemskaia 2020a.

16 The transcript is published in Kandinskii 2020c.

that gives us direct insight into Kandinsky's personal vision at that time on the central question of the nature and methods of the science of art. And indeed, his vision is that of a painter who takes as his starting point the theoretical knowledge of art accumulated over centuries and passed down from one generation to the next, usually as part of art education, from master to pupil. He distinguishes between two types of this artistic knowledge: technical knowledge and compositional knowledge.

But in the mid-nineteenth century, Kandinsky argues, this centuries-old tradition seems to have been interrupted. While in Russia the rupture caused mainly by the Ambulants movement was a radical one, in the West, he continues, it was merely a shift in direction, since art theory had first turned, with the Impressionists, to the question of light, and then, with the Neo-Impressionists, to that of colour. Later, the new trends that Kandinsky refers to as Expressionism, which also include Futurism and undoubtedly other movements such as Fauvism, declared that the representation of nature was not a fundamental and necessary element but rather accidental, and placed definitive emphasis on the purely pictorial method of representation. From there, per Kandinsky, it was only a logical step to painting without objects. Once the object has been excluded from painting, only purely artistic means remain, namely, "tsvetovaia forma" ("colour form") and "risunochnaia forma" ("drawing form"). Now dealing only with these two forms of pictorial expression, the artist, according to Kandinsky, realises that he cannot rely solely on intuition and inspiration, but must also base his work on precise theoretical foundations. This is where his aspiration for the science of art originates, an aspiration that must respond not only to an artistic need to create works that are constructed rather than random, but also to the universal human need to understand the reality around us (Kandinskii 2020c: 561–563).

The conviction that the new type of creation required a more conscious approach than previous painting had been a driving force behind the development of Kandinsky's theory of painting since 1904, when he began writing his first texts on "Die Farbensprache" ("The Language of Colours"). But in December 1920, this idea was presented as the culmination of an entire historical journey of art, whose beginnings have to be traced back to distant centuries. The importance of artistic tradition is underlined by the fact that Kandinsky considers the theoretical renewal in art in the second half of

the nineteenth century to be a “return to theoretical tradition” (“vozvrashchenie na put’ teoreticheskoi traditsii”).¹⁷

This statement is surprising, given the anti-historical nihilistic approach that prevailed at the time. Characteristic of some of the futurist avant-garde before 1914, it was fully adopted by the IZO department from 1918 onwards. Although Kandinsky's discourse was not acceptable by radical artists in the IZO department, it found fertile ground among other colleagues with whom he had been working since 1919 in the various commissions and sub-departments of the IZO department, where everyone crossed paths. In his work at the Zakupochnaia komissiiia (Purchasing Commission) and the Muzei Zhivopisnoi kul'tury (Museum of Pictorial Culture), as well as in the Literaturno-Khudozhestvennyi podotdel (Sub-department of art literature), Kandinsky found himself collaborating with numerous art historians and museum curators from the Muzeinyi otdel (Museum department). It was with the latter that he succeeded in establishing a rich and fruitful dialogue.

Evsei Shor's Role in the Institutionalisation of Terminological and Encyclopedical Project

In establishing this dialogue, the decisive role belongs to Evsei Shor (1891–1974), whose name and work were ignored and obscured for decades due to his emigration to Germany in 1922, even though many of the cultural and artistic activities that took place in Moscow in the 1920s and, to some extent, in the 1930s, had been initiated by him in the early years of the revolution.

Kandinsky had met Shor in June 1913 in Moscow. Then a student of mathematics and art history, he had founded the publishing house *Iskusstvo* (Art) together with his partner, translator Grigorii Angert, and had undertaken to publish a Russian translation of *On the Spiritual in Art*.¹⁸ Both men worked in the editorial department of *Betkhovenskii Institut*, or *Betkhovenskaia studiia* (Studio Beethoven), founded by Evsei's father, the pianist David Shor (1867–1942), whose cultural activities were inspired by the ideas of utopian univer-

17 See the abstract of the conference published in *Kandinskii 2020b*: 557.

18 On all the circumstances and destiny of this unrealized project see *Podzemskaiia 2020b*.

salism.¹⁹ This marked the beginning of Kandinsky's friendship with Evsei, a friendship based on the conviction that art is the ideal vehicle for universal understanding, as well as of their close collaboration between 1918 and 1921. In 1922, following the painter, Evsei Shor left for Germany, and in 1933, he went to Palestine. Until the beginning of the Second World War, he corresponded regularly with the artist.²⁰

At Narkompros, Shor served as secretary of the Artistic College in the IZO department and as assistant to the powerful architect Ivan Zholtovskii at the *Arkhitekturno-Khudozhesvtvennyi otdel* (Architectural Art department). As a result, he found himself at the heart of artistic policy, with the opportunity to launch and support projects in the field of art science.²¹ In a letter written from Freiburg im Breisgau, presumably in early 1923, to his father, who was still in Moscow, Evsei Shor reflects on his own activities after the revolution. He says that between 1918 and 1922 at Narkompros, he was driven by a sense of the "possibility, perhaps illusory, of building artistic culture".²² He confided to his father his thoughts on the nature and character of his commitments, which shed light on the true role he played in Russia's cultural activities in the years following the revolution.

Ведь смешно сказать, почти все, что за время революции сделала в области теории искусства университетская молодежь (Габричевский, Шервинский, Сидоров и др.), было сделано ею в порядке выполнения заданий Архитектурно-Художественного отдела, по моей инициативе и согласно мною разработанным планам. Мои отношения с ними не

19 The same utopian universalist aspiration that took the form of "universal Zionism" by David Shor would later lead his son Evsei to combine his reflections on Jewish culture with Russian religious philosophy. Evsei translated several Russian philosophers into German, notably Viacheslav Ivanov (*Die russische Idee*, 1930) and Nikolai Berdiaev (*Das Schicksal des Menschen in unserer Zeit*, 1935), etc. See Podzemskaia 2024.

20 Kandinsky's letters and copies of Shor's letters are preserved in the David and Yehoshua Shor Archives, The National Library of Israel, Jerusalem, Arch. 4° 1521, file 75. The first thirteen letters from 1922–23 were published in Segal-Rudnik 2023.

21 The development of artistic policy in the department headed by Zholtovskii was in the hands of his assistants Ivan Fidler, Aleksandr Poliakov and, above all, Evsei Shor. See Kazus' 2009: 43, 62, 65, 66, 212, etc.

22 «[...] возможность, быть может, иллюзорная, строительства художественной культуры».

ограничивались тем, что я стимулировал их работу; в то же время я старался ставить их в такие условия, что работа — несмотря на тяжелое революционное время — могла быть рационально оплачена и, значит, серьезно выполнена. В тяжелые минуты ко мне приходили они за материальной поддержкой, которую мне удавалось им оказывать благодаря моему официальному положению. Меня всегда соблазняла такая помощь людям, которая способствует реализации самых лучших возможностей их, способностей и дарований, и такая организация какого-либо дела, при которой — благодаря удачному использованию и распределению людей — эти дарования и способности дают удесятенный эффект, такое отношение к делу было, пожалуй, единственным стимулом к работе за эти трудные годы; ведь работать без увлечения невозможно, личной же работы осуществлять я не мог. (Shor 1923?)

After all, it is funny to say that almost everything that university graduates (Gabrichevskii, Shervinskii, Sidorov, etc.) did in the field of art theory during the revolution was done by them in fulfilment of assignments from the Architectural Art department, on my initiative and in accordance with plans I had developed. My relationship with them was not limited to stimulating their work; at the same time, I tried to put them in such conditions that their work, despite the difficult revolutionary times, could be rationally remunerated and, therefore, seriously carried out. In difficult times, they came to me for financial support, which I was able to provide thanks to my official position. I have always been tempted by helping people in ways that contribute to the realisation of their best opportunities, abilities, and talents, and by organising things in such a way that, thanks to the successful use and distribution of people, these talents and abilities have a tenfold effect. This attitude towards work was perhaps the only incentive to work during those difficult years; after all, it is impossible to work without enthusiasm, and I could not do my personal work.

The Architectural Art department had barely been established in March 1919, when an article entitled “Narodnaia arkhitektura” (“People’s Architecture”), published in the newspaper *Zhizn’ iskusstva* (*Life of Art*) on 10–11 May 1919, already announced the publishing activities of this department. We learn that Serlio and Vasari’s treatises were being translated and that

a “spetsial’nyi slovar’ arkhitekturnykh terminov” (“Special Dictionary of Architectural Terms”) had already been compiled (Kazus’ 2009: 369–370, doc. 42). In 1920, the magazine *Khudozhestvennaia zhizn’* (*Artistic Life*) published an article on the editorial work of the Architectural Art department, which, it said, was designed with educational and artistic objectives in mind (Anonymous 1920). It included impressive lists of texts, classified as general, historical, theoretical and technical works, already translated or in the process of being translated. Among these works are Vitruvius’s “I dieci libri dell’architettura. Roma” (marked as currently being translated); Palladio’s “I quattro libri dell’architettura” (marked as translated) and “Antiquitates urbis Romae” (currently being translated); Vasari’s “Le vite de’più eccellenti pittori, scultori ed architetti” (largely translated); Charles Blanc’s “Grammaire des arts du dessin” (currently being translated); “L’art de bâtir chez les Egyptiens” by Auguste Choisy (translated), and others.

This editorial project is linked to Kandinsky’s activities at the IZO department, where he oversees the work of the “masterskaia reproduksii” (“Reproduction Studio”) and operates within the Art Literature Sub-department of the IZO. In the winter of 1918–19, an ambitious publishing programme was developed there, as detailed in the department’s report signed by its head David Shterenberg (1919: 67–68). It refers to works on painting technique, including a translation of the Eibner manual mentioned above. A separate section is devoted to classical art literature. These are Russian translations of treatises by Vitruvius, Cennini, Alberti, Palladio, Delacroix’s *Journal*, etc.

Significant similarities between this list, compiled with Kandinsky’s participation, and the one mentioned earlier, which was drawn up by Shor for Zholtovskii’s Architectural Art department shortly after it separated from IZO, suggest that they were in fact part of a single joint project, developed while Zholtovskii was still part of the IZO.

In the winter of 1918–19, all three (Kandinsky, Shor, Zholtovskii) appeared alongside poet Vadim Shershenevich (Shor’s brother-in-law) at a Collegium dedicated to preparing the *Ėntsiklopediia izobrazitel’nykh iskusstv* (*Visual Arts Encyclopedia*), established by the IZO (*Iskusstvo* 1919, 3 (1 February): 4). The Encyclopedia was to include general articles on the visual arts, as well as terminology and biographical and bibliographical notes on painters, sculptors and architects. Roman Jakobson’s involvement in this project is attested by his

interview with Krystyna Pomorska. According to Jakobson, he was supposed to write an article on semiotics in painting, and Kandinsky was to explain the meaning of semiotics as a concept to others (Jakobson/Pomorska 1980: 124–125).²³

Until recently, our knowledge of the *Visual Arts Encyclopedia* project was limited to the small notice published in the IZO newspaper *Iskusstvo* and to Jakobson's interview, but today we can provide some additional details thanks to the discovery of two documents in the Narkompros archives.²⁴ They are filed among the minutes of meetings of the Kontaknaia komissiia (Contact Commission) established for the organisation of the Museum of Pictorial Culture, of the Lektsionnyi podotdel (Sub-department of public lectures) and other bodies of Narkompros, relating to the year 1919.

The first page, containing an unsigned typed text, indicates that it is an "Appendix to the Minutes of the Meeting of the Presidium of Artistic Collegium No. 10 on 5 February 1919". It contains a "Plan obshchei chasti Ėntsiklopedii Izobrazitel'nykh Iskusstv" ("Plan for the General Section of the Encyclopedia of Visual Arts"), Section II, Philosophy of Art (Aesthetics). The following points are listed: the aesthetics of Antiquity, from the Archaic period to Longinus, Philostratus and Plotinus; the Middle Ages, the Renaissance, French and English modernity, but above all German modernity from the eighteenth to the nineteenth century, up to the "aesthetics of content" (Friedrich Vischer, Rudolf Hermann Lotze, Karl Rosenkranz) and the "aesthetics of form" (Johann Friedrich Herbart, Robert von Zimmermann, Eduard Hanslick). But it is above all contemporary aesthetics that is covered in detail: the shift towards empiricism and psychologism (Fechner), normative aesthetics (Hermann Cohn, Johann Georg Hamann, Jonas Cohn, Benedetto Croce), psychological aesthetics (Hermann Sibeck, Robert Vischer, Theodor Lipps, Wilhelm Worringer), and experimental aesthetics (Gustav Fechner,

23 Aleksandr Parnis suggests that some of Jakobson's articles published in the newspaper *Iskusstvo* may be linked to the Encyclopedia project, particularly the texts entitled "Futurism" and "Cubism", although it has not been proven that they were written by Jakobson ("Futurism", in issue 7, 2 August 1919; "Cubism", in issue 6, 8 July 1919). On the question of authorship, see Aleksandr Parnis's comments in Jakobson 1987: 417–418.

24 GARF. F. A 2306 (Ministry of Instruction of the RSFSR). Op. 23. Ed. khr. 50. L. 9, 10. See their publication in the Appendix to my article.

Wilhelm Wundt). A section on Russian aesthetics and a bibliographic index were also planned.

The second document, a typewritten text of which only the last part, signed presumably by Evsei Shor, has been preserved, is devoted to art history. It lists the major artistic traditions from Italian art in the fourteenth–eighteenth centuries to contemporary art: post-impressionism, expressionism, cubism and “art without objects”; oriental art is also mentioned. These two independent documents with a different form of enumeration seem, however, to belong to the same plan for the Encyclopedia and testify to the scale of the project, conceived as an interdisciplinary work open to philosophical aesthetics.

The spirit of this project is radically different from that of an Institut izucheniia iskusstv (Institute for Arts Studies) promoted at the same time in the IZO department by David Shterenberg and Vladimir Khrakovskii.²⁵ This latter project was undoubtedly drawn up at the time when the first documents were being drafted to regulate the activities of the Free State Art Studios in the autumn of 1918. A document entitled “Instruktsiia izucheniia iskusstv” (“Instruction for studying arts”) was published in the *Spravochnik* (Directory) of the IZO department among other documents devoted to the first reform of art education.²⁶ Strongly influenced by sociological discourse and focused on the study of materials in contemporary art production, this project considered the science of art solely from the perspective of the “history of artistic culture”, which was to replace “subjective aesthetic evaluation”.

Thus, as early as the winter of 1918–19, two alternative projects on the science of art were already present within the same IZO department of Nar-kompros: that of Shterenberg/Khrakovskii, which around 1921 would develop into a platform for productivist constructivism in Rodchenko/Brik’s INKhUK, and that of Shor/Zholtovskii/Kandinsky, which would be taken up by RAKhN. We believe that this genealogy of the Encyclopedia project is important, as it

25 A friend of Maiakovskii, a student of Tatlin at the Second Free Art Studios in 1918–19, and, from 1920 onwards, a teacher at Vkhutemas, Khrakovskii was actively involved in IZO in reflecting on the theory and methods of art education for children, analysing in particular its sociological aspects. See Smekalov 2016.

26 We owe valuable information about the authors of the anonymously published Instruction to Aleksei Sidorov, who, studying the origins of RAKhN in his memoir on the first three years of the Academy, refers to the first mention of the Institute project in the documents of the IZO department, dating it to the end of 1918. See Sidorov 2017: 25.

reveals the names of its true initiators and, through these names, the lines of its filiation.

One of these lines leads back to the years before the First World War, to the circles around the *Obshchestvo svobodnoi éstetiki* (Society of Free Aesthetics). According to Fedor Stepun (1990: II, 269–277), those who had known each other since then continued to meet after the Revolution at the home of Nikolai Berdiaev and in the apartment of pianist Aleksandr Solomonovich Shor, Evsei's uncle and Ol'ga Shor's father. There they discussed Oswald Spengler's book, the destinies of Russia and Europe, and their civilisation and culture (Volkov/Shishkin 2013: 245–246): these subjects were later taken up at RAKhN. Should these private meetings be seen as the nucleus of attempts to institutionalise “academies” that were undertaken in the aftermath of the Revolution? Alongside RAKhN/GAKhN and the *Vol'naia akademiia dukhovnoi kul'tury* (Free Academy of Spiritual Culture, VADK) in Moscow, we might mention the *Petrograd/Leningrad Vol'naia filosofskaia Akademiia* (Free Philosophical Academy, VOL/FILA) and the *Rossiiskaia/Gosudarstvennaia Akademiia istorii material'noi kul'tury* (Russian/State Academy of Material Culture History), as well as the famous publishing house that took the name *Academia*. In her research on the institutional history of GAKhN/RAKhN, Iuliia Iakimenko (2018) studied these academies, which were similar not only in composition²⁷ but also in certain ambitions and modes of operation.²⁸

The initial editorial project established in the winter of 1918–19, largely initiated by Shor and Kandinsky, had three main focuses: the programme of translation and annotated publication of art treatises, the encyclopedic project, and the terminology project. As the relationship between the latter two projects was rather vague, the titles “Encyclopedia” and “Dictionary” were

27 As for the composition of these academies, the example of the Moscow Section of VOL/FILA is interesting: it was organised in September–October 1921 with the active participation of Gustav Shpet and Mikhail Gershenzon. In the minutes of the first meeting of the Moscow Section Council on 29 September 1921, Kandinsky's candidacy is mentioned. The list of candidates also includes Pavel Florenskii, and among the members of VOL/FILA are RAKhN members Dmitrii Nedovich and Leonid Sabaneev. See the minutes of the first meeting of the Moscow Section Council on 29 September 1921 (Belous 2005: 208–210, 217).

28 Iakimenko (2018) notes that while Kandinsky and Shor did not succeed in opening a branch of RAKhN in Berlin, Berdiaev, towards the end of 1922, founded the *Vol'naia filosofskaia akademiia* in Berlin, which was joined by those who, in 1921, had been members of RAKhN for a few months (Frank, Vysheslavtsev, Stepun).

used interchangeably. Nevertheless, we believe it is important to distinguish between these two projects, as they stem from two different, albeit related, pursuits: the first was to synthesise knowledge into a universal and systematic body, and the second was to enable the appropriate linguistic use of terms in a specific field. It is clear that appropriate terminology is the prerequisite for the constitution of any science and, even more so, any encyclopedia. Logically, therefore, these two projects correspond to successive stages in the development of science. The confusion between them in the years 1918–20 shows that they arose from two different contexts. Indeed, in light of the document described above, we could assume that the “encyclopedic” ambition belonged more to the philosophers gathered around Shor. The need to carry out work on artistic terminology was demanded mostly by artists, Zholtovskii for architecture and Kandinsky for painting. Indeed, the first mentions of the terminology project concern architectural terms, as we saw in the article published in May 1919 in *Zhizn' iskusstva*. As for Kandinsky, it is true that he mainly sought to introduce the terminological work into INKhUK in 1920 and into RAKhN in 1921. However, it is significant that his three texts from 1919, which were undoubtedly written as part of the editorial project conceived together with Shor, are more encyclopedic in nature.²⁹

Regarding the progress of Shor's encyclopedical project, it must be said that in the spring of 1921, he worked alongside Kandinsky, supporting him in his efforts to convince Lunacharskii to create a new Institute of Art Science, parallel to INKhUK. Shor's place alongside Kandinsky during this crucial phase is confirmed by famous photographs in which he is seen standing or sitting among the group surrounding the artist, alongside Aleksandr Shenshin, Robert Fal'k, Evgenii Pavlov and Nikolai Uspenskii. It was therefore natural that in August 1921 he took up the position of scientific secretary of the Physico-Psychological Department. In 1922, he was still a member of the Department's Presidium. But that's not all...

In his memoir “Tri goda Rossiiskoi akademii khudozhestvennykh nauk 1921–1924” (“Three Years at the Russian Academy of Art Sciences, 1921–1924”),

29 These are the autobiographical note published in German in the Potsdam magazine *Das Kunstblatt* and the texts “O tochke” (“On the Point”) and “O linii” (“On the Line”), which appeared under the general heading “Malen'kie stateiki po bol'shim voprosam” (“Very Short Articles on Big Questions”) in *Iskusstvo* in January–February 1919.

Sidorov refers to Shor “who, as one of the heads of the Architecture Section and a key figure in the Academy’s administrative affairs, played a prominent role there”.³⁰ In 1921–22, Shor was indeed extremely active at the Academy, where he was a member of the administrative team. He attended Secretariat meetings and helped to organise the First All-Russian Exhibition of Artistic Industry in 1922. By May 1922, he had accumulated so many positions at RAKHN that he resigned from his post as Scientific Secretary of the Physico-Psychological Department.³¹ The Architecture Subsection of the Visual Arts Division was created at RAKhN in January 1922, just after Kandinsky’s departure. Administratively, its integration into RAKhN was personally managed by Shor. In one of his 1922 publications, Sidorov praised it and placed it “in first place in terms of the number and quality of lectures that have recently been given there”, attributing these successes explicitly to Shor’s leadership, “with the close participation of the greatest architects of our time”, Zholtovskii and Shchusev.³²

After Shor’s departure, the RAKhN Architecture Subsection (which inherited the publishing programme of the Architectural Art department headed by Zholtovskii in from 1919 to 1921) continued the activities he had initiated: editing the *Dictionary of Architects* and the *Dictionary of Architectural Art Terminology*, as well as translating and preparing for publication the classic treatises on architecture (Kazus’ 2009: 400, doc. 64).

The research is funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation), project number 386757512: „Zwischen Wissensutopie und Archiv. Das Projekt einer ‚Enzyklopädie der künstlerischen Terminologie‘ an der Staatlichen Akademie für künstlerische Forschung in Moskau (1921–1930). Erschließung neuer Quellen“.

30 «[...] который как один из руководителей Архитектурной секции и близкий участник административной жизни Академии сыграл в ней видную роль» (Sidorov 2017: 41).

31 See RGALI. F. 941 (GAKhN). Op. 12. Ed. khr. 1. L. 10.

32 «[...] по числу и достоинству прочитанных за последнее время докладов на первом месте надо, пожалуй, поставить Секцию архитектурную, умело руководимую Е. Д. Шором при ближайшем участии таких крупнейших архитекторов современности, как И. В. Жолтовский и А. В. Щусев» (quoted in Sidorov 2017: 41, note 113).

References

- Anonymous (1920): "Izdatel'skaia deiatel'nost' Arkhitekturnogo otdela [Khudozhestvennoi seksii Narkompros]", in: *Khudozhestvennaia zhizn'*. *Biulleteni Khudozhestvennoi seksii Narodnogo Komissariata po prosveshcheniiu* 3 (March–April), 26–27.
- Belous, Vladimir (2005): *VOL'FILA, 1919–1924. Tom 2: Khronika. Portrety*. Moskva: Modest Kolerov / Tri kvadrata.
- Iakimenko, Iuliia (2018): *Akademiia v intellektual'noi zhizni 1920-kh godov: Petrogradskaia VOL'FILA i RAKhN-GAKhN-GAIS*. [Manuscript].
- Iakobson [Jakobson], Roman (1987): *Raboty po poëtike*. Gasparov, Mikhail (Ed.); Ivanov, Viacheslav (Pref.). Moskva: Progress.
- Iskusstvo (1919): *Vestnik Otdela Izobrazitel'nykh Iskusstv Narodnogo Komissariata po Prosveshcheniiu* 3 (1 February).
- Jakobson, Roman / Pomorska, Krystyna (1980): *Dialogues*. Fretz, Mary (Trad.). Paris: Flammarion.
- Kandinskii, Vasilii (2001a): "Skhematicheskaia programma Instituta khudozhestvennoi kul'tury po planu V. V. Kandinskogo", in: Idem: *Izbrannye trudy po teorii iskusstva*. Tom 2: 1918–1938. Avtonomova, Natal'ia / Sarab'ianov, Dmitrii / Turchin, Valerii (Ed.). Moskva: Gileia, 46–63.
- Kandinskii, Vasilii (2001b): "Plan rabot Seksii izobrazitel'nykh iskusstv", in: Idem: *Izbrannye trudy po teorii iskusstva*. Tom 2: 1918–1938. Avtonomova, Natal'ia / Sarab'ianov, Dmitrii / Turchin, Valerii (Ed.). Moskva: Gileia, 70–74.
- Kandinskii, Vasilii (2020a): "O dukhovnom v iskusstve (zhivopis')": Pervaia russkaia redaktsiia", in: Idem: *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie s dopolneniiami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve*. Tom 1: *O dukhovnom v iskusstve*. Podzemskaja, Nadezhda (Ed.). Moskva: BuksMArt, 1–162.
- Kandinskii, Vasilii (2020b): "Nauka ob iskusstve i INKhUK: Tezisy doklada", in: Idem: *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie s dopolneniiami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve*. Tom 2: *Istoriia knigi. Nauka ob iskusstve*. Podzemskaja, Nadezhda (Ed.). Moskva: BuksMArt, 557–559.
- Kandinskii, Vasilii (2020c): "Nauka ob iskusstve i INKhUK: Stenogramma vystupleniia", in: Idem: *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe*

- izdanie s dopolneniiami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve*. Tom 2: *Istoriia knigi. Nauka ob iskusstve*. Podzemskaiia, Nadezhda (Ed.). Moskva: BuksMArt, 560–571.
- Kandinskii, Vasilii (2020d): “O metode rabot po sinteticheskomu iskusstvu”, in: Idem: *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie s dopolneniiami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve*. Tom 2: *Istoriia knigi. Nauka ob iskusstve*. Podzemskaiia, Nadezhda (Ed.). Moskva: BuksMArt, 574–582.
- Kandinskii, Vasilii (2020e): “Osnovnye elementy zhivopisi: Stenogramma doklada i preniĭ”, in: Idem: *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie s dopolneniiami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve*. Tom 2: *Istoriia knigi. Nauka ob iskusstve*. Podzemskaiia, Nadezhda (Ed.). Moskva: BuksMArt, 590–630.
- Kandinskii, Vasilii (2020f): “Osnovnye elementy zhivopisi: Konspektivaia zapis' doklada”, in: Idem: *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie s dopolneniiami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve*. Tom 2: *Istoriia knigi. Nauka ob iskusstve*. Podzemskaiia, Nadezhda (Ed.). Moskva: BuksMArt, 631–632.
- Kandinsky, Wassily (2007): *Gesammelte Schriften 1889–1916: Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*. Boissel, Jessica (Ed.). München: Prestel.
- Kazus', Igor' (2009): *Sovetskaia arkhitektura 1920-kh godov: organizatsiia proektirovaniia*. Moskva: Progress-Traditsiia.
- Khan-Magomedov, Selim O. (1981): “INKhUK: vzniknoenie, formirovanie i pervyi period raboty. 1920”, in: *Sovetskoe iskusstvoznanie* '80 2, 332–368.
- Marx, Adolph Bernhard (1893): *Vseobshchii uchevnik muzyki*. Famintsyn, A. S. (Transl.). Moskva: Jurgenson.
- Protokoly (1920): *Protokoly zasedanii Sektsii Monumental'nogo iskusstva INKhUKa*. [Khan-Magomedov's Family Archive].
- Podzemskaiia, Nadia (2000): *Colore Simbolo Immagine. Origine della teoria di Kandinsky*. Firenze: Alinea.
- Podzemskaiia, Nadezhda (2020a): “K voprosu o sozdaniĭ RAKhN: V. Kandinskii v komissii po sozdaniiu nauchno-khudozhestvennogo instituta vesnoi 1921 goda”, in: *K stoletiiu Gosudarstvennoi Akademii Khudozhestvennykh Nauk (1921–1931). Po materialam nachnoi konferentsii 5 noiabria 1920 goda*. Moskva: Rossiiskaia akademiia khudozhestv.

- https://gachn.de/wp-content/uploads/2024/09/Sozdanie.RAXN_-1.pdf (24.03.2026)
- Podzemskaia, Nadezhda (2020b): “Proekt izdaniia vtoroi russkoi redaktsii: 1913–14”, in: Kandinskii, Vasilii: *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie s dopolneniiami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve*. Tom 2: *Istoriia knigi. Nauka ob iskusstve*. Podzemskaia, Nadezhda (Ed.). Moskva: BuksMArt, 247–277.
- Podzemskaia, Nadia (2023): “Postilla sulle edizioni e traduzioni delle fonti storico-artistiche nell'Ottocento e nel primo Novecento”, in: Castiglione, Julia / Quaglino, Margherita / Rinaldi, Simona / Sconza, Anna (Ed.): *Il lessico del colore tra Italia e Francia in età moderna* [= *Studi di Memofonte* 30], 173–190. <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-30-2023/#nadia-podzemskaia-postilla-sulle-edizioni-e-traduzioni-delle-fonti-storico-artistiche-nellottocento-e-nel-primo-novecento> (24/03/2026)
- Podzemskaia, Nadia (2024): « Evsej Davidovič Šor : rencontre avec Jonas Cohn », in: Thouard, Denis (Ed.): *Les enfants de Georg Simmel*. Belval: Circé, 389–404.
- Segal-Rudnik, Nina (2023): “Parallel'nye puti: RAKhN i Bauhaus, 1922–1923 (Vasilii Kandinskii i Evsei Shor)”, in: Khazan, Vladimir (Ed.): *Russkaia istoriia i kul'tura v arkhivakh Izrailia*. Kniga III: *Leonid Pasternak, Vasilii Kandinskii, Isaak Babel', Isaia Berlin i drugie...* Jerusalem: Studio Click Ltd, 150–240.
- Severtsova, Natal'ia (2020): “Otryvok iz vospominanii”, in: Kandinskii, Vasilii: *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie s dopolneniiami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve*. Tom 2: *Istoriia knigi. Nauka ob iskusstve*. Podzemskaia, Nadezhda (Ed.). Moskva: BuksMArt, 157–158.
- Shor, Evsei (1923?): [Letter to David Shor, Typed Copy without the Beginning]. David and Yehoshua Shor Archives, The National Library of Israel, Jerusalem, Arch. 4° 1521, file 374.
- Shterenberg, David (1919): “Otchet o deiatel'nosti Otdela Izo Narkomprosa”, in: *Izobrazitel'noe iskusstvo* 1, 50–81.
- Sidorov, Aleksei (2017): “Tri goda Rossiiskoi akademii khudozhestvennykh nauk 1921–1924”. Iakimenko, Iuliia (Publ.), in: *Iskusstvo kak iazyk – iazyki iskusstva. Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh*

- nauk i russkaia èsteticheskaia teoriia 1920-kh godov*. Tom 2: *Publikatsii*. Plotnikov, Nikolai / Podzemskaia, Nadezhda (Ed.) with the participation of Iuliia Iakimenko. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 18–97.
- Smekalov, Igor' V. (2016): "Aleksandr Ivanov iz Narkomprosa – khudozhnik i administrator", in: *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda*. *Vestnik MGKhPA*, Moskva, 1/1, 180–189.
- Stepun, Fedor (1990): *Byvshee i nesbyvsheesia*. Tom 1–2. 2nd ed. London: Overseas Publ.
- Volkov, Aleksandr / Shishkin, Andrei (2013): "Fiodor Stepun – Ol'ga Shor: iz perepiski 1920-kh godov", in: *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 1, 244–275.

Appendix

Two Unknown Documents Relevant to the “Visual Arts Encyclopedia”

These typed texts conserved at the GARF (F. A 2306 (Ministry of Instruction of the RSFSR). Op. 23. Ed. khr. 50. L. 9, 10) are filed among the minutes of meetings of the Kontaknaia komissii (Contact Commission) established for the organisation of the Muzei khudozhestvennoi kul'tury (Museum of Pictorial Culture), of the Lektsionnyi podotdel (Sub-department of public lectures) and other bodies of the Narkompros, relating to the year 1919.

1. Fragment from the Plan for the General Section of the *Visual Arts Encyclopedia*, Section II, Philosophy of Art (Aesthetics)

Приложение к протоколу Заседания Президиума Художественной Коллегии (№ 10) 5 февраля 1919 г.

План Общей Части Энциклопедии Изобразительных Искусств

II-й Отдел. Философия Искусства (Эстетика).

A. Античная Эстетика

Крит и Микены

Чувство красоты у Гомера

Мистико-романтическая эстетика VII и VI вв.

Эстетика трагедии

Классицизм V-го века

Декаданс и борьба эстетических мнений в эпоху софистов

Учение Платона о красоте

Эстетика Аристотеля

Общие основы античной эстетики

Конец древних учений: Лонгин, Филострат старший, Плотин

Б. Средние Века и Возрождение

В. Новое время (конец XVII и XVIII и начало XIX в.)

Буало и французский классицизм

Английская и шотландская эстетика:

Шефтсбери

Гетчесон¹

Гом²

Бёрк³

Джерард⁴ и др.

Немецкая эстетика:

Лейбниц и Баумгартен

Винкельман и Лессинг

Кант

Гете

Шиллер

Эстетика романтизма

Шеллинг

Гегель

Шопенгауер

Эстетика содержания (Ф. Фишер⁵, Лотце, Розенкранц и другие)

Эстетика формы (Гербарт, Циммерман, Ганслик⁶)

Г. Современная эстетика

Поворот к эмпиризму и психологизму (Г. Фехнер⁷)

Современная нормативная эстетика (Кон⁸, Гаманн⁹, Кроче, Коген и др.)

1 Francis Hutcheson. – The footnotes are the responsibility of the text's publisher (Nadia Podzemskaia).

2 Henry Home Kames.

3 Edmund Burke.

4 Alexander Gerard.

5 Fr. Th. Vischer.

6 Eduard Hanslick.

7 Gustav Theodor Fechner.

8 Jonas Cohn.

9 Richard Hamann.

Современная психологическая эстетика (Зибек¹⁰, Р. Фишер¹¹, Липпс¹², Кюппе¹³, Воррингер и др.)

Современная экспериментальная эстетика (Фехнер, Вундт, Витмер¹⁴, Сегаль¹⁵, Мейман¹⁶ и др.)

Современная социологическая эстетика (Гюйо и др.)

Д. Русская эстетика

Е. Библиографический указатель

Секретарь

2. Fragment from the Plan for the Section of Art History, Presumably Intended as Part of the *Visual Arts Encyclopedia*

6. Новое искусство в Италии (XIV–XVIII в.)

а) Скульптура (XIV–XV)

б) Скульптура (XVI–XVIII)

в) Живопись (XIV–XV)

г) Живопись (XVI–XVIII)

д) Архитектура (XIV–XV)

е) Архитектура (XVI–XVIII)

ж) Прикладное искусство

7. Новое искусство в других странах (XIV–XVIII)

а) Франция: Возрождение

XVII век

XVIII век

¹⁰ Hermann Siebeck.

¹¹ Robert Vischer.

¹² Theodor Lipps.

¹³ Oswald Külpe.

¹⁴ Lightner Witmer.

¹⁵ Arthur Segal?

¹⁶ Ernst Meumann.

- б) Испания
- в) Германия
- г) Фландрия
- д) Нидерланды
- е) Англия и Скандинавия

8. Новейшее искусство (XIX–XX)

- а) Классцизм
- б) Романтизм
- в) Реализм
- г) Испрессионизм
- д) Постимпрессионизм, Экспрессионизм
- е) Кубизм. Беспредметное искусство.

9. Русское искусство

- а) Архитектура
- б) Живопись
- д) <sic> Скульптура
- е) Прикладное искусство

10. Восток

- а) Индия, Индо-Китай
- б) Китай, Япония, Корея
- в) Мусульманский Восток

Секретарь

<Подпись>

Maria Silina

Between Disciplines and Methods: In Search of an Object of Art Studies at the Academy of Artistic Sciences (1921–1930), Moscow

Abstract: This article examines the State Academy of Artistic Sciences (GAKhN, 1921–1930) as an institutional and theoretical project that sought to establish a scientific foundation for art studies through the concept of artistic form. Rather than deriving form from individual artworks, GAKhN scholars constructed a third object through the spatialisation of elements, projections across disciplines, and intersections of methods embedded in institutional design. Drawing on archival materials from the *Dictionary of Artistic Terms* and texts by authors such as Nikolai Brunov, Vasilii Zubov, and Nikolai Zhinkin, the article shows how phenomenology interacted with art-historical materials in the effort to articulate a theory of art. As I argue, despite the strongly spatial and volumetric character of artistic form as a model of inquiry, its most productive legacy lies in a logic of projections and overlaps through which the autonomy of the object of art studies was sought within a materially bounded environment. Although the historical conditions of the GAKhN project can no longer persist as a distinct program, the article situates the Academy as a genealogy of contemporary interdisciplinary art studies and of the enduring institutional tensions that continue to shape the ontology of art today mainly by representatives of the visual arts, who were dissatisfied with the state of terminology in art theory.

Keywords: art history, art studies, phenomenology, Russia, history of humanities

1. Introduction

This article examines the State Academy of Artistic Sciences (Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk, GAKhN, 1921–1930) in Moscow as an institution that sought to reorganise scientificity in the humanities. This

ambition was shared with German art historians and philosophers associated with *Allgemeine Kunstwissenschaft* as a key reference (Collenberg-Plotnikov 2021). In the intellectual climate of the early twentieth century, the humanities were seen as lacking objective methods and lagging behind the natural sciences. Scholars turned to philosophy to establish a rational and objective science of the arts. As Gustav Shpet (1926: 5), phenomenologist and head of GAKhN's Philosophy Department, noted, the emergence of art studies as a correlative theory to empirical (historical) sciences was a long-standing task. The article examines how this correlation was constructed and how philosophy was brought into interaction with art-historical disciplines and their core definitions to produce a scientific model for art studies.

As a starting point, I argue that, rather than asking what art is, GAKhN scholars sought to determine the object that would make art studies possible as science. In this pursuit, they followed thinkers such as Edmund Husserl and Georg Simmel. Husserl reflected on the systematic formation of new disciplines through the coordination of mathematics and emerging empirical sciences into self-evident structures (Husserl 1969 [1914]: 14–15; 1970 [1936]: 62–70), while Simmel employed the category of mood – neither attributable to the artwork nor to the viewer – to analyze how infinite nature is transformed into landscape as a bounded aesthetic object (2007 [1913]). At GAKhN, the construction of such a knowable object – termed artistic form – proceeded through systematic engagement with art-historical disciplines. It was conceived neither as the visible configuration of an artwork nor as an abstract concept, but as a relational third object produced through spatial, disciplinary, and institutional operations. This correlation, structured as a “neither–nor”, is visible across the activities through which artistic form was traced: elements, disciplines, and the positionality of experts. As I show in the conclusion, when read topologically within the tradition of late phenomenology, a persistent tension between the relational position of the art object and the localisation of knowledge continues to structure the field, albeit in dispersed form; at GAKhN, this conjunction was more explicit, making it possible to grasp the tension as a unified inquiry into the ontology of art.

1.1. Scholarship on GAKhN's Methodology in Arts

Scholarship has most productively focused on GAKhN's search for objectivity through artistic form – the core analytical entity of art studies. Plotnikov (2010, 2023a, 2023b, 2023c), Plotnikov/Podzemskaia (2017), Gidini (2010), Grüber (2010), and others identified philosophy – especially phenomenology – as the main vehicle for formulating artistic form as a particular linguistic and epistemic paradigm beyond descriptive aesthetics.

In contrast, within art studies and art-historical methodologies, GAKhN's legacy is often regarded as incomplete or even a failure. Beyond the formal incompleteness caused by the Academy's forced liquidation (Poleva 1998), scholars have increasingly attributed this failure to tensions in how phenomenological methods interacted with art-historical disciplines. Igor' Chubarov characterised the project as both utopian (2010) and unsuccessful in producing a synthesis capable of operating at sociological, psychoanalytical, or meta-physical levels (2014: 291). Hansen-Löve and Obermayr (2022) emphasised the synthetic character of GAKhN's methods, based on the intertwining of mediating forms, but argued that this synthesis lacked the analytical rigor of formalism. Nikita Sazonov and Anke Hennig (2021) frame GAKhN within a post-disciplinary tradition, describing it as an early instance of "methodological communism", in which heterogeneous methods and media coexisted without disciplinary unity; as Hennig argues, the discussions themselves functioned as the scientific model (ibid.: 153). My own research (Silina 2021) extends this line of inquiry by showing that the specific organisation and subordination of departments and units were structurally designed to facilitate the research model of new artistic sciences, rather than merely to enable forms of multi- and interdisciplinarity as understood today. More recently, Flack (2023) has called for closer attention to the "cracks" between GAKhN's declared philosophical objectives and its systematic ambitions, demonstrating that phenomenology did not merely confer conceptual legitimacy but operated through borrowed elements from the empirical sciences, generating a model of objectivity dependent on material and technical practices of the arts and, as I would add, on short-term disciplinary conventions.

Building on these debates, the article shifts the focus from methodological (in)coherence to philosophy's role within art-historical disciplines, asking how art has been enacted as a theoretical activity.

1.2. Content and Object of This Study

My analysis draws on materials related to the *Slovar' khudozhestvennykh terminov* (*Dictionary of Artistic Terms*), an unfinished GAKhN project that generated extensive archival records. These include dictionary entries by Nikolai Brunov for the Spatial Arts Department on space and surface, among others, as well as preparatory materials by Vasilii Zubov such as his text on Goethe's *Farbenlehre* (*Metod i put' izuchenii khromatiki Gete*, 1924) and on the hermeneutics of scientific terminology (*Genezis nauchnoi terminologii*, 1924). Nikolai Zhinkin's essay on portraiture (1927) is examined to clarify the objective grounding and autonomy of the new science.

The final section addresses the historical afterlives of the GAKhN model – its enduring tension between epistemic structure and institutional embeddedness. I argue that the relational framework through which GAKhN produced the object of art studies reappears in postwar interdisciplinary theory and in museums, which continue to hold open the gap between institutionally located art and art history.

2. Spatiality as the Language of Science

As Aleksei Sidorov, the chronicler of GAKhN, noted in describing the task of creating a new science of art from the perspective of institutional design, the aim was not the exhaustive historical study of artworks, but the identification of regularities that unified them through technique (Sidorov 2017 [1924]: 74). In this context, the term *tekhnika* (technique) carried a specific meaning: the historical arts were described as “technical”.¹ It came to denote the defining principle of each art form – such as space in the spatial arts of painting, sculpture, and architecture. In GAKhN's practice, this emphasis on the technical foregrounded the concrete and functional character of the visual arts while rendering their elements operable, extractable, and instrumental.

Crucially, basic elements were not defined through the isolation of essence in concise formulae. Instead, analysis operated in two directions: elements were first understood as part of space and then reconnected to it through psychophysiological speculation and historical hermeneutics, while space itself

1 RGALI. F. 941. Op. 14. Ed. khr. 11. L. 27–29.

was conceived as a bounded yet potentially infinite locus – object-led and object-defined – and approached in art studies and art history as spatiality.

2.1. Surface and Plane as Spatial Elements

Although a plane is defined as a two-dimensional entity, Nikolai Brunov, then an emerging historian of architecture, emphasised in his entry for the *Dictionary of Artistic Sciences* that its “flatness” operated through thickness, such as that of a wall, which actively marked spatial differentiation (Chubarov 2005: 318–319). In painting, this understanding produced motifs of “pushing through” or “piercing” the plane, since painting generated illusory space: the plane functioned either as a material support or was intensified through painterly texture and representational techniques that evoked depth. Brunov situated these terms within the broader concept of spatiality, which manifested differently in architecture and painting. The same logic applied to the concept of surface (ibid.: 319), which, like the plane, related to space through volume and mass and characterised the physical properties of mass. Both elements were analytically reconstructed as volumetric-spatial ones, and extracting their essence from technical definitions meant revealing relationships articulated in spatial terms.

Only Brunov’s definition of space, developed in a subsequent entry (Chubarov 2017: 96–100), clarifies why all other elements – seemingly flat and autonomous – were nevertheless defined as space-related: voluminous, stereometric, and interconnected. According to Brunov, space is not directly given in art; rather, the spatial arts exist to reveal spatiality. He distinguished three aspects of space: the “means of spatial construction” (line, surface, light and shade, colour); types of space defined by different modes of visual articulation, including background “empty space” and illusory infinity; and the relationship between humans and space, articulated through visual and motor faculties and their expressive effects. Space was experienced as environment or place – confronting or enveloping the body, diminishing it, or harmonizing bodily movement and presence. Its defining property lay in its connectedness to other elements: geometric or stereometric models, bodily projections, and visual or motor representations.

With the growing interest in optics and psychophysics, the bodily dimension entered art-historical analysis through vision, tactility, and especially *Einfühlung* (empathy), a concept introduced by Robert Vischer in the 1870s

(Payne 2012: 116–128). Spatiality as a form of interactions and impressions, understood from the perspective of bodily movement and its coordination with visual volumetric forms, was elaborated in the most straightforward manner by the German professor of architecture August Schmarsow. For Schmarsow, architecture as a true – that is, free – art (rather than an engineering or applied discipline) was to be developed as an object of aesthetic enjoyment. Architectural form, in this sense, constituted an object whose analysis was guided by what he termed an *Ästhetik von innen* – an “aesthetics from within” (Schmarsow 1894: 3–4). Schmarsow’s works were not translated into Russian, and further research is required to determine precisely how they were read and discussed in Russia. Nevertheless, they were clearly circulating among GAKhN scholars as part of the broader tradition of *Allgemeine Kunstwissenschaft* (Colleberg-Plotnikov 2021: 142–161). Within this framework, the dictionary introduced the concept of “Architectural Forms” (Chubarov 2005: 65–68), in which Brunov elaborated effects such as massiveness, painterliness, and rhythms of movement inside and outside, articulated through architectural surfaces and their optical, kinetic, and tactile interrelations. The aesthetic effects of plane and surface thus operated through flatness in relation to space – via rhythm, contact, volume, or illusion. Beyond the importance of thinking in forms as a dynamic relational entity, it is crucial that architectural form functioned as a “carrier of architectural experience”: neither a concrete building nor pure architecture, but a third object – a projected model that rendered explicit the relations between the human body, movement, and sensory effects.

2.2. Colours

Vasilii Zubov’s essay on Goethe’s *Farbenlehre* demonstrates that colour was also placed within spatial relations to reveal the operation of artistic form. Unpublished during Zubov’s lifetime, the essay was discussed at GAKhN on two occasions in 1924 (Sidorov 1926: 22). Zubov approached Goethe’s colour theory not as a literary or philosophical system, but as the work of a thinker engaged in empirical inquiry (Dobrokhotoy 2010: 123). His central question was how Goethe actually saw colours, or more precisely, what colours were as scientific objects at the time Goethe examined them. According to Zubov, Goethe was concerned neither with physical or chemical explanations of

colour nor with psychological perception, but with colour as an object: the colours of clouds, effects produced by substances such as water or stone, and colours “without me” («без меня»; Zubov 2004: 110).

To reveal the object-based understanding of colors in Goethe's work, Zubov linked colour to the tasks of ancient optics, which addressed *begrenzt-Gesehenes* (bounded and visible) and *Bild* (images), never colour or light in abstraction, but always a coloured or illuminated body (ibid.: 114). Colour was thus inseparable from the spatial and material conditions of visibility. To grasp colour as visible objects historically – from antiquity to the nineteenth century – Zubov analyzed them along two axes. On the one hand, he treated optics as the science of visible objects, defining its categories and modes of analysis (ibid.: 113); on the other, he approached vision itself as an object of inquiry distributed across multiple disciplines. This vertical (disciplinary) and horizontal (subject-based) analysis closely mirrored the institutional organisation of GAKhN, as I will discuss later in the article.

Zubov's hermeneutic analysis of colour proceeds in two directions simultaneously. Its first aim is to clarify colour as objecthood within the study of vision. To this end, Zubov turns to Aristotle and the Stoic tradition, in which inquiry addressed not only what is sensorially visible but also objects of vision that convey knowledge through cognition rather than sensation alone. He illustrates this with examples such as “the son of Robert”, “a Frenchman”, or “someone born in Paris at one o'clock in the morning” – attributes not perceived sensorially yet nonetheless seen when one looks at a person (ibid.: 118). These are objects of vision, including colours, apprehended indirectly, through something else.

Zubov's demonstration of the overlap between the notion of colour and its objecthood does not stop at the categories of vision but, secondly, extends to the historical differentiation of the sciences that study colour as a visible object. He reminds the reader that in ancient optics, for example, works such as Roger Bacon's *Perspectiva* in the *Opus Maius* treated optics simultaneously as geometrical analysis, physical theory, anatomical and physiological accounts of the eye, and early psychological approaches to the senses (ibid.: 115). The intersection of object-based inquiry and disciplinary organisation thus generated composite categories such as density, shadow, darkness, beauty, ugliness, similarity, and difference, pointing to a more fundamental problem: colour as a question of the separability and inseparability of colour and light as qualities

of form and place (*ibid.*: 121). What is key in Zubov's method is not the claim that colours are analytically separable in different contexts, but that the very operation of separation is itself historically rich and potentially inexhaustible. The horizontal and vertical operations of analysis thus worked together to produce an epistemic ontology of colour, understood both as an object of knowledge and as a component of scientific practice. In this way, colour ceased to be a perceptual quality and became a relational construct within a spatial and disciplinary network – precisely the condition that allowed it to participate in the formation of artistic form as a third object of art studies.

Taken together, Nikolai Brunov's use of psychophysiology to expand the core definitions of art studies through spatial, bodily, and kinetic dimensions and Zubov's hermeneutic effort to achieve a comparable spatialisation reveal a broader methodological logic at work within GAKhN. Elements that had come to appear analytically separable – through the hard-won developments of the art-historical formal school – were discursively volumised and reintegrated in heterogeneous relationships in the inhabited space. As the following sections will show, this operation made it possible to construct form as a rational structure of potential interactions in space, as well as across other forms, including entire disciplines.

3. Projections between Disciplines, Institutional Units, and Vocabularies

It was intentionality – understood as connections, correlations, and modes of linkage – that ultimately grounded the claim to objectivity in the project of constructing a science of art. As this section argues, the object of art studies was projected beyond the boundaries of established disciplines and methods, thus constituting an autonomous object and language.

At this juncture, it becomes difficult to distinguish where spatiality and volumetric visualisation function as representations of a scientific model of the object of study, and where the construction of spatiality itself operates as an objective method – one that grounds relations to produce meaning. As this section will show, one reason for this difficulty lies in the absence of stable scales and fixed reference points that held these visualisations of the artistic form. Instead, the framework was defined by socially constituted structures that are now historical: disciplines, the institutional organisation of GAKhN

itself, and scientific language in its relation to other types of language, conceived as relatively closed or stabilised systems.

3.1. Autonomous Object and Existing Disciplines

Nikolai Zhinkin's essay "Portretnye formy" ("Portraiture Forms"), published in *Iskusstvo portreta (The Art of Portraiture)* in 1927, was a key outcome of GAKhN's attempt to formulate an objective method. It developed a theory of portrait forms as intersections of multiple disciplinary fields – psychology of personality, social typology, and painting understood as a historical and cultural type – to construct an autonomous ontological form corresponding to a specific object: the portrait in art.

This task echoes earlier efforts, most notably Georg Simmel's "The Philosophy of Landscape", which sought to identify the "form" that transforms nature into landscape as a coherent artistic whole (Simmel 2007 [1913]; Plotnikov/ Podzemskaya: I, 190–223). For Simmel, the idea of landscape exists nowhere as such; it is a mood, something added to nature, which is infinite and without boundaries, yet becomes bounded through human experience of contemplation and inhabitation. Crucially, Simmel described this transformation as a detachment: an objectifying act (optical, aesthetic, or mood-centered) that converts the infinity of nature into a landscape as an image (*Bild*) (Simmel 2007 [1913]: 21). At GAKhN, Zhinkin's method consisted in the scrupulous overlapping of disciplines, projecting pathways through existing fields to locate such detachment for the art of portraiture by objective means. What in Simmel appeared as a unifying intuition thus became, at GAKhN, a rational procedure of moving across and between heterogeneous forms.

Zhinkin formulated his task as the analysis of the "content and structure of the object through the intersection of different forms in their relationships"² (1927: 16). Each of these forms was heterogeneous, had its own original "carrier", and yet participated in the production of new forms no longer directly tied to those carriers. This approach closely corresponds to Gustav Shpet's concept of internal forms, one of the central categories in GAKhN aesthetics, whose intersections generated artistic form as an autonomous entity. Zhinkin sought portrait forms that could not be defined through nominal classifications of

2 «[...] содержание и структуру предмета через пересечение разных форм в их взаимоотношениях».

portraiture (ibid.: 12), the presence of “essential features” (*существенных признаков*, 1927: 14), or formalism understood as schematic reduction capable of producing only “the scheme of a single category of forms” (*схему какой-либо одной категории форм*, ibid.: 16). Not every image of a human figure or body constitutes a portrait (ibid.: 18, 20), nor does every portrait require resemblance to an “original”. Rather than functioning as an analog or *doppelgänger*, the portrait produces identity: it is self-contained and generates a “portrait personality”. What appears at first glance as a negative operation – often emphasised by commentators (Chubarov 2014: 287) – is in fact Zhinkin’s method for constructing these internal forms. By rejecting numerous modes as proper portrait forms, Zhinkin nonetheless affirmed them as intersections that participate in the constitution of the portrait.

Beyond the philosophical layer (what a portrait is) and the socio-psychological layer (what personality is), Zhinkin (1927: 22) turned to painting as a historical type of portrait. He proceeded from the premise that painting is a spatial art grounded in surface, which is itself a spatial phenomenon – a position consistent with Nikolai Brunov’s understanding of surface. As Zhinkin described it, the figure emerges through the interaction of surface, colour, and plane. Visibility does not precede form but is produced through light and colour, which operate primarily at the level of surface rather than depth. The figure is thus not a pre-given entity but the result of a dynamic process in which plane and colour mutually define each other. This process unfolds through tension among colour, light, and surface and their numerous transitions that range from chromatic indeterminacy to clear figural articulation and separation from the surrounding field (ibid.: 23–24). This argument brings together motifs discussed earlier: the construction of spatial form through the recombination of analytically distinct elements and the emergence of unity through relational interaction rather than isolated properties. The pictorial surface functions as a topological space defined by optical boundaries, yet this painterly surface alone does not constitute portraiture. Instead, it operates as one internal form among others, entering conjunctions that make the portrait possible as an autonomous artistic form.

One such form that, as Zhinkin stressed, is crucial for portrait forms is gesture (ibid.: 28). It is the kind of detachment described by Simmel, transforming something potentially unbounded into artistic form. Gesture, as a portrait form, most fully satisfied Zhinkin’s phenomenologically oriented

analysis, focused on objecthood and intentionality. Gesture always implies meaning; it humanises, operates simultaneously on social and typological levels, and functions as a rhetorical device. For classificatory clarity, Zhinkin distinguished “characteristic” forms from “expressive” ones – those interpreted through social or cultural context. Crucially, gestures – of the sitter, the artist, and broader formations of worldview – were analyzed in combination, forming sequences of forms. By passing through these sequences, Zhinkin traced the projection of portrait form emerging at their intersections. He understood this task as methodological: to identify ever more intersections of forms and layers to integrate portrait analysis into the analysis of worldviews (*ibid.*: 50). He ultimately halted this project, noting that no theory of personality in art yet existed, since the necessary ontological links to personality had not been established.

The conception of objecthood and objectivity within art studies is decisive here. Autonomy was achieved through rejection of existing disciplinary frameworks: fields such as psychology intersected with the object of study, yet analysis projected the object beyond them – their relationship was interdependent but no way hierarchical. At the same time, this search for autonomy remained inseparable from disciplines understood as socially established and materially grounded realities rather than pure methodologies. Zhinkin did not synthesise psychological concepts such as psychopathic personality or expressivity; instead, he exposed psychology’s tasks – most notably the characteristic nature of gesture – as connective problems enabling the identification of further objectifying forms. Thus caricature, for example, with its exaggerated depiction of character, appears as a moral allegory that exceeds the autonomy of the artistic image (*ibid.*: 38–39). The autonomy of the object of art studies was therefore produced through projection across materially grounded, almost naturalistically conceived disciplines treated as immediate objective reality.

3.2. Between Institutional Units

The ability to project specific forms of portraiture beyond established disciplines and thereby construct an autonomous object of study echoed the institutional environment of GAKhN. It reflected a shared spatial visualisation of scientific practice.

At GAKhN, art studies were conceived in explicitly spatial terms, including, in a very concrete sense, the positioning of the sciences within the institutional environment itself. When describing the structure of knowledge, GAKhN scholars employed vertical and horizontal terminology to visualise the organisation of subjects and their relation to methodologies. As Aleksei Sidorov noted, analytical groups could “quite correctly be thought of as lines of horizontal sections constructed at right angles to the work of the departments”³ (Sidorov 2017 [1924]: 64). The Philosophy, Psychophysiology, and Sociology departments each represented a distinct methodology of inquiry and were conceived as vertical dissections of the object of study.

This spatial model of interaction between art-historical objects – painting, colour, portraiture – and disciplines such as philosophy, sociology, and psychophysiology depended on treating disciplines as productive, rather than descriptive, operations that constituted the object of study within a relational intersection. Study groups, in turn, functioned as typological and disciplinary units in which painting, sculpture, or perspective, as components of the spatial arts, were examined through multiple methods. Accordingly, the structure of meetings and working sessions at GAKhN followed a twofold logic. Scholars from the Philosophy, Psychology, or Sociology departments could be convened to analyze painting as a distinct type from three different perspectives (normally two). In another scenario, philosophers or experimental psychologists provided readings of elements understood as common to all arts. Collaboration thus took the form of an intersection between a particular method and a disciplinary subject. For example, psychophysiology examined the perception of different art forms – painting, theater, and others – in separate sessions or working groups. This dual orientation toward disciplines and methods was embedded in the institutional environment as part of the research design. A rational and methodologically coherent organisation was thus seen as a guarantee of the effectiveness of the research program.

A revealing example is Nikolai Tarabukin’s talk “Rhythm and Composition in Ancient Russian Painting”, delivered in December 1925.⁴ Tarabukin, a prolific art historian and critic, argued that rhythm and composition were

3 «Их вполне правильно мыслить как линии горизонтальных сечений, построенных под прямым углом к работе отделений».

4 RGALI. F. 941. Op. 3. Ed. khr. 53.

the defining features that identified an object as art. To demonstrate how these elements produced different types of artistic statements, he conducted a formal analysis of several icons. The group in which he presented his paper was dedicated to the study of the evolution of artistic form (*Gruppa évoliut-sii khudozhestvennoi formy*). It examined the national development of Russian art through the identification and comparison of elements, including detailed consideration of neighboring regions such as the Caucasus, Western Europe, and Eastern Asia within the framework of the *Völkerwanderung* tradition. Back then, the history of migration and the study of related cultures were closely aligned with psychology, including ethnic psychology and its dependence on climate, among other factors. Although Tarabukin's talk was delivered and discussed at the group's session, with minutes preserved in the archives, it was ultimately excluded from the group's report.⁵ The reason lay in a methodological mismatch with the group's research design. Tarabukin's approach penetrated the formal foundations of painting but did so without coordinating this analysis with a historical examination of stylistic evolution shaped by factors such as climate and ethnic history.

This case is one among many that illustrate the strong conviction at GAKhN that scientific inquiry possessed a specific objectuality extending from speculative methods to concrete institutional spaces. It reveals a distinctive logic of projecting the object of study through a rational and methodologically structured environment in which institutional departments and research groups – defined either by methodology or by subject – functioned as integral components of the scientific model itself. As with disciplines, institutional boundaries were treated in a distinctly materialist manner as tools of thought that create the locality of knowledge production.

3.3. Expertise and Scientific Terminology In-Between

Since his admission to GAKhN in 1923, Vasilii Zubov was tasked with work on artistic terminology, a project that shaped his later career in the history of science. Zubov's work shows that the object of art studies at GAKhN was constituted not only spatially and institutionally, but also through practices that approached ontology as a reconstruction of objecthood within knowl-

5 RGALI. F. 941. Op. 3. Ed. khr. 39. L. 5–9 ob.

edge. This involved both the question of language and that of disciplines, both entrusted to the competence of an expert charged with developing theory as a distinct activity.

In this 1924 text on scientific terminology (Zubov 2004: 277–297), Zubov examined a tripartite relation between the logical language of science and the ontology of its objects of inquiry. He identified discrepancies among these layers through ideographic notation – graphical signs and spatial representations of the object – and further divergence in what he termed “scholastic” scientific language, shaped by historical borrowing and semantic drift within disciplines. As he noted, every scientific term – even those that later appear abstract or “fictional” – once corresponded to an ontological unity grounded in concrete historical, social, and epistemic conditions.⁶ For Zubov, the key issue was not semantic change or relativism as such, but the coexistence of multiple, often contradictory strata of meaning that together produce intelligibility. The spatial dimension of terms – their dual linguistic and visual form – allowed him to visualise these non-coincidences among words, definitions, and things.

xZubov's way of indicating or visualising the gap between sign and referent, a question that looms large across the humanities, together with his attraction to the tropic qualities of language and to visual terminology, situates him within a broader phenomenological tradition in art theory. His colleague at GAKhN Aleksandr Gabrichevskii observed that, while poetic theory was historically grounded in linguistics and grammar, the science of spatial arts had not even posed the question of the signifying material constituting the visual object (Gabrichevskii 2002: 32–33). Maurice Merleau-Ponty further complicated the issue by noting that “Comme la parole ne ressemble pas à ce qu'elle désigne, la peinture n'est pas un trompe-l'œil” (Merleau-Ponty 1966 [1945]: 25).⁷ Most importantly, although Zubov was aware of the possibility of interpreting definitional mismatches as socially conditioned historical developments (Zubov 2004: 289), he chose instead to mobilise hermeneutic knowledge – alongside a range of visual, textual, and disciplinary shifts – to

6 RGALI. F. 941. Op. 14. Ed. khr. 24. L. 1.

7 “Just as speech does not resemble what it designates, painting is not a trompe-l'œil”. Translation is mine; M. S.

address the unity of perception and knowledge prior to disciplinary division: our ability to know what we see and to see what we know (ibid.: 59).

The theoretical articulation of the mismatch between meaning and language – especially figurative or tropic language, which is closest to the visual – came later. In *The Resistance to Theory* (1982), Paul de Man asked what “theory” was and answered that it consisted in grasping the difference between literary history and the possibilities of interpretation, a tension that in the twentieth century revolved around the definition of “literariness” and literature as such. De Man looked beneath grammatical and logical structures to apprehend the bodily, processual, and rhetorical character of reading. He thus defined literature as a practice of reading, treating literariness and the history of reading as fields through which divergences among grammatical, ideational, and rhetorical levels can be analyzed. De Man ultimately juxtaposed the questions of essence (“what is literature?”) and history to explain what theory does. He defined theory as the gap between history and interpretation and, most importantly, identified this gap as a model of inquiry in its own right. De Man posed what was deliberately framed as a naïve question in 1982, after the rise of literary studies shaped by formalism and poststructuralism. Yet what distinguishes a GAKhN that operated half a century earlier was the way this gap – and the bodily position of the abstract “reader” – became operative through the mediations created by the third object. If later theory locates the gap in the act of reading, GAKhN locates it in a trained institutional position. What theory retrospectively names as tension was, at GAKhN, enacted as an expert position. The expert’s role was that of a knowing body who not only reconstructed objectual terminology but related it – before and after any divide – to a concrete ontological unity of art as sense-making, creativity, and visual domain. The expert thus occupied a third position analogous to the intermediary location of artistic form itself: neither the artist who creates the work nor the isolated viewer, whose position always invoked the dilemma of (dis)interested judgment and its limits. In this sense, GAKhN did not merely theorise mediation; it institutionalised it as a condition of inquiry.

This marks the juncture crucial for understanding GAKhN’s project. At GAKhN, theory was already institutionalised as the in-between location of every inquiry – analytical, objective, and embodied by the expert – through the complex projection of artistic form as a third object. Within this methodological and institutional framework, GAKhN scholars never needed to ask

about any essence such as what art or space is “as such”. They already operated within in-between spaces, neither approaching “art” as “pure” art nor reducing it to art history (Plotnikov/Podzemskaia 2017: II, 115–120). Artistic form functioned as a correlative model in which the relation between theory and history was itself practiced as theory, embedded in institutional design as its only material – and therefore fragile – coordinates, yet always open to further overlaps in its inquiry into the ontology of art.

4. Historical Outlook of the Artistic Form and Its Afterlife

Artistic form, understood as a volumetric object that anchors material reality while enabling further projection, is readily recognisable within the broader visual culture of movements such as Constructivism and *Neue Sachlichkeit*. Within this shared field, the object functioned simultaneously as objective reality and as the visualisation of that objectivity through spatial, optical, and stereometric articulation. Yet this form was inherently fragile: its spatially driven objecthood depended on larger material and institutional structures. Bodily and disciplinary distinctions, together with their intersections, were projected onto a surface that visualised sense-making itself, producing both openness and an optical instability of meaning. The intellectual ambitions of the era intensified this fragility. Emerging at a moment when systemic philosophy sought to provide the humanities with rational and objective foundations, GAKhN’s pursuit of objectivity bordered on abstract categorisation and, through its reliance on projection, extended inquiry toward an ever-receding horizon.

The best way to grasp both its fragility and its strongly form-oriented model, along with its legacies, is to approach it topologically – a perspective informed by later phenomenological thought. Merleau-Ponty in *The Visible and the Invisible* (1964) turned to topology to address boundaries, interconnectedness, and place as an ontological mode of inquiry. Thomas-Fogiel (2008: 154) points to a paradox in which Merleau-Ponty sought a form of topological situatedness capable of grasping a pre-existing “there is”, moving beyond disciplinary divisions within a mental space firmly demarcated by them – much as in the case of GAKhN. Read in this light, GAKhN does not appear as a failed synthesis of disciplines but as a historically situated configuration of relations. Brunov’s spatial elements, Zhinkin’s disciplinary crossings, and Zubov’s embodied expertise each constitute local articulations within such

a configuration. What has often appeared as fragmentation or inconsistency in GAKhN's legacy can instead be understood as the structural condition of a model that sustained unity through relational locality rather than through cumbersome totalisation.

From a topological perspective, artistic form appears remarkably resilient, remaining consistent with subsequent developments in art studies and visual creativity. Although the artistic form projected within its original institutional framework was dissolved, the later trajectory of art studies shows that the model itself – grounded in the idea that the object of art requires overlaps and intersections as its ontological horizon – proved persistent. At GAKhN, the almost obsessive movement between disciplines, together with heterogeneous forms such as languages and spatialised elements, functioned as the means through which artistic form was projected as a whole. Today, as the narrative of disciplinary crisis continues to shape art history, the response consistently takes the form of inter-, multi-, or post-disciplinary approaches to the ontology of art. This tendency appears across debates on art-historical education (Rérat 2023; Elkins 2004), *Bildwissenschaft* (Bredenkamp 2011) and cultural analysis (Bal 2002), as well as in the flourishing field of artistic research, where unity is sought in the figure of the artist-thinker capable of mobilizing heterogeneous visual references and topologies (Borgdorff 2012). Despite their differences, these approaches share a common premise: they all affirm art's position between disciplines, rather than within a single bounded field, as a response to disciplinary crisis (Collenberg-Plotnikov 2011: 13–16). In this sense, the logic of artistic form as an ontological inquiry into art remains valid, as art and its study continue to develop through mediation, intersection, and overlap.

Even more importantly, GAKhN's method, conceived as a third object foregrounding multiple relations, was structurally coherent and, when viewed genealogically, allows objectuality to be understood as a model that reveals the embedded character of knowledge production as locality. After GAKhN was dissolved, the experts' positionality within the in-between spaces of practicing theory changed: Vasilii Zubov became a historian of science, Nikolai Zhinkin a linguist, and Nikolai Brunov a prominent historian of architecture. Today, few seem concerned with what portraiture might contribute ontologically to knowledge about the human, as Zhinkin once proposed; the theory that once functioned as a correlate to art history in completing the ontol-

ogy of art can no longer be located. Yet this very correlation – the complex relationality among the object of study, the expert's embedded position, and institutionalised theoretical practice – persisted in other sites engaged with art. Museum history reveals similar historical tendencies in negotiating the relation between practice and theory and, most importantly, unlike GAKhN, still sustains institutionally the epistemological tension that GAKhN articulated through the notion of the third object.

In the interwar period, a wide range of experimental approaches to museum theory emerged, themselves forming a kind of third object of knowledge. These experiments spread across Europe. In Germany, at the *Provinzial-museum* (now the Niedersächsisches Landesmuseum) in Hanover, Alexander Dörner, who directed the museum from 1925 to 1937, sought to transform it into a site of lived historical experience (Blythe et al. 2018); in Soviet Russia, comparable ambitions most successfully had been developed under the premises of Marxist scholarship. At the Tretyakov Gallery, curators planned to restructure the institution as a museum of art studies to demonstrate that the museum framework was not neutral (Fedorov-Davydov 1933: 57–59). Without adhering to phenomenology or any single systematic philosophy, curators working within diverse intellectual contexts attempted to articulate a specifically museal ontology grounded in the relations among objects, narratives, and institutional space. In Hanover, the museum was conceived as a site capable of activating affects that functioned similar to collective memories. At the Tretyakov Gallery, ideological superstructures were rendered visible through display of art-critical production alongside with paintings and objects. These projects were not, strictly speaking, attempts to establish a museum science in which definitions and observations formed within museums would later be displaced and decontextualised into universal and abstract art history or ethnography. Nor were they equivalent to what later became museum studies, a field often concerned with modes of display while remaining largely indifferent to the ontological relation between objects and the institution's own intentional structure. Rather, these projects produced a paradox comparable to the historical case of GAKhN and its practice of theory within a concrete institution ostensibly conceived as a neutral container of research. Museums likewise became singular and difficult to reproduce, as each re-emerged as the bearer of a specific intentional structure, even while the theoretical frameworks guiding their formation claimed objectivity and quasi-transcend-

dental validity. As I have shown elsewhere (Silina 2025: 179–180), in the case of museums, the complexity of such experimental displays – and the forms of expertise they required – were soon abandoned in favor of the functional neutrality of the white cube: an object-indifferent spatial model capable of transforming any object into art while suppressing memory, discourse, and institutional mediation. Museums were thus tasked primarily with displaying art in its variety rather than materializing their additional epistemic functions. Today, however, this neutrality has itself become the target of renewed critical inquiry into museum epistemologies, classificatory systems, and decolonial infrastructures of knowledge (Deliss 2020: 18; Schorch 2023; Miller 2021: 1–25; Azoulay 2019). Such inquiries expose the unresolved institutional status of art theory as a discipline elusive in its location – precisely the condition that the historical moment examined in this article sought to overcome.

Seen from this perspective, the third object reconstructed here through the historical case of GAKhN reveals a continuing search for the ontology and locality of art, now manifest in interdisciplinary formations and in the historical foundations of public institutions that continue to mediate artistic knowledge.

The research is funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation), project number 386757512: „Zwischen Wissensutopie und Archiv. Das Projekt einer ‚Enzyklopädie der künstlerischen Terminologie‘ an der Staatlichen Akademie für künstlerische Forschung in Moskau (1921–1930). Erschließung neuer Quellen“.

References

- Azoulay, Ariella Aisha (2019): *Potential History: Unlearning Imperialism*. New York: Verso Books.
- Bal, Mieke (2002): *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Blythe, Sarah Ganz / Martinez, Andrew / Dorner, Alexander (Eds.) (2018): *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dorner*. Providence, Rhode Island / Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Borgdorff, Henk (2012): *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.

- Bredekamp, Horst (2011): *Theorie des Bildakts: Über das Lebensrecht des Bildes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Chubarov, Igor' (Ed.) (2005): *Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk. Slovar' khudozhestvennykh terminov: 1923–1929*. Moskva: Logos-Al'tera / Ecce Homo.
- Chubarov, Igor' (2010): "Status nauchnogo znaniia v GAKhN: k voprosu o sinteze v iskusstvovoznanii 1920-kh godov", in: *Logos* 20/2, 104.
- Chubarov, Igor' (2014): *Kollektivnaia chuvstvennost': Teorii i praktiki levogo avangarda*. Moskva: Izd. dom Vysshei shkoly ekonomiki.
- Chubarov, Igor (Ed.) (2017): "The GAKhN Dictionary of Artistic Terms, 1923–1929", in: *October* 162, 41–107.
- Collenberg-Plotnikov, Bernadette (2021): *Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906–1943). Idee – Institution – Kontext*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- De Man, Paul (1986): *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deliss, Clémentine (2020): *The Metabolic Museum*. Berlin: H. Cantz Verlag.
- Dobrokhoto, Aleksandr (2010): "A. G. Gabrichevskii o poëtike Gete", in: *Logos* 20/2, 122–135.
- Elkins, James (2004): "Theoretical Remarks on Combined Creative and Scholarly PhD Degrees in the Visual Arts", in: *The Journal of Aesthetic Education* 38/4, 22–31.
- Fedorov-Davydov, Aleksei (1933): *Sovetskii khudozhestvennyi muzei*. Moskva: OGIZ–IZOGIZ.
- Flack, Patrick (2023): "Phenomenology as an Abortive Science of Art: Two Contexts of Early Phenomenological Aesthetics (Allgemeine Kunstwissenschaft and GACHN)", in: *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 10/2, 109–125.
- Gabrichevskii, Aleksandr (2002): *Morfologiya iskusstva*. Moskva: Agraf.
- Gidini, Mariia Kandida (2010): "'Formy zhizni' – postupok, portret i zhest – v teoreticheskikh razmyshleniiakh uchenykh GAKhN", in: *Logos* 20/2, 52–67.
- Griubel' [Grübel], Rainer (2010): "'Krasnorechivei slov inyykh / nemye razgovory'. Poniatie formy v sbornike GAKhN 'Khudozhestvennaia forma' (1927) v kontekste kontseptsii Gustava Shpeta, russkikh formalistov i Mikhaila Bakhtina", in: *Logos*, 20/2, 11–34.

- Hansen-Löve, Aage / Obermayr, Brigitte (Eds.) (2022): *Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaften in der frühen Sowjetunion: Eine Anthologie*. Paderborn: Fink.
- Husserl, Edmund (1969): *Formal and Transcendental Logic*. Dordrecht: Springer.
- Husserl, Edmund (1970): *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology; An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Sens et non-sens*. Paris: Les Éditions Nagel.
- Miller, Peter (Ed.) (2021): *The Museum in the Cultural Sciences: Collecting, Displaying, and Interpreting Material Culture in the Twentieth Century*. New York: Bard Graduate Center.
- Payne, Alina (2012): *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Plotnikov, Nikolai (2010): “‘Struktura’ kak kliuchevoe poniatie germenevticheskogo iskusstvoznaniia. K istorii nemetsko-russkikh ideinykh svyazei 1920-kh gg.” in: *Logos* 20/2, 35–51.
- Plotnikov, Nikolaj (2023a): “Knowledge of Art versus Artistic Knowledge. I. The GAKhN ‘Encyclopedia of Artistic Terminology’ in the Context of European Intellectual History”, in: *Studies in East European Thought* 75, 221–240.
- Plotnikov, Nikolaj (2023b): “Knowledge of Art vs. Artistic Knowledge. II. The GAKhN ‘Encyclopedia of Artistic Terminology’”, in: *Studies in East European Thought* 75, 241–260.
- Plotnikov, Nikolaj (2023c): “100 years GAKhN. Artistic Research between Art and Science”, in: *Studies in East European Thought* 75, 213–219.
- Plotnikov, Nikolai / Podzemskaja, Nadezhda (Ed.) (2017): *Iskusstvo kak iazyk – Iazyki iskusstva. Gosudarstvennaia Akademia Khudozhestvennikh Nauk i esteticheskaja teoriia 1920-kh godov. V dvukh tomakh*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Poleva, Nataliia (1998): “Problema vnutrennei formy v trudach uchenykh GAKhN”, in: *Iskusstvoznanie* 1, 280–294.
- Rérat, Melissa (2023): “The Vienna School of Art History from the 1960s to the mid-1970s: the Renewal of Art History and the Influence of Art Schools”, in: *Journal of Art Historiography* 29. <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/10/rerat.pdf> (11.04.2026)

- Sazonov, Nikita / Hennig, Anke (Ed.) (2021): *Sintez sovremennosti: ruiny GAKhN i postdistsiplinarnost'*. Moskva : Izdatel'stvo Instituta Gaidara.
- Schmarsow, August (1894): *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig: Karl W. Hiersemann.
- Schorch, Philipp (2023): "What Can Museum Anthropology Do in the Twenty-First Century?", in: *Museum & Society* 21/3, 96–112.
- Shpet, Gustav (1926): "K voprosu o postanovke nauchnoi raboty v oblasti iskusstvovedeniia", in: Sidorov, Aleksei (Ed.): *Biulleteni GAKhN* 4–5, 3–20.
- Sidorov, Aleksei (Ed.) (1926): *Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk. Otchet 1921–1925*. Moskva: [n. p.]
- Sidorov, Aleksei (2017): "Tri goda Rossiiskoj akademii khudozhestvennykh nauk. 1921–1924", in: Plotnikov, Nikolai / Podzemskaiia, Nadezhda (Ed.): *Iskusstvo kak iazyk – iazyki iskusstva. Gosudarstvennaia Akademia Khudozhestvennykh Nauk i èsteticheskaia teoriia 1920-kh godov*. Tom 2: *Publikatsii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Silina, Maria (2021): "Anatoly Bakushinsky's Projects in Art Studies and Knowledge Production at the State Academy of Artistic Sciences", in: *Studies in East European Thought* 75, 303–321.
- Silina, Maria (2025): *Istoriia Iskusstva v ekspozitsii: Muzei RSFSR v 1920–1930-e gody*. Moskva: TsEM / V–A–C Press.
- Simmel, Georg (2007): "The Philosophy of Landscape", in: *Theory, Culture & Society* 24/7–8, 20–29.
- Thomas-Fogiel, Isabelle (2008): « Spatialiser nos concepts ? La tentative de Merleau-Ponty », in: *Symposium, revue canadienne de philosophie continentale* 12/1, 147–161.
- Zhinkin, Nikolai (1927): "Portretnye formy", in: Gabrichevskii, Aleksandr (Ed.): *Iskusstvo portreta*. Moskva: Izdatel'stvo "Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk (GAKhN)", 7–52.
- Zubov, Vasilii (2004): *Izbrannye trudy po istorii filosofii i èstetiki. 1917–1930*. Zubova, Mariia (Ed.). Moskva: Indrik.

Alina Avanesian

The Shpetian Circle in the Work on GAKhN's Encyclopedia

Abstract: The article examines a group of philosophical entries in GAKhN's *Encyclopedia of Artistic Terminology*. It focuses on authors associated with Gustav Shpet's intellectual milieu and analyses the theoretical orientation they introduced into the Encyclopedia. The study reconstructs three conceptual domains through which this orientation becomes visible. A phenomenological perspective appears in the critique of psychologism and in the analysis of aesthetic acts such as contemplation and fantasy, which opens onto the problem of myth as a broader configuration of consciousness. A hermeneutic approach become visible in reflections on interpretation, tradition, and the internal organisation of meaning, articulated through Shpet's concept of inner form. Finally, the semiotic entries on sign, meaning, and sense clarify the distinctions between these concepts and their role in the analysis of aesthetic experience.

Keywords: early Soviet aesthetics, phenomenology, hermeneutics, semiotics, inner form

The *Encyclopedia of Artistic Terminology* was conceived as a collective project, bringing together authors from different disciplinary backgrounds. At the same time, its intellectual focus is clearly associated with Gustav Shpet, who acted not merely as an institutional organiser, but as the project's ideological inspirer and driving force. Although Shpet did not author any entries himself, he formulated the program of the Encyclopedia, defined its conceptual orientation, and prepared the lists of "slovniki" ("key terms"). In addition, the philosophical section contains a considerable number of entries written by authors associated with Shpet's intellectual milieu (the so-called *Shpetian circle*), which make it possible to trace how Shpet's philosophical agenda guided the work on the Encyclopedia.

This paper does not aim to reconstruct a unified theory shared by all contributors or to present the Encyclopedia as a coherent philosophical system: the articles are marked by internal differences, shifts in emphasis, and uneven treatment of key issues. These features, however, do not exclude a recognizable conceptual design, reflected in recurring ways of posing aesthetic problems. From this perspective, the Encyclopedia can be approached as a theoretically motivated project that differs significantly from established models of encyclopedic writing. Instead of focusing on the historical reconstruction of concepts, many entries advance explicit methodological and conceptual principles, which suggests that the Encyclopedia was intended not merely as a reference work, but as a space for articulating a specific approach to aesthetic theory.

To substantiate this claim, the article examines three interconnected conceptual fields that organise the philosophical section of the Encyclopedia: phenomenological analyses of aesthetic experience, hermeneutic models of understanding and tradition, and semiotic distinctions between sign, meaning, and sense. Examining these domains makes it possible to describe the Encyclopedia as a project shaped by a shared theoretical program associated with Shpet's intellectual leadership.

Phenomenological Tendencies: The Critique of Psychologism, Contemplation, and Mythical Consciousness

Gustav Shpet can hardly be described as an orthodox phenomenologist (as will be shown below, hermeneutic interests emerge relatively early in his work) – he was nevertheless the first to introduce Edmund Husserl's philosophy into the Russian context, which makes it reasonable to expect that phenomenological motifs would play a significant role within his intellectual circle. Phenomenology, however, functions within the Encyclopedia not as a doctrinal framework, but as a conceptual resource selectively appropriated in response to specific theoretical problems. The sequence of articles discussed here moves from an exposure of the limits of psychologistic approaches in the entries "Vpechatlenie" ("Impression") and, most explicitly, "Vchuvstvovanie" ("Feeling-into"), to the analysis of acts and modes of consciousness in "Sozertsanie" ("Contemplation") and "Fantaziia" ("Fantasy"), and finally toward discussing forms of experience beyond individual acts in "Mif" ("Myth").

In this context, the “psychological” entries emerge as methodologically decisive. “Vpechatlenie” by Apollinariia Solov’eva and “Vchuvstvovanie” by Nikolai Zhinkin mark the initial point at which aesthetic experience is thematised in psychological terms, and thereby bring into view a fundamental difficulty inherent in such approaches. In both cases, aesthetic experience is reduced to the sphere of subjectivity, being located on the side of the subject in “Vpechatlenie” and projected onto the object in “Vchuvstvovanie”. Yet what is of interest in these entries is not their positive claims but the methodological problem they make explicit: the substitution of the description of aesthetic givenness with psychological explanation.

In “Vpechatlenie”, aesthetic experience is approached through the notion of impression as a subjective and affectively coloured response. Although the article itself presents this perspective in a largely descriptive and non-polemical manner, it nevertheless reveals the limitations of psychological explanation. Impression is described as an important moment of aesthetic experience, elevated in some aesthetic doctrines to the principle of artistic formation (Solov’eva 1928b: 69–70). Within this framework, the aesthetic tends to be articulated primarily in terms of the subject’s emotional state, while the aesthetic phenomenon itself recedes into the background.

In “Vchuvstvovanie”, this perspective is reversed: the focus shifts to the perceived object, as aesthetic experience is described through the projection of the perceiving subject’s feelings onto it. The article, however, contains an explicit critique of this approach. The first objection concerns the explanatory principle on which the *Einfühlung* theory relies: imitation, the tendency to reproduce a perceived movement or expression (for instance, yawning when seeing someone else yawn). The second objection targets the priority of explanation over description: interpretation is introduced too early, before the aesthetic phenomenon has been adequately described (Zhinkin 1928b: 72–74). This insistence on the primacy of description already points beyond psychological aesthetics toward a phenomenological reorientation.

This methodological perspective receives its positive formulation in the entry “Sozertsanie” (“Contemplation”). For Alexander Akhmanov, this is not a first encounter with the problem of contemplation. He had already examined the question of consciousness and intellectual intuition in detail in his study *Intellektual’naia intuitsiia i ésteticheskoe vospriiatie* (*Intellectual Intuition and Aesthetic Perception*), written between 1923 and 1925 for a volume prepared

by the Kvartet (Quartet), a group of Shpet's students, on the occasion of the twenty-fifth anniversary of Shpet's philosophical work. In this text, Akhmanov introduces the concept of contemplation in order to show how ideal content becomes present to consciousness. The aesthetic is thereby approached as a specific mode of givenness through which the ideal is rendered accessible (for more see Akhmanov 2000: 69–91).

While the problem is not new for Akhmanov, the Encyclopedia entry proves crucial for the project as a whole, first of all, because it introduces a phenomenological register into the Encyclopedia in an explicit manner: the concept of contemplation is defined through the Husserlian determination of an act in which the object is given as present, that is, as intentionally fulfilled rather than merely meant through a representative sign (Akhmanov 1923: 237). On this basis, Akhmanov insists that the aesthetic cannot be exhausted by a sensuous fact, nor explained through psychological mechanisms that associate sensuous representations with the object. What is at stake is not the exclusion of sensuous representation as such, but the rejection of its explanatory privilege: the meaningful and expressive layer of the aesthetic object is treated as a given objectivity, rather than as a product of associative consciousness or empathic projection (*ibid.*: 241–242).

In this respect, the entry does not introduce anything new by rejecting the reduction of the aesthetic. Such distinctions belong to the standard repertoire of phenomenological approaches to art and aesthetic experience (for instance, Roman Ingarden also insists that the work of art cannot be reduced to perceptual impressions, imaginative contents, or subjective experiences; see Ingarden 1972: 3–17). What proves more distinctive in Akhmanov's treatment, however, is the way this phenomenological framework opens onto the problem of fantasy. Akhmanov argues that fantasy is not opposed to contemplation, but extends it, functioning as a non-sensuous mode of intuitive fulfillment in aesthetic experience (Akhmanov 1923: 242). In this way, the entry does not merely delimit contemplation against sensuous fact and representation, but gestures toward fantasy as a specific intentional act through which the aesthetic acquires its distinctive mode of presence.

Nikolai Zhinkin's "Fantaziia" ("Fantasy") does not simply extend phenomenological discussions of aesthetic consciousness; it approaches fantasy as an autonomous intentional mode and sets out to clarify the conditions under which it can function as such. Fantasy is treated as a form of intuition that nei-

ther posits being nor relies on prior givenness. This framework allows Zhinkin to understand fantasy as its own mode of intentional fulfillment, rather than as a deficient form of perception or thinking. Neutrality (the fact that fantasy presents objects without treating them as real or unreal), is therefore introduced as the main condition of fantasy: fantasy is intuitive and imagistic, yet it does not assert reality in the way perception does, nor does it submit to truth conditions as thinking does. On this basis, Zhinkin shows how fantasy can constitute objects of experience without affirming their existence. For Zhinkin, this explains why fantasy is productive: freed from empirical constraint and logical obligation, it can generate new configurations of meaning rather than merely reproduce given ones (Zhinkin 1928a: 285–287).

The most far-reaching implication of the entry lies in Zhinkin's concept of iterative fantasy (in Husserlian terms), where fantasy itself becomes the object of a further fantasizing act. This structure accounts for the layered constitution of artistic worlds – legendary, mythical, or fictive – experienced as internally coherent despite their unreality. Rather than producing illusion, iterative fantasy organises multiple levels of neutralisation within a single intentional complex (ibid.: 292–293).

At this point, “Fantaziia” prepares the ground for the problem of myth. The stratified structure of fantasy already points beyond isolated imaginative acts toward a more comprehensive configuration of consciousness. It is therefore unsurprising that the entry “Mif” (“Myth”) in the Encyclopedia is likewise authored by Zhinkin.

In “Myf”, Zhinkin shifts the analysis from the internal dynamics of imaginative acts to a symbolic configuration of consciousness. Drawing on Ernst Cassirer's account of myth, he treats mythical consciousness as operating on the same experiential material as scientific knowledge while organizing it according to a distinct internal logic. This logic suspends the strict separation between image and thing, representation and reality, causal relation and effective force (Zhinkin 1924: 1–3).

Immediately after this, Zhinkin explicitly distances himself from Cassirer's position. While accepting the comparative framework that places myth alongside science, he rejects Cassirer's tendency to treat myth primarily as an archaic or pre-scientific stage of cognition. For Zhinkin, such a view unduly narrows the scope of myth. Myth, understood as a form of worldview, is not confined to early or “primitive” cultures but remains operative in modernity.

Differences between so-called primitive and modern cultures are therefore to be sought not in the form of myth-making as such, but in the content of the myths produced within specific historical contexts (ibid.: 3–4).

The same argument is articulated in his unpublished 1924 essay “Forma mificheskogo soznaniia” (“The Form of Mythical Consciousness”), where he also critically engages with Cassirer. Here, Zhinkin appears to formulate for the first time the idea that myth, astrology, and science should not be understood as mutually exclusive forms of cognition, but as distinct cultural formations coexisting within the same historical horizon. Moreover, myth is also brought into close proximity with worldview (for more see Zhinkin 2023: 343–350).

Zhinkin’s critique of Cassirer proves particularly productive for the analysis of art. Approached as a specific type of worldview, myth can be seen as shaping the internal relations within an artistic work. It can help explain a unified horizon of intelligibility within which the elements of an artistic world – figures, events, images, and value structures – are mutually related. Their significance thus need not require external justification, since it is secured by the internal logic of the world itself. This applies not only to narrative coherence, but also to the stylistic stability of the artistic world as a whole, for example when the elements of a work are stylistically disparate. Through such mythic grounding, the work does not disintegrate into a mere sequence of episodes or effects. The reader or viewer is thereby able to recognise the artistic world as remaining “the same” throughout the work, even in the absence of strict compositional symmetry.

In this perspective, myth also allows an artistic world to be experienced as possessing a certain degree of ontological density. The world of the work presents itself as a mode of experience in which elements and relations carry a particular force and conviction. In this qualified sense, one may speak of an artistic world as an expressive whole constituted through its internal relations and effects.

Hermeneutics and the Internal Organisation of Meaning

Shpet’s hermeneutic orientation does not arise suddenly in his later writings; it develops gradually out of the problems he identifies in early phenomenology. His turn toward hermeneutics can already be traced in 1914, when he publishes

Iavlenie i smysl (Appearance and Sense) – a work that marks his first systematic attempt to address phenomenological questions in Russian. In *Iavlenie i smysl*, Shpet critically examines Husserl's understanding of sense, arguing that Husserl tends to treat it primarily as meaning. While acknowledging the legitimacy of this usage in grammatical and semantic contexts, Shpet insists that in relation to things, ideas, and objects, sense cannot be reduced to signification (i.e., “meaning” in the linguistic-semantic sense) and must be understood as an inner, ontological articulation of the object (Shpet 1914: 197–198).

Alexander Haardt offers a detailed analysis of how Shpet develops Husserl's concept of noematic sense into the principle of inner sense. In his reading of Ideas I, Shpet argues that the intuitive fulfillment of the noematic core (*noematischer Kern*) – that is, the object's being given in concrete intuitive experience – does not yet provide the concreteness required for an adequate account of meaning. Instead, Shpet shifts the focus toward “polnota smysla” (“fullness of sense”) as the comprehensive unity of an object's meanings. Building on this analysis, Shpet reinterprets Husserl's “phenomenology of reason” (*Phänomenologie der Vernunft*) as a return to the question of objectivity grounded in “razumnaia motivirovannost'” (“rational motivation”). While physical objects are necessarily given through an infinite series of profiles, their essence is oriented toward an ideal of complete manifestation conceived as an “idea” in the Kantian sense. Adequate givenness thus becomes accessible only through reference to an object's “inner sense”, understood as the central source of its unity, so that the object functions as a sign of its inner meaning (Haardt 1992: 105–108).

The understanding of sense as an immanent structure of the object anticipates Shpet's later account of *inner form*. Shpet's philosophical writings repeatedly return to the notion of inner form, which eventually becomes a signature of his broader intellectual project. He uses this concept to explain how a word acquires “predmetnoe soderzhanie” (“object-directed content”) and thus becomes a bearer of meaning. Inner form here is neither a technical linguistic label nor a metaphor of a hidden meaning, but a way of designating the structural organisation of semantic content that makes a word – or any other cultural phenomenon, including a work of art – available for understanding.

The concept of inner form in early twentieth-century humanities is, however, methodologically problematic for both the literary and linguistic contexts in which it appears. It is consistently tied to the promise of whole-

ness: inner form was expected to counteract the perceived fragmentation of analytic approaches and to present the object as a unified whole (Axer 2022: 197–198). This promise carries “ein metaphysischer Überschuss” (“a metaphysical surplus”), insofar as the unity it posits is often grounded in ideal notions such as idea, vitality, or life (ibid.: 198–199). Another problem concerns the way in which the orientation toward larger ideal entities tended to push questions of form into the background, allowing inner form to blur the distinction between form and content in favor of a spiritualised notion of content – a shift that made the concept susceptible to more or less subtle forms of political appropriation (ibid.: 199–200).

Shpet’s use of inner form shows similar conceptual difficulties. His insistence on inner form as the structural organisation of “predmetnoe soderzhanie” retains the traditional expectation that there must be some unifying factor binding elements together. Although Shpet distances himself from metaphysical speculations in the traditional sense, his approach nonetheless carries its own version of the metaphysical surplus, most notably in the assumption that meaning possesses an intrinsic, internally articulated configuration prior to its material (linguistic) realisation. A further difficulty becomes visible in his treatment of form and content: Shpet insists on their interdependence and describes content as a series of “lower” forms in relation to a “higher” one (Shpet 1989: 424). On the one hand, this is theoretically productive, because it rejects a rigid binary between form and content; on the other hand, this model reproduces the same collapse of levels that historically troubled the concept of inner form and once again subordinates form to content.

Taken together, these difficulties reveal a paradox: Shpet seeks to refine the notion of inner form, yet his approach remains marked by the same tensions that shaped its earlier uses.

This methodological fragility becomes especially clear in attempts to apply the notion of inner form to particular artistic genres. In Boris Gornung’s article “Dramaturgiia” (“Dramaturgy”), for example, inner form is invoked to describe the structural and ontological layers of drama, which results in the conceptual strain produced by the expanded methodological use of the notion.

At first sight, it is difficult to tell what Gornung intends by the term *inner form*; the density with which he introduces key notions leaves the meaning of the term unclear. As his argument unfolds, however, it becomes apparent that he uses inner form to refer to what he elsewhere calls the formal-onto-

logical layer of drama – the level at which drama presents itself as a distinct artistic object (Gornung 1928a: 111). When Gornung turns to the analysis of inner form, he is therefore not addressing stylistic or generic features, but the basic structure of drama itself. This structure comprises two interrelated moments: the “*predmetnaia forma*” (“objective form”), understood as “*koliziia*” (“collision”), the principle that organises the action, and the “*soderzhatel'nost'*” (“content”), which may take the shape of either a “*drama polozheniia*” (“situation-based drama”) or a “*drama kharaktera*” (“character-based drama”). Taken together, these two moments constitute the inner form of drama, the internal structure of the dramatic work independent of genre classifications or literary history (ibid.: 111–112).

Once this structure is laid out, however, a methodological tension in Gornung's use of the term comes into view. Because he applies inner form to both the “*predmetnaia forma*” that drives the action and the “*soderzhatel'nost'*” revealed through that action, he makes the term bear too many different structural and semantic roles at once. It comes to name simultaneously the structural organisation of the drama, its semantic orientation, the mode of its ontological presence, and even the trajectory of its unfolding. In concentrating these different levels into a single explanatory category, Gornung reproduces a familiar difficulty: inner form drifts toward a content-centred account of dramatic structure, in which form is continually pulled back into what is taken to be the drama's “deeper” semantic core. This is precisely what enables the term to shift between naming the conflict that organises the action and identifying the situation or character disclosed through that action, leaving the distinction between structure and meaning insufficiently clear.

The point becomes especially evident when Gornung turns to “*koliziia*”. Instead of treating *koliziia* as a strictly structural principle, he allows it to absorb functions that belong to quite different analytical levels. *Koliziia* becomes, at once, the mechanism that governs the dramatic progression, the form in which the work's content “*soderzhatel'nost'*” takes shape, and the structural configuration through which the drama's artistic object – situation or character – comes into view (ibid.: 111–112). Under this pressure, the concept ceases to operate as a structural category in the strict sense: it begins to serve as the hinge through which the drama's semantic and formal dimensions are continually folded back into one another. What drops out in this arrange-

ment is a stable distinction between the structure that enables the action and the meaning that the action discloses.

For all these difficulties, Gornung's approach has a genuine interpretive strength. By insisting that the drama must be understood through the interplay of conflict and content, he rejects purely formalist accounts that reduce dramatic structure to external compositional schemes. What he captures, instead, is the sense that dramatic form emerges only in relation to what the action discloses – whether a situation or a character – and that structure is inseparable from the dynamics of disclosure that define the artwork as a dramatic object. This intuition allows him to articulate aspects of dramatic organisation that would remain invisible in a strictly morphological or stylistic analysis and brings into view a level of structural coherence that is irreducible to genre categories or historical typologies.

At the same time, the very features that make Gornung's account compelling also point toward its inherent instability. Because his reading ties the drama's structural unity so closely to the processes through which its meaning is disclosed, the concept of inner form begins to slip between the levels it is meant to distinguish. The result is a framework that illuminates crucial aspects of dramatic construction, yet strains under the weight of the functions it is asked to perform.

Shpet's influence within the institutional projects of the State Academy for Artistic Research (GAKhN) was not confined to the concept of inner form – it can also be seen in the way hermeneutics as a general theoretical framework is presented in the Encyclopedia. The entry "Germenevtika" ("Hermeneutics"), written by Apollinariia Solov'eva, marks the degree to which the concept had become part of GAKhN's theoretical vocabulary.

The entry stands in marked contrast to contemporary philosophical dictionaries of its time. For example, in Rudolf Eisler's *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (*Dictionary of Philosophical Terms*, 1904), the entry "Hermeneutik" is reduced to a single line (Eisler 1910: 188). By contrast, Solov'eva's article offers a historically extensive treatment that traces the development of hermeneutics from classical and biblical exegesis through Renaissance philology and nineteenth-century scholarship (Solov'eva 1928a: 77–81). The very presence of such a comprehensive entry indicates that hermeneutics was understood as far more than a marginal interpretive technique.

Another advocate of the hermeneutic tradition within the Encyclopedia is Boris Gornung, whose entry “Dramaturgiia” was discussed above; here we turn to his article “Vliianie”. Whereas Solov’eva’s entry introduces hermeneutics into the terminological apparatus of the Encyclopedia, Gornung’s work shows how it can be applied in practice.

Before turning to the article “Vliianie” (“Influence”), it is important to note that Gornung had already formulated a clearly hermeneutic orientation in his earlier writings. In his programmatic essay published in *Hermes* (1922), he explicitly stresses the need for both philosophical and “philological-hermeneutic” interpretation of art: «При таком положении новых движений исключительную важность приобретает как философское и филолого-герменевтическое истолкование художественных фактов, так и культурно-историческое их освещение»¹ (Gornung 2001: 207). In this context, hermeneutics is presented not as an abstract theory but as a practical method for understanding new artistic movements.

Gornung’s entry in the Encyclopedia does not aim to define the term; instead, it uses it as a point of departure for reconsidering the methodology of how relations between artworks are understood. The article’s opening gesture – surveying the contradictory and often undisciplined uses of “influence” – serves primarily to show that the term, as inherited from nineteenth-century scholarship, is conceptually unstable (Gornung 1928b: 54–56).

For Gornung, this points to a deeper problem: the absence of a coherent framework for understanding relations between artistic phenomena. His critical target is the genetic model, which treats influence as a chain of borrowings: genetic explanations presuppose criteria for establishing “who influenced whom”, yet such criteria are in principle unattainable. Even the most careful reconstruction of sources can yield only probabilistic claims. Crucially, he argues that genetic analysis misunderstands the nature of artistic meaning by reducing interpretive structures to biographical or historical mechanics (ibid.: 58–59).

The decisive step of the article is, therefore, a conceptual shift: influence should not be treated as a causal relation but as a hermeneutic condition. In

1 “Under such conditions of emerging movements, both the philosophical and philological-hermeneutic interpretation of artistic facts and their cultural-historical clarification acquire exceptional importance.” Unless otherwise indicated, the translations are mine. – A. A.

this reformulated sense, influence designates the context within which an artistic phenomenon becomes intelligible. Rather than asking “from where” a motif or form originates, the historian must ask: within what historically constituted horizon does this phenomenon take on meaning? With this move, Gornung aligns the study of influence with the hermeneutic model of understanding where context is not a background but the very medium through which meaning is disclosed (ibid.: 59–63).

This reframing leads to the second analytical claim: tradition becomes the primary object of analysis. Influence is no longer the transmission of discrete elements but the ongoing reinterpretation of prior artistic material. The historian’s task is to reconstruct the constellation of earlier works, styles, and ideas that a new artistic phenomenon presupposes as the conditions of its intelligibility. At the same time, factual connections between authors are secondary to the intellectual atmosphere of an epoch. This is demonstrated by an example: even in the absence of any direct influence, Mallarmé’s poetics can be placed within an interpretive horizon that includes, on the one hand, late Roman poetry, Gongorism, and the Lyon school, and on the other, the reception of Hegel in French thought (ibid.).

What the article ultimately proposes is a methodological shift: the study of influence becomes the preliminary stage of understanding any artistic phenomenon. Instead of a positivist search for origins, the historian reconstructs the interpretive horizon that makes the work meaningful. In this sense, “Vliane” translates Gornung’s early programmatic position in *Hermes* into the methodological language of the Encyclopedia.

The Semiotic Perspective: Sign, Meaning, Sense

Shpet’s semiotics is rooted into his broader phenomenological and hermeneutic orientation. He does not treat the sign as a purely formal or material unit, but as an ontologically structured phenomenon whose significance emerges through its relation to *lektón* (*sense*). The word functions as a primary form of meaningful communication, in which nominative meaning becomes intelligible only within concrete contexts of use. Linguistic elements acquire semiotic value not in isolation but through their integration into communicative and intentional structures. In this way, Shpet develops an “ontological semiotics”

that links the analysis of signs to questions of meaning, objectivity, and understanding (Hansen-Löve 2022: 68–69).

The semiotics entries of the Encyclopedia, however, appear more restrained in their theoretical scope. As the following analysis will show, the treatments of sign, meaning, and sense tend to remain within the bounds of semiotic definition and phenomenological clarification without fully extending the concept of the sign toward Shpet's ontology of sense.

In the Encyclopedia, the problem of signification is articulated through a set of entries devoted to the concepts traditionally associated with the Fregean semantic triangle: sign ("Znak", A. Guber), meaning ("Znachenie", A. Akhmanov), and sense ("Smysl", A. Akhmanov). These entries do not amount to a unified theoretical model of meaning. Rather, guided by the aims and genres of encyclopedic writing, they reflect different analytical approaches within a broader semiotic field. At the same time, the very presence of a differentiation between meaning and sense in the *Encyclopedia of Artistic Terminology* is itself significant. This is particularly notable when set against Husserl's phenomenology, where *Sinn* and *Bedeutung* are closely aligned and not treated as strictly distinct concepts of meaning; by contrast, the Encyclopedia presents meaning and sense as separate entries.

Let us begin with the concept of the sign as a point of departure. The sign is treated explicitly in Guber's entry "Znak" ("Sign") and is also taken up again in Akhmanov's entry "Znachenie" ("Meaning"). The two treatments proceed differently.

Guber approaches the concept of the sign through a broad historical reconstruction: his entry shows how different traditions (ancient, scholastic, rationalist, and linguistic) articulated what a sign is and how it operates. The sign is treated as a general logical form, a structure in which the relation between signifier and signified can be differentiated and historically varied (Guber 1928: 132–133).

By contrast, Akhmanov's text is radically selective and methodologically minimalist: he restricts himself to the most elementary, "narrow" notion of sign – a physical indicator pointing to a fact. From this restricted starting point he performs a phenomenological dissolution of the sign into expression, drawing directly on Husserl's distinction between *Zeichen* and *Ausdruck*. The sign, in this view, ceases to be an autonomous semiotic unit and serves to sep-

arate mere indication from expression as the bearer of meaning (Akhmanov 1928: 143–144).

What ultimately differentiates Guber's and Akhmanov's approaches is not merely the breadth of their analyses, but the conceptual level at which the sign is analysed – a difference that can be clarified through Husserl's distinction between *Zeichen* and *Anzeichen*. In Husserl's terminology, *Zeichen* functions as a broad umbrella term that covers heterogeneous sign phenomena, whereas *Anzeichen* designates a specific, reduced type of sign: an indication that does not possess meaning (*Bedeutung*) in itself and operates only by pointing beyond itself through associative or contextual motivation (Husserl 1913: 23–24). Akhmanov explicitly adopts this framework. By deliberately narrowing the concept of the sign, he arrives at what Husserl calls *Anzeichen*: a sign that establishes neither meaning nor logical necessity, but merely motivates a belief about an object or event. Guber's analysis, by contrast, remains on the level of *Zeichen* in the broad sense, where different types of sign-relations – natural, conventional, symbolic, and artistic – can be historically differentiated and systematically described. The two entries thus operate on different conceptual planes: Guber addresses the sign as *Zeichen*, while Akhmanov restricts it to *Anzeichen* in order to separate indication from meaningful expression.

It is worth noting that neither of the two Encyclopedia entries follows Shpet's line of thought. Shpet's engagement with semiotics ultimately leads beyond the analysis of sign-functions toward a more radical claim: essence itself comes to be understood as sign-like and, therefore, as something that demands interpretation. This claim rests on a structural analogy between sign and *eidos*: in both cases, one moves from an empirically given, externally accessible form toward an inner, non-contingent core that cannot be grasped directly but only through interpretive articulation. Signs, accordingly, function as prototypes for eidetic objects, providing a model for how essence can be grasped (Seifrid 2009: 184–185). Against this Shpetian expansion of semiotics into an ontology of sense, Akhmanov and Guber address the sign exclusively at the level of semiotic definition and analysis, without extending the concept of the sign toward this question of essence.

Akhmanov's understanding of “znachenie” (“meaning”) likewise remains within the bounds of semiotic analysis. However, rather than treating meaning as a derivative function of sign-use, Akhmanov constructs a stratified conceptual field in which heterogeneous notions of “meaning” are carefully

disentangled. He begins by separating meaning as the recognised significance of an event or fact within a given historical or practical context (e.g. the meaning of the Napoleonic wars for the subsequent political development of Europe), from meaning as value or importance in itself (e.g. the cognitive or aesthetic value of a thesis or a work of art), before finally isolating meaning in the strict semantic sense – as the content of an expression. By successively excluding both factual and axiological interpretations of meaning, Akhmanov clears the conceptual space for a phenomenologically grounded account of meaning as ideal content, irreducible to empirical or evaluative attribution (Akhmanov 1928: 140–143).

This cleared conceptual space is further specified through an appeal to Shpet's distinction between the "nominativnaia funktsiia" ("nominative function") and the "smyslovaia funktsiia" ("meaning function") of the word and, more generally, to Husserl's distinction between „Ausdruck als bedeutsames Zeichen“ ("expression as a meaningful sign") and „anzeigendes Zeichen“ ("indicating sign") (ibid.: 142–143). In both cases, these distinctions are used not to develop a theory of meaning, but to set a minimal criterion for what can count as meaning at all. Overall, Akhmanov specifies meaning negatively: as something that cannot be reduced to mere „gegenständliche Beziehung“ ("reference to an object"), to the speaker's „kundgebende Funktion“ ("psychological state"), or to contextual associations external to the expression (ibid.: 144). This negative specification, thus, stabilises the concept of meaning as a strictly semiotic notion, fixing its scope and function within the analysis of signification.

This negatively stabilised concept of meaning provides the point of departure for Akhmanov's treatment of "sense" ("smysl"). In the article of that name, the focus shifts from the conditions of semantic validity to the structure of intentional content. It is here that Akhmanov demonstrates his strongest methodological commitment to Husserl's phenomenology.

Akhmanov conceptualises "sense" by adopting Husserl's distinction between act, intentional object, „gegenständlicher Sinn“ ("objectual sense"), and noema. In the strict, technical meaning that organises the entry, sense is identified with „gegenständlicher Sinn": it names the way in which an object is given as something within a particular intentional structure and differs from both the act (as a temporal psychological occurrence) and the intentional object (as what the act is directed toward). On this level, sense is deliber-

ately abstracted from the character or modality of consciousness. Changes in act-quality or in whether the object is affirmed, doubted, imagined, or recalled do not by themselves alter sense in this narrow meaning, because they concern the manner in which consciousness relates to the object rather than the determinate content that articulates it. At the same time, Akhmanov explicitly introduces the noema to mark the limits of this strict definition: „gegenständlicher Sinn“ is only the core of the full intentional correlate of experience, whereas the noema comprises this core together with additional layers shaped by the act's character and mode of givenness. It is important to note that when the noema is referred to as “sense”, this does not introduce a second concept, but indicates a shift from the minimal determination of the object to the fully articulated content of a particular act (Akhmanov 1929: 65–66). The analytic payoff of this two-level usage is that it lets Akhmanov keep sense non-psychological and non-ontological while still accounting for the richness of intentional life that cannot be captured by objectual determination alone.

Akhmanov's phenomenological account of sense provides the conceptual basis for describing aesthetic experience as a distinct type of intentional act. On this basis, aesthetic sense emerges from a specific organisation of sense in which the logical layer (the capacity of an expression to be grasped as an intelligible utterance) remains indispensable. Aesthetic experience presupposes logical articulation as its necessary condition – this is why Akhmanov can insist that poetic expression must be accessible as a logically articulated utterance (*ibid.*: 70). At this point, the influence of Gustav Shpet's conception of inner form as primarily a logical form becomes clearly visible. Like Shpet, Akhmanov treats the logical form of poetic expression not as something external or an auxiliary layer, but as a necessary moment of its aesthetic constitution: without logical articulation, poetic expression cannot enter aesthetic experience at all (a claim that stands in implicit tension with early formalist accounts, such as Roman Jakobson's characterisation of poetry as an utterance oriented toward expression rather than communication) (Jakobson 2000: 27).

Beyond logical articulation, Akhmanov conceptualises aesthetic experience as grounded in a plurality of content-layers that are internally differentiated by their function within the act. Aesthetic experience is anchored, first, in sensuous perception, whose intentional content provides the material basis of expression. This sensuous layer, however, does not function in isolation: it is apprehended as expressive, that is, as bearing a content articulated through

language or other symbolic means. Within this expressive dimension, logical sense secures the intelligibility of the utterance, while poetic formation reconfigures this sense through tropes, rhythm, and syntactic play, yielding the poetic image. Each of these layers plays a constitutive role in aesthetic experience, yet none of them, taken on its own, can be identified with aesthetic sense. Aesthetic sense does not reside in sensuous givenness, logical meaning, or poetic imagery as such, nor does it emerge from their mere accumulation. Rather, it arises from the way these heterogeneous layers are structurally related within the expressive whole (Akhmanov 1929: 70–71).

Taken together, the analyses of “znak” (“sign”), “znachenie” (“meaning”), and “smysl” (“sense”) within the Encyclopedia reveal a displacement of the theoretical center of gravity from sign-relations to the internal articulation of intentional content. Meaning and sense are not treated as derivative moments of sign-use; on the contrary, the analysis of the sign is progressively weakened in order to secure a non-empirical, non-psychological domain in which meaning can be stabilised (held as a minimal ideal content) and sense can be structurally described. In this perspective, semiotics functions as a clearing operation: it eliminates misleading identifications of meaning with reference, value, or expression of subjective states, thereby making room for an account of aesthetic experience as a specific configuration of sense. The result is a conception of the aesthetic that no longer depends on the sign as its primary explanatory category.

Conclusion

A close reading of the texts discussed here brings into focus a specific way of handling aesthetic problems – one that does not begin with predefined objects (forms, styles, genres) or explanatory models, but with the conditions under which artistic phenomena become intelligible in analysis. This approach is characterised by a sensitivity to how meaning in art is articulated, maintained, and transformed across different levels of experience and interpretation. In practice, it appears in the way the structure of experience, expressive articulation, and historically available modes of understanding are considered together as interrelated aspects of meaning formation. Context, in this sense, does not function as an explanatory background; it delineates the horizon of intelligibility within which an artwork can be grasped.

Another important conclusion concerns the consistent attention the entries examined here give to how different layers of experience – sensuous, expressive, logical, and imaginative – are articulated within the artwork itself. These layers are approached as analytically distinguishable, yet internally related dimensions of artistic articulation, which makes it possible to address aesthetic phenomena at different levels. This orientation is evident in Akhmanov's analysis of aesthetic sense, which traces how it emerges from the interplay of logical articulation, poetic formation, and sensuous givenness. A similar logic informs Zhinkin's account of fantasy, understood as a mode of intuition that can be iterated and thereby give rise to the internally differentiated structure of fictional worlds. In both cases, analysis moves between these levels in order to show how meaning is built up and sustained across different experiential and expressive registers. Moving between these levels keeps analysis responsive to the internal complexity of artistic phenomena.

The Shpetian circle's work on the Encyclopedia reflects a moment in which phenomenological, hermeneutic, and semiotic approaches were not treated as mutually exclusive. The authors could draw on Husserl's analysis of intentional acts, engage with hermeneutic notions of understanding and tradition, and employ semiotic distinctions between sign and expression without treating these as rival theoretical commitments. The result is a methodologically flexible approach that shifts between analytical registers in response to the demands of specific problems.

The research is funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation), project number 386757512: „Zwischen Wissensutopie und Archiv. Das Projekt einer ‚Enzyklopädie der künstlerischen Terminologie‘ an der Staatlichen Akademie für künstlerische Forschung in Moskau (1921–1930). Erschließung neuer Quellen“.

References

- Akhmanov, Aleksandr (2000): "Intellektual'naia intuitsiia i èsteticheskoe vospriiatie", in: *Antologiiia fenomenologicheskoi filosofii v Rossii*. Tom 2. Chubarov, Igor' (Ed.). Moskva: Izdatel'stvo Logos / Progress-Traditsiia, 69–91.

- Akhmanov, Aleksandr (1923): "Sozertsanie". *Ėnciklopediia khudozhestvennoi terminologii*. RGALI. F. 941, Op. 6. Ed. khr. 14. L. 237–246.
- Akhmanov, Aleksandr (1928): "Znachenie". *Ėnciklopediia khudozhestvennoi terminologii*. NIOR RGB. F. 81. Kart. 26. Ed. khr. 1. L. 140–144.
- Akhmanov, Aleksandr (1929): "Smysl". *Ėnciklopediia khudozhestvennoi terminologii*. Nauchnaia biblioteka MGU. F. 38. Op. 1. Ed. khr. 15. L. 63–71.
- Axer, Eva (2022): „Innere Form. Die philosophische Nobilitierung eines stiltypologischen Begriffs zur Form des Ganzen (Scherer, Walzel, Schwinnger)“, in: Geulen, Eva / Haas, Claude (Ed.): *Formen des Ganzen*. Göttingen: Wallstein Verlag, 197–220.
- Eisler, Rudolf (1910): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn.
- Gornung, Boris (2001 [1922]): "Hermes", in: Idem: *Pokhod vremeni. Stat'i i esse*. Vorob'eva, Margarita (Ed.). Moskva: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 205–210.
- Gornung, Boris (1928a): "Dramaturgiia". *Ėnciklopediia khudozhestvennoi terminologii*. NIOR RGB. F. 81. Kart. 26. Ed. khr. 1. L. 103–118.
- Gornung, Boris (1928b): "Vliianie". *Ėnciklopediia khudozhestvennoi terminologii*. NIOR RGB. F. 81. Kart. 26. Ed. khr. 1. L. 54–64.
- Guber, Andrei (1928): "Znak". *Ėnciklopediia khudozhestvennoi terminologii*. NIOR RGB. F. 81. Kart. 26. Ed. khr. 1. L. 132–135.
- Haardt, Alexander (1992): *Husserl in Rußland. Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev*. München: Fink.
- Hansen-Löve, Aage / Obermayr, Brigitte (Ed.) (2022): *Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaften in der frühen Sowjetunion. Eine Anthologie*. Paderborn: Fink.
- Husserl, Edmund (1913): *Logische Untersuchungen. Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. I. Teil*. Halle a. S.: Max Niemeyer.
- Ingarden, Roman (1972): *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Jakobson, Roman (2000): "Noveishaia russkaia poëziia. Nabrosok pervyi: Podstupy k Khlebnikovu", in: *Mir Velimira Khlebnikova: Stat'i. Issledovaniia (1911–1998)*. Ivanov, Viacheslav / Papernyi, Zinovii / Parnis, Aleksandr (Ed.). Moskva: Iazyki russkoi kul'tury, 20–77.

- Seifrid, Thomas (2009): "Sign and/or Essence in Shpet", in: Tihanov, Galin (Ed.): *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*. West Lafayette: Purdue University Press, 181–191.
- Solov'eva, Apollinariia (1928a): "Germenevtika". *Ėnciklopediia khudozhestvennoi terminologii*. NIOR RGB. F. 81. Kart. 26. Ed. khr. 1. L. 77–81.
- Solov'eva, Apollinariia (1928b): "Vpechatlenie". *Ėnciklopediia khudozhestvennoi terminologii*. NIOR RGB. F. 81. Kart. 26. Ed. khr. 1. L. 69–70.
- Shpet, Gustav (1989): "Ėsteticheskie fragmenty", in: Shpet, Gustav: *Sochineniia*. Moskva: Pravda, 345–472.
- Shpet, Gustav (1914): *Iavlenie i smysl. Fenomenologiiia kak osnovnaia nauka i ee problemy*. Moscow: Germes.
- Zhinkin, Nikolai (2023): "Form of Mythical Consciousness", in: *Studies in East European Thought* 75, 343–350.
- Zhinkin, Nikolai (1924): "Mif". CMAMLS. F. 52 (Žinkin). Op. 1. Ed. khr. 9. L. 1–6.
- Zhinkin, Nikolai (1928a): "Fantaziia". *Ėnciklopediia khudozhestvennoi terminologii*. NIOR RGB. F. 81. Kart. 26. Ed. khr. 1. L. 285–294.
- Zhinkin, Nikolai (1928b): "Vchuvstvovanie". *Ėnciklopediia khudozhestvennoi terminologii*. NIOR RGB. F. 81. Kart. 26. Ed. khr. 1. L. 71–75.

Ekaterina Ivanova

Nikolai Tarabukin at the State Academy of Artistic Sciences: The Problem of Style

Abstract: This article examines Nikolai Tarabukin's work in the field of art theory during the years of his affiliation with the State Academy for Artistic Research (GAKhN). This period was marked, among other things, by significant changes in Tarabukin's views on art: from the avant-garde theory of Productivist art he moved toward a sharply critical stance against the newest left-wing artistic movements. The most striking expression of this shift can be found in his original conception of style, namely in his stylistic interpretation of artistic genres, which Tarabukin developed throughout the second half of the 1920s. The examination of this conception constitutes the central focus of the present article. In addition to Tarabukin's published writings, the study draws on extensive archival materials and unpublished manuscripts, while also situating his ideas within the broader intellectual context of the period. Through this approach, the reconstruction of Tarabukin's conception emerges as a revealing case study of the effort to define artistic terminology, as well as of the ideological assumptions that may have underlain this fundamental task.

Keywords: Nikolai Tarabukin, GAKhN, style, "nature morte worldview", Allgemeine Kunstwissenschaft

In the history of art, Nikolai Tarabukin is mostly known as the author of the tract *Ot mol'berta k mashine* (*From the Easel to the Machine*), published in 1923, which established his reputation as one of the most important theorists of Productivism. This text emerged from Tarabukin's deep involvement in debates about the future course of artistic development conducted by left-wing artists and theorists affiliated with the Institute of Artistic Culture (INKhUK), where Tarabukin served as academic secretary. In 1924, INKhUK – having previously been subordinated to the State Academy of Artistic Sciences (GAKhN) – ceased to exist, and a new phase began in Tarabukin's professional life, now

connected directly with the Academy itself. He took the most active part in its work, which continued almost up to the Academy's dissolution in 1931. Throughout this period, Tarabukin's views underwent significant changes, leading his critics later to assert that, having begun "with a defence of new forms of art and new methods of studying artistic facts", by 1927–1928 he had "successfully arrived at openly idealistic positions".¹ It is this turn and the conceptual form it assumed in Tarabukin's writings that the present article examines.

In professional terms, the period of Tarabukin's work at GAKhN was perhaps the most productive in his life. His deep interest in the theoretical problems of art – attested by the publication of the book *Opyt teorii zhivopisi* (*Toward a Theory of Painting*, 1923) – found in GAKhN a maximally nourishing intellectual environment. Here Tarabukin not only found himself at the forefront of Soviet and, more broadly, European art-historical scholarship, becoming a participant in the most pressing debates accompanying the formation of art history as a fully autonomous discipline, but also got directly involved in the development of the language of this "new science of art".

It was for this reason that Tarabukin is discussed within the project devoted to the publication of the *Encyclopedia of Artistic Terms*. With regard to the number of contributions to the volume prepared by the Division of Spatial Arts, Tarabukin, the author of twenty-seven articles, is surpassed only by Dmitrii Nedovich, who contributed more than eighty articles (that is, almost one third of all the entries in the volume). At first glance, the range of topics addressed in Tarabukin's articles appears diverse; however, nearly all of them can be integrated, in one way or another, into the broader set of problems in art that concerned him. Moreover, they bear the imprint of his independent theory of art, developed throughout the 1920s and finally articulated in the unpublished monograph *Teoriia iskusstva* ("Theory of Art", 1929). Thus, the entire range of Tarabukin's entries² is connected with the distinction between art and "remeslo" ("craft"), which underscores the shift in Tarabukin's views – from defining art as "mastery" in his productivist theory to defining it as a form of "orientirovka" ("orientation"), understood as an expression of the art-

1 «[...] начал с защиты новых форм искусства, новых методов изучения художественных фактов, а к 1927–28 г. благополучно добрался до откровенно идеалистически позиций» (M. A. 1929: 7). Unless otherwise indicated, the translations are mine. – E. I.

2 See especially: "Khudozhnik" ("Artist"), "Master" ("Master" e.g. artisan), "Shablon" ("Pre-established scheme").

ist's worldview and embodied in art as a "khudozhestvennyi obraz" ("artistic image").

Without the possibility of addressing all aspects of Tarabukin's theory of art in detail, this article focuses on only one of them, namely, his original conception of style, which Tarabukin himself regarded as one of his achievements. Thus, describing his work at GAKhN, he writes: «Мои исследовательские работы, по утверждению критики, ставят ряд проблем совершенно по-новому. Это относится, например, к статьям о пейзаже, портрете, натюрморте, жанре, в которых эти категории я рассматривал не тематически, а стилистически»³ (cit. after Dunaev 2023: 161). An acknowledgment of this achievement may be seen in the fact that he was entrusted with writing the entries on landscape, portrait, and still life for the Encyclopedia.

The earliest manifestations of Tarabukin's conception of style may be traced to his paper on the "Left Front" (March 1925), where he seems to have articulated, for the first time publicly, a sharply critical stance toward left art as a whole, asserting that the "label <klichka> of futurism, budushchnichestvo" had failed to justify itself, and that the alliance with production did not take place (Tarabukin 1925: 8c). Tarabukin holds Cézanne responsible for this turn of art toward a dead end. It is with Cézanne that he begins the substantive part of his paper on left art: «Первым жестом Сезанна было изъятие „души“ из внешнего мира и превращение его в натюрморт.⁴ „Чело“ думающее и „сердце“ чувствующее отменены. [...] Натюрморт воцарился»⁵ (Tarabukin 1925: 5). He finds these same "*nature morte*" tendencies in poetry, theatre, and music as well (ibid.).

At that point, however, these ideas had not yet been articulated in terms of style. This came somewhat later, and the stimulus for this work was likely provided by the formulation of the general problem of style by the Philosophical

3 "My research work, according to critics, poses a number of problems in an entirely new way. This applies, for example, to articles on landscape, portrait, still life, and genre, in which I approached these categories not thematically, but stylistically".

4 Since, for Tarabukin, the Russian term "natiurmort" – following its French source – is grounded in an etymology that crucially points to death (*morte*), the term will be given in its French form in the discussion of his conception. Tarabukin opposes the *nature morte* to the English "still life", like the Dutch "stilleven", as a depiction of life.

5 "Cézanne's first gesture was the removal of the 'soul' from the external world and its transformation into *nature morte*. The thinking 'brow' and the feeling 'heart' have been abolished. [...] *Nature morte* has come to reign".

Department of GAKhN. Its first mention appears in the plans of the Commission for the Study of the Problem of Artistic Form for the 1924/1925 reporting year (Iakimenko 2017: 354). At the very end of 1924 and the beginning of 1925, several papers on this topic were delivered; however, the systematic elaboration of the problem of style dates to the subsequent reporting year, when it was included in the plan of the Philosophical Department in the form of a series of plenary sessions held jointly with the divisions. In addition to these, independent papers addressing this general theme in one way or another were presented in each of the Academy's divisions, as well as in the Sociological Department. As stated in the Academy Bulletin, work in this direction became "one of the first attempts to unite different specialists around a single problem or a complex of problems".⁶ According to the report by the Division of Spatial Arts, it was precisely within its Subsection on Theory that the problem of style evoked "the most lively response" ("naibolee zhivoi otklik"): almost all of the papers heard in the Subsection between January and June 1926 addressed this theme (ibid.: 54).

Tarabukin's first paper, which served as a kind of introduction to his conception of style, was also delivered in the Theory Subsection of the Division of Spatial Arts on 15 October 1926 and was entitled "Formal'no-stilisticheskie kategorii zhivopisi" ("Formal-Stylistic Categories of Painting"). It was followed by an entire series of papers that continued throughout 1927 and, in fact, were meant to act as chapters in the planned monograph *Problemy stilii v zhivopisi* ("Problems of Style in Painting"), which remained unpublished. Leaving aside for the moment the paper and its discussion, let us turn to the background of its preparation. In fact, Tarabukin first undertook a systemic approach to the problem of style in his likewise unpublished monograph *Khudozhestvennaia kul'tura* ("Artistic Culture"), written, as he himself noted, in the summer of 1925 and edited in the summer of 1926 – that is, in the wake of the moment when the problem of style began to be discussed at the Academy. In this work, Tarabukin introduces the concept of "formal-stylistic tendencies" ("formal'no-stilisticheskie tendentsii"), which, in his view, makes it possible to overcome differences specific to individual art forms on the path toward formulating general laws governing the evolution of artistic culture. Tarabukin

6 «[...] одной из первых попыток объединения разных специалистов вокруг общей проблемы или их комплекса» (Biulleteni GAKhN 1926: 29).

distinguishes five such tendencies, deriving them from five basic forms of art: architectonicity, plasticity, painterliness, musicality, and literariness. Each of these tendencies predominates over all forms of art during a particular historical period, a predominance accompanied by the dominance of the corresponding art form. Subsequently, however, Tarabukin narrows his focus and concentrates on only one of these “formal-stylistic tendencies” – painterliness. The special significance he attached to this concept is also evidenced by his organization of a group for the study of painterliness at GAKhN, as well as by his preparation of the dictionary entry on “painterliness” for the *Encyclopedia of Artistic Terms*. The same concept underlies the monograph *Problems of Style in Painting*.

In the preface to this book, Tarabukin writes that “art study, if it asserts its scientific autonomy [...], inevitably poses its problems as problems of style, that is, as problems of artistic worldviews”.⁷ Even this initial thesis already calls for some clarification, which may be provided by turning to the intellectual context of the period. The surge in the popularity of the concept of “style” was due first and foremost to the works of Alois Riegl, *Stilfragen (Problems of style, 1893)*, and Heinrich Wölfflin, *Grundbegriffe der Kunstgeschichte (Principles of Art History, 1915)*, which promised the possibility not only of systematising the entire diversity of works of art, but also of identifying the common factors underlying the emergence of their geographical or historical differences. Unlike the preceding positivist approach, most clearly exemplified by Gottfried Semper’s book *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten (Style in the Technical and Tectonic Arts, 1860–1863)*, the basis of change was understood to be not in external conditions (whether constraints imposed by technique and material or the influence of the environment), but a certain internal unity of form, its own logic and, in Riegl’s terminology, its “Kunstwollen” (“directed will”). This made it possible to free art history from its dependence on historical or psychological methods, which had dominated the study of art in the second half of the nineteenth century. This idea found particularly clear expression in a formulation by Konrad Fiedler, widely regarded as the founder of the movement in art history that sought to combine sci-

7 «Искусствоведение, если оно отстаивает свою научную самостоятельность [...] неизбежно ставит свои проблемы, как проблемы стиля, т. е. как проблемы художественных мировоззрений» (Tarabukin 1927c: 5).

entific rigour with independence from other disciplines. This formulation was quoted by Gustav Shpet in the article “K voprosu o postanovke nauchnoi raboty v oblasti iskusstvovedeniia” (“On the Formulation of Scholarly Work in the Field of Art History”), published in the *Bulletin of GAKhN*: «He методы истории и психологии делают искусствоведение точным, а познание необходимой связи в стиле»⁸ (cit. after Shpet 1926: 8). To demonstrate how strongly hopes for the systematisation and scientisation of art history were linked to the concept of style at the beginning of the twentieth century, Hans Ulrich Gumbrecht, in his article on the history of this concept, quotes the following passage from Guido Adler’s book *Der Stil in der Musik* (1911):

Eine einheitliche Behandlung <of the concept of style> ist bisher noch nicht versucht worden. Und doch besteht darin das Um und Auf kunstwissenschaftlicher Betrachtung und Behandlung, die Stilbestimmung ist die Achse kunstwissenschaftlicher Erkenntnis. Die Stilfragen sind das Sublimat aller theoretischen und historischen Untersuchungen und Feststellungen.
(cit. after Gumbrecht 1986: 771)

A unified approach [to the concept of style] has not yet been undertaken. And yet this is the crux of art-historical observation and analysis: the determination of style is the axis of art-historical knowledge. Questions of style are the culmination of all theoretical and historical investigations and findings.

Explaining the significance that the concept of style acquired in this period, Gumbrecht notes that it functioned as a kind of “key” – a category through which it became possible to move from the strict empirical observation of objects to broad historical generalisations (ibid.: 771). In other words, style could be understood as an interface: the external formal expression (accessible to objective description) of a certain inner content, which – unlike the notion of “form”, which functioned in a similar way – possessed a historical dimension. As Williband Sauerländer sharply formulated this point: “Other disciplines could only try to understand historical processes; art history alone could see evolution” (Sauerländer 1983: 265).

8 “It is not the methods of history and psychology that make art history precise, but the cognition of the necessary connection in style”.

The historical specificity of what thus became visible to the art historian is what Tarabukin calls an “artistic worldview”. The concept of “worldview” also had its own history of development. Gaining in prominence throughout the nineteenth century, it reached the height of its influence at the beginning of the twentieth, owing in large part to the contribution of Wilhelm Dilthey and his “Weltanschauungslehre” (“theory of worldviews”). In his approach, worldviews are interpretations of reality that seek to articulate the meaning and significance of the world; conditioned by the time and place of their emergence, they therefore enter into struggle with one another (Dilthey 1964: 379). Proposing for the first time a typology of different worldviews, which receive their conceptual articulation in philosophy, Dilthey maintains that they find their initial expression in poetry and religion. Developing these ideas, Dilthey’s student Herman Nohl applies Dilthey’s established typology of worldviews to the visual arts as well.

Although Nohl was far from being the first to bring together the concepts of “style” and “worldview” (style as the expression of worldview in the generally accepted sense of the term was at that time rather the dominant trend), he, first, saw his task as demonstrating the very possibility of a specifically artistic worldview, expressed formally rather than conceptually, and, second, relied on an already elaborated typology of “worldviews”, thus seeking to resolve the problem of arbitrariness in judgements about a worldview expressed in visual representation (Nohl 1920).

The influence of Nohl’s ideas can be seen, in particular, in the fact that, within the work on the problem of style at GAKhN, one of the very first sessions, held in February 1925, was devoted to a discussion of his book *Stil und Weltanschauung* (*Style and Worldview*). While it is noteworthy that the speaker, Timofei Rainov, challenged Nohl’s claim of a direct correspondence between these concepts, the discussion that followed the paper shows that the opponents tended rather not to agree with Rainov’s position. Thus, for example, Alexander Gabrichevsky noted that the speaker’s “separation of worldview from style [...] provoked bewilderment”⁹, since, in his view, judgements about worldview foundations cannot be derived from anywhere other than stylistic forms. A similar opinion was expressed by Nikolai Zhinkin.

9 «[...] отмежевание мировоззрения от стиля [...] вызвало недоумение» (Plotnikov/ Podzemskaja 2017: 406).

In addition to Nohl, Oswald Spengler was another thinker who also perceived a correspondence between style and worldview; as Maria Gough has shown, he had a significant influence on the formation of Tarabukin's views already by the time he was writing *From the Easel to the Machine* (Gough 2000). For Spengler, style is above all a “style of culture” – a “destiny”, a “soul”. The categories already established in art history (Romanesque, Gothic, Renaissance, Baroque), as Spengler emphasizes, are only stages of one and the same style, namely the Faustian style of Western European culture, which is genuinely distinct from styles such as the Egyptian or Babylonian. Each culture is characterized by a distinct worldview, or worldsense. Stages within a culture also have their own worldview; in this sense, Spengler speaks of the Baroque worldview, or the Gothic worldview.¹⁰ Thus, the connection between worldview and form becomes apparent. As Tarabukin writes in the preface to *Problems of Style in Painting*, “the artistic worldview developed by an epoch becomes a formative factor in works of art”.¹¹

However, Spengler's thesis concerning the linkage of culture – and thus of style – to the nation could not satisfy Tarabukin, since the theory of art he was developing had to operate with cross-cultural categories that could be applied with equal success to European, Russian, and Japanese painting alike. In this respect, Tarabukin positioned himself as a proponent of *Allgemeine Kunstwissenschaft* (General Science of Art) – a research initiative that may be regarded as the foundation of the Academy's shared theoretical aspirations (Kollenberg-Plotnikova 2017: 143), although it was by no means supported by all of its members. Thus, for example, Dmitrii Nedovich expressed a markedly sceptical view of General Science of Art (Nedovich 1927: 9). Tarabukin, by contrast, can be described as a committed supporter of this intellectual movement, which he understood primarily as an effort to establish general categories of the study of art. It was precisely this task that Tarabukin set for himself in *Artistic Culture*, where he introduced the concept of “formal-stylistic tendencies”. As he wrote in the same work, “the scholar concerned with

10 Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Band 1: Gestalt und Wirklichkeit*. Wien: Braumüller, 1918; Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Band 2: Welthistorische Perspektiven*. München: C. H. Beck, 1922.

11 «Художественное мировоззрение, вырабатываемое эпохой, становится формообразующим фактором произведений искусства» (Tarabukin 1927c: 4).

the general problems of art faces the task of creating a terminology common to the presently fragmented, partial, and specialized disciplines of the study of art".¹²

Having subsequently narrowed his inquiry to the problem of painterliness, Tarabukin arrives at a new concept – namely, that of “formal-stylistic categories”, which he presented in the paper of the same title mentioned above. These categories, in Tarabukin’s view, could serve as a necessary classificatory scheme and as a means of ordering the mass of “raw” factual material. As such formal-stylistic categories, Tarabukin proposes concepts that in art scholarship are conventionally referred to as genres: landscape, portrait, genre painting, and still life. This conceptual conflation, paradoxical at first glance, may be partly explained by a borrowing from literature studies, where, as is well known, style had been understood since antiquity as a mode of imitation of reality divided into high, middle, and low, and thus forming the basis of a genre system. Nor is the general observation of the predominance of particular genres within different historical styles in itself unusual. A direct indication of the possibility of such an approach can be found, for example, in Aleksei Sidorov’s article, published in the first issue of the *Bulletin of GAKhN*, where he briefly remarks: «Пейзаж как центральная тема живописи характерна для иного времени, чем натюрморт. По эволюции тематики можно строить также легко историю стилей»¹³ (Sidorov 1925: 27). Tarabukin, however, goes beyond a mere acknowledgment of the connection between subject matter and style: «[...] не портрет, как тема, а портретная интерпретация реального мира, не натюрморт как изображение „мертвых вещей“, а изобразительная форма, как выражение натюрмортной ориентировки» (Tarabukin 1927c: 5–6).¹⁴ These are the problems that express a stylistic approach and thus correspond to the fundamental tasks of the science of art.¹⁵

12 «Перед исследователем общих проблем искусства стоит вопрос о создании терминологии общей всем раздробленным сейчас, частным и специальным дисциплинам искусствознания» (Tarabukin 1926: 173).

13 “Landscape as the central theme of painting is characteristic of a different period than still life. From the evolution of subject matter one may just as easily construct a history of styles”.

14 “[...] not portrait as a theme, but the portrait interpretation of the real world; not *nature morte* as the depiction of ‘dead things,’ but pictorial form as the expression of a *nature morte* orientation”.

15 Another, less radical example of a stylistic interpretation of genres may be found in Aleksei Fedorov-Davydov’s *Russkoe iskusstvo promyshlennogo kapitalizma* (*Russian Art of Industrial*

Tarabukin's conceptual innovation, however, was met with a certain degree of scepticism by his colleagues at GAKhN, as is evident from the minutes of his papers' discussions. Even the very first paper – despite the general approval of Tarabukin's intention to define concepts – raised numerous questions and doubts among the listeners. The first and most obvious objection was voiced by German Zhidkov. While agreeing with the speaker that approaching art from the standpoint of subject matter (portrait, still life, and so forth) was unproductive, he nevertheless expressed surprise that “the speaker does not propose a new terminology and, while criticising the old one, nevertheless returns to it and assigns it a new interpretation”. He points out that “the old terminology (landscape, still life, portrait, and so on) has existed for a long time and possesses its own content, which is fully justified; in the speaker's usage, however, it has lost its meaning”.¹⁶ A similar point was made, in slightly different terms, by Nikolai Zhinkin, who remarked that “a portrait always conveys individuality; one may portray objects, but this would still be a still life, since the concept of a portrait is associated for us with the depiction of individual human forms”.¹⁷ In response, Tarabukin denied that he was offering a new interpretation of old terms, stating that he was “merely uncovering the genuine meaning of the term”.¹⁸

A more detailed answer on this debate can be found in *Artistic Culture*, where Tarabukin explains that terms, as a rule, arise accidentally and do not correspond to the essence of the concepts they designate, while artificially invented terms usually fail to gain currency. For this reason, he regards the borrowing of the most precise terms from specialized disciplines, and their

Capitalism), in which the successive predominance of different genre principles is understood primarily as conditioned by the logic of the formal development of the modern style. A comparison of the two conceptions, however, calls for separate and detailed consideration.

16 «[...] почему докладчик не дает новой терминологии и критикуя старую, он все же возвращается к ней и дает ей новое толкование. Старая терминология (пейзаж, натюр-морт, портрет и т. д.) существует уже давно, имеет свое содержание, которое вполне оправдано, у докладчика же она потеряла смысл» (Protokol №1 Sovmestnogo zasedaniia Teoreticheskoi podseksii i Zhivopisnoi komissii SPI GAKhN [“Formal'no-stilisticheskie kategorii zhivopisi”. Tezisy i preniia.] (1926). RGALI. F. 941. Op. 3, Ed. khr. 67. L. 1 ob.).

17 «[...] портрет всегда передает индивидуальность, можно портретировать предметы, но это будет все же натюрморт, поскольку с понятием портрета у нас связано представление об изображении индивидуальных форм человека» (ibid.: 2).

18 «[...] лишь открывает подлинный смысл термина» (ibid.: 2 ob.).

extension to a broader range of concepts, as a compromise solution (Tarabukin 1926: 174). It should be noted, however, that despite his aspiration to precise definitions, Tarabukin remained inconsistent in his use of the terms he proposed. Thus, although at first he attempted to be cautious, employing the notions of “formal-stylistic tendencies” or “categories”, in his later published texts he freely replaces them with the term “style” itself, speaking, for example, of a portrait style or of *nature morte* as a style, while at the same time using such expressions as painterly or plastic style. Yet, he continues to employ genre terms in their traditional sense as well, speaking simultaneously of landscape as the depiction of nature and of landscape as a style – thereby creating terminological ambiguity, despite his repeated caveats that thematic and stylistic understandings of these terms do not coincide.

In addition to doubts concerning the overall validity of the proposed approach, Tarabukin’s colleagues also directed their criticism at a number of more specific points. Thus, replying to the same first paper, German Zhidkov considered it incorrect to speak of a historical succession of the categories under discussion, since they can exist not only within a single epoch but even within the work of a single artist. Dmitrii Nedovich disagreed with the classification established by Tarabukin, regarding it as insufficient, and also expressed doubts as to whether the proposed categories could in principle be considered formal-stylistic. Nikolai Zhinkin, for his part, pointed out the impropriety of opposing portrait to *nature morte*, and noted that in the speaker’s presentation the concepts of painterliness and landscape ended up overlapping (Protokol no. 1, 1926).

These remarks lead us to what is perhaps the most problematic and at the same time the key characteristic of Tarabukin’s conception. In essence, by interpreting genres stylistically, Tarabukin on the one hand overcomes the classical hierarchy of genres, at whose apex stood history painting; yet, on the other hand, he implicitly replaces it with a hierarchy of his own, within which landscape and portrait occupy the highest position, while still life unquestionably stands at the bottom. As German Zhidkov aptly observed during the discussion of the paper on still life, Tarabukin’s presentation was “in essence directed against contemporary painting” («по существу направлено против современной живописи»). As he went on to explain, “contemporary painting is indeed inclined toward still life; hence, apparently, the identification of con-

temporary painting with still-lifeness and the clearly unflattering evaluation of this category, transformed from a generic one into a psychological one”.¹⁹

While in his articles for the Encyclopedia Tarabukin generally adheres to a traditional, thematic interpretation of the terms “landscape”, “portrait”, and “still life”, only mentioning in passing the differences in their stylistic treatment and thus avoiding evaluative judgments, in his published journal articles he focuses entirely on his original stylistic interpretation. Let us briefly outline the content of this interpretation.

The principal formal features of landscape as a stylistic form are “air” and “svetoten” (“shading”), through which the living countenance of nature is revealed. Thus, landscape, in the stylistic sense of the word, according to Tarabukin, originates only with Leonardo da Vinci, who was the first to present nature “in a painterly guise, as a living organic space filled with air and saturated with light”.²⁰ From this perspective, Tarabukin refers, for example, to Titian’s depiction of Saint Sebastian as a landscape “in the genuine stylistic sense of the term” («в подлинном стилистическом смысле этого термина»).

The stylistic features of portrait, according to Tarabukin, consist “in the treatment of a phenomenon as a living and individual image” («в трактовке явления как живого и индивидуального образа»; Tarabukin 1927a: 164). “This style”, Tarabukin writes, “emerged as the result of an organic sense of the world, through which the world came to be perceived as a unified whole, as a beginningless and infinite flow of vital energy in a state of perpetual becoming”.²¹ From this perspective, portraits would include, for example, the landscapes of Camille Corot and the still lifes of Willem Claesz. Heda.

The stylistic characteristic of genre painting, Tarabukin argues, lies in “an everyday perspective on events and their external localization in space and time” («[...] бытовой аспект на события и внешняя их локализация

19 «[...] современная живопись, действительно, склонна к натюрморту: отсюда, по видимому, и явилось отождествление современной живописи с натюрмортностью и явно не лестная оценка данной категории, из жанровой – превращенной в психологическую». (Protokol no. 7 Zasedaniia Komissii po izucheniiu zhivopisi SPI GAKhN [“Natiurmort kak problema stilii”. Preniia.] (1927): RGALI. F. 941. Op. 3. Ed. khr. 108. L. 1 ob.)

20 «[...] в живописном облике, как живое органическое пространство, наполненное воздухом и насыщенное светом» (Tarabukin 1927b: 38).

21 «Этот стиль явился результатом органического мироощущения, благодаря которому мир стал восприниматься, как единое целое, как безначальный и бесконечный поток жизненной энергии, находящейся в состоянии вечного становления» (ibid.: 173).

по месту и времени»; Tarabukin 1928b: 13–14). The worldview of the genre painter, in his view, is bourgeois, and the creative act itself is devoid of any imaginative ascent. At the same time, he emphasizes that it is not the depiction of everyday aspects of life as such that he calls bourgeois, but only a mode of treatment in which any event appears to the viewer solely as “bytovye epizody” (“everyday episodes”). Thus, for example, he discerns genre-like qualities in the religious subjects of Andrea Previtali.

Finally, the stylistic specificity of *nature morte* consists in the fact that “the *nature morte* worldview conveys in pictorial form not the living substance of a phenomenon, but the dead form of the thing”.²² It is characteristic that the notions of “style” and “worldview” become interchangeable for Tarabukin, especially in relation to *nature morte*. In his view, the *nature morte* worldview has come to dominate not only almost all contemporary painting and other arts, but even the study of art itself – this is precisely how Tarabukin interprets the turn toward the formal method. Without offering clear formal characteristics of *nature morte*-ness, he broadly equates it with formalism as such, which in turn is identified with “veshchnost” (“thingness”). The “veshchnoe” (“thing-like”) is nothing other than “dead nature”, deprived of life and soul. “In place of the ‘soul’”, he writes, “‘construction’ appears. In place of the living organism of art – a dead mechanism of craft”.²³ *Nature morte*-ness thus appears not merely as a style, but rather a threat to life and to art as such. As Tarabukin writes, “the *nature morte* style is the antipode not only of portrait style, but a kind of monstrous antithesis within the very depths of art [...]. The worldview of *nature morte* is the assertion of the power of the dead over the living [...]”.²⁴

As mentioned earlier, Tarabukin assigns Cézanne the role of progenitor of *nature morte* and of a *nature morte* world perception. It is therefore to be expected that the latter becomes the object of the same strong aversion as the “style” itself. “The terrible vivisectionist, who deprived artists of their living

22 «[...] натюрмортное мироощущение передает в изобразительной форме не живую субстанцию явления, а мертвую форму вещи» (Tarabukin 1928a: 42).

23 «Вместо „души“ появляется „конструкция“. Вместо живого организма искусства — мертвый механизм ремесла» (ibid.: 47).

24 «Натюрмортный стиль — антипод не только портретного стиля, но какая-то чудовищная антитеза в недрах самого искусства [...]. Мироощущение натюрморта — это утверждение силы мертвого над живым [...]» (ibid.: 51).

human perception of the world <...> it was he who transformed the painting of life into the painting of death,” Tarabukin writes (Tarabukin 1928a: 47). And what is remarkable here, is that until this point, Cézanne had apparently never become an object of such bitter accusations in Russian art critique. Perhaps the harshest criticism Cézanne was subjected to was the accusation that his painting was charlatanism – or simply ugly. Even within the most conservative art critique, which regarded European modernist painting as a threat to humanism and traditional spiritual values as well as a symptom of the European culture’s degeneration, Cézanne was not branded as its embodiment. This role was initially assigned to Impressionism and, among individual artists, above all to Picasso. In his discussion of Cézanne and *nature morte*, Tarabukin in fact reiterates the tropes of the anti-modernist Russian critique devoted to Picasso and Cubism. The transformation of the living into a dead “thing”, the growing mechanical and geometrical character of art, and hence the predominance of *nature morte* – all these ideas can already be found, for example, in Sergei Bulgakov’s “Trup krasoty. Po povodu kartin Pikasso” (“Beauty’s Corpse: Apropos of Picasso’s Paintings”). Tarabukin does not, however, conceal this affinity. In an article that remained unpublished during his lifetime, “Problema intérieur’a i extérieur’a v iskusstve” (“The Problem of Intérieur and Extérieur in Art”, 1926), he writes that Nikolai Berdiaev and Sergei Bulgakov “merely registered a real fact in a mystical form” when they discerned the “demon of materiality” that had enslaved the “living soul”²⁵ in Picasso’s paintings.

Why, then, does Cézanne and not Picasso become, for Tarabukin, the artist who marks the “beginning of the decline” in modern art? The answer apparently lies in the fact that the influence of Cézanne reached its apogee after the Revolution, and it was he who was celebrated as the fountainhead of the new art. This line of succession was most clearly outlined in Kazimir Malevich’s pamphlet *From Cézanne to Suprematism* (1920). Although Cézanne was at that time acknowledged by various artistic movements – most of which saw his significance precisely in the possibility of a return to representational painting (Dorontchenkov 2009: 14, 276) – Tarabukin here followed an explicitly avant-

25 «<Когда Булгаков и Бердяев> бежали от „дьявольского наваждения“ картин, коими владел „демон материальности“, полонивший „душу живую“ и оставивший одну „неодухотворенную плоть“, они только в мистической форме констатировали реальный факт» (Dunaev 2024: 10).

garde logic that regarded Cézanne as the figure who, through geometrization, opened the path to Cubism and ultimately to non-objectivity. Thus, on the one hand, Tarabukin's critique reproduces in its form earlier anti-modernist criticism almost entirely; on the other hand, it is directed not at modernism as a whole, but only at that particular branch, which, in Tarabukin's view, led to the death of art – a dead end from which an escape had been promised but never achieved – namely, the art of the avant-garde, culminating in Constructivism.

There was, however, likely yet another reason for this sharply articulated antipathy – namely, the image of Cézanne that took shape after the Revolution as the foremost materialist in painting, a quality, of course, deemed necessary for an artist celebrated in the Soviet state. “Cézanne was the first materialist in painting”, wrote Dmitry Melnikov in a 1921 article (Melnikov 2009: 296). Yet whereas for Melnikov Cézanne's “extraordinary sense of materiality” constituted a virtue – pointing the way toward a new classicism and even providing grounds for a flattering comparison between Cézanne and Marx – for Tarabukin it was an unmistakable flaw. This is precisely what Tarabukin has in mind when he speaks of the “thingness” of *nature morte*. Although in his published texts Tarabukin prudently avoids a direct condemnation of materialism, in *Filosofia ikony* (“Philosophy of the Icon”) – a text evidently not intended for publication, completed in 1935 though dated 1916 by the author²⁶ – he writes of “materialist painting generated by positivist consciousness” («материалистическая живопись, порожденная позитивистическим сознанием»; Tarabukin 1999: 106). Here, materialism is firmly embedded within a constellation of concepts – positivism, rationalism, and mechanicism – that together characterize an anti-religious worldview, which, in the context of a book expressing the author's deeply Christian views, is, of course, cast as hostile.

For Tarabukin, the “thing-like”, understood as dead, is consistently opposed to the organic – the living.²⁷ It is evident from the preceding exposition, as revealed in a series of concepts – materialism, thingness, positivism, rationalism, as well as formalism – which, in Tarabukin's view, and in accor-

26 According to N. K. Gavriushin, this date is a mystification, while Dunaev maintains that the first drafts of the text date back to 1916. See: Tarabukin 1999: 185.

27 The importance of the concept of “life” for Tarabukin, and its connection with the philosophy of Georg Simmel, has been discussed in detail by Nataliia Zlydneva (2024).

dance with the established critique of modernity from conservative positions, characterise contemporary civilisation. The same series includes the increasing division of labour, differentiation, and specialisation, which fully manifest themselves both in the sphere of art and in the sphere of its study. Thus, what becomes a target here, among other things, is the principle of autonomy, Tarabukin's critique of which will reach its culmination in the aforementioned *Philosophy of the Icon*, where he will state directly that art can be justified only by religious content (ibid.: 51).

Tarabukin unexpectedly finds a redemptive antidote to all these "disintegrating" tendencies in the concept of the General Science of Art, which, as it appears to him, proposes not an analytical but a synthetic approach to art – the overcoming of art's intolerable fragmentation through the establishment of general categories of art. In the General Science of Art, Tarabukin discerns the same "monistic principle" ("monisticheskii printsip") that is characteristic of modern physics, which "establishes the homogeneity of the composition of matter" («устанавливающей однородность состава вещества»; Tarabukin 1929: 73), or of biology, which demonstrates the commonality of different species of animals and plants. The subject of the General Science of Art, the genealogy of which Tarabukin traces back to Hegel, is, as he states, "the grounding of the specific character of the artistic in its ontological essence".²⁸ In addition to a general definition of art as such, the resolution of this task also includes the determination of the categories of the artistic, which are categories of a formal-stylistic kind. "Problems of style in the proper understanding of this term", Tarabukin writes, "are the cardinal problems of the General Science of Art".²⁹

Thus, when Tarabukin establishes "portrait", "landscape", "genre", and "*nature morte*" as formal-stylistic categories, he engages in a kind of struggle against what, in the words of Pavel Florensky, may be termed "entropy", and its ultimate embodiment, the "*nature-morte* worldview" – a struggle that at times takes on eschatological overtones. As Tarabukin writes on the establishment of the general categories of the theory of art, its aim is "to reduce the diversity

28 «[...] обоснование специфика художественного в его онтологической сущности» (ibid.: 76).

29 «Проблемы стиля в подлинном понимании этого термина [...] суть кардинальные проблемы общего искусствознания» (ibid.: 77).

of reality to an intelligible unity”. This task, formulated in passing, perhaps best characterises his entire scholarly project, to which he devoted himself during his years of work at GAKhN – the creation of a unified and autonomous science of art, directed at its core against the principle of autonomy.

Funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) – 386757512.

References

- Biulleteni GAKhN* 4–5 (1926): Moskva: GAKhN.
- Dilthey, Wilhelm (1964): *Das Wesen der Philosophie* in: Idem (1961–[2005]): *Gesammelte Schriften*. In 26 Bänden. Band 5. Stuttgart/Göttingen: Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, 339–416.
- Dorontchenkov, Ilia (Ed.) (2009): *Russian and Soviet Views of Modern Western Art, 1890s to Mid-1930s*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Dunaev, Aleksei (2023): “K biografii N. M. Tarabukina”, in: Dunaev, Aleksei (Ed.): *Nikolai Mikhailovich Tarabukin. Annotirovannaya bibliografiya*. Moskva: GITIS, 149–165.
- Dunaev, Aleksei (2024): “N. M. Tarabukin ob intérieur’e i extérieur’e kak formakh khudozhestvennogo mirovozzreniia”, in: *Teatr. Zhivopis’. Kino. Muzyka* 4, 165–183.
- Gough, Maria (2000): “Tarabukin, Spengler, and the Art of Production”, in: *October* 93, 78–108.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1986): “Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs”, in: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig (Eds.): *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 726–781.
- Iakimenko, Iuliia (2017): “Khronologiya deiatel’nosti Filosofskogo otdeleniia GAKhN”, in: Plotnikov, Nikolai / Podzemskaya, Nadezhda (Eds.): *Iskusstvo kak iazyk – iazyki iskusstva: Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-kh godov. V dvukh tomakh. Tom 1: Issledovaniya*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 313–437.

- Kollenberg-Plotnikova, Bernadett (2017): “‘Ėstetika i obshchee iskusstvo-znanie’. Nemetskie teorii obshchego iskusstvovaniia kak istochnik kontseptual’nykh novatsii GAKhN”, in: Plotnikov, Nikolai / Podzem-skaia, Nadezhda (Eds.): *Iskusstvo kak iazyk – iazyki iskusstva: Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk i ėsteticheskaia teoriia 1920-kh godov*. V dvukh tomakh. Tom 1: *Issledovaniia*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 143–171.
- M. A. [Mikhailov, Aleksei] (1929): “Ob antimarksistskikh tendentsiiakh v iskusstvovoznanii i GAKhNe”, in: *Na literaturnom postu* 6, 7–10.
- Melnikov, D[mitry] (2009): “Cézanne and Cézannism”, in: Dorontchenkov, Ilia (Ed.): *Russian and Soviet Views of Modern Western Art, 1890s to Mid-1930s*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 296–297.
- Nedovich, Dmitrii (1927): *Zadachi iskusstvovedeniia. Voprosy teorii prostranstvennykh iskusst*. Moskva: GAKhN.
- Nohl, Herman (1920): *Stil und Weltanschauung*. Jena: E. Diederichs.
- Plotnikov, Nikolai / Podzemskaja, Nadezhda (Eds.) (2017): “Timofei Rainov ‘Stil’ i mirosozertsanie”, in: Idem: *Iskusstvo kak iazyk – iazyki iskusstva: Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk i ėsteticheskaia teoriia 1920-kh godov*. V dvukh tomakh. Tom 2: *Publikatsii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 405–407.
- Sauerländer, Williband (1983): “From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion”, in: *Art History* 6/3, 253–270.
- Shpet, Gustav (1926): “K voprosu o postanovke nauchnoi raboty v oblasti iskusstvovedeniia”, in: *Biulleteni GAKhN* 4–5, 3–20.
- Sidorov, Aleksei (1925): “Izobrazitel’nye iskusstva 1924–25 gg.: SSSR i Germaniia”, in: *Biulleteni GAKhN*. 1, 19–30.
- Tarabukin, Nikolai (1923): *Ot mol’berta k mashine*. Moskva: Rabotnik prosveshcheniia.
- Tarabukin, Nikolai (1925): “‘Levyi front v iskusstve oktiabr’skoi ėpokhi’ – doklad i tezisy k nemu”. NIOR RGB, Moscow. F. 627. Op. 11. Ed. khr. 4.
- Tarabukin, Nikolai (1926): “Khudozhestvennaia kul’tura”. NIOR RGB. F. 627. Op. 3. Ed. khr. 1.
- Tarabukin, Nikolai (1927a): “Portret kak problema stil’ia”, in: Gabrichevskii, Aleksandr (Ed.): *Iskusstvo portreta*. Moskva: GAKhN, 159–193.

- Tarabukin, Nikolai (1927b): “Problema peizazha”, in: *Pechat' i revoliutsiia* 5, 37–64.
- Tarabukin, Nikolai (1927c): “Problemy stilii v zhivopisi”. NIOR RGB. F. 627. Op. 3. Ed. khr. 5.
- Tarabukin, Nikolai (1928a): “Natiurmort kak problema stilii”, in: *Sovetskoe iskusstvo* 1, 42–52.
- Tarabukin, Nikolai (1928b): “Zhanr kak problema stilii”, in: *Sovetskoe iskusstvo* 4, 13–27.
- Tarabukin, Nikolai (1929): “Teoriia iskusstva”. NIOR RGB. F. 627. Op. 4. Ed. khr. 4.
- Tarabukin, Nikolai (1999): “Filosofia ikony”, in: *Smysl ikony*. Moskva: Izdatel'stvo Pravoslavnogo Bratstva Sviatitelia Filareta Moskovskogo, 29–159.
- Zlydneva, Nataliia (2024): “Kontsept zhizn' v sovetskom iskusstvoznanii 1920-kh godov”, in: *Iskusstvoznanie* 1, 76–89.

Irina Sirotkina

Dance in the “Encyclopedia of Artistic Terminology”: Reflections on the GAKhN Choreology Project

Abstract: The First (Philosophical) Volume of the *Encyclopedia of Artistic Terminology* was to include entries on dance, ballet, choreography, choreology and gesture. Although the texts are not known, and it is not clear whether the entries were ever written, the decision to include them is telling. It signals that, from the very beginning of the State Academy of Artistic Sciences (GAKhN), dance assumed an important place in the institution. Wassily Kandinsky famously included movement in his synthetic art project, giving an impulse to the establishment of dance studies at the Academy. Throughout the 1920s, the Choreological Laboratory ran a substantial research programme. The article provides a brief overview of dance studies at GAKhN and discusses the place of dance in the *Encyclopedia of Artistic Terminology*.

Keywords: dance, choreology, kinemology, Wassily Kandinsky, Aleksei Sidorov

Kandinsky and Dance

The First (Philosophical) Volume of the *Encyclopedia of Artistic Terminology* was supposed to have entries on dance, ballet, choreography, choreology and gesture.¹ Although the texts are not known and it is not clear that the entries were ever written, the intention to include them signals that, from the very beginning of the State Academy of Artistic Sciences (GAKhN), dance assumed an important place in the institution. One of GAKhN's founders, Wassily Kandinsky, famously listed movement among other arts in his syn-

¹ „Slovník Filosofského oddělení“ (1929), in: The Manuscript Department of the Russian State Library (NIOR RGB). Fond 547. Kart. 10. Ed. khr. 1, See: <https://gachn.de/slovník-filosofského-oddělení-nior-f-547-10-1-ca-1929> (23.08.2025). On the history of the project see Plotnikov 2023 and his article in this volume.

thetic art project, and this gave a strong impulse to the establishment of dance studies at the Academy.

In the early 1900s, when Kandinsky studied with the Munich artist Franz von Stuck, new dance made its appearance in Europe. In contrast with classical ballet, it put music and expression of feelings above old-school technique and privileged intimate solos, initially almost entirely by women. Before the First World War, Munich had a reputation as the capital of modern dance. Prior to her debut in the Münchner Künstlerhaus in 1902, Isadora Duncan visited von Stuck in his villa and performed for him. Stuck photographed his daughter as a skirt dancer and sculpted a relief of veil dancers in the manner of Loïe Fuller (Munich Dance Histories 2025). The same year, Japanese actress Sada Yacco included Munich in her European tour. In 1904, the *Traumtänzerin* (Dream-dancer) Magdeleine Guipet became a short-lived sensation: she improvised dances while supposedly in a hypnotic state (Eidenbenz 2011: 2). Maud Allan and Ruth St Denis, North-American performers of exotic “oriental” dance, made their appearance around 1906. Dancers and choreographers Sent M’ahesa, Clotilde von Derp, Alexander Sacharoff, Rudolf von Laban and Mary Wigman debuted in Munich.² In January and April 1914, the Laban School performed there, and Wigman presented her solos, “Lento”, in a long silk dress, and her demonically expressive „Hexentanz“ (“Witch Dance”). These and other artists created a burgeoning scene for modern dance, the first scene of its kind in the world. The chronicler of modern dance, Hans Brandenburg, with his artist wife, Dora Brandenburg-Polster, lived and worked in Munich; while he wrote on dance, she illustrated his published work with her sketches of dancers.

Exposed to these developments, Kandinsky became interested in movement and experimented with dance, as we will see later. Already in 1908/09 he started a project in *Gesamtkunstwerk*, a synthesis of the arts, with the composer Thomas de Hartmann and the dancer Alexandre Sacharoff. Kandinsky considered movement a basic element of art. Exploring the synthesis of the arts and synaesthetic perception of art works in his manuscript, „Über das Geistige in der Kunst“ (“On the Spiritual in Art”), he included dance, both

2 Sent M’ahesa was the pseudonym of the Swedish dancer Else von Carlberg (1883–1970); Clotilde von Derp (Clotilde von der Planitz, 1892–1974) and Alexandre Sacharoff (1886–1963) founded their own dance theatre ca 1919; Rudolf von Laban (1879–1958) was an innovative dancer, choreographer and movement theorist; Mary Wigman (1886–1973) studied with the latter and subsequently became one of the best-known modern dancers.

in its own right and as part of the "monumental" or total work of art, the Wagnerian *Gesamtkunstwerk*. Discussing theatre staging and directing, he distinguished three elements: "musical movement", "painterly movement" and "dance-artistic movement" (*tanz-künstlerliche*), and he envisaged their effective synthesis in the audience's perception (Weiss 1979: 203). The artist backed up the changes that modern dancers made to old ballet: "The reformers of ballet have in our own times turned their eyes toward forms from the past, whence they seek help even today. We are faced with the necessity of creating a new dance form, the dance of the future" (Kandinsky 1994c: 205).

The formulaic reference to "dance of the future" copied the title of Isadora Duncan's lecture, „Der Tanz der Zukunft“ ("Dance of the Future"), originally published in German in 1903 and translated into Russian in 1906. Kandinsky may have seen Duncan performing in Munich and Moscow. He drew a parallel between her role in reforming ballet and the role of avant-garde artists in revolutionising academic painting. Both did it by returning to the ancients: "[...] thus originated the link forged between Isadora Duncan and Greek dance and the dance of the future. This happened for exactly the same reasons as those that prompted the painters' search for help among the primitives. Of course in the case of dance [as in the case of painting], this is only a transitional stage" (ibid.: 205). The artist could sympathise with Rousseauist philosophy of "natural" movement and the rejection of conventional beauty advocated by Duncan. She argued that no movement can be "ugly" if it comes from the inner nature: "a child ought to dance as naturally as a plant grows. An inner force ought to come to the surface and find expression, the inner voice" (Duncan 1928b: 119). Only the movement that comes from within, from the dancer's "nature", can be harmonious and spiritual (Duncan 1928a: 54). In tune with her, Kandinsky claimed that "[...] conventional 'beauty' of movement must be thrown overboard [...]. Just as in music and in painting, there exist no 'ugly sound' and no external 'dissonance' [...], so too in ballet we will soon be able to sense the inner value of every movement, and inner beauty will replace outer beauty. From these 'unbeautiful' movements that now suddenly become beautiful streams forth at once an undreamed-of power and living strength" (Kandinsky 1994c: 205–206).

Duncan prophesied that the dancer of the future will be one whose body and soul have grown so harmoniously together that the natural language of that soul will have become the movement of the body. From all parts of her

body shall shine radiant intelligence. In the German original (the English translation appeared a quarter of a century later), the concluding sentence reads as follows: „Ja, sie wird kommen, die Tänzerin der Zukunft, sie wird kommen als der freie Geist, der in dem Leibe des freien Weibes der Zukunft wohnen wird“ (Duncan 1903: 45). In “Über das Geistige in der Kunst” Kandinsky used the same German word, *der Geist*, which can be rendered into English as either spirit or intelligence. Like Duncan, he believed that the highest and most perfect artistic expression is of the inner character, inner voice, or of true nature. The historian Michael Huxley summarises the conclusion of “Über das Geistige in der Kunst” in the following passage:

Kandinsky characterizes three types of painting: the impression, the improvisation, and the composition. The first concerns the artistic realization of an external impression; the second, a “largely unconscious, spontaneous expression of inner character”. [...] Kandinsky describes the third type as “an expression of a slowly formed inner feeling, which comes to utterance only after a long maturing”.

(Huxley 2017: 266)

In 1908 Kandinsky began experiments with Alexander Sacharoff, who relocated to Munich to study dance (two years later, Sacharoff debuted at the Münchner Künstlerhaus and later performed at the Munich Artistic Theatre). In an article he wrote back in Russia, Kandinsky recalled:

I myself had the opportunity to carry out some small experiments abroad with a young musician and a dancer. From among several of my watercolors the musician would choose one that appeared to him to have the clearest musical form. In the absence of the dancer, he would play this watercolor. Then the dancer would appear, and having been played this musical composition, he would dance it and then find the watercolour he had danced.

(quoted *ibid.*: 268)

The same year he wrote this, 1920, Kandinsky became head of the Institute of Artistic Culture (INKhUK), a new institution established with the aim to study art and provide it with a scientific foundation. In the “Program for the Institute of Artistic Culture”, he proposed to search for “the effect on the psy-

che" of painting, sculpture, architecture, music, poetry and dance. The artist located "movement of the body and its parts" as an "individual art" contributing to what he termed "a monumental artwork" (Kandinsky 1994e: 464). He was concerned with reforming old ballet, which had "become more or less museum relics". Yet, if earlier Kandinsky had credited modern dance with this mission, in 1920 he claimed the changes would come from "the circus movements of acrobats, gymnasts, clowns, and last but not least, comedians", including slapstick comedy (ibid.: 466). He also mentioned "movements used in rituals", commenting that "certain gestures, distinguished by their extreme schematicism, possess a superhuman power of expression" (ibid.: 467). As earlier, he believed that, when studying movement, one should pay attention to both the perception of movement by spectators and the sensation of one's own movement "from the standpoint of the inner impression" or "psychic experience" (ibid.: 468). His focus on inner experiences of movement echoed contemporary research on muscular sense, or kinaesthesia, and it was in line with the philosophy of modern dance.

In June 1920, Kandinsky presented his programme to the conference of the Free Workshops. INKhUK brought together avant-garde artists Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova and the Stenberg brothers, and the theorists Aleksei Gan, Osip Brik and Boris Arvatov. It quickly became clear, however, that Kandinsky, from an older generation, had very different interests from the radical artists. In January 1921 he left, and at the end of the following year INKhUK became attached to the Academy of Artistic Sciences. Just before leaving, Kandinsky turned his programme into the project of GAKhN's Physico-Psychological Department. Later, he developed some related ideas at the Bauhaus. In one of the early essays written there, „Über die abstrakte Bühnensynthese“ ("Abstract Synthesis on the Stage"), Kandinsky re-stated that a "monumental abstract art" should include "organised movement – the resources of dance – temporal, spatial, abstract movements not of people alone, but of space, of abstract forms, subject to their own laws" (Kandinsky 1994a: 506).

Choreology

What started as a project turned out to be Kandinsky's legacy. His intellectual heir at GAKhN was Aleksei Sidorov (1891–1978), a full member and Academic Secretary after 1924. It is likely Sidorov came across modern dance at the

end of the 1900s, when Isadora Duncan toured Russia, and almost certainly in 1913/14, when, as a graduate from Moscow University, he spent a year in Munich on a scholarship. While in Munich, Sidorov had the chance to see many dance performances, including the German-Dutch choreographer and dancer Gertrude Leistikow and the Laban School. He and Kandinsky may have met either there or, earlier, in Moscow. They shared views on why and how to study movement and had a plan for a special discipline on dance, for which Sidorov coined the term “choreology”.³

Beginning in the mid-1910s, Sidorov worked on a manuscript, *Sovremennyyi tanets* (*Modern Dance*), which he published as a book in the winter of 1922/23 (Sidorov 1923). The first Russian monograph on contemporary dance, it borrowed some ideas from Hans Brandenburg’s monograph with the same title yet gave an original account of several contemporary dancers and choreographers, including Russians.



Fig. 1

3 In the early 1920s Rudolf von Laban independently coined the term “choreology” for dance theory (Laban 1966; Sirotkina 2023).

Following Kandinsky, Sidorov regarded dance as an “artistically organized movement” in time and space, emphasized dynamism as opposed to statuary posing, and favoured “pure” or abstract movement as opposed to narrative. Also following the maitre’s guidelines, he planned to study both the viewer’s perception of dance and the artist’s inner experience of it (Sidorov 2017: 80). He started experimenting with dance in September 1921, while Kandinsky was still in Russia. First at the Moscow Psychoneurological Institute and then at GAKhN two years later, Sidorov staged several dance performances by different dancers and choreographers and asked the audience to answer a questionnaire that he designed. Although he did not publish the results, the sketches of the dancers, their names and some answers to the questionnaires were preserved in the archives.⁴

Under the influence of “hypnotic dancers” Magdeleine Guipet and Lina, cases known to him from literature, Sidorov also contemplated experimenting on dance under hypnosis (Sirotkina 2021); it is not clear whether he succeeded. When, in 1921, Kandinsky mentioned “Prof. A. A. Sidorov’s laboratory”, he almost certainly had his dance studies in mind.⁵ In May 1922, Sidorov found a home for his research at GAKhN, the Choreological Laboratory, the first institution specialised in dance studies (Misler 1996).



Fig. 24

4 The Manuscript Department of the Russian State Library (OR RGB). F. 776. Kart. 4. Ed. khr. 20.

5 “O metode rabot po sinteticheskomu iskusstvu” (“On the method of working on synthetic art”). Unpublished manuscript in the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). F. 2740. Op. 1. Ed. khr. 198.

At the Academy, Kandinsky proposed to organise three cycles of seminars corresponding to three concepts: 1) elements of different arts, 2) construction in art and 3) composition in art (Podzemskaja 2017: 49). While he conceived of construction in art as formal and structural, composition was intuitive, closer to music. For almost twenty years, Kandinsky produced paintings titled “compositions”: the earliest one was completed in 1910, the last one was dated 1939. The first seminar cycle took place in 1921; the second one, on construction, featured only two papers, “Construction in Fine Arts” by the artist Pavel Kuznetsov and “On Construction in Dance Art” by Natal’ia Tian, then the head of the Choreological Laboratory. The third seminar cycle, on composition, never took off, although dance composition drew attention of researchers at the Choreological Lab.

In his choreology project, Sidorov was assisted by the friend of his youth, Aleksandr Larionov (1889–1954). An engineer by training, Larionov attended, like Sidorov, the Symbolist circle of the Moscow sculptor Konstantin Krakht. The members of this circle worshiped Charles Baudelaire and studied both Helene Blavatsky’s theosophy and Rudolf Steiner’s anthroposophy. Like Sidorov, Larionov was involved in mystical societies, including the Rosicrucian Order. They both hoped to shape general, or theoretical, art studies in the sense of the German *Allgemeine Kunstwissenschaft*, and dance studies in particular, by drawing on ancient wisdom and hermetic knowledge. In May 1923 Larionov replaced Tian (who had had an accident and had left Moscow to recover) as head of the Choreological Laboratory. A dancer, Tian invested more in choreographing rather than in studying dance by objective methods. By contrast, Larionov returned to Kandinsky’s “basic elements” and “artistic organization of movement”, which he suggested examining by the method of “precise psycho-physiological experiment” (Kondrat’ev 1923: 442–443). He gave a general definition of “plastika” (plastique) and drafted a list of topics study including spatial composition, or the artistically appropriate use of space; graphic elements of plastic poses and the relationship between plastique and music (Khoreologicheskaja laboratorija 1923: 11). This programme was close to Kandinsky’s 1920 Programme, in which he proposed to “write down, to draw, to notate (musically), etc., these remarks and those on the associations aroused by movements” (Kandinsky 1994: 468). He also emphasised the need for rigorous objective methods: “both the movement of the whole body and, for example, the hand, the fingers, or just one finger,

must be recorded photographically and graphically, together with accurate observations of their effects" (ibid.: 468).

In his book on modern dance, Sidorov repeated the call for objective experimental methods and the use of modern technology to record and scrutinize movement. He intended to achieve this by establishing the Choreological laboratory, first at the Psychoneurological Institute, from where he may have taken anthropometric instruments, a set of psychological tests, and a photo camera. Eventually he moved the lab to GAKhN, with better facilities. There he and his colleagues could photograph dancers who walked, moved or posed, individually and in small groups, costumed and not, thereby studying construction and composition in choreography. Five young women with gymnasium education and gymnastic, ballet, or plastic training, M. M. Olenich, L. V. Zubkova, E. M. Sokolova, L. G. Veselova, and Z. D. Fedler (only their initials are known), were recruited as models; all had to sign a formal consent to participate in experiments nude, if required for a better examination of movement (Sirotkina 2021: 171). Sidorov also invited various artists to sketch dance and prompted choreographers to share their individual notation systems for recording dance. He made sketches himself and tried to devise his own notation system.

In mid-1920s at the Bauhaus, Kandinsky sketched from the photographs of the German expressionist dancer Gret Palucca (Kandinsky 1994b). Kandinsky visited Palucca in Dresden in 1926 on his way to Dessau, but he drew her dance poses from the photographs made by Charlotte Rudolf. According to the art historian Lee Edgar Taylor, the classroom where Kandinsky taught was next door to the dance studio, and he and his students could make sketches of the dancers. He asked the students to do it schematically, drawing lines and points only, and he gave them only ten seconds to complete each sketch. This was in line with the Bauhaus method of reducing the object to a minimum. Kandinsky used "a mere five lines, only two of which are angular, to represent Palucca's figure: A single, short, line for her feet; the two, angular, lines for her body; and two short lines for the bend of her right arm" (Tyler 2017: 135). He commented that the entire body of the dancer, from her head down to her fingertips, was at every moment an uninterrupted composition of lines. For this purpose, he admitted later, old ballet could be as good as modern dance, since ballet had pointes – "a terminological reference that must derive from 'point'. Running quickly on the tips of one's toes leaves behind points on the floor" (Kandinsky 1994d: 558).

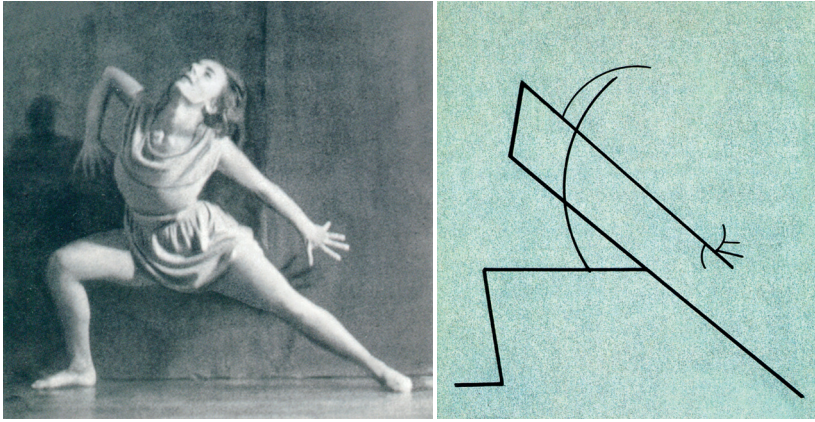


Fig. 5 and 6

Between 1922 and 1929, when the Choreological Laboratory was active, Sidorov and his assistants took hundreds of photographs of dancers, acrobats and athletes. One photographic series coming out of the Choreological Laboratory recorded various types of gaits in different footwear and barefoot. Another one pictured historical dance, with dancers costumed according to different epochs – Egypt, Assyria, Ancient Greece, etc. One series examined symmetry: dancers posed against a geometrical background inscribed into the figures of a rhombus, a circle, or a square. Sidorov and Larionov tried to deconstruct dance poses into geometric figures, to examine bodies in space, and to analyse the body's shapes “in the form of a spheroid, vertical, horizontal and inclined line”.⁶ Divided into elements and fixated within a frame, movement became subject to construction and composition. Finally, there was a series with multiplication of images on one print – the so-called multiple photography. This brought together dance and film.

6 Larionov, Aleksandr: “Programma raboty Choreologicheskoi laboratorii” (Programme of the Choreological laboratory work, 1923). Unpublished manuscript in the Russian Archive for Literature and Art (RGALI). F. 941. Op. 17. Ed. khr. 3. L. 16–21.

Kinemology

In his Programme of the Institute of Artistic Culture, Kandinsky mentioned, besides dance, "the circus movements of acrobats, gymnasts, clowns, and last but not least, comedians" (Kandinsky 1994e: 466). Modern dance shared the language of expressive gesture with silent cinema. The post-Duncan generation of dancers introduced a version of modern dance known as *Ausdruckstanz*, or "expressive dance". In Russia, it was represented by a few choreographers including Inna Chernetskaia. She studied in Munich prior to the First World War and might have met Kandinsky there. Chernetskaia based her Synthetic Dance on the idea of the synthesis of movement, drama, visual arts and music. Sidorov praised her artistic productions as "a synthesis of ballet, pantomime, drama, maybe cinema, and most marvellously of all, dance".⁷

In September 1924, Sidorov gave a talk on "Dance and Cinema" at GAKhN's Cinematography commission. Two months later, he and Larionov submitted a project that could potentially bring research on dance, film and photography together. They proposed establishing a special discipline, a science of movement, which would study dance and other kinds of bodily movement, cinematography and rhythm. For this discipline, they coined a term "kinemologiiā" (kinemology) (Sirotkina 2017).

The Academy already had divisions for spatial arts (including visual arts and architecture) and theatre studies; the new kinemology division, with three subsections, of choreology, cinematography and rhythmic gymnastics, was to be added to them. The choreology subsection was to continue to study dance and everyday movements. The cinematography subsection was to focus on movement in film, decomposing cinematic action into elements and analysing composition of individual film frames. Finally, the rhythmic gymnastics subsection was to investigate rhythm in dance and work (see Table 1 in Appendix).

Larger and more important than a lab, the kinemology division would have significantly increased the presence of dance and movement studies at GAKhN while raising the discipline's status. Summarising the trend towards an interdisciplinary synthesis, the philosopher and vice-president of GAKhN Gustav Shpet mentioned that the Academy brought together various specialists: "[...] literary scholars, musicologists, theatre scholars and... plastolo-

7 «[...] синтез балета, пантомимы, драмы, может быть кино и что чудеснее всего – танца» (Inna Chernetskaia [n. d.]: 7).

gists” (Shpet 2007: 155).⁸ Under the term of “plastovedy” (plastologists) Shpet united scholars of the spatial arts, architecture and sculpture (for which the Academy had a division of spatial arts), rather than those specializing in dance and human movement. Larionov and Sidorov proposed to expand the list adding dance scholars and “kinemologists” to it. This would distinguish dance from theatre and free space for movement studies outside of the theatre studies that formed a large part of GAKhN (Gudkova 2015). The Academic Council, however, rejected the proposal. The reason might be that GAKhN already had a photo lab (of Boris Podluzskii), a cinema lab (of Grigorii Boltianskii) and the Commission for Experimental Study of Rhythm (with the Dalcrozean Nina Aleksandrova as the head). The Academy also included the Russian Photographic Society as its division. As a result, kinemology as a discipline never materialised. Yet the project stimulated scholars to focus on physical motion as well as its perception, tying together dance performance with visual arts, film and photography.

In the Choreological Lab, interdisciplinary studies of movement continued. In the early 1925, GAKhN held “The Art of Movement” exhibition, the first in a series of four. Featuring photographs of nude dancers, it was closed to the public (Misler 1996). Yet its success called for a second exhibition, now open to everybody. The second Art of Movement exhibition had a bigger range of photographs and included working operations, physical culture and sports, acrobatics and juggling, rhythmic gymnastics, classical ballet, plastic art, dance and film.

In the academic year of 1926/27, the Choreological Lab was finally able to film dance, with the help of the photographer Ivan Bokhonov. Bokhonov worked for the Ministry of Education, Narkompros (the People’s Commissariat of Enlightenment), and was in charge of the photography department of the Mezhrabpom-Rus’ film production company. He made his professional studio available to the Choreological Laboratory for recording four dance pieces (*Bulleten’ GAKhN* 1926: 78). The footage (unfortunately not preserved) was used to visualise the movement characteristic of each type of dance, rather than for screening. For the purpose of representing movement graphically, a method of photographing movement with equal time intervals, chronophotography, was equally suitable and simpler to use.

8 «[...] литературоведов, музыковедов, театроведов и... пластоведов».

In addition, the lab analysed shots from silent films seeking to determine the dramatic moments, or "knots" of action, similar to Roland Barthes's *punctum*. The results were discussed at several meetings of the lab in 1927/28: Sidorov gave a talk on "Problema stsenarii v fotografii" ("The Problem of scenario in photography"), Larionov on "Arkhitektonika khudozhesvennogo dvizheniia" ("Architectonics of artistic movement") and M. S. Gutovskaia on "Analiz foto-stsenarnogo dvizheniia" ("The analysis of movement in the photographic scenario") (*Bulleten' GAKhN* 1927–28: 71). In the same series, the actor Vladimir Nikitin-Gorsky gave a lecture-demonstration on "Zhest, kak orudie akterskogo tvorchestva" ("Gesture as a tool of the actor's creation") illustrated by students from the Lunacharsky Theatre College and the Film Directors Courses. The Lab also discussed the effects of lighting and the spatial composition on movement (*Bulleten' GAKhN* 1927: 76).

Conclusion

Dance constituted an important part of art studies in the course of the Academy's existence. Stimulated by Kandinsky, whose interest in dance he shared, GAKhN's Academic Secretary Aleksei Sidorov founded the Choreological Lab and actively contributed to dance studies. The Lab hosted performances of modern dance and discussions of dance-related issues. It also organised four successful "the art of movement" exhibits. It is therefore not surprising that the *Encyclopedia of Artistic Terminology* planned entries on ballet, dance, choreography and choreology. The articles were assigned: the first one to Sidorov, the rest to Larionov. Sidorov was to write the entries on Ballet (50 lines) and Gesture, and Larionov on Dance, Choreography and Choreology (each 1/16 of the typo sheet long, or approximately 2,500 characters; for comparison, the entry on Theatre was supposed to be a quarter of the typo sheet, approximately 10,000 characters).⁹ None of the articles appears to have been written. By contrast, the existing entries on related subjects, "Movement" by Nikolai Tarabukin and "Gesture" by Mikhail Fabrikant, reduced movement to perceived motion in visual arts rather than physical movement of the body in performance arts. The authors examined the semiotics of gestures rather than their inner sensation. Fabrikant compared gesture with an alphabet: "in a cer-

9 Sidorov was also to write on "Photography", "The Book", "Graphics" and "Erotica".

tain sense, the graphic form of a letter should be regarded as a continuation of G<esture>”, and “the sound of the letter is an indispensable accompaniment of G<esture>”.¹⁰ The semiotic approach was more widespread. Larionov drew a parallel between graphic alphabets and gestures or movements. His interest in mystical alphabets and secret languages, which he shared with Sidorov, motivated their research into existing dance notation as well as attempts at creating new notation systems (Larionov 1997; Sirotkina 2023).

One of the obstacles for completing the entries on dance may have been the conceptual problem of integrating the spectator’s perception of movement with the mover’s inner experience of it. In his “Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva” (“Introduction to the Historical Study of Art”), the art scholar and member of GAKhN’s Spatial Arts Division, Boris Vipper, argued that “not only visual organs but also tactile motor energy is involved in the creation and perception of sculpture”.¹¹ Inwardly repeating the statue’s dynamics, the viewer feels the depicted poses and movements as his own, formed by his motor apparatus. Then, Vipper claimed, the dead material of the sculpture was transformed into a living being (Vipper 1985). Yet he did not contribute to the Encyclopedia’s entry on the “Body”, which, as a result, treated the body solely as a model for visual artists, the anatomical body, rather than a body possessing a sense of movement, or as a first-person experience.

Another reason why the entries on dance were problematic might be that dance had not achieved the status of other arts. For many, dance meant ballroom, or social dancing, a light entertainment of an erotic nature, rather than high art. Writing *On the Spiritual in Art*, Kandinsky noticed that the origin of dance was “apparently of a purely sexual nature. Even today we can still see this original element revealed in folk dance” (Kandinsky 1994c: 205). Sidorov argued that the area of dance studies “had been too long hijacked by emotions of non-aesthetic character”.¹² Even the gentrified ballet lacked what Kandinsky called spiritual vibrations. Although in the 1920s in Russia, as in the West, modern dance indeed laid claims on being seen as high art, the Encyclopedia editors were apparently still ignorant of it.

10 Quote courtesy of Nikolaj Plotnikov.

11 «[...] в создании, и в восприятии скульптуры участвуют не только зрительные органы, но и осязательная моторная энергия».

12 «[...] слишком долго была в плену не совсем даже эстетических эмоций» (Sidorov 2017: 80–81).

It does not come as a surprise that dance was ignored by art scholars worldwide during the interwar period. The French counterpart of the *Encyclopedia of Artistic Terminology*, Étienne Souriau's *Vocabulaire d'esthétique*, also excluded dance until well into the second half of the last century. A philosopher of aesthetics, Souriau assembled a scholarly team which worked on the *Vocabulaire* from 1948 till his death in 1979. His daughter Anne completed the edition in 1990 (Souriau 1991). It was only after the first doctoral thesis on dance history was defended at the Sorbonne in 1965 (by Germaine Prudhommeau), and dance studies made an entrance into academia, that Souriau and other authors of the *Vocabulaire* faced this art. The historian Lætitia Basselier claims that the (missed) encounters between Souriau and dance raise the issue of why the aesthetic philosophy of dance and ballet lacked development in the twentieth century (Basselier 2017).

Sidorov remained a pioneering but lonely voice in the early history of dance and movement studies. Trying to elevate dance into an art worthy of serious critique and academic attention, he argued that its substance was not the language of the body (*plastique*), and not the language of music (*rhythm*), but the movement itself, or pure movement (Sidorov 1923: 60). To study pure motion, rather than shapes, would be a real breakthrough towards modernity. Yet the hopes that the science of movement, or kinemology, would become part of art studies were never realized.

Lastly, the entry might have been written but was lost in the turmoil of Soviet history. At the end of the 1920s, the modern dance scene in Russia almost disappeared, and the choreology project had to stop even before the final closure of GAKhN. The year of the Great Break and Stalin's Cultural Revolution, 1929, became the last for the Choreological Lab.

The author acknowledges the generous support from "Zwischen Wissensutopie und Archiv. Das Projekt einer 'Enzyklopädie der künstlerischen Terminologie' an der Staatlichen Akademie für künstlerische Forschung in Moskau (1921–1930). Erschließung neuer Quellen", Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projekt-nummer 386757512.

Appendix

Таблица 1: К проекту организации Кинемологической секции при РАХН с подсекциями: хореологической, кинематографической, ритмо-гимнастической (7 ноября 1924 г.). Источник: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 517 (ГАХН). Ед. хр. 139 (Материалы Бюро научной информации по вопросам искусства движения, Кинематографической комиссии, Библиографического отдела). Лл. 28–36.

	Хореологическая подсекция	Кинематографическая подсекция	Ритмо-гимнастическая подсекция
IA	Исследование пространственных форм движения — разложение непрерывного процесса движения на его узловые статические моменты, исследование позы, нумерование поз, порядок и группировка статических узлов	Изучение элементов кинематографического действия, слагающегося из непрерывного ряда статических положений	Установление эстетических норм гимнастического движения, индивидуальных и коллективных
IB	Заполнение пространства, законы пластической композиции	Изучение целесообразно-эстетического заполнения пространственно-кинематографических «кадров»	Изучение эстетических норм воплощения гимнастических игр и зрелищ в античности и современности и их социального значения
IV	Законы координации психических состояний с соответствующими пластическими позами и формами заполняемых пространств, эстетические каноны пластического движения	Исследование законов координации смысла кинематографического стиля с соответствующими способами кинематографического его воплощения	
II	Временные формы движения, соответствие пластических и музыкальных образов	Изучение принципа сжатия во времени кинематографического сюжета, изучение принципа музыкального аккомпанемента кинематографическому действию	Исследование соотношений между ритмом органическим, музыкальным и рабочим, педагогическое значение усвоения ритма (система Жак-Далькроза) —временное начало гимнастики
III	Исследование фиксации движения		

Table 1: “The Project of Organisation of the Kinemological Division at the Russian Academy of Artistic Sciences”, 1923¹³

13 Larionov, Aleksandr / Sidorov, Aleksei: “K proektu organizatsii kinemologicheskoi seksii Rossiiskoi akademii khudozhestvennykh nauk s podseksiiai khoreologii, kinematografii i

	Choreology subsection	Cinematography subsection	Ritmoplastika subsection
Ia	Spatial forms of movement; decomposition of a continuous process of movement into its nodal static moments; poses; order and grouping of static nodes.	Elements of a cinematic action composed of a continuous series of static positions.	Aesthetic norms of gymnastic movement, individual and collective.
Ib	Principles of filling in the space; laws of plastic composition.	Spatial and cinematographic frames, or motion pictures.	Aesthetic norms in gymnastic games and spectacles in Antiquity and modernity.
Ic	Coordination between mental states and plastic shapes; aesthetic canons of plastic movement.	Coordination between meaning and its cinematographic realisation.	
II	Temporal forms of movement; correspondences between movement and music.	Time compression in cinematographic plot and musical accompaniment to the cinematographic action.	Relationship between rhythm in living bodies, music and work; pedagogical significance of learning rhythm (Jacques-Dalcroze's system).
III	Methods of recording movement		

References

- Basselier, Lætitia (2017): « Étienne Souriau et la danse, rencontres (manquées?) », in: *Nouvelle revue d'esthétique* 1, 85–96.
- Bulleten' GAKhN (*The GAKhN Newsletter*) (1926): 4–5.
- Bulleten' GAKhN (*The GAKhN Newsletter*) (1927–28): 8–9.
- Bulleten' GAKhN (*The GAKhN Newsletter*) (1927): 6–7.
- Duncan, Isadora (1903): *Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung*. Leipzig: E. Die-derichs.
- Duncan, Isadora (1928a): “The Dance of the Future”, in: Cheney, Sheldon (Ed.): *The Art of the Dance*. New York: Theater Arts, 54–63.
- Duncan, Isadora (1928b): “Reflections, after Moscow”, in: Cheney, Sheldon (Ed.): *The Art of the Dance*. New York: Theater Arts, 116–120.

ritmoplastiki” („To the project of organisation of the Kinemological Division at the Russian Academy of Artistic Sciences with sub-sections of choreology, cinematography and *ritmoplastika*”) [1923]. A. A. Bakhrushin State Centre for Theatre Arts. Materials of the Bureau of Scientific Information on the Art of Movement; Cinematographic Commission; Bibliographic Department. F. 517. Ed. khr. 139.

- Eidenbenz, Céline (2011): "Hypnosis at the Parthenon: Magdeleine G. Photographed by Fred Boissonnas", in: *Études photographiques* 28, 1–11.
- Gudkova, Violetta (2015): "Komu meshali uchenye, ili kak razgoniali teasektsiiu GAKhN", in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 134, 170–201.
- Huxley, Michael (2017): "The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928", in: *Dance Chronicle* 40/3, 259–286.
- Inna Chernetskaia. Moscow: GAKhN, [n. d.].
- Kandinsky, Wassily (1994a): "Abstract Synthesis on the Stage", in: Lindsay, Kenneth C. / Vergo, Peter (Eds.): *Kandinsky: Complete Writings on Art*. New York: Da Capo, 504–507.
- Kandinsky, Wassily (1994b): "Dance Curves: The Dances of Palucca", in: Lindsay, Kenneth C. / Vergo, Peter (Eds.): *Kandinsky: Complete Writings on Art*. New York: Da Capo, 519–522.
- Kandinsky, Wassily (1994c): "On the Spiritual in Art", in: Lindsay, Kenneth C. / Vergo, Peter (Eds.): *Kandinsky: Complete Writings on Art*. New York: Da Capo, 114–220.
- Kandinsky, Wassily (1994d): "Point and Line to Plane", in: Lindsay, Kenneth C. / Vergo, Peter (Eds.): *Kandinsky: Complete Writings on Art*. New York: Da Capo, 527–699.
- Kandinsky, Wassily (1994e): "Program for the Institute of Artistic Culture", in: Lindsay, Kenneth C. / Vergo, Peter (Eds.): *Kandinsky: Complete Writings on Art*. New York: Da Capo, 464–468.
- "Khoreologicheskaya laboratoriya" (1923), in: *Zrelishcha* 66, 11.
- Kondrat'ev, Aleksandr (1923): "Khoreologicheskaya laboratoriya", in: *Iskusstvo: Zhurnal RAKHN* 1, 442–443.
- Laban, Rudolf (1966): *Choreutics*. London: Macdonald & Evans.
- Larionov, Aleksandr (1997): "Alfavit", in: *Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture* 3, 269–270.
- Misler, Nicoletta (1996): "Choreological Laboratory", in: *Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture* 2, 169–200.
- Misler, Nicoletta (1997): "Alexander Larionov", in: *Experiment/Эксперимент: A Journal of Russian Culture* 3, 267–268.
- Munich Dance Histories (2025): <https://www.munich-dance-histories.de/en/dance-history-tour/> (12/08/2025).
- Plotnikov, Nikolaj (2023): "Knowledge of Art versus Artistic Knowledge. I. The GAKhN 'Encyclopedia of Artistic Terminology' in the Context of

- European Intellectual History", in: *Studies in East European Thought* 75, 221–240.
- Podzemskaia, Nadezhda (2017): "Nauka ob iskusstve v GAKhN i teoreticheskii proekt V. V. Kandinskogo", in: Plotnikov, Nikolaj / Podzemskaia, Nadezhda (Eds.): *Iskusstvo kak iazyk – iazyki iskusstva. Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk i éстетicheskaiia teoriia 1920-kh godov. V dvukh tomakh. Tom 1: Issledovaniia*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 44–79.
- Shpet, Gustav (2007): "K voprosu o postanovke nauchnoi raboty v oblasti iskusstvovedeniia", in: Shchedrina, Tat'iana (Ed.): *Iskusstvo kak vid znaniia. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury*. Moskva: ROSSPEN, 149–163.
- Sidorov, Aleksei (1923): *Sovremennyi tanets*. Moskva: Pervina.
- Sidorov, Aleksei (2017): "Tri goda Rossiiskoi akademii khudozhestvennykh nauk, 1921–1924", in: Plotnikov, Nikolaj / Podzemskaia Nadezhda (Eds.): *Iskusstvo kak iazyk – iazyki iskusstva. Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk i éстетicheskaiia teoriia 1920-kh godov. V dvukh tomakh. Tom 2: Publikatsii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 18–101.
- Sirotkina, Irina (2017): "Kinemologiia – zabytyi proekt GAKhN", in: *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 5. <https://doi.org/10.17892/app.2017.0005.81> (21.07.2025).
- Sirotkina, Irina (2021): *Svobodnyi tanets v Rossii: istoriia i filosofiia*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Sirotkina, Irina (2023): "Signs for a science: Aleksei Sidorov's *Choreology*", in: *Studies in East-European Thought* 75, 283–301.
- Souriau, Étienne (1991): *Vocabulaire d'ésthétique*. Paris: PUF.
- Tyler, Lee Edgar (2017): "Kandinsky and Dance Photographs: Applying a Comparativist Methodology", in: *Revista do Laboratório de Dramaturgia* 9, 131–136.
- Vipper, Boris (1985): *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva*. Pt II: Sculpture. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo. https://frs.ucoz.ru/_ld/o/31_Wipper_B_R_vved.pdf (21/07/2025).
- Weiss, Peg (1979): *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*. Princeton: Princeton University Press.

Illustrations

Fig. 1: Book cover of *Sovremennyyi tanets* (Sidorov 1923).

Fig. 2–4: Sketches by unknown artists, early 1920s (Sidorov's File, see footnote 4).

Fig. 5–6: Wassily Kandinsky (1926): „Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca“ (“Dance curves: on the dances of Palucca”), in: *Das Kunstblatt* (Potsdam) 10/3, 117–121.

Olesya Bobrik

The GAKhN “Musical Encyclopedia”: Lost in the Fog of History

Abstract: The idea of creating a musical Encyclopedia had existed among Russian musicians since the early twentieth century. This is evidenced by the Russian-language edition of Hugo Riemann’s *Dictionary of Music* in translation, with additions by Iulii Engel’ (1900), and numerous articles on music in *The Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary* (1890–1907) and in the *Granat Encyclopedic Dictionary* (1910–1929). The *Musical Encyclopedia* project became one of the first discussed at the meetings of the Music Section of GAKhN (1922), with Iulii Engel’ as its initiator. According to his plan, the *Musical Encyclopedia* was to comprise 250 printer’s sheets. Numerous sources, both published and unpublished (preserved mainly in the archive of GAKhN: RGALI, f. 941), indicate that the work on the *Musical Encyclopedia* continued until 1930. Research on the history of the GAKhN *Musical Encyclopedia* is a kind of scientific detective story, in which numerous facts contradict each other. The most astonishing fact about the history of the GAKhN *Musical Encyclopedia* is that it disappeared: only 16 articles have been preserved (15 by Ivanov-Boretskii, and one by Kuznetsov). All of this raises the question: did the GAKhN *Musical Encyclopedia* ever exist? This article is dedicated to finding out the answer.

Keywords: Musical Encyclopedia, Music Division of GAKhN, Mikhail Ivanov-Boretskii, Konstantin Kuznetsov

The history of the State Academy of Artistic Sciences (GAKhN)’s *Musical Encyclopedia*, worked on by the members of the Music Division between 1922 and 1930, is full of enigmas. The information about it found in the Academy documents – both published and archival (at the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) and the Manuscript Department of the Russian State Library) – is abundant yet contradictory. A study of the body of documents, including reports, plans, minutes of meetings of the Music Division, its

subsections and commissions, as well as publications in the GAKhN Bulletins and elsewhere, allows us to outline the chronological contours of the Encyclopedia's creation. The members of the GAKhN staff involved in the project at various stages are known, as is the total number of articles they produced. At the same time, information about the articles themselves is extremely scarce (in most cases even their titles remain unknown).

All of this raises numerous questions for the researcher. Did the plans and reports of the Music Division of GAKhN correspond to reality? Who was responsible for counting the completed articles? And, most importantly, what happened to the substantial body of texts authored by the leading musicologists of the 1920s?

To attempt an answer to these questions, we shall undertake a step-by-step reconstruction of the process by which the *Musical Encyclopedia* was created and provide an account of the few articles identified to date that were written for it by members of the Music Division of GAKhN.

The History of the Project: a Dotted Line, Broken off with an Ellipsis

The appearance of the GAKhN *Musical Encyclopedia* project was evidently prompted by the initiatives of the Academy's Presidium to establish a special "terminological commission" in the summer–autumn of 1921,¹ as well as by the beginning of work on the study of "art terminology" in the Philosophical Department, founded in February 1922 (Plotnikov 2026).

The connection between the idea of creating the GAKhN *Musical Encyclopedia* and these initiatives is indirectly confirmed by their chronological correlation. On 15 March 1922, at a meeting of the Music Division of the Commission on Art Research, Iulii Engel'² proposed the *Musical Encyclopedia*

1 Zasedanie Prezidiuma RAKhN 26 avgusta 1921 g. RGALI. F. 941. Op. 1. Ed. khr. 1. L. 3.

2 Iulii Dmitrievich Engel' (1868–1927) was a Russian and Palestinian musicologist, editor, translator, journalist, folklore scholar, lecturer, and composer. A graduate of the Moscow Conservatory (1897, classes of Sergei Taneyev and Mikhail Ippolitov-Ivanov), he headed the music department of the newspaper *Russkie vedomosti* from 1897 to 1918. He translated Hugo Riemann's *Dictionary of Music* from German into Russian and edited the supplements to its Russian edition. He authored articles on Petr Tchaikovsky, Nikolai Rimsky–Korsakov, Taneyev, among others, as well as numerous entries in the seventh edition of the *Granat Encyclopedic Dictionary* (1910–27). A prominent advocate of Jewish folk music, he collected and

project. Engel's emergence as the initiator of the project was entirely natural: he had many years of experience working in the encyclopedic genre, first as editor, translator, and one of the contributors to the Russian part of Riemann's *Dictionary of Music* (Riman 1901–04), and later as the author of numerous articles for the *Granat Encyclopedic Dictionary* (1910–27). (It is worth noting that not only Engel', but all subsequent heads of the *Musical Encyclopedia* project, also wrote articles for the *Granat*.)

The need to produce a Russian Encyclopedia of music was beyond doubt. In the early 1920s, original publications of this kind in Russian were virtually nonexistent.³ The members of the Division present at the meeting on 15 March 1922 – Leonid Sabaneev, Nadezhda Briusova, Aleksandr Kastalskii, Nikolai Miaskovskii, Aleksandr Khessin, and Nikolai Petrov – approved Engel's proposal. According to his plan, the *Musical Encyclopedia* was to comprise 250 printer's sheets, with nearly a third of them – 80 sheets – expected to be prepared within the current year.⁴ This collective decision was not put into effect in 1922. The reason may have been Engel's emigration to Germany a few months after the meeting.

A "Musical Encyclopedia" was how the project was originally designated in the minutes, plans, and reports of the Music Division. However, as the work progressed, the title varied. This is evidenced, for example, by the "Otchet o nauchnoi rabote Muzykal'noi sektsii G.A.Kh.N. za 1926–1927 god" ("Report on the Scholarly Work of the Music Division of GAKhN for the 1926–27 Academic Year"), which noted the activity of the Commission for the *Musical Encyclopedia* in connection with the *Dictionary of Artistic Terms*.⁵ At the final stage (1928–29), new variants of the title appeared in the Music Division's reports:

arranged Jewish folk tunes. In 1922 he emigrated to Berlin, and from 1924 until his death he lived in Palestine.

- 3 In 1919, *A Concert Guide* by Igor' Glebov (the pseudonym of Boris Asaf'iev) was published; it was a concise – and in some places expanded – retelling of selected entries from Riemann's *Dictionary* (Glebov 1919).
- 4 Protokoly nos. 1–15 zasedanii muzykal'noi sektsii RAKhN, nos. 1–2 komissii po izucheniiu novykh zvukoriadov i nos. 1–2 redaktsionnoi komissii sektsii za 1921/1922 gg. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 1. L. 64 ob.
- 5 "Otchet o nauchnoi rabote Muzykal'noi sektsii G.A.Kh.N. za 1926–1927 god", in: Otchety otdelenii i sektsii GAKhN o rabote za 1926–1927 gody. RGALI. F. 941. Op. 1. Ed. khr. 104. L. 60. This fragment of the report was quoted verbatim in the *Biulleteni GAKhN* 1927/28: 48.

“Musical Volume of the GAKhN Dictionary of Artistic Terms”⁶ and “Musical Volume of the Encyclopedia of Artistic Terms”.⁷ (In what follows, we shall use the titles “Muzykal’nyi tom Slovaria Khudozhestvennykh terminov GAKhN” (*Musical Encyclopedia*) and *Dictionary of Artistic Terms* as synonymous, since this is how they were understood by the participants in the events described.)

Some documents of the Music Division make it possible to assume that, at least in the 1925–26 academic year, the *Musical Encyclopedia* was conceived as a project connected with, yet distinct from, the *Dictionary of Artistic Terms*. In a handwritten draft of the Music Division’s report for the 1925–26 academic year, it was noted that the Commission for the *Musical Encyclopedia* “collected substantial biographical material on Moscow musical figures. Then, in connection with the forthcoming *Encyclopedia of Artistic Terms*, a ‘word list’ for the music-related volume [...] was developed and submitted to GAKhN”.⁸ Thus, the Commission’s responsibilities at that time were not limited to the study of musical terminology, and the scope of the project appeared to its members to extend beyond the boundaries of the *Dictionary of Artistic Terms*.

The work on the *Musical Encyclopedia* resumed a year after the first discussion about it. By March 1923, an Editorial Board of the *Musical Encyclopedia* had been established within the Music Division, comprising the following members: Chair – Sabaneev; Secretary – Petrov; Members – Briusova, Kastalskii, Nikolai Zhiliaev, Konstantin Kuznetsov, Viktor Beliaev, Boleslaw Javorskii, Aleksei Losev, Mikhail Ivanov–Boretskii, and Georgii Konius (“Muzykal’naia sektsiia” 1923: 429). The choice of Sabaneev⁹ – a major scholar, biographer of

6 “Otchet o rabote Muzykal’noi sektsii GAKhN za 1928–1929 god”, in: Plany i otchety o rabote sektsii, podsektsii i komissii za 1929–1930 god. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 55. L. 15.

7 “Protokol no. 19 Zasedaniia Prezidiuma Muzykal’noi sektsii GAKhN ot 26 apreliia 1929 g.”, in: Protokoly nos 1–18 zasedanii prezidiuma <Muzykal’noi> sektsii za 1929/1930 g. i materialy k nim. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 42. L. 80.

8 «[...] собрала значительный биографический материал о московских музыкальных деятелях. Затем в связи с готовящейся Энциклопедией художественных терминов [...] <был> выработан и представлен в Г.А.Х.Н. „словник“ тома, посвященного музыке» (“Otchet o nauchnoi rabote Muzykal’noi sektsii G.A.Kh.N. za 1925/26 ak<ademieskii> god (oktiabr’–1/2 iunia vkluchitel’no”, in: Godovye otchety o rabote sektsii i otdelov Gosudarstvennoi akademii khudozhestvennykh nauk. 1925–1926 gg. RGALI. F. 941. Op. 1. Ed. khr. 69. L. 9 ob.).

9 Leonid Leonidovich Sabaneev (1881–1968) was a Russian musicologist, music critic, and composer. He belonged to Scriabin’s close circle in 1910–15 and became known above all as the author of “Vospominaniia o Skriabine” (“Memoirs of Scriabin”, 1925). Sabaneev grad-

Alexander Scriabin, and author of numerous articles for the *Granat Encyclopedic Dictionary* – as Chair of the Board was entirely natural. However, subsequently, his name was not mentioned again in connection with the *Musical Encyclopedia*.

During 1923, fifteen articles for the Encyclopedia were written by Ivanov-Boretskii and one by Kuznetsov. These have been preserved among the documents of the GAKhN Literary Division for 1923.¹⁰ Continuation of work on the project was recorded in the minutes of the Theory Department of the Music Division of GAKhN meeting on 31 January 1924, where Petrov presented a list of terms for the *Dictionary of Artistic Terms*.¹¹ This List has not survived, and the absence of any references to it in the documents of the Music Division throughout 1924 and the first half of 1925 may be interpreted as a renewed pause in the activity of the Editorial Board of the *Musical Encyclopedia*.

Evidence that the project was resumed is provided by a handwritten draft of the Music Division's report for the 1925–26 academic year, which notes the work of Ivanov-Boretskii, Chair of the Commission for the *Musical Encyclopedia*, who collected biographical data on Moscow musicians and compiled a word list for the GAKhN *Dictionary of Artistic Terminology*.¹² (We should note that this passage did not make its way into the final typescript of the report.)

uated from Moscow University (defending a dissertation for the degree of Doctor of Pure Mathematics in 1905) and from Moscow Conservatoire (1908). He studied with Taneev and Rimskii-Korsakov (taking private lessons with the latter). He published articles and reviews in the newspapers *Utro Rossii*, *Russkoe slovo*, *Poslednie novosti* (Paris), and in the journals *Muzyka*, *Muzykal'nyi sovremennik*, *Melos*, *Apollon*, *The Musical Quarterly* and many others, as well as in the almanac *Der blaue Reiter*. He was the author of the books "Muzyka rechi" ("The Music of Speech", 1922), "Evreiskaia natsional'naia shkola v muzyke" ("The Jewish National School in Music", 1924), "Istoriia russkoi muzyki" ("A History of Russian Music", 1924), *Modern Russian Composers* (1927), *Music in the Cinema* (1930), "Vospominaniia o Taneeve" ("Memoirs of Taneyev", 1930), among others. He emigrated in 1926, first to Germany and then to France.

10 RGALI. F. 941. Op. 6. Ed. khr. 14. L. 53, 126–130, 138–139, 221a, 131–137; *ibid.*: Ed. khr. 13. L. 247–251a.

11 List of papers presented in the Music Division of GAKhN in January 1924 (RGALI. F. 941. Op. 1. Ed. khr. 30. L. 159, 162 ob.).

12 "Otchet o nauchnoi rabote Muzykal'noi sektiis G.A.Kh.N. za 1925/26 ak<ademicheskii> god (oktiabr'–1/2 iunია vkluchitel'no)", in: *Godovye otchety o rabote sektiis i otdelov Gosudarstvennoi akademii khudozhestvennykh nauk. 1925–1926 gg.* RGALI. F. 941. Op. 1. Ed. khr. 69. L. 9 ob.

More detailed information on the same subject was published in the GAKhN Bulletins for 1926. According to this material, the *Musical Encyclopedia* was conceived by its initiators “as containing general guiding articles on all branches of music scholarship and as an exhaustive reference work. The sociological method is to serve as the basis for all articles. Contemporary music in all its manifestations, folk music, and, insofar as possible, all directions of scholarly research in the field of music theory are to be represented in the Encyclopedia. The Commission <on the *Musical Encyclopedia*> has already collected substantial biographical material on Moscow musical figures. Then, in connection with the forthcoming *Encyclopedia of Artistic Terms*, a ‘word list’ for the music-related volume has been developed and submitted to GAKhN” (by Ivanov-Boretskii).¹³

From 1926 to 1930, Ivanov-Boretskii, a member of the GAKhN Subsection for the History of Music, served as Chair of the Commission for the *Musical Encyclopedia* and as its sole editor.¹⁴ His appointment to this position was entirely natural, given his authority as a scholar and organiser. Fluent in sev-

13 «[...] как содержащая в себе общие руководящие статьи по всем отраслям музыкальной науки и как исчерпывающий справочник. В основу изложения всех статей должен быть поставлен социологический метод. Современность, взятая во всех ее проявлениях, музыкальное народное творчество, все, по возможности, направления научно-исследовательской мысли в области теории музыки — должны быть представлены в Энциклопедии. Комиссия <по Музыкальной энциклопедии> собрала уже значительный биографический материал о московских музыкальных деятелях. Затем в связи с готовящейся энциклопедией Художественных Терминов <М. В. Ивановым-Борецким> выработан и представлен в ГАХН „словник“ тома, посвященного музыке» (Biulleteni GAKhN 1926: 62–63).

14 Mikhail Vladimirovich Ivanov-Boretskii (1874–1936) was a musicologist, journalist, composer, teacher, and musical public figure. He graduated from the Faculty of Law of Moscow University (1896). He studied privately with Rimsky-Korsakov in 1898–1900, and in 1903–04 he pursued the study of music history in Florence under A. Falconi. Upon his return to Moscow he engaged in educational and scholarly activities (he was one of the founders of the “Musical-Theoretical Library” society, 1908), and published books on foreign composers (Orlando di Lasso, Palestrina, Mendelssohn, Josquin des Prez, among others), as well as articles in various periodicals (*Russkaia muzykal'naia gazeta*, *K novym beregam*, *Muzykal'noe obrazovanie*, etc.). In 1921 he became a full member of SIMS and in 1923 a member of the Music Division of GAKhN. Starting in 1921 he taught music history at the Moscow Conservatoire (in 1922 he was appointed professor); in 1924 he created and headed the Conservatoire's Music Research Department; and from 1932 to 1934 he led the Department of Historical and Theoretical Studies and the graduate programme. Ivanov-Boretskii was one of the founders of Soviet music-historical scholarship.

eral foreign languages, he was among the most respected Russian specialists on the music of the Renaissance and Baroque. What is particularly important in this context is that in the 1920s Ivanov-Boretskii contributed articles to the *Granat Encyclopedic Dictionary*, to the eleventh German-language edition of *Riemanns Musiklexikon* (1929), and to the *Great Soviet Encyclopedia*. At the same time, we should note that issues of musical-theoretical terminology had never been central to his scholarly interests.

The archival documents of the Music Division of GAKhN for 1925–28 contain only information on the number of articles prepared for the Encyclopedia and occasional mentions of their authors' names. Discussions of specific texts are not reflected there (it is likely that the Division did not, as a rule, discuss Encyclopedia articles at its meetings). However, individual articles on music for the *Dictionary of Artistic Terms* were at times discussed in other GAKhN subdivisions. Thus, on 20 February 1926, Aleksandr Sakketi's article "Music" was considered at a meeting of the Presidium of the GAKhN Commission for the Study of Artistic Terminology; it elicited criticism from Sofia Beliaeva-Ekzemplierskaia and Losev.¹⁵

Judging from GAKhN Bulletin No. 10 for 1927/28, by this time the work on the articles on music for the *Dictionary of Artistic Terms* was nearing completion:

[...] музыкальный том намечен первым к выпуску. За время с октября по январь <1927/28 гг.> сдано выше 130 статей следующих авторов: Я. А. Богатенко, К. А. Кузнецова, М. И. Медведевой, Э. К. Розенова, З. Ф. Савеловой, В. Фермана, Б. П. Юргенсона и редактора тома М. В. Иванова-Борецкого. Ряд других статей уже готовы и над ними ведется в настоящее время редакционная работа, а также подбирается материал для иллюстрационных таблиц.

(Biulleteni GAKhN 1928: 44)

15 Protokol no. 11/25 zasedaniia Prezidiuma komissii po izucheniiu khudozhestvennoi terminologii GAKhN ot 20 fevralia 1926 g. RGALI. F. 941. Op. 14. Ed. khr. 19. L. 29. See Plotnikov 2026.

[...] the music volume is scheduled to appear first. Between October and January <1927/28>, more than 130 articles have been submitted by the following authors: Ia. A. Bogatenko, K. A. Kuznetsov, M. I. Medvedeva, E. K. Rozenov, Z. F. Savelova, V. E. Ferman, B. P. Iurgenson, and the volume's editor, M. V. Ivanov-Boretskii. A number of other articles are already finished and are currently undergoing editorial revision, and material for the illustrative plates is also being assembled.

On 6 September 1927, the Presidium of the GAKhN decided to pay for 10 articles by Ivanov-Boretskii prepared for the *Encyclopedia of Artistic Terminology*: "Anonimnyi," "Ansambl'," "Aranzhirovka," "Artist," "Bardy," "Benediktinskii orden," "Virtuoz," "Debiut," "Diletant," "Diletantizm" ("Anonymous," "Ensemble," "Arrangement," "Artist," "Bards," "Benedictine Order," "Virtuoso," "Debut," "Dilettante," and "Dilettantism").¹⁶

A similar announcement of the *Music* volume's imminent completion appeared in the Production Plan of the Music Division for the 1928–29 academic year, which listed "the final work on the *Dictionary of Artistic Terms*."¹⁷ The report on the work of the Music Division for 1928–29 attested to the intensification of the activities of the Commission for the *Musical Encyclopedia*, headed by its editor, Ivanov-Boretskii.¹⁸ By early summer 1929, its work was again described as "close to completion" ("blizkaia k zaversheniiu"; *ibid.*: 14 ob.). Judging from the same document, the list of Section members involved in the project had expanded considerably. The report concluded by indicating the projected size of the volume: 25–27 printer's sheets (*ibid.*).

One of the key documents shedding light on the state of affairs in the music-related part of the *Dictionary of Artistic Terms* is the "Count of Articles for the Encyclopedia,"¹⁹ preserved in the Manuscript Research Department

16 Zasedanie Prezidiuma GAKhNA 6 sentiabria 1927. RGALI. F. 941. Op. 1. Ed. khr. 80. L. 18–18 ob.

17 «[...] заключительная работа по Словарю Художественных Терминов» (Proizvodstvennyi plan Muzykal'noi seksii G.A.Kh.N. na 1928–1929 ak<ademicheskii> god. RGALI. F. 941. Op. 1. Ed. khr. 23. L. 48 ob.).

18 "Otchet o rabote Muzykal'noi seksii GAKhN za 1928–1929 god", in: Plany i otchety o rabote seksii, podseksii i komissii za 1929–1930 god. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 55. L. 12–15 ob.

19 Podschet statei dlia entsiklopedii – spisok avtorov s ukazaniem kolichstva statei i strok, predstavlenykh dlia <Entsiklopedii khudozhestvennykh terminov> na 1.08.1929. NIOR RGB. F. 81 (GAIS). Kart. 16. Ed. khr. 14. L. 1–2.

of the Russian State Library (NIOR RGB) and dated 1 August 1929. This list, which contains 78 names, includes 28 authors of articles on music (Table 1).

Name	Number of articles	Number of lines
Aleksandrov N. G.	1	84
Bagadurov V. A.	9	1,392
Beliaiev V. M.	1	81
Beliaeva-Ekzemplierskaia S. N.	2	1,002
Bogatenko Ia. A.	6	618
Briusova N. Ia.	1	85
Gnesin M. F.	1	284
Zhilinskii B. L.	6	1,837
Zavsegdataev N. F.	1	351
Ivanov-Boretskii M. V.	201	10,193
Kuznetsov K. A.	3	174
Kondrat'ev S. A.	1	170
Medvedeva M. I.	12	1,515
Nikol'skii V. A.	4	978
Oganezashvili A. A.	1	39
Paskhalov V. V.	5	554
Renchitskii P. N.	2	1,117
Rogal'-Levitskii D. R.	6	1,114
Rozenov E. K.	3	928
Savelova Z. F.	7	725
Senitsia P. A.	1	70
Tolstoi S. L.	12	256
Usov D. S.	1	63
Ferman V. E.	3	704
Khokhlovkina A. A.	2	294
Shishov I. P.	1	189
Iurgenson B. I.	2	189
Iakovlev V. V.	1	206

Table 1

According to this document, by August 1929, the total number of articles written by musicologists for the *Dictionary of Art Terminology* amounted to 296. The main – and, at present, unsolvable – question concerns why so few of them have survived. Earlier we discussed the 15 articles written for it in 1923 by Ivanov-Boretskii and one by Kuznetsov. These 16 articles make up about 5 % of the total number in the table above.²⁰

These materials are supplemented by two documents: the above-mentioned minutes of the meeting of the Presidium of the GAKhN Commission for the Study of Artistic Terminology, dated 20 February 1926, at which Sakketi's article "Music" was discussed,²¹ and the presentation, in the form of a report, of Kuznetsov's article "Styles in Music".²²

Nine articles by Renchitskii (a GAKhN staff member from 1923 to 1931) have been preserved in the Russian National Museum of Music. They are typewritten copies with handwritten additions in ink and pencil.²³ Six of them are complete: "Nevmy" ("Neumes"), "Noty" ("Notation"), "Oktava" ("Octave"), "Obertony" ("Overtones"), "Osnovnoj ton (zvuk)" ("Fundamental Tone (Sound)") and "Ottenki" ("Nuances"). Two articles "Javanskaja muzyka" ("Javanese Music") and "Ehngarmonizm" ("Enharmonicism") are extant in draft form. None of them are dated, but a number of features allows us to associate them with the projects of the *Musical Encyclopedia* or the *Dictionary of Artistic Terminology*. First, the number of completed articles (six) corresponds to the figure indicated in the list cited above ("Count of Articles for the Encyclopedia"). Their titles follow an alphabetical order (the Cyrillic letters N and O). In the article "Osnovnoi ton (zvuk)", there are references to works by Nikolai Garbuzov, Georgii Katuar (Catoire), and Hugo Riemann's *Musiklexikon* in the edition by Alfred Einstein published in the mid-late 1920s.²⁴ The mention of the two of them – Katuar and Garbuzov – is accompanied by the

20 RGALI. F. 941. Op. 6. Ed. khr. 14. L. 53, 126–130, 138–139, 221a, 131–137; *ibid.*: Ed. khr. 13. L. 247–251a.

21 Protokol no. 11/25 zasedaniia Prezidiuma komissii po izucheniiu khudozhestvennoi terminologii GAKhN ot 20 fevralia 1926 g. RGALI. F. 941. Op. 14. Ed. khr. 19. L. 29. There was also an article entitled "Music" by Aleksei Losev. For further details, see: Plotnikov 2026.

22 Protokol no. 11 zasedaniia plenuma Podseksii istorii muzyki Muzykal'noi seksii GAKhN ot 19-go aprelia 1929 g. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 53. L. 37–39 ob.

23 RNMM. F. 18 (Petr Renchitskii). No. 93. Ed. khr. 1277. L. 1–41.

24 The reference is most likely to the first part of Garbuzov's *Teoriia mnogoosnovnosti ladov i sozvuchij* (Moscow, 1928) and to Katuar's *Teoreticheskij kurs garmonii* (Moscow, 1924–25).

remark that their ideas were formulated "in our own day". (The articles by Ivanov-Boretskii, Kuznetsov, and Renchitskii will be discussed in more detail below.)

On 26 March 1929, the chair of the Presidium of the Music Section, Medvedeva, reported that she had been instructed to purchase catalogue cards for compiling an alphabetical index of the articles in the *Music* volume of the *Encyclopedia of Artistic Terms*.²⁵ The rather extensive work of preparing the index, which, according to her own account, took twenty hours, was almost completed by 4 April.²⁶

On 22 September 1929, Protocol No. 22 of the meeting of the Presidium of the Music Section of GAKhN recorded a long-awaited event: "[...] all articles for the Mus<ic> volume of the *Dictionary of Artistic Terms* have already been completed".²⁷ In connection with this, the editor of the volume, Ivanov-Boretskii, was to convene a meeting of the Music Division to hear the articles.²⁸

Several articles written for the *Music* volume of the GAKhN *Dictionary of Artistic Terms* were read and discussed at the Plenum of the Music Division on 4 October, 15 and 29 November 1929; meetings devoted to their discussion were also held within individual subsections.²⁹ The minutes of the sessions discussing the following articles have been preserved: "Garmonia" ("Harmony") by Ivanov-Boretskii, Galina Van'kovich,³⁰ and Boris Zhilinskii;

Renchitskii also cites the eleventh edition of Riemann's *Musiklexikon*, edited by Alfred Einstein and published in 1929 (Riemann/Einstein 1929).

25 "Protokol no. 19 Zasedaniia Prezidiuma Muzykal'noi seksii GAKhN ot 26 marta 1929 g.," in: *Protokoly zasedanii prezidiuma <Muzykal'noi> seksii za 1929/1930 g. i materialy k nim*. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 53. L. 80.

26 "Protokol no. 20 Zasedaniia Prezidiuma Muzykal'noi seksii GAKhN ot 4 apreliia 1929 g.," in: *Ibid.* L. 82; "Protokol no. 24 Zasedaniia Prezidiuma Muzykal'noi seksii GAKhN ot 6 iunია 1929 g.," in: *Ibid.* L. 111.

27 «[...] все статьи для Муз<ыкального> тома Словаря Художественных Терминов уже закончены».

28 "Protokol no. 27 Zasedaniia Prezidiuma Muzykal'noi seksii GAKhN ot 22 sentiabria 1929 g.," in: *Ibid.*: L. 123.

29 *Ibid.*: L. 15.

30 This collaborator was not listed among the authors of the *Dictionary of Artistic Terms* in the Report on the Work of the Music Division of GAKhN for 1928–29.

“Kontsert” (“Concerto”) by Ivanov-Boretskii and Khokhlovkina;³¹ as well as the aforementioned article, “Stili v muzyke” (“Styles in Music”) by Kuznetsov.³²

The final meeting at which issues concerning the *Music* volume of the *Dictionary of Artistic Terms* were discussed took place at the plenum of the Music Division on 29 December 1929. On 5 December, the Division’s leadership once again asked Ivanov-Boretskii to designate the articles to be read and discussed.³³ However, judging from the minutes of 29 December 1929, no articles were read at the meeting; instead, only a request was recorded that Jaworskii write an article on the theory of modal rhythm. Should he decline, the assignment was to be redirected to his student Viktor Tsukkerman.³⁴

The Commission on the *Musical Encyclopedia* within the Music Division continued to exist in GAKhN until 1930. In the Division’s plan for that year, the completion of the body of articles for the Encyclopedia was once again noted. What remained to be completed, was only their final editing, as well as the selection of illustrations and music examples.³⁵

In the Report on the Work of the Music Division for the period from mid-February to 15 May 1930, reference to the *Musical Encyclopedia* (*Dictionary of Artistic Terms*) disappeared.³⁶ The matter of the *Encyclopedia* nevertheless remained within the purview of the Division’s new leadership, Chairman Nikolai Cheliapov and Secretary Aleksandr Veprik: in early June they asked Ivanov-Boretskii to submit to the Presidium the articles written for the GAKhN *Dictionary of Artistic Terms* with a view to their subsequent

31 Protokol no. 1 Zasedaniia Plenuma Muzykal’noi sektiis GAKhN ot 4 oktiabria 1929 g. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 46. L. 1.

32 “Protokoly nos. 1, 2 Zasedanii Podsektiis Istorii Muzyki Muzykal’noi sektiis GAKhN ot 15 i 29 noiabria 1929 g.,” in: Protokoly nos 1–5 zasedanii Podsektiis istorii muzyki za 1929/1920 g. i materialy k nim 1929–30. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 56. L. 2–12 ob.

33 “Protokol no. 3 Zasedaniia Prezidiuma Muzykal’noi sektiis Gos. akademii khudozh. nauk ot 5 dekabria 1929 g.,” in: Protokoly nos. 1–18 zasedanii prezidiuma <Muzykal’noi> sektiis za 1929/1930 g. i materialy k nim. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 53. L. 6.

34 “Protokol no. 9 Zasedaniia Plenuma Muzykal’noi sektiis Gos. akademii khudozh. nauk ot 29 dekabria 1929 g.,” in: Protokoly nos. 1–15 zasedanii prezidiuma <Muzykal’noi> sektiis za 1929/1930 g. i materialy k nim. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 54. L. 21–21 ob.

35 Proizvodstvennyi plan muzykal’noi sektiis GAKhN na 1930 g. RGALI. F. 941. Op. 1. Ed. khr. 148. L. 6.

36 Plany i otchety o rabote sektiis, podsektiis i komissii za 1929–1930 god. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 55.

publication.³⁷ What happened next is unknown: no evidence has survived indicating that this request was fulfilled.

What Remained in the End?

Let us turn directly to the articles written by the staff of the Music Division of GAKhN for the *Musical Encyclopedia (Dictionary of Artistic Terms)*. Most of them begin with the first five letters of the Cyrillic alphabet (A–D). The selection of the sixteen articles completed in 1923 by Ivanov-Boretskii and Kuznetsov appears almost random. What determined this choice is unknown, but it is evident that the authors preferred topics not directly related to specifically musical matters ("Anonymous", "Ensemble", "Arrangement", "Artist", "Bards", "Benedictine Order", "Byzantium", "Virtuoso", "Dilettante", "Dilettantism", "Debut", "Composition")³⁸. Only four articles pertain directly to the field of music ("Durchkomponiert", "Military Music", "Conducting", "Sound Editing").³⁹ The title of Kuznetsov's article, "Byzantium", seems inaccurate in relation to its content – it is more a sketch or a fragment of a more extensive work on the history of notation.

The texts by Ivanov-Boretskii and Kuznetsov are entirely original – no literal similarity can be found between them and the corresponding articles in *Granat Encyclopedic Dictionary* or in the Russian and the most recent German editions of Riemann's *Music Dictionary* mentioned above. Moreover, some terms (for example, "Zvukomontazh" ("Sound Editing")) are absent from both the Russian and German editions of Riemann's *Dictionary*. It is noteworthy that the lexeme 'Benediktinskij orden' (Benedictine Order) was introduced by Ivanov-Boretskii earlier than it appeared in Riemann's *Music Dictionary*: the article "Benediktiner", absent from the 10th edition (Reimann/Einstein 1922), appeared in the 11th (Einstein 1929), prepared with the contribution of Ivanov-Boretskii.

37 "Protokol no. 15 Zasedaniia prezidiuma Muzykal'noi sektsii Gos. Ak. Khud. Nauk 8 i iunia 1930 goda", in: Protokoly nos. 1–18 zasedanii prezidiuma <Muzykal'noi> sektskii za 1929/1930 gg. i materialy k nim. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 53. L. 91.

38 «Анонимный», «Ансамбль», «Аранжировка», «Артист», «Барды», «Бенедиктинский орден», «Византия», «Виртуоз», «Дилетант», «Дилетантизм», «Дебют», «Композиция».

39 «Durchkomponiert», «Военная музыка», «Дирижировать», «Звукомонтаж». All the articles mentioned will be published as a part of a special volume in *Wiener Slawistischer Almanach*.

It is evident that the specific selection of article titles was to some extent determined by the preferences of Ivanov-Boretskii, a specialist in the music of the Middle Ages, the Renaissance, and the Baroque. Even where excursions half a millennium back would seem uncalled for (as in the article “Virtuoz” (“Virtuoso”)), he still found room for them. It is precisely Ivanov-Boretskii’s substantial texts, rich in historical detail, that are of special interest. For example, the sequence of facts he constructs in the article “Dirizhirovanie” (“Conducting”) is particularly valuable, tracing changes in the perception of the conductor’s function over three and a half centuries, up to the early twentieth century (Maurice Kufferath, Felix Weingartner, Nikolai Malko). The distinctiveness of his interpretation of certain terms – for instance, his choice of exemplary march models in the article “Military Music”: the “Pilgrims’ March” from Berlioz’s *Harold in Italy*, Op. 16, and the theme of the second movement of Goldmark’s symphony *Rustic Wedding*, Op. 26 – does not diminish the value of his observations but, on the contrary, lends them additional interest, prompting discussion and giving well-known facts a touch of novelty.

Compared with the texts by Ivanov-Boretskii, the articles by Rentshchikii generally give the impression of being more substantial, thoroughly developed, and balanced in length (on average about 600 words). Their subjects pertain especially to primary music theory, including “Neumes”, “Notes” (“Musical Writing”, “Notation”), “Harmonics”, “Octave”, “Fundamental Tone (Sound)”, and “Enharmonicism”.

And yet, from what has been said, it is clear that the authors’ understanding of their tasks in the GAKhN *Musical Encyclopedia* did not fully correspond to the ideas of the Academy’s leadership, which envisioned a higher level of conceptual generalisation:

Изложение в словарных статьях представлялось Шпету, прежде всего, как систематическое установление современной эстетической терминологии, необходимой для организации знания в художественных науках. Соответственно, изложение исторической эволюции понятий должно было быть подчинено этой систематической задаче.

(Plotnikov 2026)

For <Gustav> Shpet, the presentation in dictionary articles was conceived above all as the systematic establishment of a modern aesthetic terminology that is necessary for the organisation of knowledge in the arts. Accordingly, the exposition of the historical evolution of concepts was to be subordinated to this systematic task.

This idea of "establishing a modern aesthetic terminology" was more fully reflected in Kuznetsov's article "Stili v muzyke", presented as a report at the meeting of the Plenum of the Subsection for the History of Music on 19 April 1929.⁴⁰ The minutes of the meeting read:

Докладчик определяет стиль как совокупность конкретных музыкальных признаков, обуславливающих характер или отдельного музыкального явления, или целой группы музыкальных явлений: творчество одного композитора в целом или в каком-либо отдельном этапе его пути или целого ряда за долгий период времени, в продолжении целой эпохи. Но эти признаки должны быть характерны, не свойственны иным музыкальным явлениям; в противном случае они не служили бы подлинными показателями данного стиля [...]. В этом смысле стилевая характеристика является «выделением», а не «объединением» характеризуемых музыкальных явлений и относится к области историко-музыкальных определений. История музыки есть, главным образом, история стилей, устанавливающая их последовательность и обусловленность по законам диалектического развития и вскрывающая смысл целого ряда музыкальных явлений и каждого звена его. При таком понимании для историка не может быть вопроса о преимуществах того или иного стиля над каким-либо другим, так как каждый стиль есть часть историко-диалектической цепи. В 19-м столетии история, в лице Адлера выработала методы стилистического анализа, в 20-м она пользуется формулами стилей для социологического построения истории музыкальных стилей. Эту задачу уточняет доктрина марксизма, стремящаяся привести преобладание тех или иных стилистических признаков в связь с преобладанием того или иного общественного строя; му-

40 Protokoly nos. 1–12 zasedanii Podseksii istorii muzyki za 1928/1929 g. i materialy k nim. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 46. L. 37–39 ob.

зыкальное творчество входит, таким образом, как часть в широкий процесс жизненной борьбы в самоутверждении общественных групп. Музыкальная наука также, как и вообще искусство, нуждается в марксистской доктрине. Например, до сих пор было принято подчеркивать в музыке 18-го века ее галантность, ее элементы орнаментики, и не замечались элементы здоровой бодрой ритмической пульсации, знаменующей восхождение к власти молодого 3-го сословия; точно также в новейшей западной музыкальной литературе, рядом с судорогами разлагающегося мещанства можно заметить и отзвуки грядущих побед трудовых масс.⁴¹

The speaker defines style as a set of specific musical features that determine the character either of a single musical phenomenon or of an entire group of musical phenomena: the work of one composer as a whole or at a particular stage of his development, or of a whole series of works over a long period of time, throughout an entire epoch [...]. In this sense, stylistic characterisation is a matter of “distinguishing” rather than “uniting” the musical phenomena under consideration, and it belongs to the sphere of music-historical definitions. The history of music is, above all, the history of styles, establishing their sequence and interdependence according to the laws of dialectical development and revealing the meaning of a whole range of musical phenomena and of each of its links. Under such an understanding, for the historian there can be no question of the superiority of one style over another. In the nineteenth century, history, in the person of Adler,⁴² developed methods of stylistic analysis; in the twentieth, it uses stylistic formulas for the sociological construction of the history of musical styles. This task is further specified by the doctrine of Marxism, which seeks to relate the predominance of certain stylistic features to the predominance of a particular social order; musical creativity thus becomes part of the broader process of social struggle in the self-assertion of social groups. Music scholarship, like art in general, requires the Marxist doctrine.

41 Протокол no. 11 zasedaniia plenuma Podseksii istorii muzyki Muzykal'noi sekti GAKhN ot 19-go apreliia 1929 g. RGALI. F. 941. Op. 5. Ed. khr. 53. L. 37–37 ob.

42 Guido Adler (1855–1941) was an Austrian musicologist and teacher. Adler had been developing the problem of musical style since the 19th century; his principal work on this topic – *Der Stil in der Musik* (1911) – was published already in the twentieth century.

Thus, proceeding from an academic understanding of the category of style, the speaker arrived at its interpretation in the spirit of the Marxist concept of class struggle. Entering the discussion, Losev objected to what he regarded as the empiricism present in Kuznetsov's report. At the same time, he had no doubts about the choice of the "sociological method as applied to musical material"⁴³:

Определение стиля как совокупности приемов с эстетической точки зрения неправильно. Слушая музыку, мы не воспринимаем приемы, даже можем совсем не знать их, так как мы непосредственно переживаем ее. Все в музыке есть совокупность разных приемов — ритма, гармоний и т. п., поэтому определение докладчика эмпирично. [...] у музыки есть еще внутренняя сторона — это и есть стиль. [...] Социологический метод в применении к музыкальному материалу не вызывает возражений и на Западе все науки уже социологизировались. [...] Но социология должна дать нам и нечто большее. [...] нужно показать внутреннюю необходимость, например, перехода ренессанса к барокко. Нужно показать, как применять диалектический, строго логический метод.

(Ibid.: 38)

To define style as a set of devices is incorrect from an aesthetic point of view. When we listen to music, we do not perceive devices; we may not even know them at all, because we experience the music directly. Everything in music is a combination of various devices – rhythm, harmonies, and so on – therefore the speaker's definition is empirical. [...] Music also has an inner dimension – and this is what style is. [...] The sociological method as applied to musical material raises no objections, and in the West all the sciences have already become sociologised. [...] But sociology must give us something more. [...] It is necessary to show the inner necessity, for example, of the transition from the Renaissance to the Baroque. One must show how to apply the dialectical, strictly logical method.

The discussion continued with an exchange of remarks:

43 «[...] социологического метода в применении к музыкальному материалу».

К. А. Кузнецов: «[...] всякая стилевая формула, как бы предельна ее конкретность ни была, не заменит, конечно, самого художественного переживания (“внутренних” свойств вещи — по терминологии оппонента). Теоретический анализ обследует предпосылки, элементы музыкального явления, вне которых оно не существует. [...] Благодаря социологии мы видим автора в его живом окружении и метче подходим к творчеству. Марксизм не говорит о влиянии экономических факторов на какой-нибудь каданс — это было бы каким-то мистицизмом. Марксизм доказывает только, что музыкант — проводник жизненных интересов, творческой установки определенного общественного слоя [...]».

А. Ф. Лосев: «[...] нужно отделять стиль от музыкальных признаков; избирая социологический метод, я должен вскрыть признаки стиля независимо от музыки; например стиль Ренессанс не есть лишь музыкальный стиль, так же и романтизм — его нужно определять помимо искусства. Часть здесь берется вместо целого — это методологическая ошибка. Социологическое изучение эпохи или композитора, разумеется, необходимо — это должно дать нам нечто новое».

(Ibid.: 38–38 об.)

К. А. Kuznetsov: “[...] No stylistic formula, however specific it may be, can of course replace the actual artistic experience (the ‘inner’ properties of a work, in my opponent’s terminology). Theoretical analysis examines the premises and elements of a musical phenomenon, without which it does not exist. [...] Thanks to sociology, we see the author in his living environment and approach his creative work more precisely. Marxism does not claim that economic factors influence some particular cadence – that would be a kind of mysticism. Marxism merely demonstrates that the musician is a conduit of the vital interests and creative orientation of a particular social stratum [...]”

A. F. Losev: “[...] One must distinguish style from musical features; in choosing the sociological method, I must uncover the features of style independently of music. For example, the Renaissance style is not merely a musical style, and the same applies to Romanticism – it must be defined apart from art. Here a

part is taken for the whole, and this is a methodological error. The sociological study of an epoch or of a composer is, of course, necessary – it will provide us with something new.”

It is evident that the basis of this polemic lay in the different interpretations of one and the same phenomenon by a philosopher and a musicologist. This difference surfaced not only in this instance, but almost invariably whenever Losev attempted to enter into dialogue with his colleagues from the Music Division. Accusing them of lacking the ability to perceive in music “music as such” and of being incapable of serving as its theorists in the true sense, he found no understanding among them.⁴⁴ Once again, the positions of the opponents did not coincide. What brought them closer (and this is symptomatic) was precisely their shared recognition of the necessity of applying the sociological method in the study of the problem of style.

The many-year effort devoted to the GAKhN *Musical Encyclopedia* came to an abrupt end at the very moment when it was expected to reach its logical conclusion. One can only speculate why this long-term project, in which around thirty staff and external collaborators of the Academy’s Music Division took part, ended so unhappily. Indirect signs – above all, the absence not only of systematic but even of occasional discussion of the Encyclopedia’s articles at the meetings of the Division and its subdivisions – suggest that the project proved of little interest and in low demand among its own contributors. Reports and plans presented a different picture, yet the reluctance to participate in the work on the Encyclopedia was unmistakable. Who knows – perhaps one day this collective work, created by the founders of Soviet musicology, will unexpectedly emerge from the fog of history?

The research is funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation), project number 386757512: „Zwischen Wissensutopie und Archiv. Das Projekt einer ‚Enzyklopädie der künstlerischen Terminologie‘ an der Staatlichen Akademie für künstlerische Forschung in Moskau (1921–1930). Erschließung neuer Quellen“.

44 Cf. on this point: Bobrik 2017: 307–309.

References

- Bobrik, Olesia (2017): "Ot ėmpiriki prikladnogo muzykovedeniia – k muzykal'noi nauke. Formirovanie pervykh russkikh muzykal'no-teoreticheskikh kontseptsii v trudakh Muzykal'noi seksii GAKhN", in: Plotnikov, Nikolai / Podzemskaiia, Nadezhda (Ed.): *Iskusstvo kak iazyk – iazyk iskusstva. Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk i ėsteticheskaiia teoriia 1920-kh godov*. Tom 1: *Issledovaniia*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 289–310.
- Biulleteni GAKhN* (1926): 4–5. Moskva: GAKhN.
- Biulleteni GAKhN* (1927/28): 8–9. Moskva: GAKhN.
- Biulleteni GAKhN* (1928): 10. Moskva: GAKhN.
- Einstein, Alfred (Ed.) (1929): "Benediktiner", in: Reimann, Hugo / Einstein, Alfred (Ed.): *Hugo Reimanns Musik-Lexikon*. 11. Auflage. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Glebov, I. [Asaf'ev, Boris] (1919): *Putevoditel' po kontsertam, vyp. I. Slovar' naibolee neobkhodimykh muzykal'no-tekhnicheskikh oboznachenii*. Petrograd: Narkompros.
- "Muzykal'naia sektsiia" (1923), in: *Iskusstvo. Zhurnal Rossiiskoi Akademii Khudozhestvennykh nauk* 1, 428–429.
- Plotnikov, Nikolai (2026): "Forma i poniatie. Istoriia projekta 'Ėncyklopedii khudozhestvennoi terminologii' GAKhN". (The manuscript will be published as an introduction to the edition of the *Encyclopedia of Artistic Terminology* as a special volume of the *Wiener Slawistischer Almanach*).
- Reimann, Hugo / Einstein, Alfred (Ed.) (1922): *Hugo Reimanns Musik-Lexikon*. 10. Auflage. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Riman, G. [Riemann, H.] (1901–04): *Muzykal'nyi slovar'.* *Perevod s 5-go nemetsk. izdaniia B. Iurgensona, dopolnennyi russkim otdelom, sostavlennym pri sotrudnichestve P. Veimarna, A. Preobrazhenskago, N. Findeizena, Yu. Engelia, B. Iurgensona, i dr.* Translated/edited by Iu. Engel'. Moskva/Leipzig: Izdatel' P. Iurgenson.

Tilmann Reuther (Ed.)

**Extended Abstracts of the Austrian
Delegation at the XVIIth
International Congress of Slavists in
Paris, August 2025**

Cristina Beretta

Transcultural Memory as Agency against Nationalistic Imaginary in Post-Yugoslav War Literature

Keywords: Post-Yugoslav war literature, nationalism, transcultural memory, agency, social imaginary

The Agency of War Literature: Social Imaginary, Performance and Mimesis

The concept of a *literary agency* is one that I have theorised by integrating the notions of agency, social imaginary, performance, and mimesis. Kögler, Pechriggl, and Winter (2019: 7) define **agency** as “the attempt to understand how exactly the socially situated self, which is placed within social structures of power and domination, can act creatively and reflexively”.¹ Winter (2019: 173) defines agency as the competence of human beings, “to shape their live under [...] conditions that they could not choose and that are shaped by relations of domination and power”.² Agency is located at the crossroad of unconscious “Agieren” (to act out) and deliberative, intentional “Handeln” (to act).³

To make the concept of agency fruitful for literary analysis I will draw upon the concept of the **social imaginary** as developed by Castoriadis in *L'institution imaginaire de la société* (1975). The social imaginary is *poiesis*, i.e. creation; it is the “continuous and (socio-historically and psychically) basically indeterminate creation of figures/forms/images, which underlie every speech about ‘something’. What we call ‘reality’ as well as ‘rationality’ are in fact based upon

1 „[...] der Versuch zu verstehen, wie genau das sozial situierte Selbst innerhalb sozialer Macht und Herrschaftsstrukturen platziert ist und dennoch kreativ agieren und reflexiv handeln kann“. – Unless indicated otherwise, all the English translations are my own, with assistance provided by deepl.com. – C. B.

2 „[...] wie Subjekte ihr Leben unter sozialen Bedingungen gestalten, sie selbst nicht wählen konnten und die durch Herrschafts- und Machtverhältnisse geprägt sind“.

3 These concepts are developed by Pechriggl (2018).

them” (Castoriadis 1990: 12⁴). The term “imaginary” does not mean fancied or invented. In fact, the social imaginary is all the imagining, visualizing, telling, and doing of a society, which embodies the answers to basic questions such as “Who are we, as a community?”, “What do we want?”, “What do we lack?” (ibid.: 252). One of the examples Castoriadis uses to illustrate the powerful and far-reaching impact of the imaginary is that of nation and nationalism:

The nation fulfils the [...] task of identification by referring to a ‘common history’ – a reference is imaginary in three senses, because firstly this history belongs to the past, secondly the commonalities do not extend very far, and finally what is known of this past and serves as a carrier of community-building identifications in the consciousness of the people is largely mythical. However, two world wars and the persistence of nationalism have proved that this imaginary of the nation is more enduring than any reality.

(Castoriadis 1990: 254–255)

The concept of the “social imaginary” can be applied to the domain of literature as such: as with other cultural products and artistic forms, literature is also an actualisation of the human capacity to intervene upon and transform the social imaginary existing to a certain time within a certain social context. This is even more so as literature, as a creative process, eludes a mere rationalising representation of what exists and of what is planned. The process of writing, reading, and interpreting literature can therefore be considered a form of transformative intervention on the existing imaginary – a form of agency.

Mondzain’s notion of *performance* is useful to illustrate this process of transforming the imaginary. In her lecture *De l’acte guerrier à la performance de l’acteur* (2014) on war-related ritual performances, Mondzain starts from the semantic-etymological root of the word and uses the French verb “per-former” with the meaning of “to form, to shape”. War is essentially the destruction of the bodies of the enemies, i.e. it is the destruction of forms and shapes. A performance of war gives form to that which has no form (any longer), to war destruction itself. When applied to the domain of literature, this concept can be elucidated as such: the act of “performing”, i.e. of shaping war through literature results in the formation of narratives that extend beyond the scope of

4 Here and in the following, translated quotations are taken from the German edition.

destruction associated with warfare. By reflecting on the past event, literature has the capacity to elaborate narratives that can exert a substantial influence on the present or the future through creative reflection, even without explicitly sketching out ideas about a possible future in their works or arguing them conceptually.

The literary transformation of the imaginary can affect the extra-literary world through *circular mimesis*. I propose this term, coined by Pechriggl in her reflections on ontology (2006: 61–63), to combine the prevailing direction of thinking about mimesis in the wake of Plato, Aristotle and Erich Auerbach (art imitates life) with Oscar Wilde's opposite perspective, as outlined in his 1891 essay "The Decay of Lying" (life imitates art).⁵ The idea is as follows: art imitates life, which in turn imitates art, and so on. Literature has the capacity to intervene in the social imaginary of war and the ideology fuelling a particular war, thus displaying agency. In this way, it participates in the social and cultural interpretation of war, which in turn determines a community's political and social development after a war.⁶ The empirical effect of literature is to be investigated, for instance, by means of literary sociology. In my study, I analyse the agency potential of literature.

Post-Yugoslav War Literature's Transcultural Memory as Agency against Nationalism

As I was anticipating above, Post-Yugoslav war literature does not only represent warfare, but it also investigates the nationalistic ideology that underlies the Yugoslav wars of the 1990's. The nationalist imaginary is based on an irrational promise of salvation through totalitarian unity thinking, which means the standardisation and subordination of individuals and groups to a national collective that is imagined as uniform. This entails an extremely reduced economy of thought and affect, which can be summarised in the binarism friend vs. foe, us vs. the others.⁷ A foundational principle of nationalism is also the concept of a mono-national past, which is commonly interpreted as the 'golden

5 This concept has been further developed for literary studies by Enver Kazaz (2012: 97).

6 See on this issue for instance Höpken 2007, Vlasisavljević 2007, Demiragić 2015, Wachtel 1998.

7 In my habilitation thesis, I provide a comprehensive analysis of the nationalist imaginary (see Beretta 2020).

age' of a nation. This perspective is often juxtaposed with the negative interpretation of a multinational or multicultural past as a period characterised by unredeemable conflicts, pervasive discrimination, and injustice. The central proposition of this extended abstract I would put forth is: some texts of Post-Yugoslav war literature display literary agency by shaping artistically and thus conceptualizing a multicultural, hybrid or transcultural past thus making a social imaginary thinkable that is not a nationalist one.

One text of Post-Yugoslav war literature that shapes memory in a manner that transcends aggressive nationalism is Dževad Karahasan's story "Pisma iz 1993. godine" ("Letters from the Year 1993") from the narrative cycle *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (2007; *Reports from The Dark World*). Though it appears to favour a multicultural concept of distinct differences rather than a transcultural, hybrid concept, the text is a plea for diversity. Karahasan's story is an explicit reply to Ivo Andrić's *Pismo iz 1920. godine* (1946; *Letter from the Year 1920*) and is characterised by a complex plot, which is based on a series of letters written by different characters across time periods. In Andrić's text, which was largely instrumentalised during the 1990s, the protagonist Max Löwenfeld leaves Sarajevo in the aftermath of World War I, driven by his profound aversion to the prevailing attitude of uncritical insistence on religious difference among the city's four religious groups (Catholic and Orthodox Christians, Jews and Muslims). In a letter, the protagonist repeatedly refers to this attitude as "hatred".

In contrast, in Karahasan's story, three characters return or go on purpose to Sarajevo, even during the siege of the town in the 1990s. What is even more crucial: while Andrić's Max Löwenfeld draws upon the central episode of a sleepless night in Sarajevo, where the religious groups make themselves audible by different sounds,⁸ to document the alleged animosity among religious groups in Bosnia, Karahasan's Max Löwenfeld later references this episode in an affirmative manner as a celebration of diversity. Furthermore, the text contextualises the siege of Sarajevo within the broader context of European history, encompassing not only the Yugoslav wars of the 1990s, but also World War I, World War II and the Holocaust, the Spanish Civil War, and the Algerian War. This perspective dispels the widespread, balkanising notion that bloody

8 The Jews are explicitly mentioned by the letter's author, an atheist Jew, in a somewhat ironic manner as the religious group that does not make itself audible.

(nationalist and genocidal) wars are a distinctive feature of the Balkans. By means of intertextuality, intertwined storylines and multiperspectivity, Karahasan's text displays a *multicultural* approach to Bosnia that makes the case for cultural and religious diversity.

A text which conceptualizes *transcultural* memory is Alma Lazarevska's *U znaku ruže* (1996; *The Sign of the Rose*). This poeticized century novel sui generis is extraordinary in its capacity to address numerous issues in an exceedingly dense form. The 141-page text encompasses the history of a century, from the Austro-Hungarian period to the Weimar Republic and the siege of Sarajevo in the 1990's, as well as the geography of Central and South-Eastern Europe, with Mostar, Prague, Berlin, Belgrade, and Sarajevo serving as its geographical coordinates. The narrative is intricately woven, incorporating a range of themes and motifs, including a re-examination of seminal moments in the life of the social revolutionary Rosa Luxemburg, alongside fictional characters that are all connected to her. The book explores both the phenomenon of revolution and its subsequent repression, evoking historical instances such as the Spartacus uprising in Berlin during 1919 and the Prague Spring of 1968. Finally, it delves into periods characterised by repression and darkness, such as the period leading up to the wars in Yugoslavia in the 1990's and the siege of Sarajevo from 1992 to 1995.

In the context of this paper, the following point is of specific relevance: Lazarevska's postmodern novel positions the siege of Sarajevo within the broader geographical area of *Mitteleuropa*, thereby eluding a narration through the prism of its supposedly distinct national histories. The region is instead conceptualised as a highly interconnected geographical, cultural, and historical entity that is characterised by past periods of repression and revolution that exhibit distinct characteristics yet evince structural parallels. The concept of "transculturality", as proposed by Welsch (2020), can be combined with the concept of "cultural memory" by Assmann (1992) to describe the form of memory performed by Lazarevska's novel as *transcultural memory*. Transculturality conceptualises the borders of cultures as permeable, dynamic, and open and underscores the significance of connections across and through borders rather than accentuating divisions (Welsch 2020). I propose the term "transcultural memory" to denote a form of memory that transcends artificial national and allegedly cultural borders and encompasses individual and collective historical interconnectedness within a broader region. Thus, Laza-

revska intervenes in the social imaginary of the siege of Sarajevo, liberating it from narrow ethnonational signifiers.

There are other literary texts of Post-Yugoslav war literature that shape various degrees and forms of transcultural memory. Lejla Kalamujić's short story "Dobri, loši i Kafka" ("The good, the bad, and Kafka") from the narrative cycle *Zovite me Esteban* (2015; *Call me Esteban*) draws on Central European cultural memory and chiasmatic thinking⁹ as an antidote to nationalist binarism, the denial of national diversity and the persecution of the national other. Maša Kolanović's novel *Sloboština Barbie* (2008; *Barbie Underground*) on the Croatian war is, among other things, an archive of Yugoslav and Post-Yugoslav cultural heritage and pop-culture, documenting the latter's connection to Western, especially American (pop) culture.¹⁰ Slavenka Drakulić's novel *Kao da me nema* (1999; *As If I Were Not There*) can be mentioned here, too; by using quotations from central texts of "Lagerliteratur" of the twentieth century, from Primo Levi's *Se questo è un uomo* (1947; *This Is a Man*), Eva Grlić's *Sjećanja* (1997; *Memories*) and Varlam Šalamov's *Kolymskie rasskazy* (1978; *Tales from Kolyma*) as epigraphs, the novel expands the cultural memory of "Lager-literature" on the issue of the systematic mass rape of women in war, which has been generally neglected before.¹¹ Dubravka Ugrešić's *Ministarstvo boli* (2004; *The Ministry of Pain*) is a comprehensive archive of Yugoslav memory that also challenges narrow nationalistic narrations.

It is observable that the examined corpus of Post-Yugoslav war literature exhibits a range of approaches to cultural memory, from a multicultural to a transcultural orientation. A salient feature that these texts have in common is that they challenge the nationalistic imaginary by performing affirmatively counter-nationalist cultures of remembrance, either as an addition of rather distinct cultures (Karahasan) or as a highly interconnected cultural heritage (Lazarevska, Kalamujić, Kolanović, Drakulić and Ugrešić). It is perhaps somewhat coincidental that this extended abstract proposes only female authors with a transcultural approach, but it would be worthwhile to investigate this further in the future.

9 In my habilitation thesis, I have conducted a comprehensive analysis of the chiasmatic aspect of Kalamujić's text, see Beretta 2020.

10 See also Beretta 2013a.

11 See also Beretta 2013b.

References

- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Verlag C. H. Beck.
- Beretta, Cristina (2013a): „Maša Kolanović's Roman *Sloboština Barbie* (2008) und die Mimikry der Geschlechternormen. Barbie, Butler und ein wenig Bhabha“, in: Hansen-Kokoruš, Renate / Popovska, Elena (Eds.): *Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 193–210. (Grazer Studien zur Slawistik. Bd. 1)
- Beretta, Cristina (2013b): „Riskante Subjektwerdung. Slavenka Drakulić's ‚Kao da me nema‘ (1999, Als gäbe es mich nicht) und das Erzählen über Massenvergewaltigung von Frauen im Krieg“, in: Mertlitsch, Kirstin / Leibetseder, Doris / Isop, Utta / Guggenheimer, Jacob (Eds.): *“When we were gender...” Geschlechter erinnern und vergessen. Analysen von Geschlecht und Gedächtnis in den Gender Studies, Queer-Theorien und feministischen Politiken*. Bielefeld: transcript Verlag, 277–289.
- Beretta, Cristina (2020): *Krieg, Literatur und Agency. Post-jugoslawische Kriegsliteratur und das nationalistische (Geschlechter)Imaginäre*. Habilitationsschrift [unpublished]. Universität Klagenfurt.
- Castoriadis, Cornelius (1990): *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Demiragić, Ajla (2015): *Prikaz rata u tekstovima bosanskohercegovačkog spisateljica: žensko ratno pismo 1992–1995*. Doktorska Dissertacija [unpublished]. Univerzitet u Sarajevu.
- Höpken, Wolfgang (2007): „Postsozialistische Erinnerungskulturen im ehemaligen Jugoslawien“, in: Brix, Emil / Suppan, Arnold / Vyslonzil, Elisabeth (Eds.): *Südosteuropa. Traditionen als Macht*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 12–50.
- Kazaz, Enver (2012): *Subverzivne poetike*. Zagreb/Sarajevo: Synopsis.
- Kögler, Hans-Herbert / Pechriggl, Alice / Winter, Rainer (2019): „Einleitung: Das Enigma von Agency“, in: Idem. (Eds.): *Enigma Agency. Macht Widerstand Reflexivität*. Bielefeld: transcript Verlag, 7–27.
- Mondzain, Marie-José (2014): *De l'acte guerrier à la performance de l'acteur. La guerre en performance dans la création littéraire*. Colloque international organisé par Martin Mégevand (Université Paris 8) avec Debra Kelly (Université de Westminster). Paris, 4 & 5 décembre 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=wm4vEY9-KRA> (27.12.2024).

- Pechriggl, Alice (2006): *Chiasmen. Antike Philosophie von Platon zu Sappho, von Sappho zu uns*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Pechriggl, Alice (2018): *Agieren und Handeln. Studien zu einer philosophisch-psychoanalytischen Handlungstheorie*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Vlaisavljević, Ugo (2007): *Rat kao najveći kulturni događaj. Ka semiotici etno-nacionalizma*. Sarajevo: Verlag.
- Wachtel, Andrew Baruch (1998): *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. Stanford: Stanford University Press.
- Welsch, Wolfgang (2020). „Transkulturalität: Realität und Aufgabe“, in: Giesen, Hans / Rink, Christian (Eds.): *Migration, Diversität und kulturelle Identitäten*. J. B. Metzler, Stuttgart, 3–18.
- Winter, Rainer (2019): „Praktiken des Eigensinns und die Emergenz des Politischen“, in: Kögler, Hans-Herbert / Pechriggl, Alice / Winter, Rainer (Eds.): *Enigma Agency. Macht Widerstand Reflexivität*. Bielefeld: transcript Verlag, 173–192.

Peter Deutschmann

Heroes of Our Time? Depictions of Dissent ex post

Keywords: Czech literature and culture after 1989; Russian literature and culture after 1989; cultural memory; popular culture; representation

Dissent Then and Now

Dissent was an important social phenomenon in the Eastern European states in the period after the Second World War, which to some extent also contributed to the collapse of the power structure at the end of the 1980s.¹ Although it peaked in the 1970s and 1980s, it is not a thing of the past – some of its protagonists are still alive, and their stories and experiences are being shared with younger generations. Given the troubled political circumstances in some Eastern European countries in the new century, the legacy of twentieth century dissent is central to cultural memory after the collapse of state socialism more than thirty years ago. The political systems in countries such as Russia and Belarus have become increasingly authoritarian, and people living under these regimes now experience political conditions similar to those of the late Soviet period. For many of them, dissent is not a thing of the past, but an existential issue in everyday life, albeit with significantly altered means of communication and organisation.² As a thematic issue of the journal *Osteuropa* aptly

1 The relevance of dissent for this breakdown is still a matter of discussion – see the reactions on Kotkin/Gross 2009 who downplayed the role of dissidents and human rights activists against the idea that the implosion was caused by structural and economic faults in the communist regimes.

2 Whereas the typewriter and the telephone-booth were the most important communication-devices for “classical” dissent, they have been replaced by digital communication-media in Russia (Gabowitsch 2013: 12) or Belarus (Kirschbaum 2022: 49–53).

noted in 2010, looking back at dissent is, to some extent, looking forward to the present and the future.³

With regard to Kacper Szulecki's recent discussion of the notions *dissent*, *dissidents* and *dissidentism*, one is prompted to provide a shorthand definition of dissent as the public expression of disagreement with those in power in a general atmosphere of repression and in the name of a common good or political idea.⁴ These definitions are also useful for examining dissent in its aftermath – when it has become a phenomenon of a culture's past. The representation and memory of historical dissent after the collapse of state socialism raise new questions:

- Is dissent only represented in retrospect, or are there signs of generalisation or actualisation?
- How are the powers represented? Are there only the negative antagonists and targets of dissident protest or are they represented in a more subtle way? Are only the dissidents in the right or are the authorities given a voice to articulate their positions and justify repression?
- Are there also other positions, namely the position of people in the grey zone⁵ who do not belong to either the authorities or to the usually rather small social group of dissident protesters?
- How nuanced and subtle are the representations of dissident practices and lives? What issues are obviously relevant to the representations?

The memory of dissident culture and political practice in the new political and technological conditions of the post 1989-years is not only a reference to the socialist era but is also significantly influenced by the political and social circumstances that have evolved over the last thirty-five years. This becomes particularly clear when comparing the post-Soviet states on the one hand and Eastern Central Europe on the other. The integration of Poland, the Czech

3 The Russian protesters against the restrictions of public demonstrations around 2010 consciously reverted to dissent but failed to mobilize a larger part of concerned citizens – cf. Horvath 2015.

4 For Szulecki, *dissent* and *dissidentism* means more or less the same, but *dissidence* shall denote more precisely the repression of dissent from the side of the authorities (and *dissidentism* the international perception of dissidence) – cf. Szulecki 2019: 28–34.

5 For a good historical discussion of the notion “grey zone” see Burget 2021.

Republic, Slovakia and other Eastern European countries into the European Union in 2004 has modulated the cultural memory of the socialist past. Apart from the canonisation of prominent leaders such as Václav Havel and Lech Wałęsa, doubts have been raised about the significance of dissent in the dissolution of the socialist system. Meanwhile, dissidents were accused of promoting oppositional positions from a rather elitist position that was unlikely to be shared by the majority of the population (cf. Maryl et al. 2019: 149–158).

Claiming and Disclaiming Dissent – Russia since 1992

In Russia, the situation was different: during the transformation period of the 1990s, the intelligentsia – which had been familiar with and sympathetic to issues of dissent – experienced marginalisation (see Salmin 1998). The new elite was not interested in the past, and none of the former dissidents played a significant role in Russian politics during the Yeltsin era or under Putin. Yet Aleksandr Solzhenitsyn, the most prominent of all Soviet dissidents, was not only revered by “independent” film-makers such as Aleksandr Sokurov but also embraced by Putin’s new ideology of “United Russia” (*Edinaia Rossiia*) and quickly integrated into the neo-Slavophile programme of Russia’s exemption from the “liberal” West (see Horvath 2011). Similarly, a closer look at the activities surrounding the commemoration of Andrei Sakharov on the occasion of his 100th birthday in 2021 raises doubts about a clear distinction between official and unofficial cultural memory. In addition to “civic” activities to commemorate Sakharov, it seems that state-sponsored institutions have also been heavily involved in preserving the memory of this famous dissident.

Under Putin, a constant and sharply focused protest against the new power structure was articulated in radical political art. Its protagonists – Pussy Riot, Voina, and others – were often perceived (especially by Western media) as dissident; but they also referred to dissident practices themselves. For example, in January 2012, Pussy Riot performed a song, “Bunt v Rossii, Putin zasal” (“Riots in Russia, Putin has pissed himself”), on Moscow’s Lobnoe Mesto at Red Square, where in August 1968 a group of seven dissidents protested against the Soviet invasion of Czechoslovakia (see Meindl 2018: 18of).

Sakharov and Solzhenitsyn are thus contended figures: while the authorities seek to enshrine them as historical figures and avoid any updating of their position, the protest-movements in politicised art and popular culture

outline the historical roots of protest by alluding to dissidents. In a similar vein, Liudmila Ulitskaia has published a biographical book on Natal'ia Gorbanevskaia, the most prominent female dissident in the Soviet Union, and a fictional novel – *Zelënyi Shatër* (*The Big Green Tent*) – set in the dissident milieu. This milieu is portrayed in a complex way reminiscent of Solzhenitsyn's great novels set in the late Stalinist period – *V krughe pervom* (*The First Circle*) and *Rakovyi korpus* (*Cancer Ward*). Many protagonists are portrayed in their personal relationships with each other and with regard to their social background. The portraits of people living in the dissident milieu are generally very positive: they try to help each other in difficult situations, and their aims and problems are understandable and appealing – producing samizdat, teaching music, helping handicapped children, providing Western media with photo-material from the Soviet Union, and so on.

In Putin's Russia, dissidents are exceptional figures – important figures in Russian history (presented by state-sponsored institutions), or positive figures of courage and protest against unfavourable political conditions that can be identified within the given political circumstances.

Dissidents and Popular Dissent in Czech Culture

In contrast to the countries that emerged from the collapsed Soviet Union, where former Soviet dissidents did not occupy important positions in state or private institutions, the situation in Czechoslovakia (1989–1992) and its two successor states shows a variety of careers for former dissidents and a lively public interest in the most prominent ones. Although not all dissidents became representatives of the state – such as Václav Havel, Jiří Gruša or Milan Uhde – a lively interest in the culture of dissent is manifested in a number of books, films and other media representations of prominent dissidents. To some extent, these representations continue the literary auto-reflections of dissident writers (Václav Havel, Pavel Kohout and Ludvík Vaculík have already depicted the intricacies of dissent) and those of close relatives and friends (e.g. Tereza Boučková, Jiří Kratochvíl), but they add new aspects which are, most likely, related to the distance in time and situation: Michal Viewegh's popular 1992 novel *Báječná léta pod psa* (*Bliss Was It in Bohemia*), which was also successfully adapted to film in 1997, describes the life of a typical middle-class family whose members tried to stay away from politics but

were nevertheless affected by the power structures. The family positions itself in a grey zone, but a brief personal contact with dissident Pavel Kohout, who has a house in the same village, triggers the downfall of the father, a successful economist in a state-owned company. Instead of having the privilege of travelling to Western Europe on business, he is forced to work as a gatekeeper in his company, simply because of his alleged contact with the dissident milieu. Written in the wake of the Velvet Revolution, the novel is not only critical of the socialist regime. Its opponents are also portrayed in a slightly satirical manner: the Czech phrase *pod psa* in the title not only denounces the socialist years as “very bad”, but also alludes to Pavel Kohout’s autofictional novel *Kde je zakopán pes* (“Where the Dog is Buried”), which reflects the private life of a dissident and was officially published shortly before Viewegh’s book. The encounter with Pavel Kohout is a central scene in the book, both because it is crucial to the fate of the family and because it shows the differences between the determined dissidents and the people in the grey zone, who behaved less boldly but were just as affected by the power structures.

The Czech sociologist Veronika Pehe considers Viewegh’s novel – along with many other representations of the socialist past that also belong to the “light” comedy genre – to be a typical production of the 1990s, expressing the striving for “petty heroism” (cf. Pehe 2020: 92). In other words, acts of resistance against the regime were not carried out by dissidents but by ordinary people from the grey zone. Pehe even suggests that the popularity of humorous stories and films about the private lives of individuals under socialism was due to a national desire for exculpation: in order to conceal the lack of broad resistance to the power structure, small, petty acts are presented as if they were also subversive gestures (ibid.: 97). In fact, what is striking about Viewegh’s novel is that the little heroes of the grey zone come to the fore, while the dissidents are schematic figures in the background whose position is clear and determined. Both the novel and the film show how ordinary people worry about their position between the extremes of the power structures on the one hand and the rigid opposition on the other.

A very successful and remarkable counterpart to Michal Viewegh’s novel is the TV-serial *Vyprávěj!* (“Tell!”), which ran on Czech television from 2009 to 2013, comprising five series with a total of 115 episodes, with an average length of around 52 minutes. Its popularity can also be measured by the number of viewers, with each episode attracting more than one million viewers. The series

can best be described as a kind of historical soap opera, depicting the life of a “typical Czech” family, the Dvořáks, against a historical background – covering more than 40 years, from 1964 to 2005. This TV saga of the Dvořák family metonymically represents the Czech nation in the last decades of the twentieth century and at the beginning of a new century. By focusing on the grey area of Czechoslovak society, the production attracts the interest of a large number of people from the former Czechoslovakia.

The historical background is provided by newsreel footage and a voice-over narrating the historical events, while the fictional storyline involving the family members fits neatly into the historical context. The story of the fictional Dvořák family is told by a younger member of the family. This narrator places the characters and their relationships in the historical chronotope. In accordance with the rules of the genre, the complexity of the characters is not very high (so that the viewers do not need to have seen every episode to follow the plot) and the historical circumstances are only roughly outlined. The same applies to the portrayal of milieus and groups – it is easy to determine to which segment of society a character belongs, although, of course, the characters in the genre do not remain static but develop over time (for example, Karel, one of the main characters, who is a qualified engineer for the construction of the Prague metro, usually avoids conflicts with the authorities, but in 1989 he signs the *Několik vět* (“Some Sentences”) petition issued by Charta 77).

One could say that *Vyprávěj*’s general focus is on the large grey zone by showing a wide variety of characters positioned in it, but the series pays tribute to genre conventions and positions the characters rather schematically as black, white and grey: only the latter are indeed diverse and interesting, while the authorities of late socialism are just as schematic as the dissidents.⁶ The slow historical pace and the detailed plot allow for a rather complex picture of life under socialism; the cultural memory produced is diverse and not reduced to stereotypical collective images of Czechoslovakian society. Although the

6 At about the same time, state-sponsored Czech Television produced also another series on Czech and Slovak history during the twentieth century. *České století* (“Our century”) was written by Pavel Kosatík, a successful writer of Czech history for a non-academic audience. The series focuses on the political elite, not on ordinary people. This is particularly evident in the Charta 77 episode, where only the people in power and the other group of opponents – dissidents and the underground – are shown. Ordinary people are staffage, their conflicts or problems are not the subject of this overt representation of politics.

various characters are somehow “typical”, there are so many of them that generalisations are not possible.

The film *Havel* (dir. Slávek Horák, CZ 2020) shows the future president in his dissident years by paralleling his political activities and his private life. The private area serves as a mirror of the political sphere so that problems in the private area have a similar structure to those in the political sphere. The film connects the level of politics with the more concrete levels of private life, or even more directly, with physicality. For example, in a scene set during the Prague Spring, Alexander Dubček is shown urinating in the street after attending a performance of a Havel play because he did not want to queue to go to the toilet. When Havel joins Dubček urinating in the street, he speaks approvingly: “Zrušení cenzury – jaká úleva” (“Censorship is gone, what a relief”), creating a double meaning as the ‘relief’ also refers to urination. The film also works with other parallels, e.g., with the parallel between life and theatre. This parallel leads to direct shifts between life and theatre, in the sense that Havel’s plays for theatre – sometimes labelled as a Czech version of absurd theatre – are firmly grounded in the personal experience of absurd conditions for Czechoslovak citizens. But the parallel between life and art also allows for working with visual leitmotifs and artistic composition (e.g., the recurrence of signatures under petitions, legal appeals and revocations, or the play with structures and patterns in film). Havel is not presented as an extraordinary politician, but on a human level, as a man with doubts and faults, heroic in some situations, pathetic in others. In any case, Havel, as a protagonist, remains an exceptional figure who acts consistently in politics; when he transfers his convictions to everyday life, he does not succeed in the same way.

As a general conclusion from this preliminary analysis of the material, I would like to propose the following thoughts:

1. The representation of socialist dissent is highly susceptible to the social and political circumstances in which the representation is produced: when the political climate is harsh and dissent is a current issue in the present, the representation of historical dissent is carried out with an eye to its relevance to contemporary society. When the expression of political ideas is met with

severe repression, dissent emerges simultaneously with the conditions for heroising political subversion and non-conformism.⁷

2. The broader circumstances that limit the possibilities for heroism therefore allow us to distinguish between heroic and postheroic societies, which seems to coincide largely with the systemic changes in Eastern Europe around 1989.⁸ In post-heroic societies, the representations of heroes are different from those in repressive political conditions where dissent is an important political issue.

3. Representations of dissent – especially of the leading figures – never ignore the social relations of dissent, its difference from the ‘silent’ majority / the grey zone. However, the picture varies: sometimes the dissident is idealised as a hero overcoming serious obstacles; sometimes it is the milieu or even the ‘silent’ majority that is represented with “petty heroism” – small everyday resistance. In Czech culture after 1989, the latter has become popular probably because of the large “grey zone” and the small number of dissidents.

References

- Burget, Eduard (2021): “Zrození šedé z černé a bílé: Pokus o historickou rekonstrukci pojmu ‘šedá zóna’”, in: *Česká literatura* LXIX: 425–452.
- Gabowitsch, Mischa (2013): *Putin kaputt!? Russlands neue Protestkultur*. Berlin: Suhrkamp.
- Genis, Aleksandr / Paramonov, Boris (2018): “Solzhenitsyn kak geroi romana”, in: *Radio Svoboda online*. <https://www.svoboda.org/a/29108620.html> (01.09.2025)
- Horvath, Robert (2011): “Apologist of Putinism? Solzhenitsyn, the Oligarchs, and the Specter of Orange Revolution”, in: *Russian Review* 70, 300–318.
- Horvath, Robert (2015): “‘Sakharov Would Be with Us’: Limonov, Strategy-31, and the Dissident Legacy”, in: *The Russian Review* 74/4: 581–598.

7 These particular sociopolitical conditions which allow for heroism and heroisation were mentioned by Aleksandr Genis and Boris Paramonov when discussing Aleksandr Solzhenitsyn’s position before his forced migration to the West – cf. Genis/Paramonov 2018.

8 A plausible distinction of heroic and postheroic societies was drawn by Herwig Münkler in an essay (2007), but without any reference neither to the political context nor to the system change in Eastern Europe towards the end of the twentieth century.

- Kirschbaum, Heinrich (2022): *Revolution der Geduld. Eine belarussische Bricolage*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Kotkin, Stephen / Gross, Jan T. (2009): *Uncivil Society and the Implosion of the Communist Establishment*. New York: Modern Library.
- Maryl, Maciej / Wciślik, Piotr / Blaive, Muriel / Kapaló, James / Lóránd, Zsófia et al. (2019): *New Exploratory Phase in Research on East European Cultures of Dissent: Joint Review Report*. Warszawa: Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences. <https://hal.science/hal-02144983> (01.09.2025)
- Meindl, Matthias (2018): *Reiner Aktivismus? Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland*. Köln/Weimar: Böhlau.
- Münkler, Herfried (2007): "Heroische und postheroische Gesellschaften", in: *Merkur* 700: 742–752.
- Pehe, Veronika (2020): *Velvet Retro: Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture*. New York / Oxford: Berghahn.
- Salmin, Aleksej (1998): "Finis 'Intelligencija'? Intellektuelle Eliten, Massenbewußtsein und politische Macht im heutigen Rußland", in: Hatschikjan, Magarditsch (Ed.): *Eliten im Wandel: politische Führung, wirtschaftliche Macht und Meinungsbildung im neuen Osteuropa*. Paderborn/Wien: Schöningh.
- Szulecki, Kacper (2019): *Dissidents in Communist Central Europe: Human Rights and the Emergence of New Transnational Actors*. Cham: Palgrave MacMillan.

Ingeborg Jandl-Konrad

Nedžad Ibrišimović : reconstitutions de Dostoïevski

Mots-clés : Ugursuz, intertextualité, trouble psychique, conflit psychologique, roman à énigme

Introduction

Ugursuz (1968) est le premier roman de l'écrivain bosnien Nedžad Ibrišimović. Plusieurs chercheurs ont souligné la particularité d'un narrateur muet à la première personne : il perçoit son environnement mais ne peut s'exprimer que par des gestes (cf. Kazaz 2001: 61 ; Musabegović 2005: 63 ; Beganović 2009: 94). Une vision existentialiste du monde a ainsi été identifiée comme un élément clé de la poétique d'Ibrišimović (cf. Kujundić 2012: 395). Dans ma contribution, je mettrai en évidence deux discours essentiels qui se présentent comme une étude des motifs tirés des romans de Dostoïevski et leur signification pour *Ugursuz*. Pour commencer, je montrerai les rapports avec *Les Frères Karamazov*. Ces liens se manifestent dans la configuration des personnages et concernent des motifs comme le patricide, le procès et la filiation incertaine de Smerdjakov, qui correspond à celle de son pendant Musafera. Dans *Ugursuz*, on trouve également une phrase qui est remise en cause dans *L'Idiot* : «красота спасет мир»¹ (Dostoevskij 1973: 317), souvent attribuée au prince Mychkine.

Patricide et querelle de frères : *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski

Le terme turc « ugursuz », qui donne son titre au roman, signifie « de mauvais augure », « funeste ». Celui-ci se manifeste par les meurtres au centre de l'intrigue, mais il symbolise également un mal intergénérationnel, la débauche et les querelles. En y regardant de plus près, les relations de parenté de la lignée

1 « La beauté sauvera le monde. » (Toutes les traductions de l'autrice.)

masculine peuvent être lues comme une référence aux *Frères Karamazov* de Dostoïevski. Au centre se trouve le père Ihtar en tant que chef de famille qui attise la discorde entre ses fils (cf. Ibrišimović 1968: 13) et qui est finalement assassiné, probablement par l'un d'eux. Comme dans le roman de Dostoïevski, deux fils sont nés d'un premier mariage et un d'un second ; et, à la manière de Smerdjakov, Muzafer, illégitime, muet et hypersensible, vit dans le manoir. Dans la première version du roman, il ne parvient pas à élucider ses origines. À la différence de Dostoïevski, Ibrišimović fait de Muzafer son narrateur.

Bien que l'intrigue du roman de Dostoïevski semble plus cohérente, le meurtre de Fedor Karamazov n'y est pas résolu. Le suicide de Smerdjakov, qui n'a pas laissé d'aveux écrits, le faux témoignage du valet Grigorij et la fausse accusation portée par la fiancée de Dmitrij, ainsi que la narration personnelle avec des instances de focalisation changeantes, empêchent d'avoir une vue d'ensemble des faits racontés et de les vérifier. Horst-Jürgen Gerigk (2013: 234) fait ainsi remarquer que le récit d'Ivan concernant l'aveu de Smerdjakov apparaît comme 'une construction tout à fait fantastique des faits attribués à Ivan'. De manière similaire, Ibrišimović construit des jeux de confusion autour du patricide. Il omet également l'épisode pertinent pour spéculer sur la question de la culpabilité lors d'un procès et des discussions qui le précèdent.

Dans le roman de Dostoïevski, Dmitrij est condamné à tort et les aveux du suicidé Smerdjakov, garantis oralement par Ivan, échappent à toute authentification. Dans celui d'Ibrišimović, non seulement les faits, mais aussi les conséquences du procès restent floues. À *chaque fois*, le doute n'est pas surmonté par le procès, mais encore renforcé. Lors de l'interrogatoire, Džafer et Kemal font tous les deux référence au « frère », mais on ne sait pas s'ils s'accusent mutuellement ou s'ils témoignent chacun contre Muzafer. Džafer *déclare* : „Brat moj je ubica [...] Dovel i smo ga”² (Ibrišimović 1968: 149). Kemal, lui, prend une part de responsabilité : „Brat moj je ubica, [...] a ja sam ubio”³ (ibid.: 149).

Dans *Les Frères Karamazov*, la motivation de Smerdjakov pour le patricide découle de l'influence qu'Ivan, son demi-frère athée qu'il admire, exerce sur lui : «Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело

2 « Mon frère est un meurtrier [...]. Nous l'avons amené ici. »

3 « Mon frère est un meurtrier, [...] mais c'est moi qui ai tué. »

это и совершил»⁴ (Dostoevskij 1976: 59). Comme Ibrišimović le reprend sans le commenter dans la confession de Kemal, Ivan inclut l'accusation de Smerdjakov dans son témoignage, où il reconnaît sa complicité morale. La tentative de Kemal (Ivan) de lui arracher un aveu, à l'image d'Ivan face à Smerdiakov s'inspire également de Dostoïevski.

Les parallèles entre Smerdjakov et Muzafer concernent à la fois le meurtre présumé, le suicide et la découverte d'une compétence verbale extraordinaire. Concernant Muzafer, Ibrišimović fait reconnaître et thématiser à plusieurs reprises par différents personnages le réveil et l'illumination de celui qui était muet auparavant. De même, Ivan remarque le changement de langage de son demi-frère Smerdjakov, auparavant taciturne : «Он очень связно говорит [...], хоть и мямлит»⁵ (ibid.: 46), et la confession de Smerdjakov, rapportée par Ivan, est d'une langue lisse, inhabituelle pour l'oral, qui regorge de marques de politesse.

La beauté sauvera le monde

Dans l'œuvre de Dostoïevski, les femmes occupent souvent des rôles secondaires. À part quelques personnages sacrificiels, il y a la femme fatale Nastas'ja Filippovna dans *L'Idiot* et un entourage féminin de mœurs légères autour de Fiodor Karamazov dans *Les Frères Karamazov*. Dans *Ugursuz* tous les personnages, en revanche, entretiennent des relations conjugales et/ou illégitimes. Cette *débauche générale* dans la famille Abazović explique le leitmotiv repris de *L'Idiot* de Dostoïevski, à savoir l'idée ironique ou le faux espoir que la beauté sauverait le monde.

À la différence de Dostoïevski, Ibrišimović ne met pas en opposition la beauté extérieure (Nastas'ja Filippovna) et la beauté intérieure (Aglaja Ivanovna). Begzada, que tous les hommes désirent, est adorée pour sa beauté autant que pour sa pureté et le pouvoir sauveur qui lui est attribué. De ce fait, Kemal exprime cette illusion en déclarant : „Možda će nas njena ljepota obasjati”⁶ (Ibrišimović 1968: 107). Comme un mantra, cette idée est répétée

4 « C'est vous qui avez tué, vous êtes le principal meurtrier, et moi je n'ai été que votre complice, votre fidèle serviteur Lichard, et c'est sur votre parole que j'ai accompli cela. »

5 « Il s'exprime très clairement [...], bien qu'il bredouille. »

6 « Peut-être que sa beauté nous illuminera. »

par plusieurs personnages et elle se transforme en une idée fixe à laquelle tous semblent croire. Kemal veut faire de Begzada sa seconde épouse, et bien que cela semble décidé, il y a une rivalité entre tous les personnages masculins à son sujet : „U njenj ljepoti traže lijek za svoje zatrovane duše. A dragocjen lijek neosjetno iščili; ko će ga prvi ugrabiti?”⁷ (ibid.: 133). Ainsi, le symbole de la pureté est mis en danger et, de fait, Begzada représente la cible de la dynamique négative qui règne au manoir.

C'est Muzafer, qui devient le témoin du scandale : „Evo, jutro, je, a nju vidim da leži prljavih nogu. Snijeg oko nje je čist”⁸ (ibid.: 133). Alors que le nouveau propriétaire du manoir, vers lequel les traces semblent pointer, est immédiatement victime d'un meurtre vengeur de la part de Kemal, les études d'*Ugursuz* menées jusqu'à présent ne permettent pas de savoir qui en est responsable. La quantité de motifs de vengeance et de culpabilité rend cette question obscure. En effet, contrairement au patricide dont il est également 'témoin', Muzafer mentionne un coupable du viol de Begzada : „I vidio sam da je sluga što je ucijenio Begzadu ćutao, zadovoljan darom u zlatu koji mu je dala”⁹ (ibid.: 133). Il n'y a cependant qu'un seul serviteur dans le manoir, et c'est lui-même. La dissimulation verbale résulte du fait que le narrateur formule son crime comme s'il parlait de quelqu'un d'autre. Il ne met pas en scène son acte de parole comme une confession, mais comme une accusation. De plus, le fait que les déclarations de Muzafer soient constamment remises en question par lui-même et souvent contradictoires a pour conséquence que l'on passe facilement à côté de cette information.

„Šta je laž, a šta istina? Ko je budala, a ko pametan?”¹⁰ (ibid.: 141). La question de la vérité et du mensonge, formulée dans le paratexte d'un chapitre, semble banale, puisqu'elle est discutée dans tout le récit. En revanche, le fait que la relation entre la folie et la ruse soit mise en évidence, indique un sous-texte caché qui fait du observateur à la communication limitée Muzafer un stratège au sang-froid. Derrière une prétendue stupidité se cache le violeur de

7 « Dans sa beauté, ils cherchent un remède pour leurs âmes empoisonnées. Et ce remède précieux s'épuise imperceptiblement ; qui sera le premier à s'en emparer ? »

8 « Voici, c'est l'aube, et je la vois allongée là, les jambes sales. La neige autour d'elle est propre. »

9 « Et je vis que le serviteur qui avait fait chanter Begzada se taisait, satisfait du cadeau en or qu'elle lui avait offert. »

10 « Qu'est-ce qui est un mensonge, et qu'est-ce qui est la vérité ? Qui est un imbécile, et qui est intelligent ? »

Begzada, et probablement aussi l'assassin de son père, comme le suggèrent les liens avec le texte dostoïevskien.

Conclusion

Racontée à travers le prisme confus d'un personnage-narrateur qui ne maîtrise pas la langue et dont la représentation se limite à des perceptions primaires, l'intrigue du roman *Ugursuz* n'est pas concrètement saisissable. La prise en compte de références implicites à Dostoïevski permet de compenser ce manque d'informations qui en résulte et de combler les lacunes interprétatives qu'il engendre. Sur cette base, le texte apparaît comme une confrontation avec des éléments clés des romans de Dostoïevski. Il s'avère qu'Ibrišimović reprend notamment des discours qui ne sont pas clairement résolus dans ces textes. La reprise des motifs par Ibrišimović n'aboutit pas non plus à une résolution univoque. Cependant, l'auteur condense les indices et les pistes qui existent chez Dostoïevski, par exemple en ce qui concerne l'identité de Smerdjakov/Muzafer, et les relie à des questions de culpabilité qui restent ouvertes à plusieurs niveaux dans l'œuvre de Dostoïevski.

Bibliographie

- Beganović, Davor (2009): *Poetika melankolije. Na tragovima suvremene bosansko-hercegovačke književnosti*. Sarajevo: Rabić.
- Dostoevskij, Fedor M. (1973): *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. T. 8: *Idiot*. Leningrad: Nauka.
- Dostoevskij, Fedor M. (1976): *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. T. 15: *Brat'ja Karamazovy*. Knigi 11–12. Ėpilog. Leningrad: Nauka.
- Gerigk, Horst-Jürgen (2013): *Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. Vom ‚Totenhaus‘ zu den ‚Brüdern Karamasow‘*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Ibrišimović, Nedžad (1968): *Ugursuz*. Sarajevo: Svjetlost.
- Kazaz, Enver (2001): „Slutnja zla i narativno putovanje ka identitetu”, in: *Novi izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku* 13, 59–79.
- Kujundžić, Atif (2012): „In memoriam: Nedžad Ibrišimović”, in: *Riječ* 3–4, 395–407.

Musabegović, Jasmina (2005): „Suvremeni postupak u tradicionalnom ruhu”, in: *Izabrana djela*. Knj. 10: *Izbor iz kritika, biografija, bibliografija*. Sarajevo: Svjetlost, 31–66.

Magdalena Kaltseis

Who Actually “Carries” the Russian Language? A Critical Perspective on the Role and Concept of the ‘nositel’ jazyka’ in Russian as a Second/Foreign Language Pedagogy

Keywords: native speaker ideology, RFL pedagogy, CDA, interviews

Introduction

When learning and engaging with languages, it seems unavoidable to be confronted with the term ‘native speaker’¹ (‘NS’) or its equivalents in other languages. Based on Noam Chomsky’s work *Aspects of the Theory of Syntax* (1965) and his generative grammar, which consider an idealized ‘NS’ as the model and source for obtaining linguistic data, the term ‘native speaker’ is often used to describe someone who has a “natural authority” in a particular language (Bonfiglio 2010: 1). To this day, the ‘NS’ represents an idealized idea of comprehensive linguistic competence (cf. Davies 1991: 20). In addition to authority, positive characteristics such as legitimacy, correctness, and authenticity are often attributed to the ‘NS’ (cf. Lowe/Pinner 2016; Stadler/Dreher 2023). However, this idealization also has negative consequences, as the simplified division of speakers into the binary categories of native/non-native degrades all those who do not belong to the ‘NS’ community (cf. Matsuda 2003: 15). This exclusionary factor is particularly evident in the professional discrimination of ‘non-native speaker’ (‘NNS’) teachers (cf. Ruecker/Ives 2015; Omer 2016). In this context, Holliday (2006) coined the term “native-speakerism”, which

1 In this extended abstract, ‘native speaker’ (‘NS’) and ‘non-native speaker’ (‘NNS’) as well as their Russian-language equivalents are placed in inverted commas to emphasize their ideological construction. I use these highly controversial terms for research purposes and to raise awareness of this problematic but still widely used dichotomy.

is a “pervasive ideology” and refers to the assumption that the best teacher is a ‘NS’. Faez (2011: 231) concludes that the “individual’s native or nonnative status is mistakenly perceived to be a strong determiner of their ability to perform well in various occupations and functions as a source of privilege for some and as a discriminating factor for others.” Moreover, the ‘NS’ also encompasses colonial and racist notions, as individuals who have a skin color that does not correspond to the idealized image of a monolingual “White” frequently face discrimination (cf. Ruecker/Ives 2015; Lowe/Pinner 2016).

Due to the strong idealization of the ‘NS’, its connotations, and the professional discrimination of predominantly non-L1² speakers of a language, the ‘NS’ concept has been widely criticized in recent decades (cf. Davies 1991; Kramsch 1997; Bonfiglio 2010). Kramsch (1997), for example, calls the ‘NS’ concept “artificial”, while Davies (1991) describes it as “uncertain” and “ambiguous”. Speaking of a “myth” (Davies 1991) and an “invention” (Bonfiglio 2010), linguists also point out that the so-called ‘mother tongue’ is not innate but a social construct, just like culture (cf. Davies 2003: 214). Furthermore, since the late 1980s, there have been attempts to deconstruct the “native speaker” ideal and substitute the term with less marked equivalents, such as “proficient speaker” (Paikeday 1985) or “L1/LX user” (Dewaele et al. 2022). This tendency has also been adopted in the *Companion Volume* (Council of Europe 2020) of the *Common European Framework of Reference for Languages* (CEFR), where the “native speaker” has been replaced by more objective terms, such as “speaker of the target language” or “proficient speaker”.

Despite this paradigm shift, the division between ‘NSs’ and ‘NNSs’ is still very much present in the professional and everyday lives of second and foreign language teachers. Moreover, both the concept and the role of the ‘NS’ have been studied primarily in the context of English as a Foreign and Second Language (EFL and ESL), World Englishes, and English as a Lingua Franca (ELF). In other languages, the role of the ‘NS’ has received little attention. However, there is evidence that the concept of ‘nositel’ jazyka’ (‘NJ’a’) of the Russian language, which literally means ‘language carrier’, remains very traditional-minded and conservative in the literature on Russian as a foreign language (RFL) (cf. Kurz 2015; Charčenko 2015; Lovcevič/Gič 2018; Stadler/

2 L1 refers to the first language(s) a person has been exposed to from birth. It is a more neutral synonym for the problematic and controversial terms ‘native language’ or ‘mother tongue’.

Dreher 2023). Previous research has also shown that the ‘NJā’ includes ideological assumptions about language: in particular a strong adherence to the standard language norm and the view that people from the Russian Federation “have the right to determine how Russian is spoken and written in other countries” (Mustajoki 2020: 30).

For this reason, in this paper I focus on the concept and the role of the ‘NJā’ in RFL pedagogy. By analyzing selected literature on RFL teaching methodology and interviewing teachers of Russian, I aim to find out who is considered as ‘NJā’ and what role they play in RFL teaching.

Methods and Materials

In order to critically examine the role and concept of the ‘NJā’ in RFL pedagogy, I conducted two studies. First, I used Critical Discourse Analysis (CDA) to examine the representation of the ‘NJā’ in five selected books on RFL teaching methodology, published between 2009 and 2019 (Krjučkova/Mošćinskaja 2009; Lebedinskij/Gerbik 2011; Bykova 2014; Šibko 2014; Akišina/Kagan 2019). This method is particularly suited to this research, as CDA seeks to uncover power structures, to question the previously unquestioned, and to critique hegemonic discourses that produce inequalities. In doing so, I answer the questions of whether and how the ‘NJā’ is represented in the selected literature, what (general and linguistic) qualities are attributed to this person and who belongs to the ‘NS’ community. Secondly, I conducted semi-structured interviews with 20 RFL teachers to explore their attitudes and assumptions about the ‘NJā’. One of the novelties of my project is that the interviewees were L1- and non-L1-speakers of Russian and that they were born or lived in several different countries (e.g., Austria, Canada, Germany, Italy, Russia, Switzerland etc.).

The interviews took place either online via Zoom or in person between March 2022 and April 2024 and lasted approximately 60 minutes ($\bar{x}$ = 58.60 minutes). They were transcribed using *sonix.ai* automated transcription software and then manually corrected using *f4transkript*. The transcriptions were then integrated into MAXQDA qualitative data analysis software and coded according to the interview questions and research literature.

Results and Conclusion

The results of the CDA show that in the literature analyzed, the ‘NJa’ is described as a reference norm and linguistic model for learners (cf. Šibko 2014). He³ is defined as the ultimate goal of learning Russian. However, this goal will always remain unattainable, because the ability to communicate at the level of the ‘NJa’ is either considered highly unlikely or denied altogether. Since the ‘NJa’ is seen as an unattainable ideal, the literature on RFL teaching methodology emphasizes the shortcomings of learners, especially in the areas of phonetics and linguistic competence (Lebedinskij/Gerbik 2011; Bykova 2014).

Despite the idealization of the ‘NJa’ in the analyzed literature, there are also critical passages that discuss the heterogeneity of the ‘NS’ (Lebedinskij/Gerbik 2011) and relativize the idealized image of the omniscient ‘NJa’, since only “educated native speakers” (*obrazovannye nositeli jazyka*) are able to achieve the highest levels of language proficiency (Krjučkova/Moščinskaja 2009; Akišina/Kagan 2019). The CDA also makes it clear that the Russian language is seen as monocentric since it is primarily associated with the Russian Federation as the target language country and with Russian culture, thus closely linking language with nation and culture. This is also reflected in the common collocation *nositel' jazyka i kul'tury*. Finally, the notion of authenticity is central in the literature analyzed when it comes to the text or materials used in the classroom. It is claimed that only texts or materials created by and for the ‘NJa’ are authentic or that only the latter will behave authentically or create a natural and linguistically representative environment in the classroom (Bykova 2014; Šibko 2014).

The interviews with RFL teachers partly reflect the image of the ‘NJa’ described in the literature. The RFL teachers often have an essentialist view of the language and the notion of ‘NJa’, defining the latter as someone who is born with the language and has not consciously learnt it. The teachers see advantages in both the ‘NS’ and the ‘NNS’ for teaching Russian. While the former would be more competent due to their supposedly perfect pronunciation and rich lexical repertoire, the latter would be better able to recognize and understand learners’ difficulties and be a good role model for them. However, they emphasize that it is not enough to be a ‘NS’ and to only have the perfect

3 The ‘NS’ is generally perceived as a male person (cf. Moussu/Llurda 2008: 324).

language skills; teachers must also have a pedagogical education and a strong personality.

As in the literature, some teachers distinguish between different types of ‘NSs’ and consider people who are [ethnically, MK] “Russian” and from the Russian Federation as the most authentic language users. They also see this as one of the main advantages of being a ‘NJ’a’ and RFL teacher. The teachers’ essentialist view is also evident from when they speak about teaching (Russian) culture, since this ability and, for some, this right, is only attributed to ‘real’ ‘NJ’a’ from the Russian Federation. Finally, some of the RFL teachers who identified as L1 speakers of Russian but were not originally from Russia expressed feelings of linguistic insecurity and a desire for acceptance or even authentication by their Russian colleagues.

Regarding the initial question in the title of the present abstract, who actually ‘carries’ the Russian language, the results of the analysis suggest that the ‘NJ’a’ is primarily seen as a person who comes from the Russian Federation and thus represents both language and culture. However, the interviews with RFL teachers reveal that this conservative and norm-oriented view is not shared by everyone, as some of the teachers are critical of the ‘NJ’a’ concept and strongly reject the native speakerist assumption that the best teacher would be a ‘NS’. Linguistic competence, although important, is only one of many competences a teacher should have.

In the context of Russia’s ongoing war against Ukraine, some researchers call for a more pluricentric approach to the Russian language, which would help to de-ethnicize the language and free it from its close association with only one nation – Russia. Only then would Russian speakers in other countries, such as Estonia, Latvia or Ukraine, stop “being treated [...] as hostages of the neo-imperial ideology of the Russian World” (Kamusella 2018: 184), and Russian would finally be seen as a language that everyone can ‘carry’, regardless of their place of birth, ethnicity or culture with which they identify.

Acknowledgements

I am deeply grateful to all teachers of Russian as a second/foreign language who took part in my interview study.

References

- Akišina, Alla / Kagan, Ol'ga (2019): *Učimsja učit'. Dlja prepodavatelja ruskogo kak inostrannogo*. Moskva: Russkij jazyk. Kursy.
- Bonfiglio, Thomas (2010): *Mother Tongues and Nations: The Invention of the Native Speaker*. New York: Walter de Gruyter.
- Bykova, Ol'ga (2014): *Obučenie ruskomu jazyku kak inostrannomu v ino-jazyčnoj srede*. Moskva: Russkij jazyk. Kursy.
- Charčenko, Elena (2015): "Nositel' ruskogo jazyka kak ob'ekt filologičeskogo issledovanija", in: *Vestnik Čeljabinskogo gosudarstvennogo universiteta* 15 (370), vyp. 96, 104–110.
- Chomsky, Noam (1965): *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Council of Europe (2020): *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion Volume with New Descriptors*. Strasbourg: Education Department.
- Davies, Alan (1991): *The Native Speaker in Applied Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Davies, Alan (2003): *The Native Speaker: Myth and Reality*. Clevedon [i.a.]: Multilingual Matters LTD.
- Dewaele, Jean-Marc / Bak, Thomas / Ortega, Lourdes (2022): "Why the Mythical 'Native Speaker' Has Mud on its Face", In: Slavkov, Nikolay / Melo-Pfeifer, Silvia / Kerschhofer-Puhalo, Nadja (Eds.): *The Changing Face of the "Native Speaker"*. Boston/Berlin: De Gruyter, 25–45.
- Faez, Farahnaz (2011): "Reconceptualizing the Native/Nonnative Speaker Dichotomy". In: *Journal of Language, Identity & Education* 10 (4), 231–249.
- Holliday, Adrian (2006): "Native-speakerism", in: *ELT Journal* 60 (4), 385–387.
- Kamusella, Tomasz (2018): "Russian: A Monocentric or Pluricentric Language?", in: *Colloquia Humanistica* 7, 153–196.
- Kramsch, Claire (1997): "The Privilege of the Nonnative Speaker", in: *Modern Language Association* 112 (3), 359–369.
- Krjučkova, Ljudmila / Moščinskaja, Natal'ja (2009): *Praktičeskaja metodika obučenija ruskomu jazyku kak inostrannomu*. Moskva: Flinta.
- Kurz, Natalia (2015): „Muttersprachler ist kein Beruf!“ Eine Interviewstudie zu subjektiven Sichtweisen von (angehenden) Russischlehrenden mit russischsprachiger Zuwanderungsgeschichte. Tübingen: Stauffenberg. (Forum Sprachlehrforschung. Bd. 13).

- Lebedinskij, Sergej / Gerbik, Ljudmila (2011): *Metodika prepodavanija rus-skogo jazyka kak inostrannogo. Učebnoe posobie*. Minsk: RIVŠ BGU.
- Lovcevič, Galina / Gič, Ol'ga (2018): “Nositel' jazyka' i 'native speaker': illjuzornoe sootvetstvie”, in: *Russian Journal of Linguistics* 22/2, 436–447.
- Lowe, Robert J. / Pinner, Richard (2016): “Finding the Connections between Native-speakerism and Authenticity”, in: *Applied Linguistics Review* 7/1, 27–52.
- Matsuda, Paul K. (2003): “Proud to be a Nonnative English Speaker”, in: *TESOL Matters* 13/4, 15.
- Moussu, Lucie / Llurda, Enric (2008): “Non-native English-speaking English Language Teachers: History and Research”, in: *Language Teaching* 41/3, 315–348.
- Mustajoki, Arto (2020): “The Democratization of Russian”, in: Mustajoki, Arto / Protassova, Ekaterina / Yelenevskaya, Maria (Eds.): *The Soft Power of the Russian Language. Pluricentricity, Politics and Policies*. Oxon / New York: Routledge, 21–34.
- Omer, Danielle (2016): « Questionner les discours experts d'enseignants universitaires sur la catégorisation natifs/non natifs décrits académiques d'étudiants », in: *SHS Web of Conferences* 27 (5e Congrès Mondial de Linguistique Française), 1–15.
- Paikeday, Thomas M. (1985): *The Native Speaker is Dead!: An Informal Discussion of a Linguistic Myth with Noam Chomsky and Other Linguists, Philosophers, Psychologists, and Lexicographers*. Toronto [i.a.]: Paikeday.
- Ruecker, Todd / Ives, Lindsey (2015): “White Native English Speakers Needed: The Rhetorical Construction of Privilege in Online Teacher Recruitment Spaces”, in: *TESOL Quarterly* 49/4, 733–756.
- Stadler, Wolfgang / Dreher, Anna (2023): “‘Čto takoe autentičnost'? The Concept(s) of Authenticity in Russian as a Foreign Language (RFL) teaching”, in: Stadler, Wolfgang / Will, Leo / Eloff, Irma (Ed.): *Authenticity across Languages and Cultures – Themes of Identity in Foreign Language Teaching & Learning*. Bristol: Multilingual Matters, 17–35.
- Šibko, Natal'ja (2014): *Obščie voprosy metodiki prepodavanija russkogo jazyka kak inostrannogo*. Sankt-Peterburg: Zlatoust.

Zrinka Kolaković, Sanja Perić Gavrančić, Marijana Horvat

Language Change, Language Planning, and the Fate of the Pronominal Clitic ‘ju’ in Croatian. A Diachronic Perspective

Keywords: Croatian, pronominal clitics *ju* and *je*, corpus linguistics, variation, language change

1. Introduction

As will become evident in the following lines, the Croatian pronominal inventory has undergone significant changes in both functions and forms (cf. Mamić 1995: 183; Kolaković et al. 2022: 93–95, 136–144). At the end of the 19th century, in his *Gramatika i stilistika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika* Maretić (1899: 186) prescriptively limited the usage of the clitic (CL) *ju*.3SG.F.ACC only to contexts where it was followed by the auxiliary CL *je*, cf. ex. (1).

- (1)
- | | | | | |
|------------|-----------|-----------|-------|----------------|
| [...] da | ju | je | često | pevao. |
| [...] that | her.ACC | be.3SG | often | sing.PTCP.SG.M |

‘[...] that he used to sing it often.’

(Maretić 1899: 186)

In all other contexts, he declared the usage of the CL *ju* to be dialectal and advised its replacement with the pronominal CL *je* (2a–b) (cf. Maretić 1899: 186; Maretić 1924: 39).¹

- (2a)
- | | | | |
|-------------|-----------|---------|-------------------|
| [...] dok | ju | svu | prevede. |
| [...] until | her.ACC | all.ACC | translate.3PRS.SG |

1 Due to his authority, this state, with some minor changes, has been maintained in many language manuals to this day (Zoričić 1998: 98). A detailed empirical analysis of the current state regarding this issue in both standard and colloquial varieties of Bosnian, Croatian, and Serbian can be found in Kolaković et al. (2023).

(2b)	dok	je	svu	prevede.
	until	her.ACC	all.ACC	translate.3PRS.SG

‘[...] until he has translated it completely.’

(Maretić 1899: 186)

Later scholarly literature (e.g., Mamić 1995: 185–186), however, suggests that Maretić’s recommendation was neither in line with older Croatian grammarians nor with the usage in Croatian texts before him. Moreover, from a diachronic point of view, the original accusative CL form was *ju* (Matasović 2008: 239). As some older grammarians refer to in their descriptions (e.g. Veber 1873: 41), over time, in certain linguistic areas, authors began to replace the CL *ju* with the originally genitive feminine CL *je* of the third person singular.

2. Research Questions, Methods, and Materials

Given this background, our talk addresses the following three research questions (RQs) regarding the variation and language change in the usage of the two competing accusative CL forms:

RQ1: What does a thorough examination of older Croatian grammar books tell us about the usage of the CL forms *ju* and *je* in the accusative case?

RQ2: How are the accusative CLs *ju* and *je* distributed in older Croatian texts? Does their distribution depend on the co-occurrence of the auxiliary CL *je*?

RQ3: Can factors stimulating the spread of the originally 3SG.F.GEN CL *je* in accusative contexts be detected?

To answer these RQs, in the first step, we inspected 17 grammar books, most of which have recently been digitized (Horvat et al. 2024), to find information on the described language usage regarding the two forms. In the second step we turned to the traditionally compiled diachronic corpus CroDi (Hansack et al. 2016), which contains language material covering the 16th, 17th, and 18th centuries. Since CroDi is not lemmatized, the corpus queries relied on the target accusative word forms, ["je"], ["Je"], ["ju"], and ["Ju"], respectively. The mentioned procedure required manual cleanup of false positives, i.e. contextual disambiguation of non-target homograph forms and further manual annotation.

3. Results and Discussion

Table 1 presents a summarized answer to RQ1: this is how grammarians described the usage of the CLs *ju* and *je* in Croatian varieties from the 17th to the 19th century. It is worth pointing out that the usage of the CLs *ju* and *je* in the accusative case still varies across dialectal varieties today, which was presumably even more pronounced in earlier centuries (Kolaković et al. 2022: 216). Given that some grammarians did not write a grammar book for their own L1 variety, Table 1 also offers metadata regarding the target variety of the grammar book in question, an approximation of the author's L1 variety,² as well as information on their most significant residencies throughout their lives.

Table 1: CLs *ju* and *je* and their usage (17th–19th century) as recorded in grammar books

Period	Author	<i>ju</i>	<i>je</i>	Described variety	Author's L1 variety	Residencies
17 th century	Kašić (1604)	+	–	Štok/Čak	Čak	Pag
	Della Bella (1728)	+	–	Štok	Štok/Čak	Dubrovnik/ Split
18 th century	Lanosović (1778)	+	–	Štok	Štok	Osijek
	Szentmartony (1783)	+	–	Kajk	Kajk	Varaždin
	Kornig (1795)	+	–	Kajk	Kajk	Slovenia/ Samobor
	Appendini (1808)	+	++	Štok	Štok	Dubrovnik
	Starčević (1812)	+	(+)	Štok	Štok/Kajk/ Čak	Gospić/ Varaždin
19 th century	Babukić (1836)	+	–	Štok	Štok/Kajk	Požega/ Zagreb
	Babukić (1854)	+	(+)	Štok	Štok/Kajk	Požega/ Zagreb
	Volarić (1852)	+	–	Štok	Čak	Krk
	Mažuranić (1859)	+	–	Štok	Čak/Kajk	Vinodolski/ Zagreb

2 As a matter of fact, some grammarians (e.g., Della Bella, Appendini) were not L1 speakers of any Croatian variety. In such cases, the variety spoken in their primary place of residency was considered their L1.

Period	Author	<i>ju</i>	<i>je</i>	Described variety	Author's L1 variety	Residencies
19 th century	Veber (1862)	+	–	Štok	Čak/Kajk	Bakar/ Zagreb
	Veber (1873)	+	(+)	Štok	Čak/Kajk	Bakar/ Zagreb
	Pacel (1865)	(+)	+	Štok	Kajk/Čak	Karlovac/ Rijeka
	Danilo (1873)	+	++	Štok	Čak	Zadar/Split
	Vitanović (1872)	+	–	Štok	Štok	Osijek
	Vitanović (1880)	+	–	Štok	Štok	Osijek

In the first Croatian grammar book written by Čakavian L1 speaker Bartol Kašić (1604: 75), who predominantly relied on the Štokavian dialect (with some Čakavian elements), there is no single mention of the CL *je* being used in the accusative case for the third person feminine singular. The same applies to the two 18th-century grammar books that describe Štokavian varieties in the South and North, respectively (cf. Della Bella 1728: 13; Lanosović 1778: 34), as well as to those offering a description of the Kajkavian variety in the North (Szentmartony 1783: 37; Kornig 1795: 37). Preliminary analysis of 17 grammar books indicates that starting from the 19th century, the CL *je* spread from southern Štokavian to northern Štokavian and potentially to other varieties in the North (cf. Appendini 1808: 60, 174; Danilo 1873: 46; Pacel 1865: 19, 50). Notably, comparisons across some northern editions written by the same author show that newer editions mention changes in usage, i.e., allowing not only the CL *ju* but also the usage of the CL *je* in accusative contexts (cf. Babukić 1836: 35–36; Babukić 1854: 223–228; Veber 1862: 25; Veber 1873: 41). Finally, whereas in the 19th century, the Štokavian South unequivocally preferred the CL *je* over *ju*, the latter still seems to be the only option in the Štokavian North (cf. Appendini 1808: 174; Vitanović 1872: 73; Vitanović 1880).

Data from CroDi complement the meta-analysis based on grammar books, answering the RQ2 and shedding new light on the studied language change, as shown in Table 2.

Table 2: Distribution of competing pronominal accusative clitic forms *ju* and *je* in 16th–18th century Croatian

Period	Croatian variety	CL <i>ju</i>		CL <i>je</i>	
		Absolute frequency	%	Absolute frequency	%
16 th century	Čakavian	93	100	0	0
17 th century	Štokavian	109	78.42	29	20.86
	Kajkavian	1	0.72	0	0
18 th century	Štokavian	0	0	69	51.11
	Kajkavian	64	47.41	2	1.48
Σ		267		100	367

Specifically, 367 sentences containing the pronominal accusative CLs reveal that, even though less frequent than *ju*, the CL *je* was attested as early as the 17th century in Štokavian. Moreover, although not as frequent in the 17th as in the 18th century, the CL *je* was attested in both southern and northern Štokavian texts, see ex. (3)–(4). In contrast, the same pronominal CL is not attested in Kajkavian texts before the mid-18th century, see ex. (5).

- (3) [...] i nemoj ništa **je** huliti [...].
 and neg.IMP.2SG nothing her.ACC criticize.INF

‘[...] and do not criticize it for anything [...].’

(Mikalja 1649)

- (4) [...] da bi **je** pomogla po koji način.
 that COND.AUX.3SG her.ACC help.PTCP.SG.F at which.ACC way.ACC

‘[...] that she help her in any way possible.’

(Divković 1611)

- (5) [...] stališu vendar betežnika prikladna kakti **je** postavemo [...].
 class.DAT very patient.GEN suitable.NOM how her.ACC put.1PRS.PL

‘[...] very suitable for patients, as we put it [...].’

(Lalange 1776)

Furthermore, regarding RQ3, although not thoroughly examined, our data indicates that contexts containing the auxiliary CL *je* might not have worked as preservers of the CL *ju*, since the strings *je je* were also attested (cf. Ridjanović 2012: 434), cf. (6a–b).

(6a)	[...] i	kako	je	je	Blažena	Gospa
	and	how	her.ACC	be.3SG	blessed.NOM	Lady.NOM
	opet	povratila [...].				
	again	return.PTCP.SG.F				

‘[...] and how the Blessed Lady returned her again [...].’

(6b)	[...] i	kako	ju	je	ozloglasio.
	and	how	her.ACC	be.3SG	defame.PTCP.SG.M

‘[...] and how he defamed her.’

(Divković 1611)

The CroDi data suggests that, in contrast to northern Bosnian Štokavian, in the 17th century, the pronominal CL *je* was more common than *ju* in South Štokavian, leading to the disappearance of the latter by the end of the 18th century.

4. Conclusion and Further Perspectives

The variation and change in the usage of the accusative pronominal CLs *ju* and *je* ‘her’ in Croatian was approached in two steps: first, 17 grammar books published from the 17th to the 19th century were inspected regarding the described language usage. Second, the information found was compared with authentic usage data from the CroDi diachronic corpus, comprising language material from the 16th to the 18th century. Corpus data revealed that the pronominal CL *je* was attested in accusative contexts long before it found its way into grammar books (17th vs. 19th century). Moreover, the corpus data suggest that the pronominal CL *je* was most probably spreading from 17th-century South Štokavian to North Štokavian, as well as to other Croatian varieties, replacing the original accusative CL *ju*. However, the presented study has certain limita-

tions. Initial inspection revealed that texts written in the three major branches of Croatian dialects (Čakavian, Štokavian, and Kajkavian) were not equally present throughout the 16th to 18th centuries in CroDi. Moreover, the CroDi data does not provide enough variation, meaning that in the texts – with some exceptions, such as Divković (1611) – either *ju* or *je* prevails. To find out more about the factors governing the language change (RQ3), the database must be expanded. Following the observations in Maretić (1917–1922: 942), we envisage the compilation of a custom-tailored corpus comprising South Štokavian texts from the 15th and 16th centuries, and ideally, North Štokavian texts from Bosnia and Slavonia from the 17th to 19th centuries. The future corpus could be enriched with texts written in the Ozalj hybrid variety and 19th-century Kajkavian.

Acknowledgements

This research was conducted within the project “De imitatione Christi na trima stilizacijama hrvatskoga književnog jezika”, funded by the European Union – NextGenerationEU. The analysis presented is solely the work of the authors and does not necessarily reflect the official positions of the European Union or the European Commission. Neither the European Union nor the European Commission can be held responsible for any aspects of this research.

References

- Appendini, Francesco Maria (1808): *Grammatica della lingua Illirica*. Dubrovnik: Published by Antonio Martechini.
- Babukić, Vjekoslav (1836): *Osnova slovnice slavjanske narčja ilirskoga*. Zagreb: Published by Franz Suppan.
- Babukić, Vjekoslav (1854): *Ilirska slovnica*. Zagreb: Published by Ljudevit Gaj.
- Della Bella, Ardelio (1728): «Istruzioni grammaticali della lingua illirica», in: *Dizionario italiano, latino, ilirico*, 5–50. Venezia: Published by Cristoforo Zanne.
- Danilo, Giovanni (1855): *Grammatica della lingua illirica*. Zara: Published by Fratelli Battara.
- Danilo, Ivan (1873): *Slovnica za srednja učilišta nižega reda. Uredio po Budmanijevoj*. Zadar: Published by Frane Wagner.

- Hansack, Ernst / Hansen, Björn / Wald, Veronika / Horvat, Marijana / Perić Gavrančić, Sanja (2016): „Regensburški dijakronijski korpus hrvatskoga jezika – CroDi”, in: *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 42/1, 1–19.
- Horvat, Marijana / Kramarić, Martina / Mihaljević, Ana (2024): “Challenges in the Process of Retro-digitisation of Croatian Grammar Books before Illyrism”, in: Arista, Javier Martín / Ojanguren López, Ana Elvira (Eds.): *Structuring Lexical Data and Digitising Dictionaries. Grammatical Theory, Language Processing and Databases in Historical Linguistics*. Leiden: Brill, 63–94.
- Kašić, B. (1604): *Institutionum linguae Illyricae libri duo*. Rome: Published by Luigi Zanetti.
- Kolaković, Zrinka / Jurkiewicz-Rohrbacher, Edyta / Hansen, Björn / Filipović Đurđević, Dušica / Fritz, Nataša (2022): *Clitics in the Wild: Empirical Studies on the Microvariation of the Pronominal, Reflexive and Verbal Clitics in Bosnian, Croatian and Serbian*. Berlin: Language Science Press.
- Kornig, Franz (1795): *Kroatische Sprachlehre oder Anweisung für Deutsche die kroatische Sprache in kurzer Zeit gründlich zu erlernen nebst beygefügtten Gesprächen und verschiedenen Uibungen*. Zagreb: Biskupska tiskara.
- Lanosović, Marijan (1778): *Neue Einleitung zur Slavonischen Sprache mit einem nützlichen Wörter- und Gesprächbuche, auch einem Anhang verschiedener deutscher und slavonischer Briefe und einem kleinen Titularbuche versehen*. Esseck: Published by Johann Martin Diwalt.
- Mamić, Mile (1995): „Upotreba akuzativnih oblika zamjenice ona”, in: *Jezik* 43/5, 183–188.
- Matasović, Ranko (2008): *Poredbenopovijesna gramatika hrvatskoga jezika*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Maretić, Tomislav (1899): *Gramatika i stilistika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika*. Zagreb: Hartman.
- Maretić, Tomislav (1924): *Hrvatski ili srpski jezični savjetnik za sve one, koji žele dobro govoriti i pisati našim jezikom*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Maretić, Tomislav (1917–1922): *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Dio 8: Nepomiriv–Ondinac*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Mažuranić, Antun (1859): *Slovnica Hérvatska. Za gimnazije i realne škole. Dio I. Rěčoslovje*. Zagreb: Published by Albrecht Župan.

- Pacel, Vinko (1865): *Oblici književne hrvāštine*. Karlovac: Published by Abel Lukšić.
- Ridjanović, Midhat (2012): *Bosnian for foreigners with a comprehensive grammar*. Sarajevo: Rabic.
- Starčević, Š. (1812): *Nova ricsoslovica illiricska vojnikskoj mladosti krajicsnoj poklonjena*. Trieste: Published by G. Weis.
- Szentmartony, Ignác (1783): *Einleitung zur kroatischen Sprachlehre für Teutsche*. Warasdin: Self-publishing.
- Veber Tkalčević, Adolfo (1862): *Skladnja ilirskoga jezika za niže gimnazije*. Beč: C. k. naklada školskih knjigah.
- Veber Tkalčević, Adolfo (1873): *Slovnica hervatska za srednja učilišta*. Zagreb: Published by Dragutin Albrecht.
- Vitanović, Josip (1872): *Slovnica hervatskoga jezika za nižu realku*. Osijek: Published by J. Frank.
- Vitanović, Josip (1880): *Gramatika hrvatskoga jezika za škole i samouke*. Zagreb: Published by C. Albrecht.
- Volarić, Fran (1852): *Ilirska slovnica za početne učionice*. Terst: Vladateljna tiskarnica.
- Zoričić, Ivan (1998): *Hrvatski u praksi*. Pula: Zavičajna naklada „Žakan Juri”.

Tatsiana Nazaranka

Belarusian: Mind the Gap between Taraškeviča and Narkamaŭka

Keywords: Belarusian, Taraškeviča, Narkamaŭka, standardization

The process of standardization of any language is inseparably linked to the historical context in which it is embedded. This contribution therefore begins with an outline of the major historical stages that shaped the evolution of the Belarusian language. Before connecting these stages to the sociolinguistic dimension, key sociolinguistic terms are defined. The following section outlines the main milestones in the standardization of Belarusian, focusing on the emergence of the official standard (Narkamaŭka) and its alternative (Taraškeviča). The contribution demonstrates that the debate surrounding their relationship remains ongoing.

Historical Context

The roots of Belarusian statehood can be traced back to the tenth-twelfth centuries, when Belarusian lands were part of the Polotsk and Turov principalities; however, at that time, there was no Belarusian written language. In the next centuries, lands of modern Belarus belonged to larger political formations: the Grand Duchy of Lithuania, the Polish-Lithuanian Commonwealth, and the Russian Empire (Plotnikaŭ/Antanjuk 2003: 10–13). The moment of relative sovereignty during World War I was merely symbolic, since the Belarusian Democratic Republic (BNR) existed only on paper (Gigin 2005: 141). The BNR was never recognized internationally (not even by Germany under whose auspices it was proclaimed) and was questioned even by its own lead-

ers.¹ In 1921, following the Treaty of Riga, the Belarusian lands were divided between the Second Polish Republic and the Byelorussian Soviet Socialist Republic (BSSR). The Treaty of Riga lost its force in 1939 with the beginning of World War II. After the war ended in 1945, the Belarusian lands were largely consolidated within the BSSR, with minor border adjustments completed by 1964 (Treščenok 2005: 253). The BSSR remained a constituent part of the USSR until its collapse in 1991. That year, the former Soviet republic gained independence and entered the international arena as the Republic of Belarus.

Theoretical Framework

Before relating the historical background to the process of standardization of the Belarusian language, the theoretical framework needs to be outlined.

Haugen's (1966) classic model describes the process of language standardization as follows: (1) *selection of norm*, (2) *codification of form*, (3) *elaboration of function*, and (4) *acceptance/implementation*. Kloss (1969) later reinterpreted Haugen's model as two complementary processes: *corpus planning* and *status planning*. Corpus planning – selection and codification – is usually carried out by linguists and writers, and status planning – elaboration and acceptance/implementation – is usually in the hands of states and institutions (Kloss 1969: 81).

The direction in which standardization develops may be *from above* or *from below*. Following Elspaß, *standardization from above* is a process “in which authorities successfully implement certain language varieties and variants to become ‘the standard’ in a nation-state” (Elspaß 2021: 93). It is “a case of top-down language planning, usually resulting in concrete prescription and proscription activities” (Rutten/Vosters 2021: 67). By contrast, *standardization*

1 Anton Lutskevich, head of the BPR government, wrote in his diary on 10 January 1919: «Яшчэ раніцай у газэты „Эхо“ з'явілася вестка, што ў Менску 2.1.19 савецкія ўласці апавястлі незалежнасць Савецкай Беларускай Рэспублікі. Гэта ўсіх нашых так наэлектрызавала, што ўсе як адзін гатовы ехаць у Менск і працаваць разам з бальшавікамі. Гэтае ж настраенне выявілася і на засяданні Рады» (“Earlier that morning, the newspaper *Echo* reported that on 2 January 1919, in Minsk, the Soviet authorities proclaimed the independence of the Soviet Belarusian Republic. This electrified all of us so much that we were ready to go to Minsk and work together with the Bolsheviks. The same mood was also evident at the meeting of the Rada”; Luckievič 1991).

from below happens without direct intervention from authorities. The basis for standardisation from below relies “on oral registers and the language use of members of the lower ranks of society in language history” (Elspaß 2021: 93).

The result of standardization is a *standard variety*, which, unlike a *non-standard variety*, meets four criteria: (1) it is codified in authoritative reference works, (2) it is formally taught, (3) it has official status, and (4) its norms are enforced by institutional actors such as teachers or administrative authorities (Ammon 2004: 32).

Milestones of Standardization

Building on the historical background outlined above, four key milestones can be identified in the process of the Belarusian language standardization:

1) The failed standardization from above in the Grand Duchy of Lithuania

Old Belarusian² had official status, and the district scribe was required to write exclusively in Old Belarusian, as stated in Article 1, Part 4 of the Statutes of 1566 and 1588 (Nacional’nyj pravovoj portal Respubliki Belarus’, n.d.). Moreover, Old Belarusian had a codifiable form suitable for drafting “textual products [...] confined to so-called higher registers” (Rutten/Vosters 2021: 66), such as these very Statutes. However, even if one accepts that Old Belarusian, while functioning primarily as a chancellery language (Martel 1935: 38–44), was also used by the educated elite, as suggested by Karskij (1893: 13), Žuraŭski (2024: 190), and Ragauskienė (2009), the fact remains that the vast majority of

2 Old Belarusian is considered here the most accurate equivalent of Ruthenian. This terminology is supported by Waring (1980: 132), who noted that the term *бѣлоросійскій язык* was used in the Grand Principality of Moscow to refer to the language of the Grand Duchy of Lithuania. The Polish linguist Samuel Linde, in his monograph on the Statute of 1588, explicitly identified this language as *Biało-Ruski* (Linde 1816: 13). Further support for this terminology comes from the archival materials from the Central State Historical Archives of Ukraine (fund 222, Collection of Documents of the Historical Society of Nestor the Chronicler), which contain copies of treaty articles of all Ukrainian hetmans, including Bohdan Khmelnytsky’s 1654 documents, explicitly marked as a copy made from *белорусского писма* (Central’nyj Deržavnyj istoryčnyj archiv Ukraïny, n. d.). The Belarusian basis of the chancellery language of the Grand Duchy of Lithuania was also demonstrated by the Norwegian Slavist Stang (1935: 14–20). His conclusions were later reinforced by the American scholar Šerech, who emphasized that this language “was nourished, above all, by Central BR sources” (Šerech 1953: 59).

the population was illiterate, and their everyday speech was far removed from the language of the nobility. The failure to overcome these limitations suggests that the obstacle lay not in the language itself but in a weak national identity: there was no critical mass of speakers ready to claim Old Belarusian as their own and to promote its broader acceptance and implementation.

2) Standardization from below after the collapse of the Russian Empire

The moment when a window for standardization opened once again came in the early twentieth century. In 1918, Branislaŭ Taraškevič published *Belaruskaja gramatyka dlja škol* (Belarusian Grammar for Schools³), thereby carrying out not the first but the most widely recognized instance of corpus planning of his time. The selection of the norm was based on spoken speech (Taraškevič 1918: 3), while codification incorporated the variation of forms. However, the main obstacle to status planning was the lack of stable statehood. The acceptance of Taraškevič's codified form remained limited and, in Labov's terms, "below the level of social awareness" (Labov 1994: 78). This can be attributed, first, to the fact that until 1939 the western Belarusian lands were subjected to a policy of harsh Polonization, as evidenced by the near disappearance of Belarusian schooling (Szturm de Sztrem 1939: 319). Second, it was due to the way Taraškevič's *Grammar* was circulated: none of its editions indicate print runs, and while it was included in the list of recommended textbooks for Belarusian schools (Belaruskaja central'naja škol'naja rada 1924: 10), it was absent from the set of textbooks officially authorized by the Polish Ministry of Education (Siemakowicz 1999: 116).

3) Standardisation from above in BSSR

Unlike the western Belarusian lands, where the language lacked official recognition, in the eastern part within the BSSR Belarusian, it received the status of a state language, and the implementation of its norms became a governmental priority. This process did not rely on Taraškevič's *Grammar* editions, but rather on those produced by local linguists, most notably Lësik (1921, 1924). While following the general trajectory set by Taraškevič, Lësik's system introduced substantial divergences. Reflecting this development, the Polish Ministry's official list of authorized textbooks even included *Bielaruski pravapis pavodle*

3 Unless otherwise indicated, the translations are mine, T. N.

B. Taraškeviča i Ja. Lësika by Astroŭski (1930), highlighting the coexistence of parallel codification lines.

4) The Decree of 1933

The 1933 decree *On Changes and Simplification of Belarusian Pravapis* (Ab zmenach i spraščenni belaruskaha pravapisu 1933) was the first official document to codify the standard variety of Belarusian that came to be known in the 1990s as *Narkamaŭka* (Zaprudski 1999: 23). The scope of the decree extended beyond orthography (the literal meaning of *pravapis*) and covered morphology and punctuation, reflecting the broader meaning the term *pravapis* had at the time (Lësik 1924; Astroŭski 1930; Nekraševič/Ihnatoŭski 1927: 238). The decree did not target Taraškevič's original 1918 codification, but rather the diverse codification variants that had come into circulation during the early phase of Belarusian statehood.

Thus, Taraškevica and Narkamaŭka represent a non-standard and a standard variety, respectively. The gap between them emerged during the shift from *standardization from below* to *standardization from above* in the Belarusian context. Unlike Narkamaŭka, Taraškevica did not receive institutional support, official recognition, or systematic enforcement.

Contemporary Implications

The historical period in which the shift from *standardization from below* to *standardization from above* conferred on the term Narkamaŭka an explicitly evaluative connotation portraying it as a “Russified” standard variety in contrast to Taraškevica. This interpretation has been supported by some scholars (Bieder 2000; Klimaŭ 2004; Bažutkina 2020). However, Ramza (2018), after re-examining the morphological oppositions identified by Klimaŭ (2004), concluded that there was no fundamental grammatical opposition between Taraškevica and Narkamaŭka; the differences between them were primarily orthographic.

The evident lack of scholarly consensus continues to fuel debates that have increasingly moved beyond academia.⁴ A typical example is the claim that,

4 Social media posts on Instagram often spread misleading information about the Taraškevica/Narkamaŭka distinction.

in feminine nouns with the suffixes *-аццѣ/-оццѣ*, the genitive plural ending *-яў* was replaced in 1933 with *-ей* as part of a deliberate Russification policy. Contrary to this claim, the *Pravapis* of 1934 (Aleksandrovič 1934), issued in direct response to the 1933 decree, allows in Rule 52 (ibid.: 30) both *-ей* and *-яў*. The use of ending *-ей/ ej* was a regular feature of the *Naša Niva* language (Lemcjuhova 2003–2007). The most recent official grammar of Belarusian even observes a trend toward broader use of *-яў* (Lukašanec 2007: 161).

As this latest official grammar of Belarusian is approaching its twentieth anniversary, it was decided to re-examine its conclusion on the basis of data collected after 2020. The material consisted of transcripts from ten episodes of the television quiz show *Svaimi Slovami* (ca. 30 minutes each), twenty episodes of the YouTube interview series *Surazmoŭcy* (ca. 15 minutes each), and selected Instagram posts⁵ with their accompanying comments from communities dedicated to the Belarusian language. All these sources share a common aim: the promotion and popularization of the Belarusian language and culture. The findings from the transcripts analysis indicate that, although feminine nouns with the suffix *-аццѣ/-оццѣ* are relatively infrequent, the genitive plural endings confirm the previously observed tendency toward the use of both *-ей* and *-яў* (*магчымасцей, постацяў, цікавасцяў, якасцяў, каштоўнасцяў, каштоўнасцей, цяжкасцей*), with a predominance of the latter. This example is one of many showing that attempts to identify a gap between Taraškevica and Narkamaŭka on morphological grounds prove to be unsustainable.

5 Comments on Instagram posts were later excluded from the analysis due to the risk that they were produced via machine translation or AI-assisted tools. The former concern arose from the decision of the Belarusian National Corpus developers to suspend work on its synchronic section because of uncertainty about the human origin of the online texts (Koščanka/Martysjuk 2024). The latter is supported by experiments with ChatGPT, which show poor performance in Belarusian and about Belarusian, including the Taraškevica/Narkamaŭka issue (Nazaranka 2025).

Summary

Taken together, the observations above provide a basis for summarizing the key dynamics that have shaped the standardization of the Belarusian language over the centuries. The missed opportunity for standardization from above in the Grand Duchy of Lithuania, where Old Belarusian had official status, meant that the next window for standardization opened only after the collapse of the Russian Empire. By that time, the Old Belarusian written tradition had been interrupted for nearly two centuries. This interruption, combined with territorial fragmentation, unstable statehood, and widespread illiteracy among Belarusian speakers, prevented Old Belarusian from serving as a foundation for standardization from above. Corpus planning undertaken by Taraškevič was based on the speech of lower social strata and codified grammatical variation, thereby initiating standardization from below. With the acquisition of statehood and the recognition of Belarusian as an official language in the BSSR, standardization shifted its trajectory to a from-above model. This shift resulted in a gap between Taraškeviča and the standard variety codified in 1933, later referred to as Narkamaŭka. The ongoing lack of scholarly consensus on the Taraškeviča/Narkamaŭka issue continues to foster misinterpretations, not only within academia but also in social media and AI-generated outputs.

References

- Ab zmenach i spraščenni belaruskaha pravapisu* (1933), in: *Zvjazda* 189 (4733). Aleksandrovič, Andrěj (Ed.) (1934): *Pravapis belaruskaj movy*. Minsk: Vydavectva belaruskaj akademii navuk.
- Ammon, Ulrich (2004): „Standard und Variation: Norm, Autorität, Legitimation“, in: Eichinger, Ludwig M. / Kallmeyer, Werner. (Hgg.): *Standardvariation. Wie viel Variation verträgt die deutsche Sprache?* Berlin / New York: de Gruyter, 28–40.
- Astroŭski, Radaslaŭ (1930): *Belaruskij Pravapis. Kompiljacyja pavodle B. Taraškeviča i Ja. Lësika*. Vil'nja: Vilenskaje vydavectva B. A. Klëckina.
- Bažutkina, Alena (2020): *Belarussische Standardsprache(n) im Diskurs*. https://edoc.ub.uni-muenchen.de/26758/1/Bazhutkina_Alena.pdf (15/10/2025)
- Belaruskaja central'naja škol'naja rada (1924): *Jak adkryc' belaruskiju školu*. Vil'nja: Drukarnja Levin i Syn.

- Bieder, Hermann (2000): „Die weißrussische Standardsprache am Ende des 20. Jahrhunderts“, in: Zybatow, Lev (Hg.): *Sprachwandel in der Slavia: Die slavischen Sprachen an der Schwelle zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 653–664.
- Central'nyj Deržavnyj istoryčnyj archiv Ukraïny (n. d.): *Do istorii ukrains'ko-posijs'kych deržavnych dogovoriv 1654–1659 rokiv*. https://cdiak.archives.gov.ua/v_360_Pereiaslavska_rada.php (15/10/2025)
- Elspaß, Stephan (2021): “Language Standardization in a View ‘from Below’”, in Ayres-Bennett, Wendy / Bellamy, John (Ed.): *The Cambridge Handbook of Language Standardization*. Cambridge: Cambridge University Press, 93–113.
- Gigin, Vadim (2005): “Bumažnaja respublika: iz istorii BNR 1918 g.”, in: *Něman* 2, 141–154.
- Haugen, Einar (1966): “Dialect, Language, Nation”, in: *American Anthropologist* 68/4, 922–935.
- Karskij, Evfimij (1893): *K voprosu o razrabotke starogo zapadno-russkogo narečija*. Vil'na: Tipografija A. G. Syrkina.
- Klimaŭ, Ihar (2004): “Lingvistyčnaja apazicyja dvuch standartaŭ belaruskaj litaraturnaj movy”, in: *Rodnae slova* 7, 14–18.
- Kloss, Heinz (1969): *Research Possibilities on Group Bilingualism: A Report*. Quebec: International Center for Research Bilingualism.
- Koščanka, Uladzimir / Martysjuk, Vjačaslaŭ (2024): “N-Kopnyč Albaruthēnicum, quo vadis?”, in: *Belaruskaja linhvistyka* 93, 143–152.
- Labov, William (1994): *Principles of Linguistic Change. Vol. I: Internal Factors*. Oxford, UK / Cambridge, USA: Blackwell.
- Lemcjuhova, Valjancina (Ed.) (2003–2007): *Sloŭnik movy “Našaj Nivy” (1906–1915)*. U 5 t. Minsk: Těchnalogija.
- Linde, Samuel Bogumił (1816): *O Statucie litewskim ruskim językiem wydanyim wiadomość*. Warszawa: Zawadzki i Węcki.
- Luckevič, Anton (1991): „Dzënnik”, in: *Polymja* 4–5. https://pawet.net/library/history/bel_history/_bnr/10189a/Дзё́ннік_Антон_Луцкевіча.html (15/10/2025)
- Lukašanec, Aljaksandr (Ed.) (2007): *Karotkaja hramatyka belaruskaj movy ŭ dzvjuch častkach. Častka 1: Fanalohija, marfanalohija, marfalohija*. Minsk: Belaruskaja navuka.

- Lësik, Jazëp (1921): *Praktyčnaja hramatyka belaruskaj movy*. Mensk: Dzjarž. Vydavectva Soc. Radn. Rësp. Belarusi.
- Lësik, Jazëp (1924): *Belaruskaja mova: pravapis*. Mensk: Saveckaja Belarusi.
- Martel, Antoine (1938): *La langue polonaise dans les pays ruthènes: Ukraine et Russie Blanches, 1569–1667*. Lille: Travaux et mémoires de l'Université de Lille.
- Nacional'nyj pravovoj portal Respubliki Belarus' (n.d.): *Statuty VKL*. [https://pravo.by/pravovaya-informatsiya/pomniki-gistoryi-prava-belarusi/kanstyutsyynae-prava-belarusi/statuty-vyalikaga-knyastva-lito-skaga/\(15/10/2025\)](https://pravo.by/pravovaya-informatsiya/pomniki-gistoryi-prava-belarusi/kanstyutsyynae-prava-belarusi/statuty-vyalikaga-knyastva-lito-skaga/(15/10/2025))
- Nazaranka, Tatsiana (2025): *Navigating Language Contact in the Digital Age. An AI Experiment with Belarusian*. <https://dislaw.at/ds/article/view/154/126> (15/10/2025)
- Nekrašëvič, Scjapan / Ihnatoŭski, Usevalad (Ed.) (1927): *Pracy akadëmičnaj kanferëncyi pa rëforme belaruskaha pravapisu i azbuki*. Mensk: Inbelkult.
- Plotnikaŭ, Branislaŭ / Antanjuk, Lljuboŭ (2003): *Belaruskaja mova: Linhvistyčny kampendyŭ*. Minsk: Interpresservis.
- Ragauskienė, Raimonda (2009): „Rusėniška XV a. pab.-XVI a. Lietuvos Didži-osios Kunigaikštystės moterų – valdovių ir didikų – korespondencija“, in: *Istorija* 76, 18–29.
- Ramza, Tatsiana (2018): „Taraszkiewica i narkamaŭka: czy istnieje gramatyczna opozycja?“, in: *Rozprawy Komisji Językowej ŁTN* 66, 409–432.
- Rutten, Gijsbert / Vosters, Rik (2021): “Language Standardization ‘from Above’”, in Ayres-Bennett, Wendy / Bellamy, John (Ed.): *The Cambridge Handbook of Language Standardization*. Cambridge: Cambridge University Press, 65–92.
- Šerech, Yury (1953): “Problems in the Formation of Belorussian”, in: *WORD* 9, 1–100.
- Siemakowicz, Marian (1999): „Organizacja szkolnictwa dla ludności białoruskiej w II Rzeczypospolitej”, in: *Zeszyty Historyczne* 12, 80–132.
- Stang, Christian Schweigaard (1935): *Die westrussische Kanzleisprache des Grossfürstentums Litauen*. Oslo: I Kommisjon hos Jacob Dybwad.
- Szturm de Sztrem, Edward (Ed.) (1939): *Mały Rocznik Statystyczny 1939*. Warszawa: Główny Urząd Statystyczny.
- Taraškevič, Branislaŭ (1918): *Belaruskaja hramatyka dlja škol*. Vil'nja: Drukarnja M. Kukhty.

- Treščenok, Jakov (Ed.) (2005): *Istorija Belarusi*. T. 2. Mogilëv: MGU im. A. A. Kulešova.
- Waring, A. G. (1980): "The Influence of Non-linguistic Factors on the Rise and Fall of the Old Byelorussian Literary Language", in: *Journal of Belarusian Studies* 4/3–4, 129–147.
- Zaprudski, Sjarhej (1999): „Varyjantnasc' u belaruskaj litaraturnaj move“, in: IV Letni seminar belaruskaj movy, litaratury i kul'tury: lekcii. Minsk, 20–26.
- Žuraŭski, Arkadz' (2024 [1967]): *Historyja belaruskaja litaraturnaj movy*. Minsk: Belaruskaja navuka.

Heinrich Pfandl

Razglednice slovenskega ozemlja v Avstro-Ogrski: Jezikovni vidik

Ljubljana in Maribor

Ključne besede: razglednice, Ljubljana, Maribor, slovenščina, nemščina

Pričujoči prispevek temelji na raziskovalnem delu, ki se je začelo v zgodnjih devetdesetih letih ter se okrepilo med letoma 2016 in 2020 v okviru raziskovalnega projekta *Postcarding Lower Styria* (projekt P-28950-G28 FWF, sodelavci Karin Almasy, Eva Tropper, Jernej Kosi, Martin Sauerbrey, Bianca Sieberer in avtor tega prispevka), deloma pa se še nadaljuje. Nekateri rezultati tega projekta so bili objavljeni v publikacijah Almasy/Tropper (2019) in Almasy/Pfandl/Tropper (2020), pa tudi na spletnem naslovu <https://gams.uni-graz.at/context:polos>.

V zadnjih treh desetletjih avstro-ogrske monarhije je nastalo novo sredstvo množičnega komuniciranja, ki se je v slovenščini najprej imenovalo *listnica*, pozneje *dopisnica* in končno *razglednica* (o nemški terminologiji gl. Holzheid 2011: 35 sl.). Zadnja dva izraza sta kalka po nemških besedah *Correspondenz-Karte* (ki so jo Čehi že prej prevedli kot *dopisnice*, im. edn. ž.) in *Ansichtskarte*. Na začetku razvoja novega žanra so imele dopisnice le naslovno stran (*Adress-Seite*), zadnja stran pa je bila prazna in namenjena za osebna sporočila. Sčasoma so zadnjo stran dopolnili z ilustracijami različnega značaja – od velikih črk do obrisa vrtov in mest, pozneje z barvnimi risbami mest, zgodovinskih stavb, tovarn ali železniških mostov ter predorov. Osebna sporočila so do 1904. leta pisali v manjšo pasico pod omenjenim slikovnim materialom, nato pa se je prostor za sporočilo prestavil na polovico naslovne strani in zadnja je bila namenjena grafičnim elementom.

Na slovenskih tleh so se razglednice pojavile na začetku devetdesetih let 19. stoletja. Za najstarejšo razglednico različni viri omenjajo izvod iz leta 1891 (iz Ljubljane, »Gruss aus Laibach«, reproducirana pri Drnovšek 1987: 228). Prve razglednice so bile opremljene še z napisom v nemškem jeziku. Težko je reči, kdaj so se pojavili slovenski napisi (*Aufdruckstexte*) na slikovni strani – v naši zbirki za slovensko Štajersko se to ni zgodilo pred letom 1898, v Ljubljani pa ne do srede devetdesetih let 19. stoletja.

Na tem mestu je pomembno opozoriti, da je razglednica postala predmet znanstvenega zanimanja in sistematičnega arhiviranja šele v zadnjih desetletjih, zato znanost še nima zanesljivih virov. Najobsežnejša zbirka iz 20. stoletja, na primer za slovensko ozemlje »Pozdravi iz Slovenskih krajev« (Drnovšek 1987) ali »Pozdrav iz Ljubljane« (Lukan et al. 1985), prikazuje v glavnem reprodukcije slikovnih strani razglednic, ne pa tudi naslovnih strani, kjer je zapisan datum in poleg njega informacija o namenu sporočanja in življenju v takratni družbi. Znanstvenik, ki se ukvarja z razglednicami, mora imeti na razpolago ne samo reprodukcijo slike, ampak tudi informacijo o velikosti slike (do leta 1918 pogosto 14 × 9 cm), o tem, kdaj je potovala in kam, ali je bila tudi sprejeta (do približno leta 1905 to izvemo z žiga prejema, nem. *Eingangsstempel*, ki so ga pozneje postopoma ukinili), kdo je bil lastnik ali naročnik razglednice, kdo založnik in še marsikaj. Razglednica se je namreč iz sredstva hitre in neformalne komunikacije razvila v množični medij. Podatki o številu poslanih razglednic so po svetu zelo različni, vendar se gibljejo od nekaj milijonov na leto do dveh milijard na pragu prve svetovne vojne. Tudi zelo informativna in obsežna knjiga o razglednicah na slovenskih tleh, monografija *Slovenstvo na razglednicah* (Škrabec 2009), je omejena na slikovne strani razglednice. Upam, da M. Škrabec v bodočnosti objavi svojo celotno dokumentacijo na spletu (podobno kot v že omenjeni bazi *Polos* našega projekta). Zaradi slabega stanja virov ni mogoče zanesljivo sklepati o kvantitativnih razmerjih, količini prodanih ali poslanih razglednic, jeziku napisov, jeziku osebnih sporočil, vsebini besedil in tako naprej. Ugotovitve, ki sledijo v pričujočem prispevku, so rezultat avtorjevega dolgoletnega raziskovanja, ki pa ne more temeljiti na analizi reprezentativnega vzorca tega ali onega mesta, kraja, kronovine ali pokrajine.

Pojasnimo na primeru slovenskega ali mešanega ozemlja nekdanje kronovine Štajerske (tj. približno v krajih današnje slovenske Štajerske). V naši elektronski zbirki je 2243 razglednic (*tokens*), kar odgovarja približno 2100 vrstam (*types*). Poleg tega poznamo okoli 3000 razglednic te regije iz drugih

virov (arhivov, knjižnic, zbirk na spletu), kar mogoče ustreza 2500 različnim predmetom (*types*). Te približne številke pa ne pomenijo, da je bilo od leta 1890 do 1918 objavljenih le 4500 različnih razglednic (*types*). Kakršna koli ugotovitev o tem, da je med temi 4500 neko število enojezičnih slovenskih, toliko in toliko enojezičnih nemških in neko število dvojezičnih – ne more biti zanesljiva. Ne smemo pozabiti, da ima, kot je večkrat poudarila Eva Tropper (gl., npr., <https://gams.uni-graz.at/archive/objects/context:polos/methods/sdef:Context/get?mode=statistics>), vsak nabor (npr. zbirka celjske knjižnice, pokrajinskega arhiva na Ptuj, NUK v Ljubljani, Štajerskega deželne arhiva v Gradcu, samostana v Admontu, avtorja tega prispevka in mnoge druge) svojo logiko, zbiralec pa svoje namene in cilje, pa tudi viri so lahko pristranski.

Tudi če bi nam uspelo najti »objektivni« parameter za opis izbranega korpusa razglednic, ostane problem interpretacije. Če bi v Mariboru, če ga obravnavamo kot skrajni primer, ugotovili, da je 85 % razglednic z nemškimi napisi (»Gruss aus Marburg an der Drau«), 10 % slovenskih (»Pozdrav iz Maribora«) in 5 % dvojezičnih, to še ne pomeni, da je tam živelo prav toliko odstotkov nemško oziroma slovensko govorečih prebivalcev. Že zato, ker so razglednice pisali predvsem premožnejši (nemški) državljani; kot vidimo v različnih zbirkah (NUK, Zgodovinski arhiv na Ptuj, naš Polos in druge) so jih na (sloven-skem) podeželju pisali precej manj. Poleg tega so veliko razglednic pošiljali potniki in turisti, torej ljudje, ki so tedaj obvladali nemščino in le redko slovenščino. Enako velja za popise prebivalstva od 1880 do 1910, na katerih so avstrijski (cislajtanski) prebivalci morali navesti svoj občevalni jezik. Danes se ve, da je tako vprašanje zavajajoče, ker večina prebivalcev na mešanih območjih uporablja oba jezika, odvisno od življenjskih razmer in okoliščin, tako da se je le težko (med letoma 1880 in 1910 pa so se morali štirikrat) odločiti za le en jezik.

Ljubljana

Če se torej vprašamo, v katerem jeziku oz. v katerih jezikih so napisi na razglednicah, ki jih poznamo, in če se omejimo na glavna mesta, lahko sklepamo le na splošno. Tako se nam za mesto Ljubljana od leta 1891 do 1918 razgrne sledeči razvoj. Na začetku prevladujejo razglednice z nemškimi napisi: »Gruss aus Laibach« (na najstarejši znani razglednici iz 1891), »Laibach« (večkrat), »Laibach. Spittalstrasse« <sic, namesto Spittalgasse> (1903), »Gruss

aus Laibach. Prosit Neujahr!» (1903), »Gruss aus Laibach – Radetzky-Monument« (1902) in podobno. Slovenske razglednice so podobne: »Pozdrav iz Ljubljane« (1898 et passim), »Ljubljana« (večkrat med 1899 in 1917), »Pozdrav iz Ljubljane – Ivan Hribar, župan« (1898, tudi 1909 z dodatkom: Magistrat), »Ljubljana – Cesara Jošefa <sic> Trg« (trikrat med 1900 in 1903), »Ljubljana. Erjav<č>eve ulice« (1899, 1900, 1916; o obliki *ulice* v množini gl. Pfandl 2021) in po letu 1900 vedno več slovenskih in dvojezičnih napisov.

Enojezični nemški napisi postanejo vse redkeje po letu 1904, ko se dvojezične razmahnejo. Med njimi vidimo vse več razglednic z napisom »Ljubljana – Laibach« in vedno manj takih z nemščino na prvem mestu. Tako stanje pa je bilo v skladu s političnim življenjem kranjske prestolnice. Po prihodu Ivana Hribarja na mesto župana leta 1896 se je mesto vse bolj sloveniziralo (prim. Valenčič 1989: 75–137), kar se opazi tudi pri jezikovni rabi na razglednicah.

Napačno pa bi bilo interpretirati en ali drugi jezik kot izraz zavednosti kupcev teh razglednic. Zelo pogoste so razglednice z napisi v jeziku A in osebnim sporočilom v jeziku B, ter seveda obratno. Boj med jeziki na razglednicah, kot jih včasih vidimo na slovenskem podeželju (gl. o tem v katalogu Almašy/Tropper 2019: 71–90), je v mestih, posebno v Ljubljani, redek. Običajna so dopisana besedila – če se sicer piše v enem jeziku, se pojasni bralcu še v drugem, pri čemer taka dodatna pojasnila prevladujejo v nemščini, morda tudi zato, da naslovnik lažje razume, kje je Ljubljana, in da je na sliki to mesto, ki ga pozna pod nemškim imenom Laibach. Če je dopisan slovenski izraz, je to večinoma narodnozavedna izjava: »Dragi bralec, prejmi kartico zavednega Slovenca, ki ni pozabil, da je Slovenec« (kot morda naslovnik na daljnem Dunaju ali v »ta nemškem Gradcu«, kot se je izrazil pisec pisma sredi 19. stoletja).

To velja tudi za množične upodobitve ljubljanskega Narodnega doma (zgrajenega leta 1896), ki delujejo kot dokaz slovenskega značaja mesta. Zato se slovenski napis praviloma ne prevaja celo na nemških razglednicah, ampak se smatra kot lastno ime.



Slika 1: Laibach. Narodni dom. Poslana l. 1901. Založnik Stengel & Co., Dresden.
Naslovna stran neznana. Vir: posnetek zaslona s spletne dražbe.

Na drugi razglednici vidimo primer žive komunikacije v tedaj še ne normirani slovenščini (»z Ljubljane«) na razglednici z istim motivom.

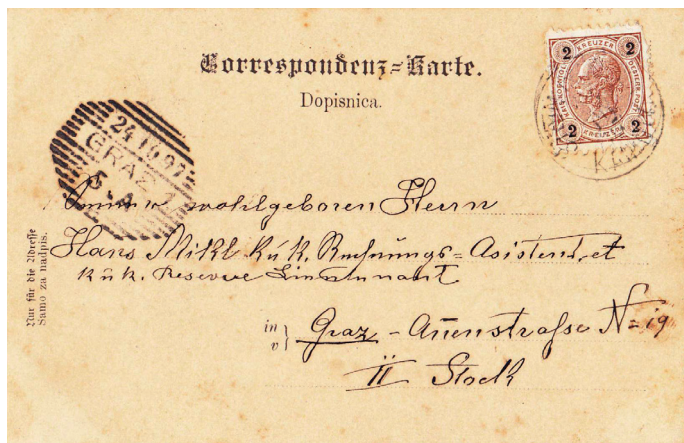




Sliki 2a in 2b: Pozdrav z Ljubljane. Narodni dom. Poslana l. 1904 iz Ljubljane v Podvin pri Radovljici z žigom prejema »Radmannsdorf Radovljica«. Založnika Alois Beer, Celovec, in Zalaga J. Grontini, Ljubljana. Iz zbirke avtorja.

Obstaja le ena izjema, kjer založnik (Ivan Bonač) na popolnoma nemški razglednici navaja naziv »Slov. Nationalhaus« (nota bene: ne *Volkshaus*, kot so se imenovali nemški analogi v Avstriji) in v oklepaju doda v slovenščini »Narodni dom«.





Sliki 3a in 3b: *Gruss aus Laibach. Slov. National-Haus (Narodni dom)*. Poslana l. 1897 iz Ljubljane v Gradec. Iz zbirke avtorja.

Maribor

Razglednice glavnega (spodnje)štajerskega mesta se že v osnovi razlikujejo od ljubljanskih, kot se razlikuje tudi narodnostna sestava prebivalstva Ljubljane in Maribora. Pri popisu leta 1880, torej ob zadnjem štetju pred pojavom razglednic, se je 75,91 % prebivalcev Ljubljane opredelilo, da je njihov občevalni jezik slovenščina (*Umgangssprache*), 22,79 % pa je navedlo nemščino. V Mariboru je bilo ravno obratno: 76,68 % je navedlo nemščino, 13,79 % pa slovenščino. Čeprav vemo, da so številni posestniki in delodajalci svojim zaposlenim, snažilkam, vrtnarjem ali vratarjem, ukazali nemščino, ostaja dejstvo, da v tem mestu ni živelo več kot 20–25 % slovensko govorečih državljanov. Razen tega so v obeh mestih Nemci imeli večjo gospodarsko moč – v njihovih rokah je bila večina tovarn, pivovarn, drugih podjetij, gostiln, navsezadnje tudi tiskarn in založb knjig, časopisov, revij, pa tudi razglednic.

Ob pregledovanju mariborskih razglednic v sodobnih knjižnicah in arhivih bodisi v Sloveniji (NUK, UKM, Celje) bodisi v Avstriji (Deželni arhiv v Gradcu, ÖNB, knjižnica samostana Admont), ali pa v osebnih zbirkah (Walterja Lukana, Teodorja Domeja ali avtorja tega prispevka), dobimo vtis, da je delež razglednic z nemškimi napisi prevladujoč in da so slovenske razglednice Maribora redke



Sliki 4a in 4b: Zavod šolskih sester v Mariboru. Poslana l. 1903 iz Maribora (?) v Črešnjevce pri Radgoni / Kerschbach bei Radkersburg. Iz zbirke avtorja. <https://gams.uni-graz.at/o:polos.2069>

Od drugih slovenskih motivov se največkrat upodablja Narodni dom, zgrajen leta 1898. Celo na izključno nemških razglednicah se ta naziv v Mariboru nikoli ne prevaja v nemščino in ostaja na vseh slikah v slovenski obliki. Za primer navajamo razglednico založnika, najbolj naklonjenega Slovencem na prelomu stoletja, že omenjenega Antona Schlauerja iz Gradca.





Sliki 5a in 5b: *Marburg a.d. Drau, Razglednica sedmih slik, mdr. Narodnega doma*. Poslana l. 1905 iz Maribora v Pörschach <sic>, to je Pörschach am Wörthersee / Poreče ob Vrbskem jezeru]. Iz zbirke avtorja. <https://gams.uni-graz.at/o:polos.2065>

Sklep

Iz primerjave razglednic Ljubljane in Maribora ugotavljamo, da so se Slovenci uveljavljali na razglednicah obeh mest, v Ljubljani od srede devetdesetih let 19. stoletja, v Mariboru proti koncu stoletja. V Ljubljani, kjer je bil župan Slovenec, ki je močno preoblikoval narodnostno podobo mesta (v korist slovenski narodnosti), so slovenske razglednice kmalu prevladoval nad nemškimi (te so prevladoval v devetdesetih letih omenjenega stoletja) in dvojezičnimi. V Mariboru je bil nemški element veliko močnejši, tako da so se slovenske razglednice pojavljale ne samo pozneje, ampak so bile do razpada monarhije leta 1918 omejene na cerkveno področje. Medtem ko so ljubljanske razglednice tiskali in založili od Ljubljane prek Dunaja do Dresna in Lipska, so bili založniki mariborskih, pretežno nemškojezičnih razglednic, v glavnem v Mariboru in Gradcu. Založniki mariborskih motivov s slovenskimi napisi so bile cerkvene organizacije slovenske Štajerske (v prvi vrsti Tiskarna sv. Cirila in Metoda).

Razglednice so zrcalo narodnostnih razmerij in pokažejo na težave malih narodov pri uveljavljanju na odru konkurenčnih ideologij, jezikov in kultur. V nasprotju z enojezičnim razvojem po letih 1918 in 1941 je avstro-ogrsko

monarhija takšnim konkurenčnim konstelacijam omogočila razvoj v okviru njihovih možnosti.

Literatura

- Almasy, Karin / Tropper, Eva (2019): *Štajer-Mark 1890–1920. Po sledih skupne preteklosti: Po sledih zgodovinske Spodnje Štajerske*. Pavelhaus / Pavlova hiša.
- Almasy, Karin / Pfandl, Heinrich / Tropper, Eva (izd.) (2020): *Bildspuren – Sprachspuren. Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie*. Bielefeldt: transcript-Verlag.
- Drnovšek, Marjan (1987): *Pozdravi iz slovenskih krajev. Dežela in ljudje na starih razglednicah*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Holzheid, Anett (2011): *Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Lukan, Walter et al. (izd.) (1986): *Pozdrav iz Ljubljane*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Pfandl, Heinrich (2021): »Postkartenbefund slowenisch ulice, 1898–1918«, in: Fuchsbauer, Jürgen / Stadler, Wolfgang / Zink, Andrea (izd.). *Kulturen verbinden. Festband anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Slawistik an der Universität Innsbruck*. Innsbruck: innsbruck university press, 155–173.
- Škrabec, Milan (2009): *Slovenstvo na razglednicah*. Ljubljana: Modrijan.
- Tovornik, Magdalena / Premzl, Primož (1996): *Pozdrav iz Maribora: mesto na razglednicah v letih 1892 do 1945*. Murska Sobota [in dr.]: Pomurska Založba [in dr.].
- Valenčič, Vlado (1989): *Zgodovina ljubljanskih uličnih imen*. Ljubljana: Zgodovinski arhiv in Partizanska knjiga.

Katharina Tyran, Lisa Rieger, Ursula Doleschal

Commodifying Minority Languages: Slovene and (Burgenland) Croatian in Austria

Keywords: minority languages in Austria, language value, commodification

Introduction

The objective of this paper is to examine the extent to which and in what contexts Slovene and Croatian, as minority languages in Austria, are used in local branding and promotion. Working within a framework of the sociolinguistics of tourism and recognising that language is inherently interwoven in all tourism-related activities, we take an ethnographic methodological approach to analysing the linguistic landscape. We combine this with multimodal discourse analysis in order to grasp the multiple ways in which local communities employ and rely on language commodification.

Historical Background

Slovene and Burgenland Croatian are two minority languages in Austria. Slovene dates back to the Slavic tribes who settled in large parts of present-day Austria in the early Middle Ages; Croatian is present in eastern Austria as a result of the peasant populations migration from Croatia and Bosnia in the sixteenth century. However, German was stipulated as the state language in the constitution of the Republic of Austria in 1929. Although the State Treaties of St. Germain (1919) and Vienna (1955) granted the Burgenland Croats and the Carinthian Slovenes rights regarding the public use and visibility of their languages, it was with great reluctance that they were implemented in the twentieth century. Indeed, they were sometimes violently denied – especially in Carinthia. This led to the almost complete absence of Croatian and Slovene in the linguistic landscape (LL) of Austria by the beginning of the twenty-first

century, both in official signage and in commercial and private inscriptions. Recently, however, the political climate and perceptions of the written presence of Croatian and Slovene in public have changed (cf. Doleschal 2023, Jordan et al. 2021, Rasinger 2014, Tyran 2022). The question therefore arises as to whether such changes have also had an impact on the role of these languages in promotion and commercial product branding.

Theoretical and Methodological Approaches

Tourism is one of the most powerful contemporary forces through which the global economy is reflected in local contexts. The increasing interest in the sociolinguistics of tourism (Thurlow/Jaworski 2010) stems from the recognition that language is inherent in all tourism-related activities. Although language and communicative competence have long been considered key ingredients in the provision of services to tourists (cf. e.g. Cameron 2000), interest in the role of language and discourse in the promotion and branding of particular places, spaces, and products started to attract interest more recently (e.g., Thurlow/Jaworski 2010). This applies, for instance, to the potential of different linguistic systems or codes to discursively construct a particular place as a tourist site, thereby presenting it as more authentic and worth visiting. In this sense, multilingual contexts could demonstrate the interrelationship between language and the economy.

Bourdieu (1977) examined the role of language as a form of social capital and compared communication to economic exchange, in which linguistic codes function as products to be invested in or exchanged on the market. The economic nature of such exchanges lies in the symbolic relationship established between markets and actors who possess particular linguistic or cultural capital with a particular value. Competence in prestigious languages and linguistic varieties, as well as in languages employed in economic exchanges, therefore tends to be considered capital. Minority languages may also have high economic value.

We approach this transformation from a symbolic to an economic resource through the concept of *commodification* (Heller 2003: 2010). The commodification of initially immaterial resources is based on the inherent characteristic of (minority) languages to enable a specifically local experience of a certain place/space (Coupland 2003). Examples of how languages and culture are

commodified could be found not only in tourism but also in marketing, product branding and other economic activities aimed at generating profits by 'selling' authenticity (Dlaske 2014: 2015). For this reason, the increasing visibility of minority languages and cultures has assumed importance in local tourist branding. The use of minority languages in public spaces could be more attractive for tourists than monolingual signs precisely because they contribute to the 'authentic' experience of a place (Thurlow/Jaworski 2010, Gorter/Marten/Van Mensel 2019, Hogan-Brun/O'Rourke 2019, Škevin Rajko / Šimičić 2020). The linguistic inscription is therefore potentially transformed into economic capital and commodified. At the same time, it could be a relevant factor in the maintenance of minority languages and a means of economic and cultural sustainability among local communities (e.g. Pietikäinen/Kelly-Holmes 2011).

Methods and Materials

In collecting the data for our project, we followed a mixed-methods approach, combining the documentation of data on the visibility of languages in the LL, including in the virtual space, with ethnographic fieldwork and interviews.

Our research in Carinthia focused on the LL of various tourism-related institutions in the bilingual area (e.g., campsites, the municipality of Finkenstein/Bekštanj, the Bilingual College for Higher Vocational Education with a thematic focus on tourism and catering in St. Peter/Šentpeter, the municipality of Schiefeling/Škofiče, the municipality of Eisenkappel/Železna Kapla, a Slovenian-owned restaurant, and the Slovenian Urban Jarnik Ethnographic Institute in Klagenfurt/Celovec). We also collected some printed material related to touristic topics in the bilingual area. To gain insights into perceptions of the Slovene language among different stakeholders, we conducted interviews with selected activists and entrepreneurs.

The research group collected material on Croatian in Burgenland during field trips to Neudorf / Novo Selo, and to two communities in the Eisenstadt/Željezno region, namely Trausdorf/Trajštof and Oslip/Uzlop. We documented the visibility of Croatian in the LL, supplementing the information by conducting background interviews with local language activists as well as collecting printed materials and information on the company's web presence.

Results and Discussion – Slovene in Carinthia

The Slovene language is rarely present in the LL of Southern Carinthia. This applies to official topographical and tourist signs as well as private signage. For the most part, its presence in tourism-related signs and materials is attributable to officially supported projects financed by the EU or the regional government, or initiated by UNESCO. One example is the cross-border project “UNESCO global Geopark Karawanken/Karavanke” in Eisenkappel/Železna kapla, where all relevant written materials are bilingual German-Slovene. This was a deliberate case of tourism branding, as stated in an interview.

Among the campsites, only 8.67% of the signs contained at least one word in Slovene, half of these being only single words (e.g., the bilingual name of the campsite or the Slovene equivalent of a topographical name, see Fig. 1). Only one of the five campsites is owned by Carinthian Slovenes and has a bilingual name: *Camping Rosental-Rož*. This is prominently present in the logo that appears on printed materials and stickers and could be interpreted as an example of branding. Otherwise, we found few signs containing Slovene at this campsite. Generally, the campsite owners and managers would prefer to use pictograms because of the limited space they had for written information – as these should be universally understandable. Thus, the interviewees considered linguistic capital only in terms of the communicative function of language.

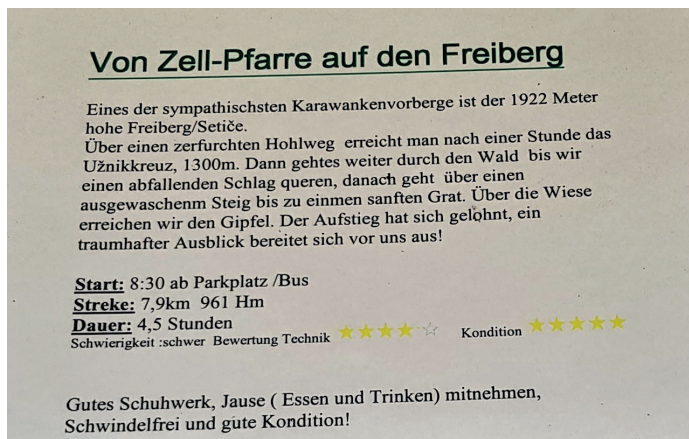


Fig. 1: Flyer advertising a walking tour, with Slovene in the bilingual name of the destination (Freiberg/Setiče)

Interestingly, the bilingual restaurateur in Klagenfurt/Celovec had a more positive attitude towards the role of Slovene in his field: he emphasised the atmosphere that the language created for his guests. This is an emerging understanding in the commodification of language. Visually, however, the Slovene language does not appear as prominently as German. In contrast, the Bilingual College for Higher Vocational Education in St. Peter/Šentpeter follows a policy of consistently using both languages, including in its visual appearance: almost all signs are in both Slovene and German. The teachers at this educational facility recognised the benefit of Slovene for tourist purposes. Receiving an economics degree in two languages offers their graduates additional qualifications and access to a wider labour market. Again, this recognition of the economic value of language refers to its communicative function.

We documented the rare use of Slovene in branding in a farm shop in the village of Hart/Ločilo near Finkenstein/Bekštanj. A local bilingual family labels their products bilingually in German and Slovene and uses some Slovene in their folders. They saw this as the promotion of Slovene, i.e., an act of identity expression rather than an economic advantage.

Results and Discussion – Croatian in Burgenland

Our research in all three municipalities in Burgenland revealed the importance of individual language activists in promoting the visibility of minority languages in general. The main motivations and stimuli were at least three-fold: (1) increasing the visibility of minority languages in the public space as a reaction to the rather shallow macro-political understanding of the concept of topography; (2) documenting Croatian toponyms and hodonyms in local contexts; and (3) branding the municipalities as bilingual spaces. However, such branding is not necessarily to be understood as commodification, as the driving force behind it is certainly not primarily economic. It is rather a marker of identity, i.e. symbolic. Nevertheless, in the three municipalities studied, bilingual tourist information was also present in the documented material, German being dominant.

Trausdorf/Trajštof has made further inroads in this direction. A bilingual art trail along the Wulka river and a bilingual nature trail were documented in the community centre, further branding Trausdorf/Trajštof as bilingual.

Such branding was also observable on the micro level of individual entrepreneurs and businesses. Here, the use of Croatian indicates either uniqueness and authenticity and/or a minority identity, also drawing on colloquial and translanguaging language practices. However, the businesses experienced divided reactions from their consumers, including a lack of understanding and negative attitudes towards Slavic graphemes. On the other hand, some consumers from different Slavic linguistic contexts highlighted the positive effect of using Croatian, a language perceived as a common ‘Slavic’ form of communication.

Conclusion

The commodification of Slovene and Croatian differs: Slovene in Carinthia is present in tourism-related signs and materials predominantly as a result of officially supported projects, whereas Croatian has been introduced into the linguistic landscape of Burgenland rather by individual language activists and in grassroots initiatives (Tyran 2025). In Burgenland, we also saw the more individual branding of places and products through the use of Croatian as a minority language. In both contexts, we found that the minority language could be considered linguistic capital in terms of its communicative and symbolic functions.

Acknowledgements

This research was conducted within the bilateral project “Minority languages and cultures as an economic resource in local branding and tourism promotion”, funded by Österreichischer Austauschdienst (OeAD) and the Ministry of Science and Education of the Republic of Croatia.

References

- Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cameron, Deborah (2000): “Styling the Worker: Gender and the Commodification of Language in the Globalized Service Economy”, in: *Journal of Sociolinguistics* 4/3, 323–347.

- Coupland, Nikolas (2003): "Sociolinguistic Authenticities", in: *Journal of Sociolinguistics* 7/4, 417–431.
- Daske, Kati (2014): "Semiotics of Pride and Profit: Interrogating Commodification in Indigenous Handicraft Production", in: *Social Semiotics* 24/5, 582–598.
- Daske, Kati (2015): "Discourse Matters: Localness as a Source of Authenticity in Craft Businesses in Peripheral Minority Language Sites", in: *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines* 7/2, 243–262.
- Doleschal, Ursula (2023): "The Slovene Language in Education in Austria. 3rd ed.", in: Robinson-Jones, Charlie / Krol-Hage, Ramziè / Thomas, Katharina (Eds.): *Mercator European Research Regional Dossier series*. URL: [slovene_in_austria_3rd_2023.pdf](https://www.mercator-research.eu/slovene_in_austria_3rd_2023.pdf).
- Gorter, Durk / Marten, Heiko F. / Van Mensel, Luk (2019): "Linguistic Landscapes and Minority Languages", in: Hogan-Brun, Gabrielle / O'Rourke, Bernadette (Eds.): *The Palgrave Handbook of Minority Languages and Communities*. London: Palgrave Macmillan UK, 481–506.
- Heller, Monica (2003): "Globalization, the New Economy, and the Commodification of Language and Identity", in: *Journal of Sociolinguistics* 7/4, 473–492.
- Heller, Monica (2010): "The Commodification of Language", in: *Annual Review of Anthropology* 39/1, 101–114.
- Hogan-Brun, Gabrielle / O'Rourke, Bernadette (Eds.) (2019): *The Palgrave Handbook of Minority Languages and Communities*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Jordan, Peter / Mácha, Přemysl / Balode, Marika (2021): *Place-name Politics in Multilingual Areas: A Comparative Study of Southern Carinthia (Austria) and the Těšín/Cieszyn Region (Czechia)*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Pietikäinen, Sari / Kelly-Holmes, Helen (2011): "The Local Political Economy of Languages in a Sámi Tourism Destination: Authenticity and Mobility in the Labelling of Souvenirs", *Journal of Sociolinguistics* 15/3, 323–346.
- Rasinger, Sebastian M. (2014): "Linguistic Landscapes in Southern Carinthia (Austria)", in: *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 35/6, 580–602.
- Škevin Rajko, Ivana / Šimičić, Lucija (2020): "Language Commodification and Local Sustainability: Molise Croatian as Cultural Heritage", in: Vrzić, Z.

(Ed.): *Linguistic Minorities in Europe Online*. <https://www.degruyter.com/database/LME/entry/lme.11473987/html>.

Thurlow, Crispin / Jaworski, Adam (2010): *Tourism Discourse: Language and Global Mobility*. London / New York: Palgrave Macmillan.

Tyran, Katharina (2022): „Zur Situation der kroatischen Volksgruppe und ihrer Sprache in Österreich“, in: *Europäisches Journal für Minderheitenfragen* 15/3–4, 241–260.

Tyran, Katharina (2025): „Aspects of Linguistic Landscapes in Europe“, in: Grzega, Joachim (Ed.): *The Routledge Handbook of Eurolinguistics*. Abington: Routledge, 374–387.

Gertraude Zand

Wüste, Dschungel, Megacity: Globalisierung in der tschechischen Prosa

Kernbegriffe: tschechische Prosa, Globalisierung, Andronikova, Pánek, Ryšavý

Tschechische Prosatexte der letzten zwanzig Jahre handeln vielfach von Kontakten mit fremden, zumeist außereuropäischen Kulturen: Petra Hůlová führt uns in die Mongolei, Petra Procházková nach Afghanistan, Jáchym Topol nach Sibirien, Markéta Pilátová nach Brasilien, Iva Pekárková in die USA, Radka Denemarková nach China, Tomáš Kolský nach Israel, Matěj Hořava nach Georgien und Nina Špitálníková nach Nordkorea, um nur einige zu nennen. Im vorliegenden Beitrag geht es um die Frage, inwiefern dieses Phänomen als eine Tendenz zur Globalisierung in der tschechischen Literatur bezeichnet werden kann. Eine Antwort wird anhand von drei repräsentativen Beispielen gesucht: Josef Páneks *Láska v době globálních klimatických změn* (2017; *Die Liebe in Zeiten des Klimawandels*, 2020), Hana Andronikovas *Nebe nemá dno* (2010, *Der Himmel hat keinen Boden*) und Martin Ryšavýs *Cesty na Sibiř* (2008, *Reisen nach Sibirien*). Alle drei Autoren wurden in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts geboren und gehörten als junge Erwachsene zur ersten Generation, der die neuen Reise- und Migrationsfreiheiten nach 1989 zugute kamen. Im realen Leben dieser Autoren spielte und spielt die Mobilität eine wichtige Rolle, sowohl für den international tätigen Bioinformatiker Pánek wie für die Anglistin und Journalistin Andronikova als auch für den Reportage-Filmer Ryšavý.

Alle drei Autoren führen ihre Protagonisten in fremde Kontinente und Kulturen, und zwar an Orte, die aus europäischer Sicht besonders exotisch sind: in die nordamerikanischen und sibirischen Wüsten- und Steppenlandschaften, in den Dschungel Südamerikas und in die drittgrößte Stadt Indiens, die mehr als 13 Millionen Einwohner zählende Megacity Bengaluru (Pánek nennt sie nach dem englischen Sprachgebrauch Bangalore). Alle drei Auto-

ren setzen als Hauptfigur eine Person ein, die in der tschechischen Kultur sozialisiert wurde und über einen mehr oder weniger langen Zeitraum in der Fremde lebt. Die Thematik der Konfrontation einzelner Protagonisten mit anderen Kulturen existierte in der tschechischen Literatur bereits vor 1989, damals jedoch vor allem in der sogenannten Reiseliteratur, die über nicht bekannte Länder informieren wollte, oder in der Literatur der Emigration, in der es hauptsächlich um die Suche nach einer neuen Identität in einer fremden Sprache oder in einer neu zu erfahrenden Umgebung ging. Im Gegensatz zu den hier ausgewählten und vorgestellten Texten thematisierte die Literatur der Emigration aber zumeist die Auseinandersetzung mit einer einsprachigen und westeuropäisch geprägten Nationalkultur.

In Zeiten der Globalisierung sind die Protagonisten der tschechischen Literatur nicht auf ein einziges Zielland angewiesen: sie bewegen sich in freier Wahl zwischen den Kontinenten und können jederzeit einen weiteren Ortswechsel vornehmen oder nach Hause zurückkehren. Im Unterschied zur Literatur der Emigration sind die Länder und Kulturen, in denen sich die Helden bewegen, keine Monokulturen mehr, sondern meistens selbst schon gebrochen und divers. Auch die Motivation der Helden kann ganz verschiedenartig sein: den Erzähler von Pánek führt die Teilnahme an einer wissenschaftlichen Konferenz nach Indien; Andronikovas Alter Ego sucht in Amerika einen Ausweg aus einer persönlichen Krise und die Heilung von einer lebensbedrohlichen Krankheit; Ryšavýs Held begibt sich aus journalistischem Interesse und Abenteuerlust auf mehrere Reisen nach Sibirien. In allen drei Texten gibt es kontrastive Passagen, die in Tschechien spielen. Bei Pánek ist das nur indirekt der Fall: sein Held erzählt von seinem Leben in Prag nur in der Rückschau. Bei Andronikova und Ryšavý werden die Reisen auf andere Kontinente von Aufenthalten in der Heimat unterbrochen, die ebenfalls, wenn auch kürzer, in die Erzählung aufgenommen sind.

Zur Globalisierung gehört aber auch ein bestimmter Lifestyle, der sich neben der hohen individuellen Mobilität durch eine intensive Kommunikation auszeichnet. Bei Pánek korreliert die Sprache mit dem rasanten Tempo der globalisierten Ära: in einem beinahe ununterbrochenen Redeschwall wendet sich sein atemloser Ich-Erzähler an den Leser, den er in der Sie-Form direkt anspricht und immer wieder neu einlädt, seiner Erzählung zu folgen. Es gibt viele Beistriche, aber kaum Zäsuren und Schlusspunkte. Haupt- und auch Nebensätze sind oft mit der Konjunktion „und“ angeschlossen, sodass

weder Episoden ein wirkliches Ende finden noch dem Leser Zeit bleibt, eine Pause einzulegen.

Auch der Text von Andronikova hat ein hohes Tempo, er ist in kurze und kürzeste Sequenzen gegliedert und wechselt in rascher Abfolge Textsorten wie Tagebucheinträge, Traumaufzeichnungen, Krankengeschichten, fremde und eigene Gedichte, Liedtexte, Zitate, Widmungen, E-Mail-Nachrichten, Skype-Chats et cetera. Oft wird der Wechsel zwischen eigener und fremder Rede nicht angezeigt, vielerorts sind fremdsprachige, meistens englische oder spanische Ausdrücke eingeschoben, daneben gibt es arabische Schriftzeichen und auch Emojis.

Ryšavý legt im Gegenteil überbordende Textmengen vor. Er nimmt sich ungewöhnlich viel Zeit, seine sibirischen Erfahrungen und Abenteuer in allen Details zu schildern, und erlaubt sich dabei auch Wiederholungen. Die genaue Beobachtung und Beschreibung der fremden Kultur, im speziellen Fall des indigenen Volkes der Ewenen im Norden des Landes, verleiht seinem Text die Qualität eines Reportagefilms, den man wie auf einem übergroßen Bildschirm verfolgt. Der Ich-Erzähler gibt aber auch seine intimsten Gefühle preis und erzeugt damit eine Nähe zum Leser, die eine emotionale Sogwirkung entfaltet.

Nicht zuletzt behandeln alle drei Romane brisante globale Themen wie Postkolonialismus, Migration und ökologische Krisen. Pánek thematisiert die Problematik des zivilisatorischen Gefälles zwischen dem kolonialisierten Indien und der westlichen Welt: die weibliche Hauptfigur ist als indische Wissenschaftlerin in den USA tätig, sieht sich dort aber mit vielerlei Vorurteilen konfrontiert und kann sich ihrerseits innerlich nicht von ihrer Verankerung im indischen Kastendenken lösen. Ryšavý nimmt Bezug auf die Russifizierung und Sowjetisierung Sibiriens, die den indigenen Völkern ihre gewohnten Strukturen genommen, aber keinen lebenswerten Ersatz geboten hat. Andronikova konfrontiert das rationale europäische Denken ihrer Heldin mit den magischen Ritualen der Naturheiler des südamerikanischen Dschungels.

Globalisierung bedeutet Austausch- und Angleichungstendenzen zwischen den Kulturen. Im Fall von Andronikova und Ryšavý fügen sich die Protagonisten in die neue Welt ein und übernehmen einige von deren kulturellen Praktiken. Dabei findet ein Prozess der persönlichen Reifung statt, sodass man diese zwei Romane auch als Bildungsromane bezeichnen könnte. Pánek hingegen stellt einen Kosmopoliten und Globetrotter als Erzähler vor, der seine

tschechischen Wurzeln verloren hat und – obwohl am Ende der Geschichte wieder in Prag angekommen – emotional nirgendwo mehr zu Hause ist.

Für ein tschechisches Publikum eröffnen sich mithilfe der Identifikationsfiguren Einblicke sowohl in fremde Kulturen und Lebensweisen wie auch in die Möglichkeiten, sich mit diesen auseinanderzusetzen. Auch eine europäisch geprägte Leserschaft kann die Perspektive der Hauptfiguren auf eine globalisierte Welt gut übernehmen, wovon nicht zuletzt das Interesse an Übersetzungen in andere Sprachen zeugt. Während die tschechische Literatur, die unter den Bedingungen des Eisernen Vorhangs entstanden ist, oft spezifische Themen wie das schwierige Leben unter den repressiven Verhältnissen eines totalitären Staatssystems, die Sprache des kommunistischen Machtapparats, den zivilen Ungehorsam oder den Mikrokosmos von einzelnen Interessensgruppen oder sozialen und regionalen Milieus behandelte, thematisieren nach 1989 verfasste Werke häufig die Erfahrungen einzelner Protagonisten in einer völlig neuartigen und fremden Umgebung. Die Rezeption von tschechischer Kultur, Mentalität und Lebensweise findet dadurch nur mehr indirekt statt, und der früher latent vorhandene nationale Aspekt der tschechischen Literatur tritt zugunsten eines globalen Horizonts in den Hintergrund.

Literatur

- Andronikova, Hana (2010): *Nebe nemá dno*. Praha: Odeon.
Pánek, Josef (2017): *Láska v době globálních klimatických změn*. Praha: Argo.
Pánek, Josef (2020): *Die Liebe in Zeiten des Klimawandels*. Berlin: KLAKE.
Ryšavý, Martin (2008): *Cesty na Sibiř 1, 2*. Praha: Revolver Revue.

Artikel / Articles

Савва Михеев

**Псевдоглаголица на Руси:
надписи и записи, наличие глаголицы в которых
не подтверждается**

Резюме: Статья посвящена феномену ошибочной идентификации глаголических букв в древнерусских надписях и рукописях. В полутора десятках исследований XX–XXI вв. за глаголические принимаются знаки, которыми в действительности таковыми не являются. Они оказываются написанными греческим минускулом, кириллицей или вовсе не представляют собой буквы.

Ключевые слова: Русь, София Киевская, глаголица, эпиграфика, палеография

В этой статье собраны известные мне случаи ошибочной интерпретации древнерусских надписей и рукописей как содержащих примеры использования глаголической азбуки.

Древнерусские глаголические надписи-граффити ограничены хронологически и территориально: они относятся только к XI–XII вв. и встречены только в Новгороде и Киеве. В Киеве известно не менее четырех надписей, о чем еще пойдет речь ниже, в Новгороде же выявлено 55 (см. сводку: Михеев 2012 и 2015; Гиппиус/Михеев 2022).

Хронология применения глаголицы в рукописях охватывает все время существования древнерусской письменной традиции. Глаголица встречается в виде вкраплений в основном тексте двух рукописей XI в., в многочисленных списках с еще одной рукописи XI в., в одной рукописи XII в., в берестяной грамоте № 676 XII в. и в двух рукописях XV века. Есть глаголица и в так называемых рукописных экстратекстах. Маргиналии с глаголическими буквами представлены в семи рукописях XI–XV вв., а недавно глаголица была выявлена в колофоне одной

рукописи XV века.¹ Локализуемые древнерусские рукописи с глаголицей преимущественно происходят из Новгородской земли.

Во многих рукописях, начиная с XII в., и в некоторых надписях глаголические буквы выполнены с существенными искажениями. При этом во многих случаях мы имеем дело со сходным образом искаженными вариантами букв в разных памятниках. Из этого можно сделать вывод, что для написания глаголических букв использовались таблицы соответствий между глаголическими и кириллическими буквами, в части которых начертания букв были уже переданы с погрешностями.

Перейдем к древнерусским рукописям и надписям, в которых ошибочно видели глаголические буквы.

Представленный ниже перечень упорядочен по порядку публикации научных работ, в которых выступают случаи неверной алфавитной атрибуции. № 1, 3–4, 12, 14 — это псевдоглаголица в рукописях; № 2 — надпись на монете; № 5, 9, — вещевая эпитафия; № 8 — надпись на стене киевской Кирилловской церкви.

Пять из тринадцати случаев — № 6–7, 10–11, 13 — приходится на издания надписей-граффити собора св. Софии в Киеве. 12-томный *Корпус графіті Софії Київської* выпустил В. В. Корниенко (Корнієнко 2010а–2020)². В конце 2024 г. был открыт сайт, где размещены изготовленные сотрудниками Гётеборгского университета 3D-модели, ортофотографии и иная документация, позволяющая производить проверку чтений издателей³. Ниже граффити Софии Киевской нумеруются с добавлением римских цифр частей и томов Корпуса Корниенко. Так, № X₂-288 обозначает надпись № 288 во втором томе двухтомной 10-й части Корпуса.

В Софии Киевской есть четыре достоверных глаголических надписи. Честь открытия двух из них, кратких надписей № IV-8а и IX-13а, принадлежит одному из пионеров древнерусской эпиграфи-

1 Об этом колофоне см. Федотова 2001: 502; Морозов 2013: 10; Грищенко/Понарядов 2021: 12–13. Об остальных случаях дает представление обзор Сперанский 1929: 58–67. О глаголице в Христинопольском апостоле XII в. и других рукописях Толкового апостола см. в конце основной части данной статьи.

2 См. рецензии: Бобровский 2010, с характерным названием «Бреши в корпусе»; Бобровский 2012.

3 <https://saintsophia.dh.gu.se> (18.04.2026)

ки — С. А. Высоцкому (1966: 41, 52, табл. IX: 2, X: 2, XVII–XVIII), надписи № II-1460 и № VIII-5453 были выявлены и опубликована Корниенко⁴. Наличие глаголических букв в еще четырех надписях, опубликованных Корниенко в 2010 и 2013 гг. (№ I-918, IV-2236, IV-2762 и IV-2773), мне пока не удалось проверить: фотографии в изданиях оставляют желать много лучшего, а 3D-модели поверхностей с этими надписями еще не были выложены в открытый доступ на момент завершения работы над этой статьей.

№ 1

Ранний случай ошибочной интерпретации древнерусского памятника письменности как содержащего примеры использования глаголической азбуки находим в классической работе М. Н. Сперанского о тайнописи⁵. Исследователь отмечает, что в богослужебной рукописи РГАДА, ф. 181 (библиотеки МГАМИД), № 626 посл. четв. XV в., на л. 79, в 1-м столбце, представлены глаголическая буква ѡ и «впережку греческие буквы и на греческий манер скругленные кирилловские: “въ средоу блажены гла̑ ѿ”» (Сперанский 1929: 66, 68, с прорисовкой). Первая буква процитированного исследователем фрагмента действительно выглядит как ѡ (*а*) с широкой дужкой, как в самых ранних памятниках глаголицы, но это не глаголическая буква, а положенная на бок (повернутая на 90° против часовой стрелки) буква *в* / *β* из скорописи XVI в. — *в*; ср. букву *р* в следующем слове, которая перевернута на 180°⁶. Той же разновидностью тайнописи, с такой же перевернутой буквой *р*, написаны последние два слова на обороте того же листа: «Съкроушеноу дѣшоу» (79d₂).

4 Корниенко 2010b: 72–73, 194 (табл. CIX: 4); Корниенко 2018: 156, 338 (табл. CLXVII: 1). В издании надписи № VIII-5453 Корниенко верно опознаны только три из десяти глаголических букв. Поправка к этой надписи будет дана в отдельной работе.

5 Я не включаю в этот обзор недоразумение, случившееся еще на заре изучения древнерусской рукописной традиции, когда разделительные кресты в кириллических рукописях воспринимались некоторыми исследователями как глаголические буквы *ѡ* (*а*). Ср. случай № 13 ниже.

6 Добавлю, что в конце этой тайнописной записи стоит число *·ѣ· ‘5’*, а не *·ѣ· ‘2’*: *въ средѣ ·бла|жены · гла̑ ·ѣ·* (79a8–9).

№ 2

Вероятно, П. Я. Черных принадлежит предположение о наличии глаголической буквы ѡ (л) на одной из древнейших русских монет. В разделе о древнерусской письменности он глухо сообщает: «упрощенное глаголическое л известно на одной из монет времени князя Владимира Святославича» (Черных 1951: 134). «В. Л. Янин указал это Л на золотых монетах в надписи „Владимир на столе“ (в обоих словах); оно тоже лишено там колечек», — пишет М. Н. Тихомиров, развивая это наблюдение Черных в связи с другой надписью (Тихомиров 1953: 46), о которой пойдет речь ниже под № 5. Возможно, Черных и Янин имели в виду златник № 3 по нумерации М. П. Сотниковой: на нем буква л в слове *столь* имеет вид Δ с удлинённой горизонталью — с выступами влево и вправо вниз (Сотникова 1995: 21). В любом случае почти нет сомнения в том, что мы имеем дело не с глаголической буквой, а с искажением основного начертания буквы л (с засечками) неграмотным резчиком монетного штемпеля.

Следующие два случая происходят из описания пергаменных рукописей Публичной библиотеки (ныне — Российской национальной библиотеки), вышедшего из-под пера Э. Е. Гранстрем.

№ 3

Согласно Гранстрем, во Фроловской Псалтири РНБ, Ф.п.I.2 1-й пол. XIV в. «в заголовках некоторых псалмов встречаются глаголические буквы» (Гранстрем 1953: 51). Проверка по рукописи показала, что в киноварных заголовках двух псалмов, Пс. 5 (л. 127) и Пс. 14 (л. 299–10), представлена тайнопись, но эта тайнопись совсем не похожа на глаголическое письмо. Нельзя исключать, что о ней шла речь уже в первом описании Фроловской Псалтири: «с заставицами и начальными буквами, составленными из арабесков» (Оленин 1818: 50).

№ 4

В описании пролога на сентябрьскую половину года РНБ, Ф.п.I.48 1431–1434 гг. Гранстрем указывает: «На л. 255 помета 1456 г., написанная греческими буквами, тайнописью и глаголицей» (Гранстрем 1953: 64).

Между тем, глаголицы в этой тайнописной записи с греческими буквами нет, ее расшифровку см. Сперанский 1929: 69⁷.

№ 5

М. Н. Тихомиров со ссылкой на мнение А. В. Арциховского трактовал знак на деревянной крышке бочки из новгородских раскопок 1951 г. (место хранения: Новгородский музей, № КП 46515/174) как глаголическую букву ѿ (Тихомиров 1953: 46, табл. после с. 46, № 3), а всю надпись — как слово ѿнь <мень> ‘налим’. Между тем, во-первых, знак перед нь не похож на глаголическую букву и выглядит как монограмма из кириллических букв *т* и *п*, где *Т* как бы воткнута в *П*, а во-вторых, слева от знака читается буква *о*. Справа и выше надписи вырезан крест.

Если надпись была монограммой, то ее следовало бы читать как **от<?>п<?>нь* или **оп<?>т<?>нь*. В таком случае буквы -*нь* предпочтительно трактовать как исход диалектной формы притяжательного прилагательного на -*ине* (= наддиалектному -*инѣ*) с эффектом бытовой мены *е* → *ь*. По предположению А. А. Гиппиуса (устное сообщение), такое прилагательное могло быть образовано, например, от имени *Опута*, а в качестве подразумеваемого словом <опутинъ> определяемого существительного могло выступать *медь*⁸.

С другой стороны, нельзя полностью исключать, что странный знак в надписи является не лигатурой или не только лигатурой, но и тамгой — индивидуальным знаком собственности. Это предположение прекрасно сочетается с предположением Гиппиуса о том, что бочка содержала мед, так как неперенным атрибутом древнерусского бортника было так называемое бортное знамя (см. Хоруженко 2007). Таким образом, весьма вероятно, что перед нами надпись бортника XIII в., включающая в себя его бортное знамя.

7 Впрочем, на соседней странице Сперанский некритично трактует как глаголические буквы в другой богослужебной рукописи XV в., о чем уже шла речь под № 1 выше.

8 Возможно, это предположение может быть в будущем проверено естественно-научными методами. (Я признателен за это соображение О. И. Хоруженко).

№ 6

С. А. Высоцкий обратил внимание на фигуру на одной из стен Софии Киевской и отметил ее сходство с одной из букв хорватской глаголицы (Высоцкий 1966: 37, табл. IX: 3). Вероятно, Высоцкий подразумевал глаголическую букву **Ѣ** (ж), хотя фигура в софийском граффито имеет с нею чрезвычайно отдаленное сходство. Как показал В. В. Корниенко, эта фигура является остатками слова **Гѣ** в начале пространной кириллической надписи № VI-6а XI–XII вв., выполненной малыми инициалами — двойным контуром (Корниенко 2015: 141, 379 (табл. ССХ-IX)).⁹

№ 7

Мне уже приходилось писать о надписи-граффито № X₂-288 на фресковой штукатурке XI в. на хорах Софии Киевской. С. А. Высоцкий читал здесь *Петро(в)ъ* | ѡ--ѡ (Высоцкий 1976: 128–129, 434–435 (табл. CLXI–CLXII)), а В. В. Корниенко — *ѡхъ* | *Петро* | *ѡѡѡѡ* ‘Писав Петро {року} 6583 (1075/1076)’ (Корниенко 2009; 2014: 37–42; 2020: 143, 326 (табл. CLXVIII); см. рис. 1 ниже).

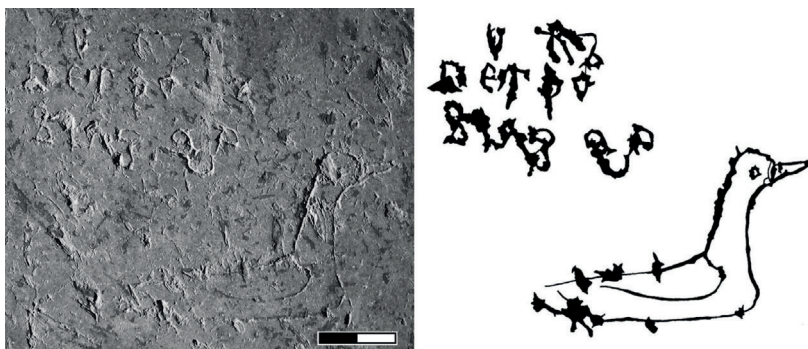


Рис. 1. Софийский собор в Киеве, надпись № X₂-288, по Корниенко 2020

В статье 2010 г. я указал на наличие справа от надписи № X₂-288 изображения процветшего креста, мачта и перекладина которого были прочерчены таким образом, что видны сейчас не вполне четко, или

9 Cp. <https://saintsophia.dh.gu.se/viewer/?q=114-27/3483> (18.04.2026).

были почему-то сильно затерты. Я предложил читать в надписи только два слова: *Петр|ѣ ѡлѣ*, где буквы второй строки (*ѣѡлѣ*) соответствуют ѡ-- Высоцкого и зѣз Корниенко. То, что оба издателя читали как букву ѣ, в моей трактовке определяется как нижняя часть изображения процветшего креста (Михеев 2010: 101–102; см. рис. 2 ниже).



Рис. 2. Софийский собор в Киеве, надпись № X₂-288, по Михеев 2010

Изучение выполненной Гётеборгским университетом цифровой документации поверхности стены с надписью № X₂-288¹⁰ позволяет дополнить эти наблюдения. Во-первых, плохая видимость изображения креста, по-видимому, объясняется тем, что относящиеся к нему штрихи были зашпаклеваны: о шпаклевке вертикальной выбоины справа от того, что оба издателя надписи трактовали как о, сообщает Корниенко (Корниенко 2014: 38). Во-вторых, над буквой *е* в имени *Петр|ѣ* видны два штриха, принятых Корниенко за букву *ѡ*, хотя они имеют вид V. В-третьих, правее, на той же высоте, над окончанием левой лопасти креста тонко прочерчена фигура в виде буквы *ѣ* иного начертания, чем две буквы *ѣ* в надписи Петра. Слева от этой *ѣ*-образной фигуры видны еще несколько тонких штрихов (буква *х* по Корниенко). Между V-образными штрихами слева и значительно тоньше прочерченными штрихами справа оставлен «пробел» в 1,2 см. Для достоверной интерпретации всех этих «лишних» штрихов требуются дополнительные натурные исследования.

10 <https://saintsophia.dh.gu.se/viewer/?q=208-23/926> (18.04.2026)

№ 8

Надпись на фресковой штукатурке в интерьере киевской Кирилловской церкви (№ 395 по нумерации Высоцкого) состоит из двух частей: слева прочерчена геометрическая фигура в виде буквы Л с широким покрытием, а справа от нее в двух строках выписаны по три (?) буквы. Согласно Высоцкому, «первая заглавная буква <т. е. фигура слева — С. М.> [...] имеет большие размеры и по своей графике напоминает глаголическую букву М. В отличие от последней нижние части буквы заканчиваются не петельками, а крючками. Не исключено, что рассматриваемая буква является стилизацией греческого минускульного „мю“, — отмечает исследователь, добавляя, что текст надписи не читается из-за повреждений штукатурки (Высоцкий 1985: 97, 126, табл. LIV: 3). В свою очередь Корниенко считает интересующую нас фигуру буквой л с покрытием и датирует ее сер. XVI – концом XVII в. (Корниенко 2021: 116, 346 (табл. CXXXVI: 3), № 356), а надпись справа он читает как лѢ---|гѣх, с той же датировкой (Там же: 116, 347 (табл. CXXXVII: 1), № 359). Я независимо изучил Л-образную фигуру в 2010 году. Натурное обследование и изучение фотографий Высоцкого и Корниенко позволяют исключить версию первого издателя, видевшего здесь что-то похожее на ѿ (м): у фигуры в надписи № 395 есть те же три прямых линии, но нет ни одной из четырех петель этой глаголической буквы.

№ 9

На шиферном пряслице, найденном в слое 1-й пол. X в. при раскопках Е. Н. Носова на Юриковом Городище, Носов и Т. В. Рождественская видят глаголическую букву ѿ (= ж) (Носов/Рождественская 1987). В действительности же у нас нет никаких оснований считать штрихи на двух гранях биконического пряслица буквенными знаками, а не орнаментацией.

Здесь следует сделать два отступления.

В 1996 г. в краткой заметке о загадочной надписи на каменной плите из Васильевской церкви во Владимире-Волынском Рождественская, не давая надписи никакого прочтения, писала: «По-видимому, резчик надписи ориентировался на глаголическое письмо» (Рождественская

1996: 90). Никаких доводов в пользу этого мнения исследовательница не привела.

Укажу теперь на три недоразумения в обзоре глаголицы на Руси в книге С. Франклина. Вместо рукописи № 306 по СК XI–XIII 1984 исследователь указал на рукопись № 289, а вместо рукописей № 59–60 — на № 56–60.¹¹ Вторая из этих ошибок является простой опечаткой¹², первая же объясняется сложной нумерацией рукописей в Собрании финляндских отрывков БАН: сборник поучений XIII в. с глаголической маргиналией (№ 306 по СК XI–XIII 1984) имеет шифр БАН 4.9.39 и № 40 в Собрании финляндских отрывков, а рукопись № 289 по СК XI–XIII 1984 — это Паренесис Ефрема Сирина БАН 4.9.38 (Финл. 39), то есть в шифрах обеих рукописей есть число 39. Третьей ошибкой является указание на № 457 по СК XI–XIII 1984 (Franklin 2002: 96 (fn. 48); Франклин 2010: 174 (примеч. 48)), хотя эта рукопись, «Октоих Томича» (ГИМ, Муз. 2881), является не древнерусской, а южнославянской (см. о ней Турилов 2000: 589).

№ 10

В. В. Корниенко указал на сходство знака в надписи № I-985 из Софийского собора в Киеве с глаголической буквой Δ (= н) (Корнієнко 2010a: 78, 253 (табл. CXXV: 1)). Эту трактовку никак нельзя принять. Либо перед нами рисунок, либо же латинская буква L, вписанная внутрь Λ -образной фигуры.

№ 11

Надпись № II-1200 была прочитана тем же исследователем как $\Phi[\text{ээ}]\text{аааа} \mid \dots\text{ае} \dots$, с записанным глаголицей именем *Феодоуль* в 1-й строке и кириллическим продолжением во 2-й, и датирована XI–XIII вв. по причине использования в ней глаголицы (Корнієнко 2010b: 13–14, 101 (табл. XVI: 1); см. рис. 3 ниже).

11 Franklin 2002: 96 (fn. 50, 51); 2010: 175 (примеч. 50). На отсутствие глаголицы в рукописях № 56–58 и 289 указал в своей рецензии Р. Марти (Marti 2004: 440, fn. 6).

12 В русском переводе книги Франклина эта опечатка устранена (Франклин 2010: 175, примеч. 51).



Рис. 3. Софийский собор в Киеве, надпись № II-1200, по Корнієнко 2010b

При осмотре надписи в 2010 г. мне удалось только убедиться в том, что она не является глаголической, но не получилось прочесть ее, однако по ортофотографии, выполненной Гётеборгским университетом¹³, видно, что в действительности 1-я строка выполнена по-гречески: Θεοδωρος [ор]-[σ] 'Феодор ...' (см. рис. 4).



Рис. 4. Софийский собор в Киеве, надпись № II-1200, по ортофотографии Гётеборгского университета, с прорисью первого слова

Вероятно, причиной ошибки Корниенко стало сходство минускульной лигатуры до с глаголической буквой ѡ (д). Установить, находится ли ниже какое-то иное граффито или скопление случайных штрихов, пока не удастся. По оценке А. Ю. Виноградова, надпись была выполнена в XI–XIII вв.

№ 12

Т. Славова сообщила о наличии в рукописи Архивского хронографа конца XV в. трех глаголических букв: ѡ, ѡ и ѡ (РГАДА, ф. 181, № 279/658, 229d40, 231c16, 248b40, Славова 2011: 5). Проверка по фотокопии руко-

¹³ <https://saintsophia.dh.gu.se/viewer/?q=111-06/582> (18.04.2026)

№ 13

№ 14

14 В целом в надписи № VIII-5736, относимой издателем ко 2-й трети XII в., вместо *Гѣ помоз[и] рабо[у] | своему* [X]ведо[р]о[у] | *мнѣ предположительно восстанавливается следующий текст: *Гѣ помоз[и] рабо[у] | своему Ве[лему](роу) | [а]м[и]нѣ* См. Корниенко 2018: 483–484, 601 (табл. ССХСIII: 1); <https://saintsophia.dh.gu.se/viewer/?q=118-02/1887> (18.04.2026)

¹⁵ Окончание глаголической азбуки, использованной в протографе Христинопольского апостола для выносных знаков для сколий, реконструируется на сегодняшний день следующим образом: ѵ џ ш щ э а д р е ж зе, то есть ц ч ш иц ѝ б п ю ж а, с упрощенным вариантом глаголицы (ср. Михеев 2024). В реконструкции, представленной в статье Михеев 2021: 254–255, еще не могла быть учтена краковская часть рукописи, найденная С. Волощенко (Voloshchenko 2022: 43 (fig. 2), 45 (fig. 4), 71).

ют предложить иное объяснение их появления в аппарате славянского перевода Толкового апостола. Автор греческого оригинала, Феофилакт Охридский, известен также и как автор дошедшего до нас Пространного жития Климента Охридского (подробнее см. Иванов 2000: 42–45). В этом тексте Феофилакт восхваляет Мефодия и Константина и сообщает об изобретении ими славянской азбуки (см. Пространное Житие Климента 2000: 167 и др.). Следовательно, привлечь глаголический алфавит для нумерации схолий в другом своем сочинении мог и сам Феофилакт или писцы его канцелярии. Таким образом, надежные основания считать искаженные глаголические буквы в списках славянского перевода Толкового апостола доказательством распространения глаголицы на Руси отсутствуют.

В заключение дам краткий список того, чем оказались (иногда предположительно) знаки, неверно трактовавшиеся как глаголические буквы. В трети случаев это были греческие минускульные буквы: в граффито XI–XIII вв. (№ 11) и на страницах четырех рукописей XV–XVI в. (№ 1, 4, 12, 14). В граффито XI–XII вв. (№ 6) это были кириллические малые инициалы, на монете рубежа X/XI вв. (№ 2) — искажение кириллической буквы неграмотным резчиком, в древнерусской рукописи XIV в. (№ 3) — тайнопись, не похожая на глаголицу, в граффито XI–XII вв. (№ 7) — детали изображения процветшего креста и соседней кириллической надписи, в надписи на деревянной крышке бочки (№ 5) — бортовое знамя XIII в., в надписи X в. (№ 9) — орнамент, в граффито XII в. (№ 13) — изображение креста.¹⁶

Собирание предложенных мною псевдоглаголических курьезов было вызвано изучением бытования глаголицы на Руси. Но есть ли польза в публикации получившегося перечня ошибок и натяжек? На этот вопрос можно уверенно дать положительный ответ в том случае, если этот перечень послужит предостережением от выдвижения предположений об использовании в изучаемых нами письменных памятниках таких алфавитных систем, которые в недостаточной степени

16 Характер еще двух киевских граффити (№ 8 и 10) установить пока не удастся, хотя глаголических букв в них нет.

исследуются нами специально. Как выясняется, принять что-то не совсем нам ясное за буквы малознакомой системы письма очень легко и соблазнительно.¹⁷

Статья написана в рамках проекта Фонда Фритца Тюссена (Fritz-Thyssen-Stiftung) “Glagolitic in Rus’: An Interdisciplinary Study of East Slavic Biscryptality”.

Литература

- Бобровский, Тимур (2010): «Бреши в корпусе (Заметки о монографии В. В. Корниенко „Корпус графіті Софії Київської“», в: *Ruthenica* IX, 110–130.
- Бобровский, Тимур (2012): [Рецензия на:] «Корнієнко В. В. Корпус графіті Софії Київської. Частина II: Приділ свв. Апостолів Петра і Павла. К[иїв], 2010, 272 с.», в: *Ruthenica* XI, 184–200.
- Высоцкий, Сергей (1966): *Древнерусские надписи Софии Киевской. Вып. I: XI–XIV вв.* Киев: Наукова думка.
- Высоцкий, Сергей (1976): *Средневековые надписи Софии Киевской (По материалам граффити XI–XVII вв.)*. Киев: Наукова думка.
- Высоцкий, Сергей (1985): *Киевские граффити XI–XVII вв.* Киев: Наукова думка.
- Гиппиус, Алексей / Михеев, Савва (2022): «Древнерусские глаголические надписи-граффити XI–XII веков из Новгорода: № 30–55», в: *Slovo* 72, 47–92.
- Гранстрем, Евгения (сост.) (1953): *Описание русских и славянских пергаменных рукописей: Рукописи русские, болгарские, молдавлахийские, сербские*. Ленинград: Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Труды Отдела рукописей.
- Грищенко, Александр / Понарядов, Вадим (2021): «Новые находки памятников древнепермского языка и письма», в: *Урало-алтайские исследования* 4/43, 7–34.

17 Одной из поучительных аналогий может служить трактовка штрихов на полоске бересты из раскопок в Смоленске в качестве рунической надписи (см. опровержение: Pereswetoff-Morath 2017).

- Иванов, Сергей (2000): «Часть вторая: Пространное Житие Климента Охридского и его автор», в: Флоря, Борис / Турилов, Анатолий / Иванов, Сергей: *Судьбы кирилло-мефодиевской традиции после Кирилла и Мефодия*. Санкт-Петербург: Алетейя, 28–65.
- Корнієнко, Вячеслав (2009): «Кирилично-глаголичне графіті XI ст. на південних хорах Софії Київської», в: *Чернігівські старожитності. Вип. II: За матеріалами VIII Міжнародної наукової конференції «Християнські старожитності Київської Русі»*. Чернігів: Чернігівські обереги, 173–177.
- Корнієнко, Вячеслав (2010a): *Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.)*. Ч. I: *Приділ св. Георгія Великомученика*. Київ: [Б. в.]
- Корнієнко, Вячеслав (2010b): *Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.)*. Ч. II: *Приділ свв. апостолів Петра і Павла*. Київ: [Б. в.]
- Корнієнко, Вячеслав (2014): *Графіті Софії Київської XI – початку XVIII ст.: інформаційний потенціал джерела*. Київ: [Б. в.]
- Корнієнко, Вячеслав (2015): *Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.)*. Ч. VI: *Приділ архангела Михаїла*. Київ: Горобець.
- Корнієнко, Вячеслав (2018): *Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.)*. Ч. VIII: *Південні внутрішня та зовнішня галереї*. Київ: Горобець.
- Корнієнко, Вячеслав (2020): *Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.)*. Ч. X, т. 2: *Південні хори та сходова вежа*. Київ: Горобець.
- Корнієнко, Вячеслав (2021): *Графіті Кирилівської церкви (середина XII – середина XVIII ст.)*. Київ: [Б. в.]
- Михеев, Савва (2010): «Заметки о надписях-граффити новгородского Софийского собора. Часть I», в: *Древняя Русь: Вопросы медиевистики* 2/40, 91–102.
- Михеев, Савва (2012): «22 древнерусских глаголических надписи-граффити XI–XII веков из Новгорода», в: *Slovo* 62, 63–99.
- Михеев, Савва (2015): «Древнерусские глаголические надписи XI–XII веков из Новгорода: №№ 23–28», в: *Slovo* 65, 65–85.
- Михеев, Савва (2021): «Нумерация толкований, схолии и перекрестные ссылки в древнерусских рукописях: К ранней истории славянского Толкового апостола», в: *Труды Института русского языка им.*

- В. В. Виноградова 1, 246–266. (Лингвистическое источниковедение и история русского языка).
- Михеев, Савва (2024): «Загадочные буквы и̑ . пѣ̑ . хлѣ̑ . тѣ̑ и ш̑ . ѣ̑ . шь̑ . мѣ̑ . ѣ̑ в перечнях черноризца Храбра. К уточнению состава глаголической азбуки», в: *Slověne = Словѣне* 13/2, 7–47.
- Морозов, Борис (2013): «Новые памятники коми письменности конца XV – начала XVI вв.», в: *Арт = Лад* [Сыктывкар] 3, 6–16.
- Носов, Евгений, / Рождественская, Татьяна (1987): «Буквенные знаки на пряслице середины X в. с „Рюрикова“ Городища (Вопросы интерпретации)», в: *Вспомогательные исторические дисциплины XVIII*, 45–55.
- Оленин, Алексей (1818): *Отчет об управлении Императорскою Публичною библиотекою за 1817 год*. Санкт-Петербург: [Б. и.].
- «Пространное Житие Климента Охридского» (2000). Иванов, Сергей (пер.), в: Флоря, Борис / Турилов, Анатолий / Иванов, Сергей: *Судьбы кирилло-мефодиевской традиции после Кирилла и Мефодия*. Санкт-Петербург: Алетейя, 164–212.
- Рождественская, Татьяна (1996): «Надписи-граффити в памятниках зодчества Волини и Галича», в: *Проблемы изучения древнерусского зодчества (по материалам архитектурно-археологических чтений, посвященных памяти П. А. Раппопорта, 15–19 января 1990 г.)*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 90–91.
- СК XI–XIII (1984): *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв.* Москва: Наука.
- Славова, Татьяна (2011): «Първа и Втора книга Книга Царства в състава на Архивния хронограф (Предварителни наблюдения)», в: *Palaeobulgarica = Старобългаристика XXXV/1*, 3–16.
- Сотникова, Марина (1995): *Древнейшие русские монеты X–XI веков: Каталог и исследование*. Москва: Банки и биржи.
- Сперанский, Михаил (1929): *Тайнопись в юго-славянских и русских памятниках письма*. Ленинград: Издательство Академии наук СССР. (= Энциклопедия славянской филологии, 4.3).
- Тихомиров, Михаил (1953): «Грамоты и надписи», в: Арциховский, Артемий / Тихомиров, Михаил: *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1951 г.)*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 13–49.

- Турилов, Анатолий (2002): «Приложение I: Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР: XI–XIII вв. Исправления и уточнения», в: *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в России, странах СНГ и Балтии: XIV век. Вып. 1: Апокалипсис — Летопись Лаврентьевская*. Москва: Индрик, 559–591.
- Федер, Уильям (2016), «Княжий изборник и Изборникът на грешния Йоан сред ранните глаголически компиляции», в: *Vis et Sapientia: Studia in honorem Anisavae Miltenova. Нови извори, интерпретации и подходи в медиевистиката*. София: Боян Пенев, 395–419.
- Федотова, Марина (2001): «К вопросу о славянском переводе постнических слов Исаака Сирина (по рукописям XIV – начала XVI вв. петербургских собраний)», в: *Труды Отдела древнерусской литературы* LI, 498–511.
- Франклин, Саймон (2010): *Письменность, общество и культура в Древней Руси (около 950–1300 гг.)*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Хоруженко, Олег (2007): «Опыты публикации и изучения „бортных знамен“», в: *Проблемы исторической географии и демографии России*. Вып. 1. Москва: ИРИ РАН, 172–183.
- Черных, Павел (1951): «Глава четвертая: Язык и письмо», *История культуры древней Руси*. Том 2: Домонгольский период. Общественный строй и духовная культура. Москва/Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 114–138.
- Bruni, Alessandro (2025): „Die Überlieferung der altkirchenslavischen Übersetzung der Bücher der Könige: Probleme und Forschungsperspektiven“, in: *Studi Slavistici* XXII (Special issue), 111–129.
- Franklin, Simon (2002): *Writing, Society and Culture in Early Rus, c. 950–1300*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marti, Roland (2004): [Review of] “Franklin, S.: *Writing, Society and Culture in Early Rus, c. 950–1300*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, XVI + 325 pp., 14 pl.”, in: *Russian Linguistics* 28/3, 433–441.
- Pereswetoff-Morath, Sofia (2017): ”Finns det runor på näverremsan från Smolensk?”, в: *Скандинавская филология* 15/2, 181–192.
- Voloshchenko, Stanislav (2022): “A Recently Discovered Folia from the 12th-century Apostolus Christinopolitanus”, in: *Biblioteka* 26/35, 33–85.

Иллюстрации

Рис. 1 а, 1b: Софийский собор в Киеве. Надпись № X₂-288 (Корнієнко 2020: 326, табл. CLXVIII)

Рис. 2а, 2b: Софийский собор в Киеве. Надпись № X₂-288 (Михеев 2010: 101–102)

Рис. 3а, 3b: Софийский собор в Киеве. Надпись № II-1200 (Корнієнко 2010b: 101, табл. XVI: 1))

Рис. 4: Софийский собор в Киеве. Надпись № II-1200 (<https://saintsophia.dh.gu.se/viewer/?q=208-23/926>, 18.04.2026)

Геннадий Зельдович

Вечность в лирическом тексте. Пять манифестаций

Резюме: В статье рассматривается структура времени в лирическом дискурсе. Показано, что лирическое время стремится трансцендировать свою собственную природу и по крайней мере в некоторых аспектах уподобить себя вечности. Обсуждаются пять стратегий такого уподобления. Они заключаются (1) в циклизации времени; (2) в объявлении истинными сразу двух контрадикторных утверждений; (3) в «опустошении» времени; (4) в кластеризации референтов; (5) в использовании характеризующих тот или иной референт итеративных конструкций. Все названные приемы встречаются преимущественно в тех фрагментах лирического текста, где происходит открытие главной истины, и потому могут считаться изысканными маркерами главного дискурсивного плана. Выводы работы основаны на анализе 100 стихотворений.

Ключевые слова: лирическое стихотворение, фокус лирического стихотворения, дискурсивная привилегированность, вечность, время

Светлой памяти Григория Крейдлина

1. Предисловие

Можно думать, среди своих основных целей семиотическая деятельность человека имеет его приближение к вечности, то есть выход из времени в такое, говоря языком Блаженного Августина (Августин 1991), «место», где без какой-либо дисгармонии, а тем паче противоречия присутствует все мыслимое и где бытие обретает свою предельную полноту.

По П. Рикеру (1998), в литературе важнейшим проявлением этой тенденции становится сюжетность. Интрига драматического либо нарративного текста, во-первых, собирает отдельные события воеди-

но, в результате чего «оплотняет» время и сближает его с бесконечно «емкой» вечностью, во-вторых же, достигнув развязки, приглашает или даже заставляет мысленно посмотреть на все происшедшее с новой точки зрения, увидеть его ретроспективно, а это придает художественному времени, помимо изначального поступательного, еще и дополнительный попятный ход.

В статье (Зельдович 2025) обращено внимание на ряд примеров, свидетельствующих, что аналогичный феномен обнаруживается и в текстах лирических. Время в них способно как бы раздваиваться и оттого обретать радикально более высокую «содержательность», если его структура создается сразу и такими каноническими в данной роли средствами, как глаголы, и средством неканоническим, изначально для роли этой не предназначенным: существительными, притом не абстрактной, а конкретной или вещественной семантики.

Весомое участие существительных в строительстве темпоральных отношений оказывается не случайностью, но глубоко осмысленным композиционным приемом. Как хорошо известно, в силу своей жанровой природы лирическое стихотворение обычно сперва представляет некий проживаемый автором¹ опыт, а затем, благодаря последнему, приходит к открытию той или иной достаточно важной, нередко и мировоззренчески ключевой истины, во многих случаях заставляющей автора пересмотреть свои взаимоотношения с жизнью либо с собой самим (Сильман 1977). Фрагмент, где истина постигается, становится главным планом, так сказать, фокусом текста, а прочие, эмпирические по содержанию фрагменты получают уже подчиненный ранг (Зельдович 2021). Знаменательно, что описанное выше «удвоение» времени регулярно совершается именно в фокусе (Зельдович 2025).

Есть, однако, причины думать, что на самом деле в стремлении сближить свое время с вечностью лирика идет гораздо дальше. Здесь мы хотели бы обосновать два тесно, хотя и диалектически взаимосвязанных тезиса.

Первый тезис заключается в том, что сближение времени с вечностью может происходить не только путем его, так сказать, усложнения,

1 Корректнее было бы говорить не об авторе, а о лирическом герое, однако здесь в эти тонкости углубляться не обязательно.

его конденсации, но и наоборот, тогда, когда оно теряет свои прототипические свойства.

На вопрос, какова природа вечности, предлагалось множество ответов. Вечность трактовалась как «место», где пребывает Бог или где пребывают платоновские идеи; как начальный источник времени; как первозамысел бытия, во времени себя разворачивающий; как неизменный аспект в существовании временных, преходящих явлений, в частности, как единое и недвижимое «ныне», через которое протекают последовательно совершающиеся события, или как метафизическое единство всех этих событий; как присущая моментальным событиям их атемпоральность — так сказать, их «незапятнанность» наличием внутренней темпоральной структуры; как принципиальная неисчерпаемость времени, безначального и непрерывного, и т. д. (Кумарасвами 2017). К сожалению, мы не располагаем хорошими аргументами, позволившими бы нам присоединиться к одной из названных позиций, или выработать свою собственную, или по крайней мере убедиться, что ясная дефиниция обсуждаемого концепта вообще осуществима. Поэтому наше представление о вечности обречено остаться достаточно расплывчатым. Тем не менее едва ли подлежит сомнению самое важное для нас обстоятельство: то, что вечность является вневременным вместилищем всех мыслимых потенций, всех воображимых «готовностей».

С другой стороны, ключевой атрибут времени достаточно определен: это взаимоупорядоченность, взаимопоследовательность помещаемых во время событий².

Поскольку же между понятием времени и понятием вечности налично не только различие, но и теснейшее сродство и поскольку, вдобавок к этому, вечность — одно из понятий, о котором человеческая мысль привыкла рассуждать почти исключительно апофатически (вечность нельзя четко определить; ее, как и Бога, нельзя до конца постичь; у нее нет длительности; в ней нет различия между единичным и множественным; в ней нет движения в привычном значении слова; в ней примиряются, в определенном смысле исчезают противоречия; в ней

2 Термин *событие* будет использоваться в широком смысле. Это не только событие как скачок, переход мира в новое состояние, но также и процесс, и состояние, и вообще любая ситуация, которая во времени может быть локализована.

нет ничего частного и отдельного; у нее нет границ и т. п.), постольку если разрушить или ослабить названный событийный взаимопорядок, то время должно в какой-то степени уподобиться вечности.

Несомненно, событийный взаимопорядок в том или ином аспекте ставится под угрозу уже самой природой лирического фокуса, который тяготеет к обобщенности, а иногда даже надвременности, однако у этой тенденции имеются и вполне конкретные, количественно-измеримые проявления.

Действительно, вообразим себе, что некоторому времени придан не линейный, а циклический характер: один и тот же ряд событий многократно повторяется или следствие одного события объявляется вдобавок еще и его причиной. Это время в конечном счете окажется временем мифологическим, как бы собирающим в себе историю мира, а такое время наверняка в близком родстве с вечностью.

Другой, притом уже радикальный, способ «разупорядочить» время — это применительно к соответствующему интервалу утверждать сразу и истинность, и ложность какой-то пропозиции. Очевидно, если учитывать не тропеический, но именно прямой смысл сказанного (а такая интерпретация не запретна даже в поэзии и, более того, для поэтического текста почти всюду актуальна, пускай хотя бы и как исходный пункт для интерпретаций более ухищренных, связанных уже с надстраиванием разного рода импликатур), бесконфликтная истинность двух контрадикторных утверждений невозможна во времени, однако возможна в вечности.

Далее, упорядоченность времени ощутимо ослаблена там, где мы отрицаем наличие в нем каких-то контекстно значимых событий, его таким образом всецело либо частично «опустошая».

Наконец, нарушить прототипически свойственный времени взаимопорядок событий допустимо путем, так сказать, кластеризации референтов. В нормальном случае если текст обращается к ряду референтов и если между ними нет имплицативных отношений (таких, как, допустим, между *автомобилем* и *мотором*, *человеком* и *рукой*, *морем* и *дном*), то предполагается их взаимонезависимость: каждый из них может в разное время участвовать в значимых событиях и оттого в разное время привлекать к себе интерес говорящего и в разное время им упоминаться. Однако существуют контексты, где априори самостоя-

тельные референты объединяются в устойчивый кластер и выступают уже как некая трудноразделимая целостность, что обсуждаемому взаимоотношению грозит очевидным обеднением. Кроме того, возникающий таким образом «сборный» референт весьма причудлив, а наиболее подходящим «вместилищем» для необычных феноменов, вновь-таки, является вечность.

Ниже мы представим свидетельства тому, что все названные приемы используются лирическим текстом как маркеры фокуса.

Наш **второй тезис** касается ситуации, когда время лирического фокуса сближается с вечностью благодаря своему «удвоению». Как мы уже говорили, один пример подобного удвоения описывался в (Зельдович 2025), и связан он с тем, что в формировании темпоральной структуры могут совместно участвовать такие несходные средства, как глаголы и непредикатные существительные. На самом деле данный прием может приобретать намного более разнообразные формы. Очевидно, не только в поэтических текстах, но и в текстах любого иного типа временная структура часто обнаруживает ощутимые внутренние дихотомии. Среди прочего это контраст между собственно итеративным значением одних предикатов и итеративно-характеризующим значением других. Однако лирическая поэзия придает таким раздвоениям времени свой дополнительный, жанрово-специфический смысл, ибо в ней они типичны именно для фокуса и должны рассматриваться как его опознавательная особенность.

К сожалению, из-за ограниченного объема статьи второй тезис получил в ней лишь беглую разработку: в стороне остались такие увлекательные темы, как использование неаккузативных глаголов для удвоения времени и др.

Хотя два представленных тезиса кажутся друг другу противоположными, между ними имеется глубинное единство. Если, согласно первому, время может уподобиться вечности потому, что, фигурально говоря, потеряло в своих собственно темпоральных свойствах, а согласно второму — потому, что им приобретены положительные качества, то в обоих случаях у соответствующих приемов все равно имеется одна и та же конечная цель.

Мы допускаем, что каждая из пяти рассматриваемых ниже текстостроительных стратегий, будучи взята по отдельности, в принци-

пе может получить особую интерпретацию, отличающуюся от нашей. С другой стороны, трудно себе вообразить иную, чем предлагаемая, интерпретацию, которая объясняла бы все эти столь, казалось бы, непохожие стратегии как некое единство, вырастающее из общего корня. Между тем именно к такому решению надо стремиться, ибо оно обладает по крайней мере двумя преимуществами. Первое связано с общенаучным принципом, согласно которому при прочих равных условиях унитарная трактовка ряда феноменов предпочтительна перед неунитарной. Второе преимущество в том, что с большой вероятностью наш подход позволяет увидеть в описываемых явлениях не просто сходство, но и то самое глубинное первоначало, из которого вообще возникает лирическая поэзия и перед лицом которого человеческое бытие во времени воспринимается как заложничество и изгойство.

И первый, и второй наш тезис находят подтверждение в обследованном нами материале, включающем 100 стихотворений. В основном это стихи русских поэтов: А. А. Ахматовой, А. А. Блока, Г. В. Иванова, М. Ю. Лермонтова, О. Э. Мандельштама, Б. Л. Пастернака, А. С. Пушкина, Ф. К. Сологуба, А. А. Тарковского, Ф. И. Тютчева, М. И. Цветаевой и др., — однако учитывались и отдельные переводы с английского, немецкого, португальского, польского и японского языков; в таком случае анализу подвергалась именно русская версия³.

К сожалению, обследованный корпус едва ли можно считать сбалансированным, и это связано с его малым объемом. Так или иначе, выявленные статистические различия между эмпирической частью и фокусом лирического текста в большинстве случаев оказываются столь разительными (иногда даже почти десятикратными), что трудно не видеть в них пускай и предварительное, но все же весомое подтверждение наших гипотез.

3 Хотя эстетические принципы, которым обычно следует японская поэзия, могут быть достаточно экзотичными для европейца, несомненно ее принципиальное — и даже куда более принципиальное, нежели в поэзии европейской, — стремление обращаться к единому и вечному опосредованно, через упоминание о единичном и сиюминутном, то есть в апофатическом ключе, а именно это обстоятельство является для нас важнейшим; см. об этом, например, диссертацию Г. С. Померанца (2015 [1968]) с большой дальнейшей литературой.

Полный список проанализированных стихотворений дается в Приложении.

2. Дискурсивные стратегии, приближающие лирическое время к вечности

2.1. Стратегия 1: Циклизация

Важнейшим атрибутом времени, напомним, является взаимоупорядоченность погруженных в него событий. Она обретает свой вполне канонический облик, когда всякое событие хотя бы в принципе подлежит однозначной идентификации, то есть соблюдаются по крайней мере два условия: (1) можно установить, какие события предшествуют данному и/или какие за ним следуют; (2) можно установить, какими событиями данное каузировано и/или какие каузированы данным (в связи с вторым условием см.: Davidson 1980).

Отсюда видно, что время должно ощутимо терять в своей структурированности, если оно подвергается циклизации: если события либо движутся по кругу, так что каждая их последовательность многократно воспроизводится, либо же если результат определенного события подается текстом еще и как его причина; подобный прием хотя и парадоксален, но не чужд поэтической речи. Здесь вообразим также крайний случай, когда сначала сообщается, что событие P₂ каузировано событием P₁, а затем — что в P₂ как раз и заключена суть P₁, то есть круговой характер причинно-следственных связей слегка замаскированным образом упрощается до обычной тавтологии. Разумеется, бывает и так, что автор напрямую и без всяких ухищрений заявляет о «самозамкнутости» происходящего, в духе *Все это опять повторится* или *Все было встарь. Все повторится снова* (О. Э. Мандельштам).

В обследованном нами корпусе лирических текстов циклизация встретила многократно, и ниже мы приведем примеры. Начнем с тех, где итеративизации подвергнут целый ряд событий, а затем обратимся к случаю, когда кольцевой характер приобретают каузальные связи.

В финале и вместе с тем фокусе мандельштамовского стихотворения «Я не слышал рассказов Оссиана...» многократно повторяющимся ока-

зывается ряд событий 'скальд сложит чужую песню — скальд произнесет ее, как свою':

Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет⁴.

Судя по всему, подобный эффект, хотя и другим путем, возникает также в финале и фокусе мандельштамовского «Ламарка»:

Был старик, застенчивый, как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх...
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну конечно, пламенный Ламарк.

Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,

4 Здесь и ниже тексты О. Э. Мандельштама приводятся по изд.: Мандельштам 2009.

На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет — ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех...

Если бы в двух заключительных строках речь шла о судьбе отдельных, взятых в своей единичности представителей человеческого рода, то, по известным законам иконизма, сначала должно было бы упоминать-

ся *дыханье*, а затем уже — *могила*. Однако у Мандельштама порядок упоминания обратный, антииконический, и, как практически любое отступление от иконических правил в поэзии, он должен служить какой-то осмысленной цели. Самая же бесспорная здесь цель — подчеркнуть, что имеются в виду люди как генерическая общность, для которой жизнь и смерть (метонимически ассоциированные, соответственно, с *дыханьем* и *могилой*) представляют собой части многократно повторяющегося цикла⁵.

Примером циклизации, возникающей не в фокусе, а в эмпирической части текста, может быть пушкинская строка *То робостью, то ревностью томим...* из стихотворения:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим⁶.

Другой названный выше вид циклизации возникает там, где следствие определенного события подается также как его причина. Этот вариант намного реже предыдущего, но и очень примечателен ввиду своей, — впрочем, в конечном счете скорее кажущейся — алогичности.

Самым недвусмысленным примером в нашем материале оказалось стихотворение Ф. Пессоа (перевод с португальского наш — Г. З.;

5 Ср. контрастирующую с мандельштамовским текстом строфу из Ф. К. Сологуба, где, несмотря на ее обобщенный смысл, человек берется именно в своей сингулярности, как единичный, хотя и репрезентативный представитель целого класса:

Что Творцу твои страданья?
Кратче мига — сотни лет.
Вот — одно воспоминанье,
Вот — и памяти уж нет.
(Сологуб 2020)

6 Тексты А. С. Пушкина приводятся по изд.: Пушкин 1955. В слове *Бог*, по современной норме, строчная буква заменена на прописную. — Г. З.

интересуемся русской версией; в обсуждаемом плане она скорее не отстывает от оригинала, «*Tudo que sou não é mais do que abismo...*», но многое «досказывает», так что его анализ потребовал бы длинных дополнительных рассуждений):

Я сам — глубокая пучина,
Где тусклый путеводный свет —
Прозрение, что есть причина
Тому, чему причины нет.

Я так же разумом несмелым
Из небыли вырастаю в быль,
Как ветру делается телом
От ветра взбившаяся пыль⁷.

В финале и фокусе речь идет о том, что поднятая ветром пыль как раз и представляет собой необходимое — хотя и в некотором метафорическом, но законном и важном для поэзии смысле — условие, чтобы ветер вообще возник.

Как мы упоминали выше, вообразима ситуация, когда событие P₂ сначала объявляется следствием события P₁, а затем оказывается, что в P₂ как раз и заключена суть P₁, и это упрощает порочный каузальный круг до слегка прикрытой тавтологии. Такую разновидность порочного круга можно усмотреть в первых двух строках мандельштамовского стихотворения:

Паденье — неизменный спутник страха,
И самый страх есть чувство пустоты.
Кто камни нам бросает с высоты —
И камень отрицает иго праха?

7 Здесь и ниже тексты Ф. Пессоа приводятся по изд.: Пессоа 2015.

И деревянной поступью монаха
Мощеный двор когда-то мерил ты,
Булыжники и грубые мечты —
В них жажда смерти и тоска размаха...

Так проклят будь, готический приют,
Где потолком входящий обморочен
И в очаге веселых дров не жгут!

Немногие для вечности живут,
Но, если ты мгновенным озабочен,
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Согласно первой строке, *паденье* становится следствием *страха*, а вторую строку вполне убедительно воспринять в том смысле, что напрямую со *страхом* отождествляемое *чувство пустоты* — это и есть *паденье*. В таком случае *паденье* выступает и как следствие, и как причина.

Безусловно, данное понимание не единственно возможное. Однако оно означает, что соответствующий порочный круг возник в эмпирической части текста, давая свидетельство не в пользу, а против нашей гипотезы о связи между циклизацией событий и лирическим фокусом. Поэтому выбор описанной интерпретации представляется совершенно добросовестным решением.

Подведем итоги. В обследованном материале из ста лирических текстов циклизация встретилась в эмпирических фрагментах 7 раз, в фокусных 8 раз.

Значит ли это, что имплицитные циклизацию конструкции распределяются между эмпирическими и фокусными фрагментами приблизительно поровну и, таким образом, в маркировании фокуса циклизация не играет никакой роли?

Нет, этот вывод был бы ошибочным. Как показали наши подсчеты, сделанные на материале случайным образом отобранных 2000 стихотворений, средняя длина эмпирической части составляет 15,9 строки, а

средняя длина фокуса — 2,3 строки, так что фокус короче в 6,9 раза (Зельдович 2021: 106). Поэтому при случайном распределении циклизаций на семь обнаруживших циклизацию эмпирических фрагментов должен был бы прийтись всего один фокусный. Поскольку же на самом деле таких фокусных фрагментов в восемь раз больше, постольку ввосьмеро выше и вероятность, что в них возникнет циклизация, а следовательно, циклизация времени представляет собой надежную примету лирического фокуса.

2.2. Стратегия 2: Совмещение взаимоисключающего

Допустим, кто-то делает утверждение *Леноре снится сон* и утверждение *Леноре ничего не снится*. Могут ли они оба быть истинными? Разумеется, да, но только если сообщаемое приурочивается к разным временным отрезкам, иначе говоря, если две названных ситуации трактуются как участвующие в формировании временного порядка. Если, однако, мы попробуем их отнести к тому же самому времени, то в соответствующем аспекте временной порядок серьезно пострадает.

Очевидно, противоречия данного типа в повседневном или деловом общении воспринимаются как неприемлемые, а в произведениях поэтических чрезвычайно распространены и становятся триггерами, которые запускают создание разнообразных и существенно обогащающих текст импликатур (см., например: Зельдович 2021: 245–299). Дело, однако, в том, что, как мы уже упоминали, в поэзии никакая тропика — кроме разве что тропики, давно устоявшейся в языке и потерявшей внутреннюю форму, — не заслоняет полностью прямое значение сказанного, но остается с ним в наглядном и открытом разнообразном амплификации взаимодействии.

Поэтому мы не можем уйти от вопроса, какую же прямую, первичную, а вместе с тем логически удовлетворительную интерпретацию должны получать появляющиеся в стихах контрадикции, и, разумеется, самый очевидный выход — признать, что их как будто взаимоисключающие члены гармонично сосуществуют, но только в вечности.

Знаменательно, что в фокусе лирического текста объединение контрадикторных пропозиций намного более вероятно, чем в эмпирических фрагментах.

Приведем иллюстрации.

Первой будет следующее стихотворение Пессоа, где две финальные и по совместительству фокусные строки декларируют одновременное и видение бездны, и отсутствие такого видения (перевод с португальского наш — Г. З.; в обсуждаемом плане он хорошо соответствует оригиналу, «Ah, só eu sei...»):

Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий...

Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну —
И ничего не видишь там.

Далее, контрадикция присутствует в финале и фокусе мандельштамовского стихотворения «Я не слышал рассказов Оссиана...», чей текст уже приводился в п. 2.1. Здесь в заключительных строках при бесхитростном их прочтении оказывается, что одна и та же песня и принадлежит скальду, и ему не принадлежит.

В стихотворении Цветаевой «Дней сползающие слизи...» фокусными становятся четвертая и восьмая строки⁸. При этом в четвертой предполагается возможность, вообще говоря, неприемлемого противоречия 'моя жизнь также твоя', а в восьмой — такого же неприемлемого 'мое тело также твое':

8 Это редкий, но все-таки возможный случай, когда фокус не связан (либо не всецело связан) с финалом лирического текста. О данной особенности приводимого стихотворения подробнее см.: Зельдович 2021: 73–77 и др.

Дней сползающие слизи,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.

И до бед мне мало дела
Собственных... — Еда? Спать?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое⁹.

Что касается случаев, когда логически противоречив эмпирический фрагмент, то и они тоже встретились в нашем корпусе. Один из них — приводившийся выше, в п. 2.1, мандельштамовский «Ламарк», где внутренне противоречива двадцатая строка, *Зренья нет — ты зришь в последний раз*. В там же приведенном стихотворении Пессоа «Я сам — глубокая пучина...» об откровенно несовместимых вещах говорят нефокусные третья-четвертая строки, *...Прозрение, что есть причина Тому, чему причины нет*.

В рассмотренном материале из ста лирических стихотворений противоречия встретились 10 раз в эмпирических фрагментах и 13 раз в фокусных. Если же, напомним, средняя длина фокуса в 6,9 раза меньше, то оказывается, что реальная частотность интересующего нас приема в фокусе ни много ни мало **вдевятиро** выше ($13 : 10 = 1,3$; $1,3 \times 6,9 = 9$), а стало быть, прием этот является для фокуса надежным маркером.

2.3. Стратегия 3: «Опустошение» времени

Поскольку, как мы уже говорили, время в определенной степени уподобляется вечности, когда ставится под вопрос его динамизм, а он создается взаимопорядком помещенных во время событий, постольку названного уподобления можно достичь, просто «опустошив» время,

⁹ Здесь и ниже тексты М. И. Цветаевой приводятся по изд: Цветаева 1994.

то есть сигнализируя, что каких-то прагматически важных событий в нем просто нет.

Данный прием отнюдь не так бесхитроsten, как могло бы казаться, ибо на самом деле сближение времени с вечностью здесь происходит сразу двояким образом: у времени не только (частично) отнимается его внутренняя взаимоупорядоченность, но еще ему очень имплицитно приписывается и другой, уже положительный, а при этом также чуждый его природе атрибут.

Отрицая событие, мы в норме предполагаем, что оно ожидалось или могло кем-то ожидаться; вспомним хрестоматийный пример *Жена Джона не беременна*, где предполагается наличие известных и говорящему, и адресату обстоятельств, ввиду которых жена Джона, наоборот, должна быть беременна (см. подробно: Givón 1978). Поэтому сообщая, что на интересующем нас временном отрезке события нет, мы все равно каким-то сложным образом приурочиваем последнее к первому: событие отсутствует, но отсутствие его не полное, как бы омраченное тенью присутствия. Между тем, если из двух интересных нам «вместилищ» надо было бы выбрать то, для которого подобное присутствие в отсутствии по-настоящему естественно, то таковым бесспорно окажется не время, а вечность.

Ввиду всего этого разумно допустить, что если лирический фокус тяготеет к сокращению расстояния между временем и вечностью, то он должен обращаться к «бессодержательному» времени чаще, нежели эмпирические фрагменты стихотворения.

Судя по результатам наших изысканий, такая гипотеза верна, и ниже будут представлены свидетельства в ее пользу. Однако прежде требуются три пояснения.

Во-первых, опустошение времени может носить абсолютный и относительный характер. Когда оно абсолютно, на соответствующем интервале не происходят вообще никакие релевантные в мире данного текста события, когда же относительно — не происходят релевантные события определенного рода, то есть опустошается время лишь в части существенных аспектов. При анализе текстов на равных правах учитывались оба эти варианта.

Во-вторых, об опустошенном времени можно говорить не только по отношению к сфере *realis*, но и в связи с ирреальными по модальности

высказываниями, такого типа, как, например, *Лучше, если ты не говорил бы лишнего; Не уходи; Нечего тебе тревожиться...* (Г. В. Иванов).

В-третьих, утверждая наличие некоторой ситуации, в подавляющем большинстве случаев мы приурочиваем ее к определенному для нас или по крайней мере принципиально определенному времени и подразумеваем, что в другом времени ее нет. Иными словами, почти из любого утверждения допустимо вывести отрицательную импликацию следующего типа: *Маша сварила суп* => 'сейчас Маша не варит суп'; *Я болел* => 'сейчас я не болен'; *Я вас любил* => 'сейчас я вас не люблю'. Поэтому, чтобы наш анализ не подвергся разрушительной тривиализации, в нем учитывалась только такая «бессодержательность» времени, которая предопределена собственно семантикой сказанного.

Часто на «бессобытийный» характер времени указывает стандартное отрицательное слово *не*, но эту же роль способна выполнять и отрицательная приставка (ср. мандельштамовскую строку *И свода дерзкого бездействует таран*), и языковые средства, в своей семантике содержащие негацию, но ее не эксплицирующие: слова *только, один, закончиться, потерять* и мн. др.; ср. у Пастернака: *Одна среди снегопада Стоишь ты на углу* => 'другие люди из релевантного множества не стоят на углу', — или у Г. Иванова: *Потеряв даже в прошлое веру...* => 'не веря даже в прошлое'.

Обратимся к примерам.

Один из них — уже приведенное выше, в п. 2.2, стихотворение Пес-соа «Наедине, наедине...», где финал и фокус говорит об отсутствии соответствующего события, так что по отношению к последнему данный временной интервал оказывается опустошенным.

В также приводившемся в п. 2.2 стихотворении Цветаевой «Дней сползающие слизи...» роль фокуса, напомним, играют четвертая и восьмая строки, и едва ли случайно, если в каждой из них речь идет о том, что субъект (*жизнь* в четвертой, *тело* в восьмой) лишен сразу двух важных атрибутов, то есть от ситуаций 'моя жизнь — это моя жизнь', 'моя жизнь — это твоя жизнь', 'мое тело — это мое тело' и 'мое тело — это твое тело' время оказывается «освобожденным», — тогда как нигде в эмпирического содержания строках 1–3 и 5–7 подобного «освобождения» нет.

Другой выразительный пример — стихотворение Цветаевой «Ты, меня любивший фальшью...». Здесь «опустошающий» время смысл 'ты меня сейчас не любишь' сначала трижды выражается на правах импликатуры и по объясненным выше причинам нами не должен учитываться, зато в фокусе, каковым являются две финальные строки, смысл этот — уже собственно семантический.

Ты, меня любивший фальшью
Истины — и правдой лжи,
Ты, меня любивший — дальше
Некуда! — За рубежи!

Ты, меня любивший дольше
Времени. — Десницы взмах!
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

Разумеется, интересующее нас явление обнаружилось и в эмпирических частях проанализированных текстов.

Например, на то, что определенная ситуация не будет иметь места позднее или не имеет места ныне, в следующем стихотворении Г. Иванова указывают как становящиеся фокусом строки 7–8 — потому, что в них есть обычное эксплицитное отрицание, — так и эмпирические по содержанию строки 1–2 — благодаря отрицанию, присутствующему в семантике глагола *потерять*:

Потеряв даже в прошлое веру,
Став ни это, мой друг, и ни то, —
Уплываем теперь на Цитеру
В синеватом сиянии Ватто...

Грусть любит лунным пейзажем,
Смерть, как парус, шумит за кормой...

...Никому ни о чем не расскажем,
Никогда не вернемся домой¹⁰.

Что касается количественного распределения «опустошающих» время конструкций между эмпирическими и фокусными фрагментами, то в эмпирических они встретились 121 раз, а в фокусных — только 34 раза. Поскольку, однако, как мы помним, в лирическом тексте средняя длина фокуса приблизительно в 6,9 раза скромнее, чем средняя длина эмпирических фрагментов, постольку на самом деле опустошенное время было связано с фокусом почти вдвое чаще ($34 : 121 = 0,28$; $0,28 \times 6,9 = 1,9$), так что опустошенность эта является его хотя и не самой яркой, но все же достойной внимания приметой.

2.4. Стратегия 4: Кластеризация референтов

В нашей речи постоянно бывает так, что в минимальном отдалении друг от друга упоминаются два либо несколько референтов. Их соприсутствие вызывается разными причинами: соответствующие существительные или местоимения могут оказаться актантами имеющего более, чем одну валентность, глагола; могут стать частями посессивной конструкции; могут оказаться компонентами сочинительного ряда и др.

Полезно подумать, в какие же темпоральные отношения способны вступать подобные референты, и здесь мы видим три варианта.

Вариант 1. Данные референты мыслятся как принципиально друг от друга не зависящие; вне особых контекстов, которые сужают пространство релевантных возможностей, упоминание одного референта не заставляет нас подумать о другом; как следствие, каждый способен без ограничений участвовать в своих отдельных и априори разновременных событиях и привлекать к себе интерес говорящего в разное время. Так, вне особых контекстов обращение и к референту *Иван*, и к референту *Александр* во фразе *Иван ударил Александра* не значит, буд-

¹⁰ Текст приводится по изд.: Иванов 1994. Что касается оборота *ни это... и ни то*, едва ли его следует счесть «опустошающим» время, ибо тут соответствующие субъекты не теряют в полном смысле своих конкретных качеств, но просто сообщается, насколько последние трудно распознать (что ведет к возникновению отрицательных коннотаций, но это для нас несущественно).

то говорящий в какие-то моменты не захочет что-то сказать о самом по себе *Иване* или самом по себе *Александре*, и не значит, будто сообщение только об одном из них менее вероятно, нежели сообщение об обоих сразу.

Вариант 2. Данные референты не просто вместе упомянуты в том или ином конкретном предложении, но также друг с другом связаны в нашей картине мира и/или в языке. Например, представление о *солнце* и *свете* для нас тесно ассоциировано с представлением о *лучах*, а представление о *человеке* — с представлением о его *лице*, его *теле*, его *родителях* и мн. др. Поэтому во фразах *Виден желтый луч солнца* или *Здесь живут родители Ивана* соседство двух референтов оказывается более далеким от случайности, чем это было выше. Разумеется, свобода каждого референта самостоятельно и в отдельное время становиться участником какого-то интересного говорящему события здесь более ограничена, нежели при первом варианте. Однако, с другой стороны, такая рестрикция достаточно тривиальна в том смысле, что прямо вытекает не из связанных с конкретным текстом, а общих, априорных знаний.

Вариант 3. Наконец, ограничение на взаимную независимость референтов иногда налагается отдельным, конкретным текстом, в силу его конкретного, индивидуального содержания. Во-первых, так происходит, если именно их совместным присутствием в данной ситуации обуславливается определенное порождаемое ею следствие, которое явствуется из контекста и которое без такой совместности не возникло бы (в частном случае это возможность осознать определенную важную истину), или же, наоборот, их необходимо совместное присутствие само является следствием какой-то названной в контексте причины. Во-вторых, референты теряют в своей автономности, если текст сообщает о существующих между ними самими нестандартных каузальных связях, о том, что присутствием одного референта имплицировается присутствие другого.

Очевидно, такое взаимоотношение между референтами — самое нетривиальное из трех.

Поэтому разумно полагать, что если последний модус соупоминания референтов реализуется в лирической поэзии (первый же и второй реализуются несомненно и регулярно), то именно он с наи-

большей вероятностью может обретать ранг художественного приема, в частности — приема, служащего маркированию композиционных разделов.

Судя по всему, так на самом деле и происходит.

Когда упомянутые рядом референты в значительной степени теряют свое право поодиночке участвовать в разновременных, независимых друг от друга событиях, в результате оказывается ослабленным, обедненным тот общий взаимопорядок разверстанных по времени событий, которым само время созидается. Время становится, фигурально выражаясь, менее временем, а оттого, по представленной в начале работы апофатической логике, становится ближе к вечности. Важно и то, что по сути дела интересующие нас референты утрачивают свою отдельность и выступают как части более сложного, комплексного референта, в огромной мере искусственного и странного, а чем референт необычнее, тем в большей степени должна ощущаться его связь не только с временем, но и с вечностью — ибо во времени единство такого референта обставлено определенными условиями, а от вечности, понимаемой как полнота всех мыслимых потенций, даже самый причудливый воображимый феномен никакому отчуждению не подлежит¹¹.

Мы располагаем примерами, показывающими, что в лирике нетривиальная, обусловленная особенностями данного конкретного текста интеграция нескольких простых референтов в один сложный действительно встречается, причем встречается главным образом в фокусе.

Посмотрим сначала на блоковское «Ночь, улица, фонарь, аптека...»:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

11 Также существенно, что совершающееся здесь по крайней мере частичное отождествление разных референтов делает текст более ориентированным на мифологическое восприятие мира, в частности на циклизацию времени, которая, как мы уже говорили в п. 2.1, тоже приближает его к вечности. Развивать эту тему мы не можем, но ср. чрезвычайно важные относящиеся к ней наблюдения Ю. М. Лотмана (1996: 206 и далее).

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь¹².

В открывающих стихотворение двух строках упомянуто целых пять референтов, но только между *улицей* и *фонарем* можно усмотреть импlicative отношение (на улице обычно есть фонари), вдобавок же импликация эта тривиальна, ибо предопределяется нашими общими знаниями о мире. Такая же тривиальная импликация возникает и в заключительном и одновременно фокусном двустийшии между референтом *аптека* и референтом *улица* (ибо аптека редко располагается в ином месте), а также между референтом *улица* и референтом *фонарь*. Однако сверх этого, учитывая содержание строк 1–2 и строки 6, и *аптека*, и *улица*, и *фонарь* становятся предугадываемыми из открывающей предпоследнюю строку *ночи*, и эта взаимосвязанность референтов уже вытекает не из наших общих представлений о значении соответствующих слов либо о мире, но из уникальных особенностей данного текста.

Отчасти сходно с блоковским и следующее стихотворение Мандельштама:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладю когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи —
На головах царей божественная пена —
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер — все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот, Гомер молчит,

¹² Текст приводится по изд.: Блок 1997.

И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Как фокусные тут естественно прочитываются заключительные две с половиной строки. При этом, поскольку чуть раньше, в строке *И море, и Гомер — все движется любовью*, ясно показано, что авторское внимание привлечено только к референтам *море* и *Гомер*, а непосредственно перед названным фокусом задается вопрос *Кого же слушать мне?*, сосредотачивающий это внимание именно на перспективе *услышать* море и Гомера, постольку фраза *Гомер молчит* делает дальнейшее упоминание о *море* куда более ожидаемым, нежели это вытекало бы из наших общих представлений о содержании гомеровского эпоса. Иными словами, тут утонченным приемом два референта снова объединяются в кластер.

С подобным же эффектом, хотя и несколько по-иному достигаемым, мы встречаемся в стихотворении Цветаевой «Дней сползающие слизни...», текст которого приводился выше, в п. 2.2. Фокусными, напомним, здесь являются четвертая и восьмая строки. В четвертой речь ведется о группе референтов *я, (моя) жизнь, ты*¹³, в восьмой — о группе *я, (мое) тело, ты*. При этом, вразрез стереотипным представлениям, если референт *ты* изъят из каждого ряда, то разрушается также вообще-то законная связь между первым и вторым референтом, а тем самым и второй референт в каком-то важном своем аспекте перестает существовать, что, в свою очередь, очевидно угрожает также существованию первого. В результате пускай и не в реальном (либо выдаваемом за реальный), а в сформированном стремлениями авторского *я* воображаемом мире референты снова оказываются единым целым, которое даже более нерасторжимо, чем это было в предшествующих примерах.

Наконец, еще одна вариация на ту же тему есть в стихотворении Цветаевой «Ты, меня любивший фальшью...», текст которого также

13 Вообще говоря, трактовка жизни как референта могла бы вызвать вопросы, так как в принципе *жизнь* — слово предикатной, а не референтной семантики. Однако в данном случае *жизнь*, воспринимаемая как посессум, способный менять владельца, а вдобавок еще и поставленная в один ряд с *телом*, подвергается столь серьезной реификации, что все-таки надо признать ее референтом.

приводился ранее, в п. 2.3. Как мы уже говорили, фокусом тут становятся заключительные строки. При этом последняя строка носит металингвистический характер, а пять слов предпоследней все становятся референтами, к которым она обращается. Коль скоро же речь идет не просто об истине, но об истине жизнеопределяющей, именно такое, какое есть, соединение этих слов обретает особую знаменательность: любая в нем перемена не просто вела бы к модификации смысла, но была бы отступлением от того ключевого, ради чего возникли цветаяевские стихи.

Проиллюстрируем случай, когда кластеризация референтов имеет место вне фокуса. Так дело обстоит в стихотворении Цветаевой:

Не суждено, чтобы сильный с сильным
Соединились бы в мире сем.
Так разминутись Зигфрид с Брунгильдой,
Брачное дело решив мечом.

В братственной ненависти союзной
— Буйволами! — на скалу — скала.
С брачного ложа ушел, неузнан,
И неопознанную — спала.

Порознь! — даже на ложе брачном —
Порознь! — даже сцепясь в кулак —
Порознь! — на языке двузначном —
Поздно и порознь — вот наш брак!

Но и постарше еще обида
Есть: амазонку подмяв как лев —
Так разминутися: сын Фетиды
С дочерью Аресовой: Ахиллес

С Пенфезилеей.

О вспомни — снизу

Взгляд ее! сбитого седока

Взгляд! не с Олимпа уже, — из жижи

Взгляд ее — все ж еще свысока!

Что ж из того, что отсель одна в нем

Ревность: женою урвать у тьмы.

Не суждено, чтобы равный — с равным...

.....

Так разминовываемся — мы.

В открывающих стихотворение строках *Не суждено, чтобы сильный с сильным Соединились бы в мире сем* предъявлена особая, не общая, но специфическая для данного текста причина, по которой автор, упомянув о *Зигфриде*, практически наверняка должен упомянуть *Брунгильду*, а упомянув о *сыне Фетиды (Ахиллесе)* — обратиться еще и к референту *дщерь Аресова (Пенфезилея)*: именно *Зигфрид* и *Брунгильда* в германских легендах и именно *Ахиллес* и *Пенфезилея* в гомеровском эпосе владели сравнимой силой; *Зигфрид* хотел жениться на *Брунгильде*, а *Ахиллес* признался в любви к *Пенфезилее*. Без такой инициальной декларации связь между первым и вторым референтом каждой пары была бы неизмеримо более свободной, допуская, например, что если речь идет о *Зигфриде*, то разминуться он мог не с *Брунгильдой*, а с ее дочерью *Кримгильдой*, с драконом (которого, согласно легенде, он убил) и т. д.¹⁴

Обратимся к статистическим данным. Проанализировав сто лирических стихотворений нашего корпуса, мы обнаружили кластеризацию референтов в эмпирических фрагментах 6 раз, в фокусных же 8 раз. И, вновь-таки, если учесть среднестатистическую краткость фокусных, чья длина меньше длины эмпирических в 6,9 раза, то мы убедимся, что кластеризация референтов является почти безошибочным маркером

¹⁴ Примечательно, что хотя весьма похожим образом в этом стихотворении устроены также две последние и фокусные строки, интересующей нас кластеризации в них нет. Здесь говорится об авторе и адресате (*мы*), но загодя не известно ни то, что они сильные или равные, ни то, что хотя бы у одного к другому есть сердечное чувство. Поэтому их объединение оказывается неожиданным и, очень в духе Цветаевой, ломающим прежде сложившуюся в тексте — а вдобавок еще и весьма неординарную — инерцию.

фокуса — ибо ее реальная частотность в последнем превышает ее частотность в прочих частях текста почти вдесятеро ($8 : 6 = 1,33$; $1,33 \times 6,9 = 9,2$).

2.5. Стратегия 5: Характеризующие и нехарактеризующие итеративы

Выше, в п. 2.1–2.4, анализировались случаи, когда время тяготеет к частичной утрате своих прототипических свойств, которая делает его, фигурально выражаясь, меньше временем и, по апофатической логике, в какой-то степени сближает с вечностью.

Вместе с тем, как мы говорили в начале работы, подобная близость может достигаться и обратным способом, уже через усложнение, в частном случае через своего рода удвоение присущей времени внутренней структуры — ибо многомерный и многообъемлющий характер свойствен в первую очередь именно вечности. Один из соответствующих приемов нами уже был описан (Зельдович 2025), но на самом деле их существует гораздо больше; среди прочего, в достижении данной цели способен играть роль выбор между двумя типами итератива.

Если та или иная конструкция употреблена в итеративном смысле, то есть называет повторяющееся событие, интерес говорящего может, во-первых, сосредоточиваться только на тех моментах либо временных отрезках, когда оно совершается, во-вторых, для говорящего может быть важным весь вмещающий многократные повторы временной интервал — ибо через сообщение о периодическом наличии события в действительности дается целостная характеристика его субъекту, иногда объекту или бенефицианту, порой определенному месту, где оно происходило, а в отдельных случаях даже некоему референту, в событии прямо не участвующему, но просто ассоциированному с его участником.

Разница между обычным и характеризующим итеративом хорошо видна в контекстах, заведомо требующих сказать о референте нечто важное: здесь при прочих благоприятных обстоятельствах итератив характеризующий употребляется свободно, а нехарактеризующий по меньшей мере сомнителен; ср. пары примеров:

- (1) [Контекст:
– Что за человек Петров?]
а. ?? – Иногда он появляется в нашем любительском театре (информация о периодических приходах в театр плохо помогает оценить личность человека, его статус в обществе и т. п.);
б. – Иногда он появляется в компании миллиардеров (здесь можно сделать вывод о его высоком статусе, наличии у него влиятельных знакомых и проч.).
- (2) [Контекст:
– Чего добились в жизни Маша?]
а. * – Время от времени она поет (по чьему-то периодическому пению судить о жизненных успехах нельзя);
б. – Время от времени она поет в театре «Ла Скала» (упомянут бесспорный признак большого успеха).
- (3) а. [Контекст:
– Что (важное) можно сказать об этих туфлях?]
* – Они часто падают на пол (то, о чем тут сообщается, крайне трудно считать существенным признаком туфель);
б. [Контекст:
– Что (важное) можно сказать об этих самолетах?]
– Они часто падают (принциально важная их особенность).
- (4) [Контекст:
– Чем тебе будет памятен прошедший год?]
а. ?? – Я каждый день встречался с нашим дворником;
б. – Я каждый день встречался с любимой женщиной.

Очевидно, имплицитное характеризующим итеративом время двойственно в том смысле, что здесь актуализированы и моменты или интервалы, когда имеет место каждая единичная инстанция события, и, дополнительно, весь тот протяженный период, к которому приурочена общая характеристика. Существенно, что два этих аспекта хорошо друг другу противопоставлены, ибо как чистая итеративность возможна без характеристики, так и характеристика референта через его участие в событии или косвенную причастность к событию возникает не только в итеративных контекстах, но также в контекстах, где

повторение событий ничем не гарантировано, например, в общефактическом контексте; ср. фразу *Иван выигрывал в шахматы у Михаила Таля*, легко допускающую понимание в духе 'Иван очень сильный шахматист'¹⁵.

В таком случае трудно не заподозрить, что характеризующего рода итеративы должны использоваться при маркировке лирического фокуса, и это действительно так.

В качестве первого примера вспомним уже рассматривавшееся по иному поводу в п. 2.1 мандельштамовское стихотворение «Я не слышал рассказов Оссиана...».

Здесь эмпирические строки 1–14 не содержат характеризующих итеративов. Так, конструкция *Я не слышал рассказов Оссиана* и конструкция *<Я> не пробовал старинного вина* сообщают об отсутствии соответствующего события на всем «большом» релевантном интервале, а вдобавок даже и стоящие за ними положительные корреляты *Я слышал рассказы Оссиана* и *<Я> пробовал старинное вино* далеко не с обязательностью имеют итеративный смысл. То же самое верно для строк 3–6, где глаголам *мерещится* и *чудится* допустимо приписать многократное значение, но это и далеко не единственный, и отнюдь не самый убедительный вариант, так что склониться к нему было бы крайне опасно.

Далее, в строках 7–8 глагол *мелькают* скорее всего итеративный, но у него не видно никакого характеризующего смысла; ср. хотя бы явно неудачные конструкции: ?? *Для шарфов важно, что они мелькают при луне*; ?? *Для дружинников важно, что их шарфы мелькают при луне*.

В строках 9–12 нет конструкций, допускающих итеративное прочтение.

¹⁵ Если в языке имеется глагольный перфект, то он также часто способен не только прямо указывать на текущую релевантность прошлого события, но и давать его участнику существенную связанную с событием целостную характеристику, причем сплошь и рядом она означает утрату интереса к текущей релевантности. Необычайно показательны в данном плане факты старославянского языка, представленные в: Плунгян/Урманчиева 2017.

Что же касается заключительного и фокусного двустипия, *И снова скальд чужую песню сложит И как свою ее произнесет*, то здесь, во-первых, речь идет о несомненно повторяющихся событиях, во-вторых же, их повторность становится и для *скальда*, и для *песни* существенной общей характеристикой.

Сходную в интересующем нас плане структуру имеет и стихотворение Пастернака «Зимняя ночь»:

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Как летом роем мошकारа
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.

Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.

И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал.

И все терялось в снежной мгле
Седой и белой.

Свеча горела на столе,
Свеча горела.

На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздыхал, как ангел, два крыла
Крестообразно.

Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела¹⁶.

В эмпирических строфах 1–7 присутствуют конструкции, которые очень естественно счесть итеративными. Таковы строки *На озаренный потолок Ложились тени...*; строки *И падали два башмачка Со стуком на пол*; строки *И воск слезами с ночника На платье капал*¹⁷. Однако нигде здесь не видно характеристики: нигде не сообщается что-то по-настоящему важное ни о *теньях* либо *потолке*, ни о *башмачках*, ни о *воске*, *ночнике* или *платье*, ни об остающихся «за кадром» главных персонажах стихотворения.

В тексте также имеются эмпирические фрагменты, для которых итеративная интерпретация менее вероятна, но допустима. Таковы, например, конструкция [...] *летом роем мошкара Летит на пламя*, приблизительно в равной степени способная быть понятой как сообщение о реально повторяющихся ситуациях или же об отвлеченном от конкретных манифестаций универсальном правиле, и конструкция *Слетались хлопья со двора К оконной раме*, двусмысленная между ите-

¹⁶ Текст приводится по изд. Пастернак 1965.

¹⁷ Мы не хотим сказать, будто итеративная интерпретация тут единственно возможная; для нас только важно, что она и допустима, и достаточно вероятна. Это и последующие наблюдения во многом перекликаются с анализом «Зимней ночи» у А. К. Жолковского (2020), который видит колебания между единичным (или, точнее, единично-протяженным) и многократным значением глаголов как чрезвычайно важную особенность пастернаковского текста.

ративностью и дуративной однократностью. Однако даже если итеративность здесь усмотреть, она все равно не связана с характеристикой.

Что же касается рефрена, *Свеча горела на столе*, *Свеча горела*, то в первой, третьей и шестой строфах пониматься он практически наверняка должен как сообщение об одной, — возможно, и очень долгой, растянутой на недели, но все равно *одной* — ситуации, а даже если предпочесть итеративную интерпретацию, то не видно, какой референт мог бы тут быть характеризующим.

Тем выразительнее оказывается последняя и фокусная строфа, где та же самая ситуация 'свеча горела' обретает прямо, оборотом *то и дело*, просигнализованную итеративность, а при этом еще служит существенной характеристикой упомянутого в начальной строке *февраля*.

При работе с корпусом в лирическом фокусе характеризующих итеративов найдено 15, а за его пределами 21. Принимая же во внимание то, что фокус в среднем в 6,9 раза короче, чем эмпирические фрагменты, истинная вероятность, что он будет содержать характеризующую итеративную конструкцию, оказывается почти впятеро выше ($15 : 21 = 0,71$; $0,71 \times 6,9 = 4,9$), то есть характеризующий итератив обнаруживает прочную связь именно с дискурсивно первоплановыми частями стихотворения.

3. Заключение

Как было показано в пп. 2.1–2.4, в лирическом фокусе чаще — и в основном *значительно* чаще, — чем в эмпирических фрагментах стихотворения, ставится под угрозу та взаимоупорядоченность событий, которая конституирует время. Согласно же апофатической логике, почти повсеместно принимаемой как в европейских, так и восточных философско-религиозных учениях, того либо иного рода отрицание времени в первую очередь должно наводить на мысль о вечности (см. Кумарасвами 2017). Безусловно, утверждать, будто обнаруженные нами нарушения прототипического временного порядка превращают время в вечность, ни в коем случае нельзя, однако его к ней определенное —

скорее всего метафорически-художественное — приближение происходит практически наверняка.

В п. 2.5 мы убедились, что фокус отмечен и противоположной тенденцией: тенденцией к удвоению времени, к его разбивке на хорошо отличимые друг от друга «страты», которая также уподобляет временное вечному — пускай и снова в некотором тропеическом смысле, но все же в смысле, чья художественная и мировоззренческая важность давно продемонстрирована П. Рикером (1998).

Понимать все рассмотренные особенности созидаемого лирическим фокусом времени как попытку его трансцендирования и, так сказать, этернизации логично, с одной стороны, перед лицом того общего стремления подняться над непосредственным опытом, которое принципиально свойственно фокусу (см.: Сильман 1977), с другой же стороны, еще и потому, что только в этом случае как будто бы совершенно не взаимосвязанные факты предстанут в своем единстве, то есть, надо думать, — в своем истинном облике.

Литература

- Августин Аврелий (1991): *Исповедь*. Москва: Ренессанс.
- Блок, Александр (1997): *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*. Т. 3: *Стихотворения*. Москва: Наука.
- Жолковский, Александр (2020): «Скрещенья рук, ног, тропов и других поэтических приемов в „Зимней ночи“ Пастернака», в: *Новый мир* 2, 180–194.
- Зельдович, Геннадий (2021): *Дискурсивная перспектива в лирической поэзии: Опыт жанровой грамматики*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Зельдович, Геннадий (2025): «Лирический текст и вечность: „Удвоенность“ времени как показатель главного дискурсивного плана», в: *Slavia Orientalis* 2, 109–125.
- Иванов, Георгий (1994): *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1: *Стихотворения*. Москва: Согласие.
- Кумарасвами, Ананда (2017): *Время и вечность*. Санкт-Петербург: Русский Миръ.

- Лотман, Юрий (1996): *Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история*. Москва: Языки русской культуры.
- Мандельштам, Осип (2009): *Полное собрание сочинений и писем в трех томах*. Т. 1: *Стихотворения*. Москва: Прогресс-Плеяда.
- Пастернак, Борис (1965): *Стихотворения и поэмы*. Москва/Ленинград: Советский писатель.
- Пессоа, Фернандо (2015): *Элегия тени*. Пер. с порт. Г. М. Зельдовича. Москва: Водолей.
- Плунгян, Владимир / Урманчиева, Анна (2017): «Перфект в старославянском: был ли он результативным?», в: *Slověne* 2, 13–56.
- Померанц, Григорий (2015 [1968]): *Некоторые течения восточного религиозного нигилизма*. Диссертация на соискание степени кандидата исторических наук. Харьков: Права людини.
- Пушкин, Александр (1955): *Стихотворения*. Т. 3. Ленинград: Советский писатель.
- Рикер, Поль (1998): *Время и рассказ*. Т. 1. Москва/Санкт-Петербург: Университетская книга.
- Сильман Тамара (1977): *Заметки о лирике*. Ленинград: Советский писатель.
- Цветаева, Марина (1994): *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 2: *Стихотворения. Переводы*. Москва: Эллис Лак.
- Davidson, Donald (1980): “The Individuation of Events”, in: Idem: *Essays on Actions and Events*. Oxford: Clarendon Press, 163–180.
- Givón, Talmy (1978): “Negation in Language: Pragmatics, Function, Ontology”, in: Cole, Peter (Ed.). *Syntax and Semantics*. Vol. 9: *Pragmatics*. New York et al.: Academic Press, 69–112.

Приложение:

Корпус учтенных при анализе лирических текстов

- А. А. Ахматова: «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...»
- Р. Киплинг: «Я встретил осень, не прожив весны» (Пер. с англ. И. Б. Комаровой)
- Мацуо Басе: «Букетик цветов...»; «Луна — проводник...»; «Протянул ирис...»; «Скучные дожди...»; «Ива на ветру» (Пер. с яп. В. Соколова)

А. А. Блок: «Ночь, улица, фонарь, аптека...»

Ап. А. Григорьев: «Они меня истерзали...»

Г. В. Иванов: «Бредет старик на рыбный рынок...»; «Друг друга отражают зеркала...»; «Закат в полнеба занесен...»; «Здесь в лесах даже розы цветут...»; «Меняется прическа и костюм...»; «Мне весна ничего не сказала...»; «Нечего тебе тревожиться...»; «Потеряв даже в прошлое веру...»; «Теперь, когда я сгнил и черви обглодали...»; «Что-то сбудется, что-то не сбудется»; «Я люблю безнадежный покой...»

Идзуми Сикибу: «Чтобы помнить тебя...» (Пер. с яп. В. С. Сановича)

Исикава Такубоку: «Там, где упала слеза...»; «Не знаю отчего...» (Пер. с яп. В. Н. Марковой)

М. Ю. Лермонтов: «Парус»; «Выхожу один я на дорогу...»

Б. Лесьмян: «Запоздалое признание»; «Не к тебе ль устремляется дух мой крылатый...»; «Потекла душа в дорогу... Зазвонили звоны...» (Пер. с пол. Г. М. Зельдовича)

О. Э. Мандельштам: «Айя-София»; «Бах»; «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»; «В огромном омуте прозрачно и темно...»; «Воздух пасмурный влажен и гулок...»; «Возможна ли женщине мертвой хвала?...»; «В таверне воровская шайка...»; «Дев полуночных отвага...»; «Декабрист»; «Домби и сын»; «За гремучую доблесть грядущих веков...»; «Когда Психея-жизнь спускается к теням...»; «Концерт на вокзале»; «Ламарк»; «Люблю появление ткани...»; «Мне Тифлис горбатый снится...»; «Мы напряженного молчанья не выносим...»; «Notre Dame»; «Образ твой, мучительный и зыбкий...»; «Паденье — неизменный спутник страха...»; «После полуночи сердце ворует...»; «Раковина»; «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...»; «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...»; «Tristia»; «Холодок щекочет темя...»; «Я буду метаться по табору улицы темной...»; «Я не слышал рассказов Оссиана...»

Мацунага Тэйтоку: «Летние ливни» (Пер. с яп. Т. Л. Соколовой-Делюсиной)

Б. Л. Пастернак: «Гул затих. Я вышел на подмостки»; «Зимняя ночь»; «Никого не будет в доме...»; «О, знал бы я, что так бывает...»; «Пир»; «Свидание»

- Ф. Пессоа: «Наедине, наедине...»; «Тревогой невнятной и краткой...»; «Я знаю, что есть острова в океане...»; «Я сам — глубокая пучина...» (Пер. с порт. Г. М. Зельдовича)
- А. С. Пушкин: «Буря мглою небо кроет...»; «Дар напрасный, дар случайный...»; «Для берегов отчизны дальной...»; «Зимняя дорога»; «Мороз и солнце; день чудесный!..»; «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»; «Я вас любил: любовь еще, быть может...»
- Р. М. Рильке: «Уж рдеет барбарис, и ароматом...» (Пер. с нем. Т. И. Сильман)
- М. де Са-Карнейро: «Я оглянусь. И вещи, и мечта...» (Пер. с порт. Г. М. Зельдовича)
- Ф. К. Сологуб: «Подыши еще немного...»
- А. А. Тарковский: «Балет»; «Греческая кофейня»; «Зимой»; «И я ниоткуда...»; «Конец навигации»; «Малютка-жизнь»; «Мы шли босые, злые...»; «Песня под пулями»
- Тэндзи-тэнно: «На осеннем поле...» (Пер. с яп. В. С. Сановича)
- Ф. И. Тютчев: «В разлуке есть высокое значенье...»; «Природа — Сфинкс. И тем она верней...»; «Я лютеран люблю богослуженье...»
- Фунтя-но Асаясу: «Осенний ветер...» (Пер. с яп. В. С. Сановича)
- М. И. Цветаева: «Але»; «В раю»; «Горечь! Горечь! Вечный привкус...»; «Дней сползающие слизни...»; «Дома до звезд, а небо ниже...»; «Если душа родилась крылатой...»; «Не суждено, чтобы сильный с сильным...»; «Ревнивый ветер треплет шаль...»; «Ты, меня любивший фальшью...»
- Л. Эпштейн: «Листья уже погибли, но в ягодах красных ветка...»

Олег Заславский

Логический парадокс как спасение. О стихотворении О. Э. Мандельштама «Один портной...»

Резюме: Стихотворение Мандельштама «Один портной...» содержит не сформулированную явно загадку. Персонаж стихотворения — портной, приговоренный к смерти, — снимает с себя мерку (очевидно, для гроба) и остается в живых. Почему же ему это удастся? Статья выявляет в стихотворении неразрешимое логическое противоречие: субъект мерки — живой человек, ее объект — в перспективе мертвец. Соответственно, статус портного (одновременно и субъекта, и объекта мерки) между жизнью и смертью оказывается неопределенным, а казнь (превращающая живое в мертвое) теряет смысл. Существенным представляется также вероятное анаграммирование имени автора, которое (как и снятие мерки) являет собой действие, обращенное на самого себя и вызванное предполагаемой попыткой автора спасти себя самого в мире тотального террора.

Ключевые слова: О. Мандельштам, интерпретация текста, загадка, парадокс, анаграмма

Один портной
С хорошей головой
Приговорен был к высшей мере.
И что ж — портновской следуя манере,
С себя он мерку снял —
И до сих пор живой.

1 июня 1934

Свердловск

(Мандельштам 2020: 310)

Попытки объяснения

Данному стихотворению посвящено лишь небольшое число работ. Это, по-видимому, связано с двумя обстоятельствами. С одной стороны, стихотворение традиционно рассматривается как шуточное и печатается в соответствующих разделах собраний сочинений (как и в случае цитируемого издания). Это обстоятельство было подвергнуто сомнению Д. Черашней, предположившей наличие в стихотворении семантической игры, «которая у Мандельштама, как правило, скрывает отнюдь не комические смысловые глубины (а может быть, высоты)» (Черашняя 2011: 148–149). Однако в чем именно состоит эта «игра», осталось в книге Черашней не выявленным, а собственно анализ текста в ней отсутствует. С другой стороны, при анализе этого стихотворения возникает реальная сложность, состоящая в наличии некоего не вполне очевидного механизма, который проявляет себя в том, что портной остается в живых. Далее мы увидим, что этот механизм является семантическим. В этом отношении стихотворение бросает вызов читателю и может быть сопоставлено, например, со стихотворением Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...». В обоих случаях в текстах присутствует некая загадка, в одном случае сформулированная явно («догадайтесь почему»), в другом — оставшаяся без такой формулировки.

В литературе уже делались попытки разобраться в этом (Сурат 2009, Файнберг/Успенский 2020, Кацис 2020). Главным образом они были связаны с анализом роли слов ‚мера‘ и ‚мерка‘. И хотя соответствующие соображения представляются полезными для анализа этого произведения в целом, ответа на вопрос — почему же портной «до сих пор живой» — там, на наш взгляд, не найдено. Можно предположить, что в произведении действует еще один фактор (помимо собственно словесной игры), в этих работах не учтенный.

Ирина Сурат попробовала связать спасение портного с игрой слов:

Обхитрил он не что-нибудь, а саму смерть, обманул ее, подменив «высшую меру» портновской «меркой». Этим магическим действием он травестировал смерть и отогнал ее от себя. Для самого поэта таким магическим действием является подмена слова, снижение «меры» до «мерки».

(Сурат 2009: 197)

Далее исследовательница делает беглое замечание: «Тот портной сам подготовился к смерти — снял с себя мерку для гроба» (Сурат 2009: 198), но оставляет его без выводов. Так дело в подмене слова или самом характере мерки? Как одно связано с другим? И оказалось ли для спасения важным само действие обмеривания или слово, его обозначающее? Версия Сурат не дает ответы на эти вопросы.

Эта версия также содержит потенциально слабое место. Из нее следует, что портной таким способом (подменив высшую меру портновской меркой) мог бы спасти любого другого приговоренного. В явном виде это в тексте не указано, однако вычленяется из контекста. В стихотворении, однако, говорится лишь об одном-единственном персонаже («Один портной...»), нашедшем неожиданное и эффективное решение. Причем это решение сработало именно благодаря тому, что соответствующий способ портной применил к себе самому, т. е. свойство рефлексивности является в данном случае существенным элементом способа спасения.

Вслед за Сурат обсуждение этого стихотворения было проведено Леонидом Кацисом (2020). Он повторил (почему-то без ссылки) отмеченное нами выше наблюдение Сурат, что портной снял с себя мерку для гроба¹. Кацис сделал также и следующий шаг, проведя сопоставление с фольклорным представлением, согласно которому такое обмеривание еще при жизни грозит живому человеку смертью, но опасность может быть нейтрализована, если найти покойника с тем же именем и прочитать соответствующий заговор. Далее Кацис указывает на различия между фольклорным примером и стихотворением, что, на наш взгляд, лишает этот пример объяснительной силы. Кацис также делает замечание, что портной «сам под своим именем стал мертвецом, но при жизни» (Кацис 2020: 208). Что такое «стать мертвецом при жизни», в статье не объясняется. Категория имени действительно играет ключевую роль в обсуждаемом им фольклорном примере, однако эта категория в контексте стихотворения нерелевантна в том, что касается действий не названного по имени портного². Здесь также потенциаль-

1 Причем Кацис приписал Сурат уверенность, «что речь идет о „портновской мерке“, хотя смерть связана с меркой гроба» (Кацис 2020: 208).

2 Однако, как увидим ниже, она релевантна в совершенно другом смысле.

но содержится еще одно слабое место (свойственное также и версии Сурат). Из рассуждений Кациса следует, что, если бы портной осуществил мерку для другого приговоренного с тем же именем, это помогло бы тому избежать смертной казни, превратив его в «мертвеца при жизни». Между тем, из сказанного выше ясно, что случай портного — уникален. По указанным причинам, интерпретацию Кациса мы считаем неверной³.

Ниже мы предлагаем простое объяснение загадки о выживании, которое опирается непосредственно на текст стихотворения.

Суть парадокса

Главное, на наш взгляд, заключается в том, что в данном стихотворении содержится скрытый логический парадокс. Пока он не выявлен, смысл стихотворения ускользает. То обстоятельство, что он до недавнего времени оставался не замеченным, и приводило в исследовательской литературе к ряду недоразумений и неточным интерпретациям.

Речь в тексте идет именно о снятии мерки с мертвого для похорон, о чем уже писали Сурат (1997: 198) и Кацис (2020: 208). Снятие мерки соответствует стандартным нормам похоронного ритуала, однако в тексте это осуществляется по отношению к живому человеку и, очевидно, действительно носит магический характер в том смысле, что манипуляции с меркой определяют для портного, останется ли он живым или умрет. В самом акте снятия такой мерки проявляют себя два фундаментальных свойства: снимающий мерку является живым, в то время как объект снятия мерки (согласно стандартным нормам похоронного ритуала) — мертвым. Таким образом, портной, сняв мерку с себя самого, *оказался одновременно живым и мертвым*⁴, что сделало

3 Нужно признать, что Кацис все же нащупал (хотя, на наш взгляд, сделал это в неадекватной форме) наличие логического парадокса, связанного со смысловой игрой между такими взаимоисключающими сущностями, как живой и мертвый. О самом парадоксе мы будем говорить в тексте статьи далее.

4 Для современного читателя здесь может возникнуть ассоциация с котом Шредингера. Однако такой кот является квантовым объектом, в то время как ситуация в стихотворении соответствует классическому физическому миру.

казнь бессмысленной и невозможной, так как казнь превращает живого в мертвого — здесь же они с самого начала совмещены.

Попутно выясняется, почему таким способом портной не мог бы помочь любому другому приговоренному, даже если бы тот (например, в силу случайности) носил то же имя. В этом случае субъект и объект мерки были бы разными людьми, первый из них — живым, второй — мертвым. Фундаментальный закон, значимый в данном контексте, состоит в законе *исключенного третьего*: человек может быть либо живым, либо мертвым.

В том, что касается роли логического парадокса в стихотворении, есть еще один аспект, связанный с тем, что в реальной ситуации перед похоронами живой снимает мерку с мертвого: мерка снимается только с тех, кто сам сделать этого уже не может. Тем самым в стихотворении воспроизводится известный парадокс брадобрея⁵: «одному солдату приказали брить тех и только тех солдат его взвода, которые не бреются сами. Возник вопрос, как ему поступать с самим собой» (Виленкин 2005: 12). Этот неразрешимый логический парадокс портной «с хорошей головой» решил тем, что просто нарушил правила отношений живого и мертвого мира, в результате чего остался в живых.

Юриспруденция, логика и слово

Из сказанного выше следует довольно неожиданный результат. Если принять представленные выше аргументы, то получается, что логический парадокс остановил карательную машину. Попытка применить этот вывод к реальной машине сталинского террора привела бы к абсурду: очевидно, что карательный аппарат был чужд логико-философских проблем и не выносил приговоры на основе их решения. Тем самым получается еще один парадокс, в дополнение к формально-логическому.

Однако соответствующее противоречие может быть разрешено, если учесть общий характер стихотворения и соответствующую ему меру условности, не допускающую слишком буквальных применений художественного текста к внеположной ему реальности (хотя ее и учи-

5 Этот «классический» парадокс также называется иногда антиномией Рассела.

тывающую). Подчеркнем, что учет условного характера стихотворения, связанный с ролью слова и магии, сделан и в других версиях объяснения, упомянутых выше, — работах Сурат, Кациса, а также монографии Вероники Файнберг и Павла Успенского (2020). Вопрос лишь в том, как именно проявляет себя эта условность.

По нашему мнению, в этом стихотворении содержится не только описание чудесного спасения героя, но и пародия на то «правосудие», которое осудило его на смертную казнь. Пародийный характер проявляет себя как раз в спасении портного — из-за того, что карательная машина фактически реагирует на логико-философский парадокс. Ведь сталинские «правовые» органы и государство в целом позиционировали себя как стоящие на страже незыблемых законов и карающие за попытку их нарушения, причем если это нарушение касалось фундаментальных законов общества, то за это полагалась смертная казнь.

И вот поэт как бы принял это допущение и дал в стихотворении описание мысленного эксперимента. А именно: предположим, что такое государство действительно является полностью «правовым» и поступает в полном соответствии с законами. Именно в этом месте проявляет себя роль слова, которому номинально подчиняется судебная машина государства. Что тогда получится в результате?

Этот результат фундаментален — он выходит за конкретно-исторические рамки и демонстрирует несостоятельность мира, построенного целиком и исключительно на однозначных правилах и логике позитивизма. Неизвестно, за нарушение каких законов советского государства портной был приговорен к высшей мере. Но автор показал, как его герой демонстрирует, что перестает работать еще более фундаментальный закон, закон бытия — абсолютное разделение на живое и мертвое, а также правило элементарной логики — закон исключенного третьего. Воплощенный в стихотворении логический парадокс показывает, что бывают ситуации, когда однозначное разделение на соблюдение законов и их нарушение становится невозможным.

В стихотворении значим исторический контекст: сочетание «высшая мера» стало юридическим термином при советской власти и по-

лучило широкое распространение в сталинском государстве⁶. Однако поэт, не прибегая ни к каким политическим аргументам, показал нелепость и нереализуемость подразумеваемых претензий этого государства на законность.

Нарушение оказалось двойным: 1) поэт как бы показывает: мир сложнее, чем позитивистские представления, основанные на прямолинейной рационалистической логике; 2) «правосудие», основанное исключительно на такой логике, недействительно.

Перепутывание противоположностей проявляет себя и в других отношениях. Мерка снимается согласно «портновской манере», но такая манера состоит в обмеривании не всего человека, а только его тела, исключая голову. В контексте же стихотворения, как было отмечено в упомянутых выше работах, мерка, которую портной обычно осуществляет по отношению к живым людям, проецируется на обмеривание мертвеца для положения в гроб, для чего требуется полный рост. Соответственно, получается гибрид мертвого тела из похоронного обряда и живой головы, в чем и проявляется тот факт, что голова — «хорошая».

Автор и персонаж

Проблематика стихотворения проявляет себя и на метауровне. В последней (а потому выделенной) строке содержится анаграмма имени автора ОСИП: «[...] и дО СИх Пор живой». Более того, все заглавные первые буквы строк (их «головы», т. е. капители) представляют собой замаскированный акростих, содержа исключительно буквы имени ОСИП. А то обстоятельство, что здесь значимыми элементами оказываются именно заглавные буквы, вновь актуализует мотив головы.

Такой прием подчеркивает, что автор стихотворения как бы повторяет опыт портного с хорошей головой и «заклинает» самого себя, свою судьбу от смертельной опасности, которую Мандельштам в 1934 году не мог не чувствовать. При этом реализовало себя структурное

6 Выражение «высшая мера уголовного наказания» (или «высшая мера социальной защиты») в качестве юридического термина впервые зафиксировано в статьях Особенной части УК РСФСР 1926 года («Контрреволюционные преступления»). См.: https://ru.wikisource.org/wiki/Уголовный_Кодекс_РСФСР_редакции_1926/Редакция_11.01.1956

соответствие между тем, что происходит внутри стихотворения, и вне его. Это относится к свойству рефлексивности, обращенности действий на самого себя: портной снимает с себя мерку, а автор «с хорошей головой» вставляет в текст скрытые знаки своего присутствия. При этом автор, благодаря этому обстоятельству, как бы становится своим персонажем. Происходит нечто подобное тому, что произошло между живым и мертвым внутри текста — удвоение идентичности, когда у одного и того же объекта оказываются две разные ипостаси.

Заключение

Ранее мы уже указывали на наличие парадокса в семантической структуре другого стихотворения Мандельштама, причем этот парадокс был связан как раз с невозможностью однозначной идентификации важнейшего его элемента⁷. В данном случае мы столкнулись с совсем другим парадоксом, который, однако, также обладает этими свойствами. Здесь затронута существенная черта поэтики Мандельштама: в его творчестве, помимо бросающихся в глаза «темных» мест, есть также скрытые парадоксы и загадки.

В данной статье мы ограничились внутритекстовым разбором стихотворения, сосредоточившись на ряде аспектов ее внутренней структуры. За пределами нашего исследования остался ряд других важных тем — исследование метра и рифмы, биографические аспекты (обстоятельства написания стихотворения — по дороге в ссылку и преломление в нем жизненных впечатлений автора) и т. д. Отдельный вопрос состоит в исследовании литературных параллелей⁸. Все это требует отдельного рассмотрения.

7 Речь шла о стихотворении «Дайте Тютчеву стрекозу...», где статус получателя перстня оказывался неясным (Заславский 2018).

8 Здесь ограничимся одним кратким замечанием. Портной проявляет смекалку и, нарушив «очевидные» стандарты, выигрывает у силы, многократно его превосходящей. В этом отношении здесь возможна параллель с храбрым портным из сказки Гримм.

Литература

- Виленкин, Наум (2005): *Рассказы о множествах*. 3-е изд. Москва: МНЦМО.
- Заславский, Олег (2018): «Парадоксы отсутствия. (О стихотворении О. Э. Мандельштама „Дайте Тютчеву стрекозу...“)», в: *Новый мир* 8, 183–188.
- Кацис, Леонид (2020): «К выходу в свет книги: П. Успенский, В. Файнберг. К русской речи. Идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама. М., 2020 (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. CCVI). 360 с.: Заметки читателя историко-филологической и мандельштамоведческой литературы. XIX. Критика интертекстуального мандельштамоведения (с большими подтекстами и тонкой фразеологией)», в: *История. Ostkraft* 5–6, 191–217.
- Мандельштам, Осип (2020): *Полное собрание сочинений и писем*. Т. 1. Сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Меца. Изд. 3-е, испр. и доп. Санкт-Петербург: Интернет-издание.
- Сурат, Ирина (2009): *Мандельштам и Пушкин*. Москва, ИМЛИ.
- Файнберг, Вероника / Успенский, Павел (2020): *К русской речи. Идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Черашняя, Дора (2011): *Лирика Осипа Мандельштама: проблема чтения и прочтения*. Ижевск: Удмуртский госуниверситет.

Евгений Сошкин

«Грехопадение или познание добра и зла» Даниила Хармса. Из комментария к пьесе

Резюме: Вниманию читателей предлагаются фрагменты предметного и мотивного комментария к пьесе Даниила Хармса *Грехопадение или познание добра и зла. Дидакалия* (1934). Отобранные части комментария сосредоточены на выявлении тесных связей *Грехопадения* с мистерией XII века *Le Jeu d'Adam* (*Ordo representationis Ade*), с традицией раешного стиха, а также оккультной литературой, как известно, занимавшей важное место среди чтения Хармса.

Ключевые слова: Даниил Хармс, грехопадение, средневековый театр, раешник, оккультизм

Памяти Сергея Шаргородского

Предлежащий комментарий к пьесе Даниила Хармса *Грехопадение или познание добра и зла. Дидакалия*, датированной 27 сентября 1934 года, посвящен семантическим раздражителям (на уровне персонажей, действия, декораций и всего того, что Жерар Женетт окрестил паратекстом), на первый взгляд, легко объясняемым на основе самых общих характеристик хармсовской поэтики, но при ближайшем рассмотрении к этой основе никак не сводимым. Комментируемый текст демонстрирует, насколько обстоятельно, даже академично писатель работал с литературно-историческим материалом и насколько тесно могла быть связана эта подготовительная работа с исходным замыслом, темой и жанром произведения. В выборе того, что подлежит комментированию, я исходил из презумпции своего тотального читательского непонимания и старался объяснить себе даже то, что казалось интуитивно понятным.

Представление об Адаме

В 30-й записной книжке Хармса (14 августа – 10 октября 1934) имеется запись:

Дидаскалия.

Представление об Адаме.

Бог Отец или *Figura*.

Окончив свою роль *Figura* уходит в церковь

(VI, 109–110)¹

Перед нами не план задуманной Хармсом пьесы, как можно было бы предположить, а конспективная выписка из статьи словаря Брокгауза – Ефрона о средневековых мистериях. В написанной А. И. Кирпичниковым первой части этой статьи читаем:

От конца XII в. мы имеем англо-норманнскую драму «Адам», уже сплошь, кроме дидаскалий, т. е. указаний на костюмы, обстановку и проч., написанную французскими стихами (1300 стихов) и местами в 1-ой части проявляющую несомненный драматический талант. Представление «Адама» происходило вне церкви, но на церковном дворе, так как Бог Отец или *Figura*, как Его называет автор, окончив роль свою уходил в церковь; обстановка предполагалась довольно сложная и по тому времени роскошная (изд. «Adam, drame anglonormand du XII s.», par Vict. Luzarche, Тур, 1854; переизд. Leon Palustre, в 1877).

(Кирпичников 1896: 452)

Приведенный фрагмент является непосредственным источником и отчасти раскрывает смысл целого ряда примечательных деталей хармсовского текста: подзаголовок «Дидаскалия»; церкви как части райской декорации и обиталища Бога Отца; обозначения Бога Отца словом

¹ Здесь и далее цифры в круглых скобках после цитаты отсылают к тому и странице издания: Хармс 1997–2002.

*Figura*², но главное — он прямо указывает на основной литературный источник пьесы Хармса, которому писатель следует весьма близко.

Речь идет о рождественской мистерии *Le Jeu d'Adam* (*Ordo representationis Ade*). В этой полулитургической драме, дошедшей в единственной рукописи, реплики персонажей написаны на англо-норманнском диалекте французского, а ремарки и хоровые партии — на латыни. Она состоит из трех частей, в первой из которых представлено грехопадение, во второй — убийство Авеля, а в третьей — процессия пророков, поочередно возвещающих пришествие Христа. Театровед Михаил Михайлович Паушкин (1881 – после 1942)³, в чьей книге *Средневековый театр: (Духовная драма)* (1913) помещен прозаический перевод отрывков из этой мистерии, передает ее название именно как *Представление об Адаме* (Паушкин 1913: 20).

Для своей переделки Хармс воспользовался сильно сокращенным стихотворным переводом первой части *Le Jeu d'Adam*, выполненным Сергеем Пинусом (псевдоним Сергея Александровича Серапина, 1875–1927) и впервые увидевшим свет под названием *Из мистерии «Адам»* в составленной переводчиком антологии французской поэзии (Пинус 1914: 71–81)⁴. В начальном эпизоде этой части мистерии, по преимуществу сохраненном в переводе Пинуса, Бог (*Figura*⁵) дает наставления сперва Адаму, затем Еве, и каждый из них в ответ изъясняет свою покорность. Далее следует эпизод, оставшийся полностью непереведенным: Бог вводит людей в рай и запрещает вкушать от древа познания, обращаясь к Адаму, но в присутствии Евы⁶. В следующих двух

2 Все три элемента рассмотрены в специальных разделах комментария, не включенных в нынешнюю публикацию.

3 См. данные из его архивно-следственного дела на сайте проекта «Открытый список»: [https://ru.openlist.wiki/Паушкин_Михаил_Михайлович_\(1881\),_23.04.2026](https://ru.openlist.wiki/Паушкин_Михаил_Михайлович_(1881),_23.04.2026).

4 С незначительной редакторской правкой этот перевод неоднократно переиздавался в хрестоматиях по средневековой литературе (Шор 1936: 174–179 и др.).

5 В переводе Пинуса этот персонаж именуется просто «Бог»; у Паушкина он обозначен как «Фигура», но кириллицей; наконец, во фрагментарном переводе Петра Полевого, вошедшем в его монографию о начальном периоде средневековой драмы, слово *Figura* дается латиницей, а сами переведенные фрагменты сопровождаются параллельным оригинальным текстом: Полевой 1865: 130–142.

6 Этот мотив формально идет вразрез с Библией, где запрет вкушать от древа познания (Быт. 2:16–17) предшествует созданию женщины (Быт. 2:21–22), но широко представлен в постбиблейских источниках.

больших сценах, также оставшихся непереуведенными, Дьявол тшечно икушает Адама⁷. За ними следуют переуведенные Пинусом сцены икушения Евы Дьяволом и Адама — Евой. Адам, согрешив, произносит покаянный монолог, вторая часть которого (не переуведенная Пинусом) адресована Еве. Дальнейшая сцена суда над людьми и змеем также осталась непереуведенной, кроме финального монолога, в котором Бог, обращаясь к обоим супругам, гонит их прочь. После их выхода из рая Бог велит ангелу охранять от них вход в рай (эту короткую тираду Пинус не перевел).

И в мистерии, и у Хармса икушитель аттестует Адама как неотесанного глупца. В обоих текстах процесс икушения Евы прерывается появлением Адама, из-за чего Дьявол / Мастер Леонардо удаляется, а затем вместо него на дереве познания показывается змей. В обоих текстах Ева, нарушив запрет, приходит в восторженное состояние, Адам же, последовав ее примеру, сразу испытывает стыд и страх.

Приведу лишь самые явные соответствия между текстами *Грехопадения* и перевода Пинуса:

Le Jeu d'Adam (пер. С. Пинуса)	Грехопадение или познание добра и зла
Дьявол. Пришел, о Ева, в твой эдем. Ева. Скажи, о Сатана, зачем?	Мастер Леонардо: Ева! вот я пришел к тебе. Ева: А скажи мне, мастер Леонардо, зачем?
Дьявол. Тебе открою славы путь. Ева. Господня воля!	Мастер Леонардо: ...Я хлопочу о твоей пользе. Ева: Дай-то Бог.
Дьявол. Свежее снега ты, белей Ты распустившихся лилей.	Мастер Леонардо: Ты такая красивая, белотелая и полногрудая.

7 Помимо *Le Jeu d'Adam*, этот крайне редкий мотив содержится в древнеанглийской поэме, известной как *Genesis B* (ст. 491–598) (рус. пер. см.: Смирницкая/Тихомиров 1982: 95–132). В остальной традиции — включая английские, французские и корнуолльские циклы мистерияльного театра, апокрифы, еврейскую, патристическую и схоластическую экзегезу, латинские парафразы Библии и литературу раннего Нового времени, — икушитель, как и в *Грехопадении*, как правило, предпочитает действовать через Еву, избегая прямого первичного контакта с Адамом.

Le Jeu d'Adam (пер. С. Пинуса)	Грехопадение или познание добра и зла
Ева. Я внемлю, говори, прошу. Диавол. Ты внемлешь? Ева. Да! Не огорчу Отказом, я внимать хочу. Диавол. Ты не расскажешь? Ева. Нет! Открой! Диавол. Но разгласится все... Ева. Не мной. [...] Диавол. ...лишь тебе желаю я Открыть всю тайну бытия, Затем что ты мудрей, чем муж. Так не расскажешь ты? Ева. Кому ж? Диавол. Расскажешь, тайну не храня. Узнает все. Ева. Не от меня.	Ева: Ну говори, а я послушаю. М. Л.: Будешь меня слушать? Ева: Да, и ни в чем тебя не огорчу. М. Л.: А не выдашь меня? Ева: Нет, поверь мне. М. Л.: А вдруг всё откроется? Ева: Не через меня.
Диавол. Ты знаешь: не умен Адам. [...] Ева. Чистосердечен. Диавол. ...Не мысля о своей судьбе, Хотя б подумал о тебе. [...] Творец вас дурно согласил: Ты — нежность, он же — грубость сил.	М. Л.: ...Я видел Адама, он очень глуп. Ева: Он грубоват немного. М. Л.: Он ничего не знает. Он мало путешествовал и ничего не видел. Его одурачили. А он одурачивает тебя.
Диавол. ...В мире мы во всем С тобою будем знать вдвоем; В незнании пусть живет Адам. Ева. Ни слова я не передам.	М. Л.: ...Но только ты ничего не говори Адаму. Ева: Нет, не скажу.
Диавол. ...Вкусы плода. Ева. Запрет на нем.	Ева: Ой, что ты! С этого дерева нельзя есть плодов. [...] М. Л.: Ешь это яблоко! Ешь, ешь!

Le Jeu d'Adam (пер. С. Пинуса)	Грехопадение или познание добра и зла
(Ева съедает часть яблока). Ева. О, дивный вкус!	(Ева откусывает от яблока кусок [...]) Ева: Ах, как вкусно!
Ева. Попробуй сам. [...] Адам. Страшусь. [...] Ева. Съешь!	Ева: На, ешь ты тоже это яблоко! Адам: Я боюсь. Ева: Ешь! Ешь!
(Адам съедает часть яблока и познает, что согрешил; он опускает глаза, снимает красную тунику и одевает одежду из листьев).	(Адам съедает кусок яблока и сразу же прикрывается картузом)
Бог. Идите вон! [...] Идите ж вон! [...]	Figura: ...вон из моего сада! [...] Ангел: Пошли вон! Пошли вон! Пошли вон!

Нужно отметить, что многие современники Хармса, не исключая советских граждан, были в какой-то мере знакомы с *Le Jeu d'Adam* благодаря французскому историческому фильму *Le Miracle des Loups* («Чудо волков»), поставленному Раймоном Бернаром в 1924 году по одноименному роману того же года Анри Дюпюи-Мазуэля, совместно с которым Бернар написал сценарий. В основу романа и фильма легла история борьбы между Людовиком XI и Карлом Смелым. И роман, и фильм были частью амбициозного культурно-политического начинания: роман стал первым в многотомной серии *Les romans d'histoire de France*, а фильм положил начало проекту *Société des romans historiques filmés*. Поставленный с грандиозным размахом, он бросал вызов американским киноопеям. Его премьера в Парижской опере (где вообще впервые демонстрировался кинофильм) была обставлена с невиданной роскошью и собрала множество знаменитостей во главе с президентом Республики Гастоном Думергом (см.: Bouchard 2020). Фильм Бернара имел мировой успех; в советский прокат он вышел в марте 1927 года под названием *Ход конем*⁸. В записных книж-

8 См. рекламное объявление в газете *Вечерняя Москва* (1927. 24 марта. № 67). К этому релизу государственным кинопрокатным трестом «Совкино» был заказан и выпущен конструктивистский киноплакат братьев В. и Г. Стенбергов (Москва, 1927, хромолитография, тираж 15 000 экз.); см.: <https://art.bid/1X2k> (дата обращения 29.04.2026).

ках Хармса нет явного или выявленного указания на его знакомство с этой картиной, но таких указаний в них вообще немного; трудно себе представить, что они целиком охватывают кинопечатления Хармса за соответствующие годы.

В одном из эпизодов романа Дюпюи-Мазуэля, во время праздника, устроенного Карлом в честь Людовика, разыгрывается мистерия *Le Jeu d'Adam*, которая служит символическим фоном для одной из сюжетных линий. Хотя сама возможность постановки при дворе Карла пьесы почти трехсотлетней давности (в интертитре она датирована XIII веком) — плод фантазии романиста, реконструкция средневекового театрального представления в соответствующих эпизодах фильма была для своего времени эффектной и передовой. Показательно, что Гюстав Коэн во втором издании своей классической монографии по истории сценического оформления французского средневекового религиозного театра вслед за перечислением научных изданий *Le Jeu d'Adam* и критической литературы об этой мистерии с одобрением отозвался о «*résurrection par des procédés ultra-modernes de notre théâtre religieux du moyen âge*» («воскрешении нашими ультрасовременными средствами религиозного театра средних веков») в недавнем фильме *Чудо волков* (Cohen 1926: X, 1re pag.).

Мастер Леонардо

Действующий в пьесе Хармса Мастер Леонардо — это *messir Leonard, Grand Maître des Cérémonies de l'Enfer*, или просто *Leonard*, именуемый также *Великим Негром*, — распорядитель на шабаше ведьм и колдунов⁹, демон первого чина, изображаемый в виде огромного черного козла с тремя рогами и человеческим лицом на задугу¹⁰. Козлоподобие Леонарда упоминается и в оккультных сочинениях (Коллена де План-

9 В комментариях В. Н. Сажина к *Грехопадению* отмечено, что «председательствующего на ежегодном сборе ведьм и колдунов (шабаше) зовут messir Leonard» (II, 437).

10 Имя *Maître Léonard* восходит к судебным отчетам о баскских ведовских процессах 1609 года. Инквизитор Пьер де Ланкр дал описание этого персонажа в трактате *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* («Картина непостоянства злых ангелов и демонов», 1612), откуда оно, обрастая новыми подробностями, перешло в демонологические компендиумы.

си, Элифаса Леви и др.), и в произведениях беллетристики, таких, например, как *Там внизу* Гюисманса (1891)¹¹, *Нахэма* Крыжановской (Рочестер) (1900), *Огненный ангел* Брюсова (1908), *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin* Мак Орлана (1920) и *Мейстер Леонгард* Майринка (1925). В комментариях, добавленных Брюсовым в авторский экземпляр *Огненного ангела*, содержится прямая отсылка к статье о Леонарде во французском втором издании словаря де Планси (1825) (Брюсов 1974: 309)¹². Председатель шабаша в облике гигантского полукозла, называемый просто Сатаной, описывается и в эссе Пшибышевского «Синагога Сатаны» (1897), которое Хармс упоминает в записной книжке № 8 (1926–1927) (V, 101).

Будучи провербиальной характеристикой козла, похотливость Мастера Леонардо в *Грехопадении*, в принципе, не нуждается в дополнительных мотивировках. Тем не менее стоит упомянуть, что, согласно описанию Папюса, чьи сочинения Хармс усердно штудировал, «одна из девушек объявлялась царицей шабаша. Совершенно голая, ложилась она на алтарь, и мессир Леонард на глазах всех дефлорировал ее» (Папюс 1913: 270).

Катание Евы на спине Мастера Леонардо, опять-таки, связано с его козлоподобием, отсылая к стереотипу ведьмы верхом на козле, изображенной, в частности, на гравюре Дюрера «Ведьма» (ок. 1500). Среди современников Хармса этот стереотип получил отражение, например, в *Мастере и Маргарите* Булгакова (Золотоносов 1995: 75), а также в стихотворении Шкапской «Я тебе плохая жена...» из сборника *Кровь-руда* (1922). Мотив езды на козле возникает и в стихотворении Хармса «Еду-еду на коне...», напечатанном в журнале *Чиж* в 1941 году:

Еду-еду на коне —
Просто восхитительно!

Вон козел бежит ко мне
Очень уж стремительно!

11 См.: Huysmans 1891: 244. В русском переводе (Гюисманс 1911) этот пассаж отсутствует.

12 См. также в русском издании словаря: Плансо 1877: 68–69.

Вдруг верхом я на козле —

Это удивительно!

(III, 83)

Что касается итальянской формы имени Мастера Леонардо, то она очевидным образом относится к Леонардо да Винчи. В записной книжке № 30, охватывающей тот самый период (14 августа – 10 октября 1934), в течение которого было написано *Грехопадение*, имя Леонардо да Винчи (VI, 108) появляется немногим ранее выписки из словарной статьи Кирпичникова о мистериях (VI, 109–110). В дальнейшем оно дважды встречается в записной книжке № 38 — на двух соседних страницах, относящихся к 1935–1936 гг.: в первый раз — в связи с идеей разделить творческих деятелей на *чисто водяных*, *огненно-водяных* и *чисто огненных* (VI, 190) (видимо, Леонардо сперва был отнесен к огненно-водяным, а затем переквалифицирован в чисто водяные), во второй — в списке, должно быть, актуальных для Хармса на тот момент авторов и произведений *всемирной* (в значении — ‘нерусской’) *литературы* (VI, 191). В этом списке Леонардо (кстати, его имя здесь пишется как *Леонард да Винчи*; ср. *messir Leonard*) — единственный, кто не является в первую очередь литератором¹³. Возможно, своим включением в список он обязан свежеезданному двухтомнику: *Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. / Переводы, статьи, комментарии А. А. Губера, А. К. Дживелегова, В. П. Зубова, В. К. Шилейко и А. М. Эфроса. Редакция А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса. М.: Л.: Academia, 1935*¹⁴.

Но в *Грехопадении* художник угадывается за спиной искусствителя прежде всего из-за новейшего мифа о Леонардо как человеке, преисполненном холодной рассудочности и диаволизма. Импульс к формированию этого мифа исходил от знаменитого описания Джоконды в эссе Уолтера Пейтера (1869): “She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the

13 В параллельном списке авторов и произведений *русской литературы* (куда, однако, затесались *Иоан Дамаскин* и *Иоан Златоуст*) есть и *Огненный ангел* Брюсова.

14 Любопытно, что и в самих хармсовских записных книжках усматривали некое подобие кодексов Леонардо: Александров/Барзах 2006: 185, 189–190.

secrets of the grave” и пр. (Pater 1917: 125). Пожалуй, свое наиболее полное раскрытие миф о Леонардо получил в России, в сочинениях Акима Волинского и Дмитрия Мережковского. Путешествуя втроем с Зинаидой Гиппиус по Италии, они собирали материалы о Леонардо, а затем, после распада любовного треугольника и разрыва отношений, остро соперничали за первенство и главенство в разработке этой темы.

Волинский в 1897–1898 гг. опубликовал в Северном вестнике (от которого отлучил Мережковского) серию этюдов и статей о Леонардо, впервые вышедших отдельной книгой в 1900 году. В книжной версии текст поделен на главы и разделы, один из которых (а именно обширный третий раздел, гл. 5–9) называется «Демоническое искусство». В наиболее концентрированной форме его заглавная концепция выразилась в описании впечатления от портрета Джоконды:

...Непонятная улыбка возбуждала во мне что-то неприятное [...] я чувствовал, что нервы бесплодно раздражены [...] В душу ниоткуда не проникал свет художественной красоты. Что-то хитрое, скрытно-ядовитое отравляло и убивало все мои восприятия [...] У Леонардо-да-Винчи, как и у Верроккио, школе которого он не изменял до конца своей жизни, — яд идейного демонизма, разлагающий нежные художественные образы, сгустился и привел к внутреннему разрушению его искусства. [...] Леонардо-да-Винчи является в области искусства каким-то Каином по отношению к самому себе. [...] Я думал о Леонардо-да-Винчи, смотрел на Джоконду, и это великое произведение его кисти показалось мне вдруг гениальным уродством.

(Волинский 1897: 229–230)

Мережковский посвятил Леонардо роман *Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)* (1900) — вторую часть трилогии *Христос и Антихрист*¹⁵. Художник в романе именуется «мессэр Леонардо» и «мастер Леонардо» и пользуется репутацией колдуна и служителя дьявола. Папе Льву X поступает донос на Леонардо с обвинением в том, что «под предлогом анатомии, на самом деле — для черной магии, он вырезывает заро-

15 Трилогия Мережковского упомянута Хармсом вскоре после написания *Грехопадения*, в записной книжке № 31 за декабрь 1934 – январь 1935 г. (VI, 126).

дыши из трупов беременных женщин» (Мережковский 1914: III, 295). Мона Кассандра, которая верит в свои полеты на шабаш и действительно участвует в массовых оргиях, где поклоняется и отдается Ночному Козлу / Дионису (на самом деле — ряженому юноше), убеждена в том, что Леонардо — такой же колдун, как и она. Помощнику Леонардо, Астро, она внушает: «Разве ты не понимаешь, что все эти машины только для отводу глаз? Мессэр Леонардо, я полагаю, давно уже летает... [...] вот так же, как я» (Там же: II, 69–70). В саду Леонардо растет дерево, над которым он ставит опыты, делая инъекции в его ствол, по поводу чего между Кассандрой и Астро происходит следующий диалог:

- Странные опыты! Какое же это дерево?
 - Персиковое.
 - Ну, и что же? Плоды налились ядом?
 - Нальются, когда созреют.
 - И видно, что они отравлены?
 - Нет, не видно. Вот почему он и не выпускает никого; можно соблазниться красотой плодов, съесть и умереть.
- (Там же: II, 72)

В конце того же эпизода ученик Леонардо Джованни Бельтраффио, глядя на подопытное дерево, представляет себе его библейский прототип и вспоминает слова Господнего запрета на вкушение от его плодов. Впоследствии, после того как юный Джованни совершает самоубийство¹⁶, Леонардо читает его дневник и чувствует, «что был причиной этой гибели — „сглазил“, „испортил“ его, отравил плодами „древа Познания“» (Там же: III, 287).

Есть в романе Мережковского и такой пассаж:

Первым произведением Леонардо был рисунок для шелковой завесы, тканой золотом во Фландрии, подарка флорентинских граждан королю Португалии. Рисунок изображал грехопадение Адама и Евы. Коленчатый ствол одной из райских пальм изображен был с таким совершен-

16 Вразрез с биографией исторического Джованни Бельтраффио (правильнее — Бьелтраффио), умершего своей смертью в 1516 году в возрасте 49 лет.

ством, что, по словам очевидца, «ум помрачался при мысли о том, как могло быть у человека столько терпения». Женоподобный лик демона-змея дышал соблазнительной прелестью, и, казалось, слышались слова его: «Нет, не умрете, но знает Бог, что в день, в который вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло». И жена протягивала руку к дереву Познания, с тою же улыбкою дерзновенного любопытства, с которою в изваянии Вероккио Фома Неверный влагал персты свои в язвы Распятого.

(Там же: III, 81–82)

«Ты сразу узнаешь очень много и будешь умнее самого Бога»

Эта фраза Мастера Леонардо представляет собой скрытое стихотворное вкрапление в прозаический текст пьесы — рифмованное двустилишие, написанное четырехударным тоническим стихом с цезурой после силлабо-тонического (амфибрахического) полустилишия:

Ты сразу узна́ешь || очень мно́го
и бу́дешь умне́е || само́го Бо́га.

Стиховая природа этой фразы подчеркнута ее изощренной просодической организацией. В 1-м, 2-м и 4-м полустилишиях метрическое ударение падает на одну и ту же гласную. Кроме того, в 1-м, 3-м и 4-м полустилишиях звуковая суггестия усиливается за счет упорядоченного чередования ассонансов: в 1-м реализуется охватная схема [а–у–у–а], в 3-м — перекрестная [у–е–у–е], в 4-м — [о]-ряд с расширением внутреннего звена охватной схемы [а–о–...–а].

В основном массиве романского сегмента текста *Le Jeu d'Adam*, написанного традиционным для французской средневековой драмы октосиллабом с парной рифмовкой, факультативная цезура выполняет схожую структурообразующую функцию: она также делит стих на два полустилишия, возникая после 4-го слога.

Реплика Мастера Леонардо, включая обсуждаемую фразу, парфразирует слова библейского змея: «[...] откроются глаза ваши, и вы станете, подобно Всесильному, знающими добро и зло» (Быт. 3:5). В *Le Jeu d'Adam* это обещание рассредоточено по разным репликам Дьяво-

ла, которые, сообразно с тем, что в этой драме искушению непосредственно со стороны Дьявола подвергается не только Ева, но и в первую очередь Адам (см. ранее, в разделе «Представление об Адаме»), частью обращены к нему. В обращении к Адаму: «Ti oil serrunt sempres overt, / Quanque deit estre t'iert apert» (ст. 161–162) (Noomen 1971: 31; «Твои очи всегда пребудут отверстыми, / Всё, что следует, станет тебе ясно»); «Aienz serras puis del tut son per» (ст. 167) (Там же; «Более того, станешь ты во всем Ему ровней»). В обращении к Еве: «De tut saver, bien e mal» (ст. 251) (Там же: 36; «О том, чтобы> знать всё, добро и зло»); «Al creator serrez pareil» (ст. 265) (Там же: 37; «Творцу пребудете равны»); «O Deus serrez, sanz faillance, / De egal bonté, de egal puissance» (ст. 269–270) (Там же: 38; «С Богом пребудете, несомненно, / В равной благодати, в равном могуществе»).

В силу метрической подвижности, свойственной англо-норманнской традиции, в *Le Jeu d'Adam* цезура нередко смещается или нивелируется, но во всех приведенных выше репликах Дьявола она появляется строго после 4-го слога, совпадая при этом с синтаксической паузой, что делает ее особенно отчетливой (несмотря на орфографическую специфику данных строк, они представляют собой регулярные октосиллабы¹⁷).

Стиховые особенности разбираемой фразы Мастера Леонардо задают и другой, пожалуй, более правдоподобный аллюзивный вектор, отсылающий к истории соответствующей формы акцентного стиха и семантике ее названия. В современной науке этот стих определяется как сказовый, составляя досиллабическую триаду с песенным и молитвословным стихом. В сказовом стихе определительными признаками являются, во-первых, смежные рифмы (а также рифмоиды, ассонансы или тавтологические концевые формы), во-вторых, — синтаксический и семантический параллелизм колонов, с антикаденцией и каденцией в парных стихах; все эти признаки наличествуют в словах Мастера Леонардо. Количество иктов в рифмующихся отрезках текста

17 В ст. 251 *bien* читается с диерезой (*bi-en* — два слога), а в ст. 270 дважды происходит элизия (*d'e-gal* — два слога). Оба приема, как и затекстовый характер финального безударного слога женской рифмы в ст. 269–270, являются стандартными для старофранцузской и англо-норманнской поэзии XI–XIV вв. и широко использовались для соблюдения силлабического метра (см.: Lote 1949: 13–38; 83–150).

непостоянно, однако, согласно К. Ф. Тарановскому, «основной формой строки сказового стиха следует признать четырехударную строку» (Тарановский 2000: 262), т. е. именно такую, какая лежит в основе фразы Мастера Леонардо.

Краткий очерк исторического развития сказового (говорного) стиха дает М. Л. Гаспаров:

В высоком употреблении преимущественное внимание обращалось на параллелизм, в народном — на рифмовку.

В начале XVII в. эти две линии слились: Смутное время дало литературе необычное содержание, контакт с польским барокко открыл путь к экспериментам, опыт юго-западной Руси, где неравносложный рифмованный стих уже был разработан книжной поэзией, послужил толчком. [...] <В сочинениях начала XVII в. рифмованные отрывки> еще теряются среди нерифмованного текста; но они уже выделяются в концовке «Повести о Смуте» <С. Шаховского, 1626> [...] и в двух главах «Сказания Авраамия Палицына» (1620 г. [...]).

После этого говорной стих прочно входит в литературу XVII в. и становится, в частности, основным средством «приказной школы» стихотворцев в 1630–1640-х гг.¹⁸ [...]

Интересны жанровые тяготения говорного досиллабического стиха. Во-первых, это сатира, несомненное наследие скоморошьей традиции: от «Изложения на лютеры» И. Наседки 1625 г. [...] до «Приветствия... на шутовской свадьбе» В. Тредиаковского 1740 г. [...] Во-вторых, это новый жанр — драма, где та же скоморошья традиция помогает говорному стиху и в фарсовой интермедии [...] и в патетическом монологе [...]. В-третьих, это тоже новый жанр — письма [...] они составляют едва ли не главную массу продукции приказной школы, на них вырабатывается новый барочный стиль, из них складываются первые письмовники. В-четвертых, среди этих писем оказываются и любовные [...] так говорной стих проникает в лирику [...] Наконец, в-пятых, из этой говорной лирики любовный стих переходит в любовный эпос: сохранился отрывок большого повествования от женского лица [...] <Оно написано> в середине XVIII в., когда говорной стих, вытесненный сил-

¹⁸ Творчество приказной школы составляет центральную часть антологии: Былинин/Илюшин 1989. — Е. С.

лабическим, а потом силлабо-тоническим, уже опустился в низовую литературу, в лубок, в стихотворные челобитные [...]

(Гаспаров 2000: 28–30)

Эта поздняя лубочная абсорбция сказового стиха, однако же, по-своему возрождала упоминавшуюся Гаспаровым скоморошью традицию. По жанровой характеристике Тарановского, сказовый стих — это «стих свадебных приговоров, заздравий (застольных здравиц), заговоров, сектантских пророчеств, правовых формул, пословиц, поговорок, загадок, а у многих рассказчиков — целых сказок. Это стих скоморошских прибауток, райка, надписей к лубочным картинкам, зазываний покупателей, выкриков разносчиков и т. п.» (Тарановский 2000: 261). В этом перечне ключевое значение для нас имеет, конечно же, раек, под которым в данном контексте следует понимать два взаимосвязанных одноименных явления.

Прежде всего, сказовый стих прочно связан с вертепом (переносным кукольным театром, показывавшим рождественские события) в его украинском, а затем и русском изводе, — этим стихом вертепщик произносил реплики своих персонажей.

В северо-восточной России создан особый род вертепа под новым названием райка — происшедшим, вероятно, от представлений в вертепах пьес о рае и муке вечной. В Москву, надо полагать, театр марионеток также занесен с юга; но здесь характер райка под влиянием занесенных с конца XVII ст. с Запада забав, с одной стороны, и развития лубочных картин, с другой, меняется.

([В. П.] 1894: 54)

Раек теперь — это

небольшая переносная панорама, представляющая собой ящик, к задней стороне которого приделано как бы возвышение в виде коробки. Здесь находятся различные картинки, по большей части лубочные, опускающиеся по мере надобности на шнурке и заменяющие или просто загораживающие одна другую. В некоторых местностях картины, склеенные в одну ленту, перематываются с одного вала на другой по-

казывателем, раешником. В передней стенке ящика сделаны круглые отверстия с увеличительными стеклами или без них, через которые зрители могут смотреть на картину за плату [...] Показывание картин раешник сопровождает комментарием, по большей части юмористического свойства. [...] Стиль прибауток — мерная рифмованная речь — имеет большое сходство с надписями на лубочных картинах XVIII в., откуда первоначально и брался комментарий раешника. Происхождение «райка» и самого названия его может быть объяснено тем, что в основании панорамы когда-то лежало «Райское действо» (Paradeisspiel), известное в России еще в самом начале XVIII века; образец его мы имеем в «Жалостной комедии об Адаме и Еве»¹⁹, изданной Тихонравовым («Русск. драматич. произв.», I)²⁰, где дьявол, а отчасти и прародители играют комическую роль.
(В. П. 1899: 106)²¹

Литературная стилизация под сказовый стих берет начало в пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде» (1830), отчасти подготовленной прибаутками отца Варлаама в *Борисе Годунове* (1825). Сочетание сказового и молитвословного стиха (известное и древнерусской словесности: Тарановский 2000: 271) подчинено пародийной задаче в совместном сочинении Вяземского и Пушкина «Надо помянуть, непременно помянуть надо...» (1833 <1880>). В пародийных целях сказовый стих используется также и в «Военных афоризмах» Фаддея Козьмича Пруткова <1922> и «Церемониале погребения тела в Бозе усопшего поручика и кавалера Фаддея Козьмича П...» <1884 (частично), 1922>. В то время как во втором из этих двух текстов сказовый стих подчеркивает глумление со стороны однополчан усопшего, в первом из них он имитирует простодушное творчество неумелого рифмоплета. В *Бесах* Достоевского (1872) тем же приемом, но в рамках более изощ-

19 *Жалостная комедия об Адаме и Еве* пастора Иоганна Готфрида Грегори была поставлена им при дворе Алексея Михайловича в 1674 году. — Е. С.

20 См.: Русские драматические произведения 1672–1725 годов: <В 2 т.> / Собранные и объяснены Н. Тихонравовым. СПб.: Изд. Д. Е. Кожанчикова, 1874. — Е. С.

21 Автор обеих процитированных статей *Энциклопедического словаря* — соотв. «Вертеп» (не подписана) и «Раек» (подписана инициалами В. П.), — несомненно, В. Н. Перетц (1870–1935). Подробнее о райке-вертепе и райке-панораме см.: Фаминцын 1889: 105–111.

ренной художественной задачи, мотивирован сказовый стих сочинения капитана Лебядкина «Совершенству девицы Тушиной» и, что еще характернее, — явление будто бы невольно возникающей тонической строки вслед за рифмующейся с ней силлабо-тонической («„Полон очень наш стакан“, — / К Юпитеру закричали»; Достоевский 1974: 141)²². Важно отметить, что пародисты имели перед глазами действительное явление сказового стиха наивной поэзии — от солдатских виршей конца XVIII в. (Гуковский 1933: 124–127; 134–139) до повести в стихах *Дневник проститутки* безымянного корзинщика, процитированной Горьким в статье «О писателях-самоучках» (1911) (Горький 1953: 101–102)²³. Таким образом, возрождение интереса к сказовому стиху связано, во-первых, с его бытованием в простонародной среде, продолжающим скоморошью традицию, а во-вторых, с его письменной разновидностью в творчестве наивных поэтов, восходящей, в конечном итоге, к виршеписанию приказной школы.

В XX веке наряду с чисто стилизованным сказовым стихом (И. Анненский, «Шарики детские» <1910>; С. Федорченко, «Про Червяка», 1925²⁴) начинает широко применяться аллюзивный сказовый стих (или его коррелят с более разнообразной рифмовкой), апеллирующий к памяти жанра, но не имитирующий сам жанр, — как форма условного воспроизведения речи простых людей, будь то политически инертных еврейских (В. Жаботинский, *Чужбина*, 1908)²⁵ или революционно заряженных русских (А. Блок, *Двенадцать*, 1-я гл., 1918); как манифестация принадлежности автора к таковым (Д. Бедный, *Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна*, 1925), трудноотличимая от жеста пере-

22 Ср.: «Несоответствие формы и содержания в поэзии Лебядкина по существу трагично, хотя по внешности пародийно. [...] Лебядкин высказывает святейшее, что в нем есть, и нечто объективно-поэтическое — но чем более старается он подражать поэтическому канону и общепринятым в поэзии приемам, тем безвкуснее и нелепее у него это выходит» (Ходасевич 1996: 199).

23 Источник примера: Былинин/Илюшин 1989: 19–20.

24 Источник примера: Гаспаров 1993: 141.

25 Они-то и показаны в пьесе наиболее прагматичными. Политически ангажированные, образованные или просто «пассионарные» персонажи изъясняются у Жаботинского более строгими формами стиха (кроме одного случая, когда кто-то из них присоединяется к разговору, уже ведущемуся в форме сказового стиха). Кроме того, представители всех групп говорят и прозой.

хода на доступный им язык (В. Маяковский, *Окна РОСТА*, 1919–1922); как маркер именно сказовой речевой маски, шутовства (П. Потемкин, «Честь», 1911²⁶); наконец, как некий контраст к ультрасовременной тематике (К. Чуковский, *Телефон*, 1-я гл., 1924). Параллельно с этими узко-прагматичными контекстами поэты пишут сказовым стихом и вне сколько-нибудь ощутимой стилизаторской установки (В. Хлебников, «Журавль»; он же, «Кузнечик», 1912; Т. Чурилин, «Один», 1913; в сочетании с другими формами стиха — большинство крупных поэтических и драматических произведений того же Хлебникова; ряд текстов книги Голубчика-Гостова *Фольклористы*, 1922).

Хармс и его друзья-поэты проявляли к сказовому стиху немалый интерес, особенно в 1930-е годы. Хармс обращался к нему и в порядке нарочитой стилизации («Скавка», 1930; «Цирк Шардам», 1935, см. речи клоуна; «Цирк Принтипрам», 1941), и без особого акцента на ней («Начало спора...», между 1933 и 1935; «Прогулочка», между 1935 и 1937, в сочетании с трех- и четырехстопным амфибрахийем; «Синее Божество!..», 1937 или 1938). В поэзии Олейникова, ввиду ее насквозь пародийного характера, сказовый стих выступает как один из многих способов закавычивания поэтической речи («Татьяне Николаевне Глебовой», 1931; «Человек и части человеческого тела...», 1932?; «Жук-антисемит», 7-я картинка, 1935; «Шурочке», 1931?; «Фруктовое питание», 1932; «Затруднение ученого», 1932; «Бублик», 1932, последние четыре — в сочетании с силлабо-тоническими размерами), но и здесь этот стих порой служит жанрово-тематическим индикатором («Классификация жен», 1930?; «Перечень расходов на одного делегата», 1934, совм. с Е. Шварцем). У Введенского сказовый стих появляется во многих текстах, но только в виде вкраплений, большей частью двустрочных («Начало поэмы», ок. 1926; «Святой и его подчиненные», ок. 1930; «Куприянов и Наташа», ок. 1931; «Я бы выпил еще одну рюмку водички...», 1932 или 1933; «Мне жалко что я не зверь», ок. 1934, см. рефрен). Особо нужно сказать о поэме *Кругом возможно Бог* (ок. 1931), которую, как считал Я. Друскин, «можно назвать эсхатологической мистерией, а по-русски — действием» (см.: Введенский 1993: I, 244). В ней сказово-стиховые отрезки появляются многократно. При этом один из них представляет собой про-

26 Источник примера: Гаспаров 2000: 229.

странный интекст — «Беседу часов»; другой — реминисценцию зачина *Телефона* Чуковского, написанного этим же стихом (см. выше): «Зво-нит машинка, именуемая телефон. <Стирkobреев.> Да, кто говорит. Голос. Метеорит. Стирkobреев. Небесное тело? Голос. Да, у меня к вам дело. / Я, как известно, среди планет игрушка. / Но я слышал, что у вас будет сегодня пирушка» (Там же: I, 133–134); третий апеллирует к одному из аутентичных жанров сказового стиха — пословице: «Повадился дурак на казни ходить, / тут ему и голову сложить» (Там же: I, 131)²⁷. Кроме того, у Введенского довольно часты двустипия, в которых силлабо-тоническая строка рифмуется с идущей следом за нею чисто тонической (прием, восходящий прямоком к Лебядкину): «и раздражался от желанья / приласкать какую-нибудь пышную Маланю» («Четыре описания», между 1931 и 1934) (Там же: I, 167) и др. (Для сравнения, у Хлебникова, также постоянно применяющего подобные сочетания, очередность силлабо-тонического и тонического стихов не постоянна.)

В 1926 году Маяковский, как будто позабыв про *Окна РОСТА*, уничижительно аттестует «раешники», под которыми понимает фольклорный жанр: «Одного боюсь — / за вас и сам, — / чтоб не обмелели / наши души, / чтоб мы / не возвели / в коммунистический сан / плоскость раешников / и ерунду частушек» («Послание пролетарским поэтам»; Маяковский 1958: 154–155). Но в этот период в стиховедческом обиходе наименование «стих раешников» или просто «раешник» уже начинает закрепляться за самим сказовым стихом как формой, в принципе отделяемой от ее жанрово-исторических корней: «[...] Кроме этих <стиховых> систем известны еще другие, напр. [...] разделение речи на стихи исключительно через применение созвучия (рифмы), отмечающей их окончание (стих раешников)» (Брюсов 1924: 11); «Такова ритменная природа Knittelvers'a: свободного стиха немецких романтиков; русского раешника; стиха пушкинского *Балды*» (Шенгели 1923: 122); «Закончу свои примеры образцами спорадически рифмованных отрывков, напоминающих в отдельных случаях раешник» (Штокмар 1928: 186). В 1940 году эта стиховая форма получит нормативное название «раеш-

27 Ср.: «Повадился кувшин по воду ходить, на том ему и голову положить» (Даль 1879: 224).

ного стиха» в одноименной статье *Словаря поэтических терминов* А. П. Квятковского под редакцией С. М. Бонди.

Возвращаясь к отправной точке этой работы, попробую в заключение определить задачу, которую выполняет в художественной системе Хармса привлекаемый культурный материал. На мой взгляд, *Грехопадение* наилучшим образом демонстрирует особый, филологически и религиоведчески ориентированный метод разработки избранной темы, являющийся подспудным императивом того эстетического направления, которое в полной мере воплотилось в литературной практике чинарей (понимаемой прежде всего как взаимосвязанное творчество Введенского и Хармса, не ограниченное узкими хронологическими рамками). В условиях монополизации семантических кодов тоталитарной властью травестирование высокой традиции — через коммуникативный саботаж — стало для них способом ревалвации культурных ценностей, а вовсе не наоборот, как часто утверждается. В духе античной и средневековой пародийной традиции, пародия чинарей не знает красных линий, но сама их поэтика воплощает в себе осознанную стратегию выживания культуры, ее зрелую автопародию.

Литература

- Александров, Юрий / Барзах, Анатолий (2006): «Хозяин Книги», в: Александров, Юрий (сост.): *Рисунки Хармса*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 179–190.
- Брюсов, Валерий (1924): *Основы стиховедения: Курс В.У.З. Части 1-я и 2-я. Общее введение; Метрика и ритмика*. Изд. 2-е. Москва: Государственное издательство.
- Брюсов, Валерий (1974): *Огненный ангел*, в: Он же: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 4. Антокольский, Павел и др. (общ. ред.). Москва: Художественная литература.
- Былинин, Виктор / Илюшин, Александр (1989): «Начало русского виршеписания», в: Они же (сост.): *Виршевая поэзия (первая половина XVII века)*. Москва: Советская Россия, 5–20. (Сокровища древнерусской литературы).

- [В. П.] (1894): «Вертеп», в: Брокгауз, Фридрих Арнольд / Ефрон, Илья (изд.): *Энциклопедический словарь*. Т. 6. Санкт-Петербург: Типолиотография И. А. Ефрона, 53–54.
- В. П. (1899): «Раек», в: Брокгауз, Фридрих Арнольд / Ефрон, Илья (изд.): *Энциклопедический словарь*. Т. 26. Санкт-Петербург: Типография Акционерного общества «Издательское дело, бывшее Брокгауз – Ефрон», 106.
- Введенский, Александр (1993): *Полное собрание произведений в двух томах*. Мейлах, Михаил / Эрль, Владимир (сост.). Москва: Гилея.
- Волынский, Аким (1897): «В поисках за Леонардо-да-Винчи. Набросок третий», в: *Северный вестник* 11 (ноябрь), 226–258.
- Гаспаров, Михаил (1993): *Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях*. Москва: Высшая школа.
- Гаспаров, Михаил (2000): *Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. Изд. 2-е (доп.). Москва: Фортуна Литмited.
- Горький, Максим (1953): «О писателях-самоучках», в: Он же: *Собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 24. Москва: ГИХЛ, 99–137.
- Гуковский, Григорий (1933) (публ.): «Солдатские стихи XVIII века», в: *Литературное наследство*. Вып. 9–10. Москва: Журнально-газетное объединение, 112–152.
- Гюисманс, Жорис Карл (1911): *Там внизу*. Спасский, Юрий (пер.), в: Гюисманс, Жорис Карл: *Собрание сочинений [в трех томах]*. Т. 1. Москва: Кн-во К. Ф. Некрасова.
- Даль, Владимир (1879): *Пословицы русского народа в двух томах*. Изд. 2-е, без перемен. Т. 2. Санкт-Петербург; Москва: Изд. книгопродавца-типографа М. О. Вольфа.
- Достоевский, Федор (1974): *Бесы*, в: Он же: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 10. Ленинград: Наука.
- Золотоносов, Михаил (1995): «Мастер и Маргарита» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма. Санкт-Петербург: ИНА-ПРЕСС. (Новое слово).
- Кирпичников, Александр / А. М. Л. / Крымский, Агафангел (1896): «Мистерии», в: Брокгауз, Фридрих Арнольд / Ефрон, Илья (изд.): *Энциклопедический словарь*. Т. 19. Санкт-Петербург: Типолиотография И. А. Ефрона, 452–454.

- Маяковский, Владимир (1958): *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Т. 7. Кожин, В. / Робин, И. / Тимофеева В. (подг. текста и примеч.). Москва: ГИХЛ.
- Мережковский, Дмитрий (1914): *Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)*, в: *Полное собрание сочинений Д. С. Мережковского*. Т. 2–3. Москва: Типография Товарищества И. Д. Сытина.
- Папюс (1913): *Практическая магия (черная и белая)*. Ч. 3. Трояновский, Александр (пер.). Санкт-Петербург.
- Паушкин, Михаил (1913): *Средневековый театр: (Духовная драма)*. Москва: Скоропечатня «Техник».
- Плансо, Жак Огюст Симон Коллен де (1877): *Тайны ада и его обитатели, или Книга злых духов, волшебства, ворожбы, гадания, заклинаний и пророчеств; Репертуар демонов, ведьм, колдунов, привидений; Словарь всего таинственного, сатанинского и сверхъестественного с картинами, изображающими злых духов, колдунов, ведьм и пр.* Москва: Типография С. Орлова.
- Пинус, Сергей (сост.) (1914): *Французские поэты: Характеристики и переводы*. Т. 1. Санкт-Петербург: Жизнь для всех.
- Полевой, Петр (1865): *Исторические очерки средневековой драмы: Начальный период*. Санкт-Петербург: Типография Н. Тиблена и комп. (Н. А. Неклюдова).
- Смирницкая, Ольга / Тихомиров, Владимир (изд. подг.) (1982): *Древнеанглийская поэзия*. Москва: Наука. (Лит. памятники).
- Тарановский, Кирилл (2000): «Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XIII вв.», в: Он же: *О поэзии и поэтике*. Гаспаров, Михаил (сост.). Москва: Языки русской культуры, 257–273. (Studia poetica).
- Фаминцын, Александр (1889): *Скоморохи на Руси*. Санкт-Петербург: Тип. Э. Арнольда.
- Хармс, Даниил (1997–2002): *Полное собрание сочинений [в шести томах]*. Жаккар, Жан-Филипп [т. 5–6] / Сажин, Валерий (сост., подг. текста). Санкт-Петербург: Академический проект.
- Ходасевич, Владислав (1996): «Поэзия Игната Лебядкина», в: Он же: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 2. Андреева, Инна и др. (сост., подг. текста). Москва: Согласие, 194–201.

- Шенгели, Георгий (1923): *Трактат о русском стихе*. Ч. 1. Органическая метрика. Изд. 2-е, перераб. Москва; Петроград: Госиздат.
- Шор, Розалия (сост.) (1936): *Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература средних веков*. Москва: Учпедгиз.
- Штокмар, Михаил (1928): «Ритмическая проза в *Островитянах* Лескова», в: *Ars Poetica II. Стих и проза: Сб. статей*. Петровский, Михаил / Ярхо, Борис (ред.). Москва: Издательство ГАХН, 183–211.
- Bouchard, Pierre-Olivier (2020): « *Le miracle des loups* et *La Société des romans historiques filmés*: l'âge d'or manqué du roman historique », in: *Belphegor* 18:2 (<https://journals.openedition.org/belphegor/3321>, 10.04.2026).
- Cohen, Gustave (1926): *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris: Librairie Honoré Champion.
- Huysmans, Joris-Karl (1891): *Là-bas*. Paris: Tresse & Stock.
- Lote, Georges (1949): *Histoire du vers français*. Т. 1. Paris: Boivin.
- Noomen, Willem (Ed.) (1971): *Le Jeu d'Adam (Ordo representationis Ade)*. Paris: Librairie Honoré Champion. (Les Classiques français du Moyen Âge).
- Pater, Walter (1917): “Leonardo da Vinci”, in: Pater, Walter: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London: Macmillan & Co, 98–129.

Глеб Морев

**«Я поэт, а не мятежник»: Иосиф Бродский
в литературно-общественном контексте
второй половины 1960-х годов**

Резюме: В статье прослеживается генезис литературной и общественной позиции Иосифа Бродского, сложившейся у него в середине 1960-х годов и заявленной в таких манифестарных текстах, как стихотворения «Народ» (1964) и «Одной поэтессе» (1965), а также в заявлении в Секретариат Ленинградского отделения СП РСФСР (1968). Прокламируемый Бродским «третий» путь, противоположный как официальному сервильизму, так и неконформистскому бунту против государства, приводил к столкновениям не только с официальными институциями советской литературы, но и с оппозиционными ей течениями. Анализ некоторых текстов Бродского второй половины 1960-х годов («Послание к стихам», заявление 1968 года) наряду с впервые вводимыми в научный оборот фактами его литературной биографии позволяет реконструировать ближайшие литературный и общественный контексты его творчества того времени и их значение в формировании уникальной социокультурной позиции Бродского в советском литературном поле конца 1960-х годов.

Ключевые слова: неофициальная поэзия, неконформизм, диссидентство, СМОГ, КГБ

1.

Утром 2 октября 1965 года, почти месяц спустя после удовлетворения Верховным судом РСФСР протеста первого заместителя генерального прокурора СССР М. П. Малярова по его делу (4 сентября), Иосиф Бродский вернулся в Ленинград в статусе свободного гражданина. Закончилась длившаяся все полтора года его высылки эпопея, связанная

с борьбой за отмену или пересмотр решения народного суда Дзержинского района города Ленинграда от 13 марта 1964 года, приговорившего его к высылению из Ленинграда сроком на пять лет «в силу Указа Президиума Верховного Совета РСФСР от 4 мая 1961 года „Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися от общественно полезного труда и ведущими паразитический образ жизни”» (Эйдельман 2007: 159).

Досрочное прекращение срока высылки Бродского было воспринято советской общественностью не только как победа либеральных сил над консерваторами, но и, в более широком контексте, как признание и исправление государством совершенной им ошибки. Несмотря на половинчатый характер этой победы (Бродский не был реабилитирован, то есть признан изначально невиновным) и ее локальный характер (синхронно освобождению Бродского, в начале сентября, КГБ в Москве были арестованы А. Д. Синаевский и Ю. М. Даниэль, а также проведено изъятие тайного архива А. И. Солженицына), освобождение Бродского не могло не быть записано обществом в свой «актив» — с конца 1963 года в «дело Бродского» было инвестировано беспрецедентно много усилий — столь же беспрецедентно широким кругом советской «творческой интеллигенции».

Широта рядов защитников Бродского определялась тем, что в общественном восприятии его «дело» интерпретировалось как «какое-то недоразумение»¹: его фигурант не представлял человеком, связанным с направленной против советской власти деятельностью, а сам процесс был, таким образом, выключен из политического контекста борьбы с «антисоветской агитацией и пропагандой» — в противном случае защита преследуемого была бы в советских условиях не только безнадежной, но и высоко рискованной, что неизбежно сузило бы круг вступающих за Бродского до минимума, если бы не свело к нулю.

Сложившееся в обществе восприятие «дела Бродского» было следствием недальновидной стратегии инициировавших преследование поэта сотрудников Управления КГБ по Ленинграду и Ленинградской области. Решение о высылении Бродского из Ленинграда «как тунеядца» было принято органами госбезопасности весной 1962 года и

1 Из письма Н. И. Грудининой Н. Р. Миронову от 23 октября 1964 года (цит. по: Морев 2026: 83).

фактически оформлено 11 июля — в виде рекомендации заместителя начальника 2 отдела (контрразведка) ленинградского УКГБ полковника П. П. Волкова. Основанием для применения к Бродскому такого рода сценария (выселения через указ от 4 мая 1961 года) стала полученная КГБ в январе 1962 года информация о существовавших у Бродского и его приятеля Олега Шахматова планах угона пассажирского самолета из СССР в Иран². В ходе следственных действий в конце января того же года (включавших в себя обыск в квартире Бродского и его кратковременный арест и допросы в Большом доме) сотрудникам ленинградского УКГБ стали очевидны, с одной стороны, реальность вынашивавшихся Бродским и Шахматовым намерений, а с другой — невозможность подтверждения их в уголовном суде за отсутствием «объективных» (то есть вовремя полученных самим КГБ оперативным путем) доказательств (помимо признания самих несостоявшихся угонщиков в наличии в прошлом «фантазий» об угоне). В сложившейся достаточно типовой для органов госбезопасности ситуации, когда их уверенность в нелояльности граждан к существующему режиму не могла быть подтверждена в судебном порядке, в ход шли «паллиативные» методы, одним из которых было обвинение в «тунеядстве». При этом начатая поздней осенью 1963 года (с помощью фельетона «Окололитературный трутень» в газете *Вечерний Ленинград*) медийная подготовка к осуждению Бродского как тунеядца, во-первых, полностью игнорировала изменения его социального статуса по сравнению с началом 1962 года — то есть де факто начатую им деятельность профессионального литератора, — а, во-вторых, в силу закона о государственной тайне, табуировавшего любое упоминание об оперативной деятельности органов госбезопасности, оставляла за скобками иницилирующую роль КГБ в его преследовании, позволяя общественности предполагать, что дело Бродского есть плод инициативы не государства, но неких «активистов», «дружинников» и/или персонально обиженного им руководства ленинградского отделения Союза писателей. В отсутствие авторитетного и внушающего опасения источника (каковым для советских граждан, несомненно, был бы Комитет государственной безопасности СССР), сведения о планах угона самолета

2 Подробное см.: Морев 2026: 12–27.

та — центральный пункт реальных, а не сфабрикованных обвинений против Бродского, никак не предъявленный ему в суде по указанным выше причинам, — выглядели для публики «дешевым детективом» и «пародией»³, то есть — в исполнении журналистов *Вечернего Ленинграда* — не вызывали доверия. Выдвинутые же против Бродского официальные обвинения в тунеядстве легко опровергались документально и смотрелись крайне неубедительно, что позволяло даже высокопоставленным членам советской писательской номенклатуры оценивать процесс над поэтом как «комедию», «подрывающую авторитет советского суда»⁴, и, более того, подвергать сомнению справедливость произошедшего с Бродским печатно⁵. В этих условиях общественная защита Бродского воспринималась не как *соучастие* в его (потенциальной) антисоветской деятельности, преследуемой государством в лице КГБ, но как помощь в восстановлении пострадавшей от действий недобросовестных, но влиятельных *частных лиц* «социалистической законности» и в поддержании престижа судебных органов. Такая безопасная в политическом смысле платформа позволила объединить максимально широкий круг сочувствовавших поэту людей, не ограничивая его «либеральной» фракцией Союза писателей.

3 По выражению прозаика Игоря Ефимова из письма в газету *Вечерний Ленинград* (декабрь 1963; Морев 2026: 71).

4 Из письма кандидата в члены ЦК КПСС и депутата Верховных советов СССР и РСФСР А. А. Суркова генеральному прокурору СССР Р. А. Руденко от 23 мая 1964 года (Там же: 73).

5 Мы имеем в виду очерк секретаря правления СП СССР Н. М. Грибачева «Бегство на Усуг», вступление к которому включало следующий иронический пассаж: «А у нас на Руси в одной из областей некоего литератора хотели судить общественным судом, как тунеядца, как раз за то самое, что он писание книг попытался возвести в профессию. Там размыслили так, что стишки и прочее того же рода в семнадцать лет пишут все, а как на возраст взошел, то уж и служи, или у станка действуй, или землю паши, на бумагомарание же и вечера достаточно, в крайнем случае ночь и выходной день еще есть» (Грибачев 1964: 1). Закамуфлированный выпад Грибачева не остался незамеченным в близком к Бродскому кругу — 4 июля 1964 года А. И. Зайцев сообщал Бродскому в Норинскую: «Попадает ли к Вам „Литературная газета“? 27 июня в ней была напечатана статья Грибачева, начало которой я не могу с уверенностью истолковать. Если Вы не обратили на нее внимание, попробуйте разобраться!» (ОР РНБ. Ф. 1333. Оп. 1. Ед. хр. 506. Л. 106). Осенью 1964 года именно Грибачев посоветовал Н. И. Грудниной обратиться за помощью в деле Бродского к Н. Р. Миронову (см. прим. 7).

На масштабности общественной поддержки Бродского в СССР и протестов против вынесенного ему приговора делался поначалу основной акцент при освещении зарубежной прессой суда над поэтом. Беспрецедентно широкий и энергичный характер движения в защиту Бродского породил на Западе представление о том, что такое движение не может не иметь благоприятного для поэта исхода. Результатом этих социополитических иллюзий явился устойчивый в западных медиа в июле–ноябре/декабре 1964 года слух об освобождении Бродского из ссылки как следствии «реакции общественного мнения и на Западе, и в нашей стране»⁶. Реальное освобождение Бродского в сентябре 1965-го, вызванное совершенно не зависевшими от общественного мнения в СССР и на Западе причинами⁷, было неизбежно вписано в тот же общественный контекст. Более того, для ленинградского литературного сообщества оно явилось финальной точкой в начавшемся вскоре после ареста Бродского среди ленинградских писателей реактивном процессе, кульминировавшем в январе 1965 года на отчетно-выбор-

6 Из передачи Радио Свобода «Тираны и поэты», 10 июля 1964 года. Аудиоматериал доступен по ссылке: <https://www.svoboda.org/a/27031222.html>. Весной 1965 года французский журнал *Esprit*, исходя из априорной идеи значимости общественной реакции по делу Бродского для советских властей, выдвинул версию о том, что слух об освобождении Бродского был инициирован ими с целью «успокоить некоторые неудобные для них проявления негодования на Западе и, возможно, чтобы смягчить беспокойство или недовольство в некоторых кругах советской интеллигенции» (Forgues 1965: 533; благодарим Кристину Константинову за указание на этот материал).

7 Решающей для пересмотра приговора Бродскому стала информация об осуждении его по административной, а не по уголовной (70-й) статье, донесенная осенью 1964 года Н. И. Грудниной до заведующего Отделом административных органов ЦК КПСС Н. Р. Миронова, ранее введенного, очевидно, в заблуждение ленинградским УКГБ. Только после ее получения, 3 октября им была инициирована проверка дела Бродского со стороны генпрокуратуры, Верховного суда СССР и центрального аппарата КГБ. 7 декабря 1964 года комиссия, проверявшая дело Бродского, заключила, что «достаточных законных оснований применения к Бродскому У. А. Указа „Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися от общественно полезного труда и ведущими паразитический образ жизни“ не имелось» (Эдельман 2007: 159; см. также: Морев 2026: 79–83). Оставшееся до освобождения Бродского время заняли усилия Москвы по утверждению вывода комиссии в неподконтрольном ленинградским властям и местному КГБ Верховном суде РСФСР, поиски «нереабилитирующей» формулировки, позволяющей освободить Бродского на фоне советской и международной кампании в его защиту с «сохранением лица» государства, и ожидание очереди в загруженном делами Верховном суде (см.: Эдельман 2007: 167).

ном собрании ЛО СП РСФСР, на котором А. А. Прокофьев, бывший одним из послушных КГБ реализаторов задуманного госбезопасностью сценария по изоляции Бродского⁸, был смещен с поста руководителя ленинградской писательской организации. Новое руководство ЛО СП РСФСР в лице М. А. Дудина (первого секретаря) и Д. А. Гранина (второго секретаря) с учетом писательских настроений заняло по отношению к поэту противоположную позицию: так, в частности, в августе 1965 года Дудин и Гранин были в Москве на приеме у ответственного за вопросы культуры секретаря ЦК КПСС П. Н. Демичева с целью убедить того способствовать скорейшему освобождению Бродского из ссылки⁹. По свидетельству Я. А. Гордина, после возвращения из Москвы Дудин и Гранин пригласили его и И. М. Ефимова на прием в Секретариат ЛО СП РСФСР, где Гранин заявил: «Мы хотим, чтоб вы знали — мы сказали в Москве, что не можем нормально руководить Ленинградским отделением, пока не решен вопрос с Бродским»¹⁰.

Эти обстоятельства, позволявшие известной части ленинградской писательской организации воспринимать возвращение Бродского в родной город как *законный* результат ее общественной позиции и чаяний, открывали перед поэтом новые возможности литературной социализации.

8 Бывший сотрудник ЧК–ОГПУ, в 1930 году «перешедший на работу в литературу», по выражению одного из представителей ленинградского УКГБ в 1972 году (см.: Новая газета. 2008. 1 февраля. № 4), А. А. Прокофьев и в 1960-е, очевидно, сохранял прямые контакты с КГБ и в деле Бродского, следуя инструкциям органов, обеспечил гарантированную реализацию их сценария с высылкой поэта как туземца. Именно по инициативе Прокофьева Секретариат Правления ЛО СП РСФСР 17 декабря 1963 года отказался от рассмотрения дела Бродского на товарищеском (общественном) суде писателей (с непредсказуемым из-за симпатий некоторых из них к Бродскому результатом) и вернул дело в прокуратуру для рассмотрения в подконтрольном УКГБ районном («народном») суде.

9 Демичев, по свидетельству Л. К. Чуковской, «при них звонил в Верховный Суд РСФСР с просьбой ускорить дело» (Чуковская 2010: 255).

10 Из письма Я. А. Гордина автору от 16 марта 2026 года. После Н. Р. Миронова, погибшего в конце 1964 года, кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС и секретарь ЦК П. Н. Демичев был самым высокопоставленным советским чиновником, персонально вовлеченным в дело Бродского. Судя по тому, что процесс подготовки решения Верховного суда по этому делу активизировался 31 августа (см.: Эдельман 2007: 167; Морев 2026: 178), представляется, что именно личное обращение Демичева сыграло здесь решающую роль.

2.

Через неделю после приезда в Ленинград, 9 октября 1965 года по рекомендации членов секции художественного перевода ЛО СП РСФСР Бродский подает заявление о приеме в «группком писателей при местном комитете ЛО ССП РСФСР» (Морев 2026: 186). 26 октября заявление Бродского было удовлетворено. Через месяц, 25–27 ноября Бродский — не в качестве переводчика, а в качестве оригинального поэта — уже принимает участие в трехдневной IX Межобластной конференции молодых писателей Северо-Запада РСФСР.

Проводимые с 1947 года (раз в два года) конференции молодых писателей Северо-Запада в системе советской литературы были одной из важных карьерных ступеней на пути из литературных объединений (ЛИТО) к членству в Союзе писателей. По итогам выступлений на конференции некоторым из авторов могли быть выданы рекомендации для дальнейшей публикации их произведений в периодике и/или отдельными изданиями. Именно на затруднениях с выходом к читателю молодых авторов делает акцент, анонсируя проведение конференции 1965 года, одна из ее организаторов, секретарь правления ЛО СП РСФСР Вера Кетлинская в интервью *Литературной газете*:

Нас <руководство ЛО СП РСФСР. — Г. М.> тревожило, что молодые литераторы иногда подолгу не печатаются. Если начинающий прозаик или поэт не имеет выхода к читателю и обсуждает свои произведения только в литературном объединении, в тесном кругу друзей, возникает известное сужение задач, какая-то односторонность — и тематическая, и стилевая. Когда молодой писатель выходит к широкому читателю, он получает живые отклики, перед ним возникают новые темы. [...]

25–27 ноября мы проведем традиционную межобластную конференцию молодых писателей. В этом году в ней будут участвовать литераторы из ряда соседних областей, из Карелии, Калининграда, возможно, русские писатели Прибалтики. Конференция, как всегда, будет носить характер учебно-творческий. Основное время уделяется обсуждению произведений молодых на семинарах прозы и поэзии. Впервые организуются семинары для публицистов и литераторов, пробующих свои силы в об-

ласти научной фантастики. Думаю, что старшие товарищи по перу, опытные писатели Ленинграда примут участие в этой большой работе¹¹.
(Кетлинская 1965)

Приглашению к участию в конференциях предшествовала работа отборочной комиссии ЛО СП РСФСР. Понятно, что участие в подобном мероприятии Бродского — менее двух месяцев спустя после возвращения из ссылки в Ленинград — очевидным образом миновало все предварительные процедурные этапы и стало возможным исключительно потому, что отражало стремление руководства ленинградского СП к «нормализации» ситуации с ним путем скорейшей ее адаптации к стандартному для «молодого» советского автора публикационно-му механизму. Немаловажно, что такого рода стремление ощущалось «номенклатурными» членами ЛО СП РСФСР как «легитимное», то есть идущее не вразрез, а в унисон с действиями государства по исправлению допущенной по отношению к Бродскому ошибки. С другой стороны, намерения руководства ЛО СП РСФСР находили понимание и у самого Бродского, желавшего по возможности встать — уже в ином, нежели до ссылки, статусе — на путь профессиональной социализации в СССР, необходимый для участия в печатной жизни в качестве поэта. «Внеидеологичность» этого биографического выбора в советских условиях подчеркивалась демонстративным предпочтением Бродским членства в литературском «профсоюзе» (группоме) — попыткам вступить непосредственно в Союз писателей¹² (он неизменно пишет его название на старый — до 1954 года — лад: Союз советских писателей, ССП), организацию, членство в которой предполагало лояльность по-

11 Работа запущенного участием в конференции молодых авторов карьерного механизма хорошо видна на примере 32-летней ленинградской поэтессы Раисы Вдовиной: в газетном отчете о конференции 1965 года она названа ее «самым большим поэтическим открытием» (Дробот/Кривцов 1965); первая публикация Вдовиной состоялась в следующем номере той же *Литературной России* (Вдовина 1965) с предисловием руководителя ее семинара на конференции поэта и члена правления ЛО СП РСФСР Сергея Орлова; вскоре после этого Вдовина становится членом СП.

12 В беседе с американским поэтом Стэнли Кьюницем в апреле 1967 года Бродский, по словам Кьюница, говорит о своем членстве в профсоюзе литераторов (группоме) «с видимой гордостью» (“with a show of pride”), отмечая, что разговор о членстве в СП он предпочитает оставить до публикации книги стихов (Kunitz 1967).

литике Коммунистической партии. Благожелательность со стороны официальных писательских институций после возвращения из ссылки позволяла Бродскому рассчитывать на возможность реализации декларируемого им («Одной поэтессе», 1965) «третьего» пути в литературе — равно далекого и от сервилизма, и от оппозиционности.

1 декабря 1965 года Л. К. Чуковская записала в дневнике: «На днях он <Бродский> с успехом выступал в Союзе <писателей> на семинаре молодых; все хвалили; Кетлинская [...] в восторге и обещает напечатать стихи» (Чуковская 2010: 264).

В. К. Кетлинская, ранее публично полемизировавшая с А. А. Прокофьевым относительно «дела» Бродского¹³, была на тот момент ответственным редактором альманаха *Молодой Ленинград*, созданного в «оттепельном» 1956 году и призванного, как сказано в том же интервью Кетлинской *Литературной газете*, «организовать наши молодые литературные силы» — прежде всего решая проблему «выхода к читателю». Данное Кетлинской Бродскому обещание, несомненно, имело в виду редактируемое ею издание и было выполнено: два стихотворения Бродского («Я обнял эти плечи и взглянул...» и «Обоз») появились в следующем выпуске *Молодого Ленинграда* (1966).

О выступлении Бродского на итоговом заседании ленинградской конференции в Белом зале Дома писателя им. Маяковского вспоминал позднее поэт Юрий Кобрин (упомяная в третьем лице и себя):

В 1965 году мы с ним были в одной группе на [...] конференции молодых писателей Северо-Запада в Ленинграде. И на заключительном Пленуме от нашего семинара, а их было больше десятка, читали стихи с трибуны Иосиф Бродский, Александр Морев и Юрий Кобрин¹⁴. (Кобрин 2012)

13 Это произошло на отчетно-выборном собрании партийной организации ЛО СП РСФСР 21 мая 1964 года. Стенограмму диалога Кетлинской и Прокофьева см.: Золотых 2013: 632.

14 По свидетельству Ю. Л. Кобрин (в личной переписке с автором), Бродский участвовал в поэтическом семинаре под руководством Надежды Поляковой и Александра Кушнера. В советской социальной метафорике понятие «молодой автор» имело в виду не возраст, а, прежде всего, положение относительно членства в Союзе писателей — поэтому 42-летняя Н. М. Полякова и 29-летний А. С. Кушнер — как члены СП РСФСР — могли

Показательно, что упоминаемые здесь (помимо Бродского) авторы персонифицируют две основные литературно-биографические стратегии в литературном поле СССР, своего рода развилку, которая возникала перед входившей в середине 1960-х годов в литературу молодежью. Ленинградец Александр Морев (Пономарев) дебютировал в «большой» печати одним стихотворением в том же, вышедшем через год после IX конференции молодых авторов Северо-Запада, выпуске альманаха *Молодой Ленинград*, где были опубликованы и стихи Бродского; к началу 1970-х полностью ушел в неподцензурную литературу и самиздат; покончил с собой в 45-летнем возрасте в 1979 году. Живший в Вильнюсе Юрий Кобрин, напротив, в 1966 году начал карьеру советского поэта, выпустив первый сборник стихов; в 1968 году стал членом Союза писателей, в 1973-м — сотрудником Госкомиздата Литовской ССР; к началу перестройки был автором пяти книг.

«Третий» путь Бродского — обозначенный в стихах «Одной поэтессе» путь поэта, сосредоточенного на разработке и обогащении языка, благодаря которому он становится «рупором» создавшего этот язык «народа» (ср. «Народ», 1964)¹⁵, — предполагал отказ от подобной дихотомии.

3.

Главенствующими элементами ценностной этико-эстетической системы, впервые провозглашенной Бродским в декабре 1964 года в стихотворении «Народ» и позднее эксплицированной в его заявлении в Секретариат ЛО СП РСФСР от 11 июля 1968 года, являются «народ» и его «суд» над поэтом, предполагающий «установление между мной <поэтом. — Г. М.> и публикой отношений, лишенных какого-либо посредничества, а именно: отношений между автором и его читателями»¹⁶. Только «перед народом и перед настоящим и будущим временем», по мысли Бродского, отчитывается поэт. Прерогатива суждения

наравне выступать в качестве «наставников» для «внесоюзной» литературной «молодежи» (среди которой, по сообщению *Литературной России* был, например, 41-летний писатель из Петрозаводска Виктор Соловьев, см.: Дробот/Кривцов 1965).

¹⁵ Подробнее см.: Морев 2026: 184–185.

¹⁶ Там же: 203.

о его стихах также принадлежит «народу» (ср. в стих. «Народ»: «Пусть возносит народ — а других я не знаю судей»; Бродский 2012: II, 244) — посредники в виде цензурных или иных бюрократических институций не вправе лишать поэта возможности доступа к читателю здесь и сейчас. Время — на стороне поэзии: «стихи — вещь живучая, почти огнеупорная. Пройдет время, и народ скажет о них свое слово. Но мне хотелось бы, чтобы эта возможность была предоставлена ему сегодня, ибо тем самым мне будет предоставлена возможность его услышать», — пишет в заявлении Бродский¹⁷.

С конца 1965-го до первой половины 1968 года Бродский рассматривает существующие в рамках системы советской литературы возможности как потенциально могущие способствовать налаживанию его коммуникации с читателем. Это касается как начатой фактически сразу после возвращения из ссылки подготовки книги стихотворений *Зимняя почта* к изданию в Ленинградском отделении издательства «Советский писатель»¹⁸, так и публикаций в литературной периодике¹⁹ и публичных выступлений²⁰. В желании получить доступ к аудитории Бродский тестирует все наличные возможности: так, по воспоминаниям журналиста В. С. Правдюка, в 1966-м или 1967 году Бродский пробовал принять участие в популярной телепрограмме «Поэтический

17 Там же: 204.

18 В цитированной записи от 1 декабря 1965 года, Л. К. Чуковская отмечает, что Бродский «был у <А. И.> Гитовича, который отбирает с ним его стихи для книги» (Чуковская 2010: 264). Отметим, что официально рукопись была представлена в издательство в декабре 1965 – январе 1966 года.

19 Помимо публикаций в *Молодом Ленинграде* (1966) и ленинградском *Дне поэзии* (1967), известны попытки Бродского напечататься в *Звезде*, *Юности* и *Новом мире* (см.: Морев 2026: 238–240). К 1967 году относится также неосуществившаяся публикация в *Литературной Грузии* (стихи Бродского планировал опубликовать заместитель главного редактора Б. Л. Гасс; однако в июле–августе 1967 года он оставил свой пост в журнале: см. его недатированное письмо Бродскому [декабрь 1967/январь 1968]: ОР РНБ. Ф. 1333. Оп. 1. Ед. хр. 578. См. также: Гасс 2012: 55).

20 Помимо выступления на IX Межобластной конференции молодых писателей Северо-Запада РСФСР известны публичные чтения Бродского в Фундаментальной библиотеке общественных наук (ФБОН), в Союзе писателей СССР, в общежитии Московского высшего технического училища им. Баумана, в Коммунистической аудитории МГУ (первая половина 1966 года; см.: Сергеев 1997: 440–441; Чупринин 2020: 989–991); в Ботаническом институте им. В. Л. Комарова в Ленинграде (начало лета 1966 года; см.: Лосев 1980: 24).

турнир», выпускавшейся в прямом общесоюзном эфире основанной в 1965 году молодежной редакцией «Горизонт» Ленинградского телевидения — дело дошло до визита Бродского в телецентр на улице Чапыгина, 6 и обсуждения с Правдюком (он был ведущим программы) текстов для выступления²¹.

Предваряющая формулировки заявления 11 июля 1968 года уверенность Бродского в том, что его стихи, вопреки неблагоприятным вне-литературным обстоятельствам, препятствующим их обнародованию, найдут дорогу к читателю, формирует стихотворение, написанное им годом ранее — за два дня до 27-летия — «Послание к стихам»:

[...] Вы и краше и добрей. Вы тверже
 тела моего. Вы проще
 горьких моих дум — что тоже
 много вам придаст сил, мощи.

Будут за всё то вас, верю,
 более любить, чем ноне
 вашего творца. Все двери
 настежь будут вам всегда. Но не
 грустно эдак мне слыть нищу:
 я войду в одне, вы — в тыщу.
 (Бродский 2012: I, 186)

Как отметила М. А. Бобрик²², эпиграф из Кантемира к «Посланию к стихам» — «Скучен вам, стихи мои, ящик...» (из «Письма II. К стихам своим», 1743) — включен Бродским в ткань собственного стихотворения, первая строка которого («Не хотите спать в столе. Прытко...») продолжает взятую эпиграфом строку Кантемира. Представляется, что природа такой отчетливой самоидентификации с поэтом XVIII века в тексте, имевшем вполне программный для Бродского характер, до

21 Видеоинтервью с В. С. Правдюком, 11 июля 2025 года. Архив Музея Иосифа Бродского «Полторы комнаты», Санкт-Петербург. Благодарим Юлию Сенину за возможность ознакомиться с этим материалом.

22 Запись в фейсбуке (<https://www.facebook.com/marina.bobrik.39>) от 30 января 2026 года.

сих пор не прояснена. Помимо уже отмеченного исследователями²³ интереса Бродского к русской поэзии XVIII века и, в частности, к Кантемиру (см. «Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром», 1966), решающую роль играет здесь, на наш взгляд, акцент на «биографической» общности автора с поэтом прошлого.

С уверенностью можно утверждать, что представление о поэзии и биографии Кантемира сложились у Бродского из чтения тома Кантемира в Большой серии Библиотеки поэта, выпущенного в 1956 году — первого советского издания стихов Кантемира и единственного издания Кантемира, легко доступного Бродскому.

В свою очередь в аппарате этой книги внимание Бродского не могло не привлечь описание эдиционной судьбы произведений Кантемира, открывающее комментарии З. И. Гершковича:

Поэтические произведения А. Д. Кантемира при жизни автора не были изданы. Связанный служебным положением, он не мог напечатать собственные сочинения без разрешения императриц — Анны Иоанновны, а затем Елизаветы Петровны. Добиться такого разрешения Кантемиру не удалось. Отсутствие печатного издания не помешало тем не менее широкому распространению произведений сатирика. В сотнях списков сатиры Кантемира разошлись по стране и, по свидетельству Ломоносова, были «в российском народе с общей апробациею приняты» [...] (Кантемир 1956: 431)

Наличие очевидных параллелей с судьбой собственных стихотворений, не находивших издателя на родине, и позволило Бродскому взять за основу текст Кантемира, посвященный печальной судьбе его покуда «народу неизвестны<х>» (Там же: 219)²⁴ стихов и их будущей славе среди читателей, и написать современную вариацию на кантемировскую тему — апеллируя к общности обстоятельств включением строки Кантемира в свой текст.

23 См. комментарии Л. В. Лосева (Бродский 2012: 488–489), а также: Ранчин 2001: 99; Николаев 2013: 394–395.

24 Заметим, что у Кантемира, как и у Бродского, многократно фигурирует «народ» — в качестве лексемы, обозначающей читательскую аудиторию.

Актуальный социально-политический подтекст обращения Бродского к Кантемиру был отмечен в свое время Ричардом Д. Сильвестром:

But it is clear from the opening lines that the poem is also a sophisticated treatment of the theme of “writing for the desk drawer” (almost none of Brodsky’s work has been published in the Soviet Union), and shows how Brodsky’s poetry always contains the potential for commentary on contemporary themes. And this makes it very much a twentieth-century text.

(Sylvester 1975: 314–315)

Развивая наблюдение Сильвестра, можно сказать, что текст Бродского, чьи стихи, говоря словами автокомментариев Кантемира (также, несомненно, известных Бродскому), знают лишь «темноту ящика, в котором [...] до сих пор лежали, знакомы двум или трем только приятелям» (Кантемир 1956: 219), парадоксальным образом построен при этом на идейном отрицании метафоры «писать в стол».

Эта принципиальная устремленность к аудитории, предполагавшая, как мы увидим далее, тактическое использование на своих условиях разных — в том числе в политическом смысле — медиумов между поэтом и читателем, отличала Бродского от авторов, так же, как и он, испытывавших в середине 1960-х годов трудности с публикацией своих текстов в СССР.

4.

Традиционно тема литературного противостояния или «соперничества» применительно к Бродскому советского периода раскрывается с помощью сопоставления его или с фигурами звезд «эстрадной поэзии» 1960-х — прежде всего, Евтушенко и Вознесенским, или с Леонидом Аронзоном, его собратом по ленинградской неофициальной культуре.

В высшей степени пристрастно-ревнивое отношение Бродского к «шестидесятникам» — лидерам официальной поэтической сцены, позволяющее говорить об их восприятии Бродским как «соперников», было предопределено началом его поэтической карьеры под знаком «преемничества» у Ахматовой и энергично утверждаемым ею с нача-

ла 1960-х годов (не в последнюю очередь — в пику советской литературной «табели о рангах») нарративом о Бродском как «первом поэте» СССР²⁵. Несопоставимость социальных статусов и легальных литературных возможностей звезд советской поэзии и Бродского придавало этим отношениям болезненный для Бродского характер (несмотря на внешнюю дружелюбность личных связей, например, с Евтушенко). Предполагающаяся соперничеством конкуренция символических капиталов Бродского и упомянутых советских поэтов была возможна лишь в пространстве, где Бродский был публикуем наравне с ними — то есть на Западе (в поле и эмигрантской русской культуры, и в западном литературном мире). Внутри Советского Союза представление о Бродском и, скажем, Евтушенко как «соперниках» до выезда Бродского из СССР могло разделяться лишь крайне немногочисленным кругом друзей и поклонников самого Бродского и не являлось «литературным фактом».

Представление о «соперничестве» Бродского и Аронсона есть позднейший историко-культурный конструкт, возникший в среде ленинградской «второй культуры» в середине 1970-х годов с целью создания ее минувшего Бродского альтернативного генезиса. В противовес тотальному лидерству и мировой славе Бродского как выходца из неофициальной культуры Ленинграда постфактум (и *post mortem*) выдвигалась другая, энергично канонизируемая лидерами «второй культуры» (прежде всего, Еленой Шварц и Виктором Кривулиным), поэтическая фигура. Очевидно, однако, что при жизни Аронсона он, по крайней мере со второй половины 1960-х годов, не воспринимался Бродским как значимый участник литературной жизни, не говоря о «конкуренции»²⁶.

А. Я. Сергеев, ближайший друг Бродского в 1960-е – начале 1970-х годов и чуткий участник и наблюдатель московской — официальной и неофициальной — литературной жизни, вспоминая выступление Бродского на секции перевода в московском Союзе писателей в 1966 году, пишет:

25 Подробнее см.: Морев 2026: 39–58.

26 Подробное сопоставление поэтик, а также анализ отношений Бродского и Аронсона см.: Азаренков 2025: 199–212.

[...] читает Бродский. Присутствуют переводчики и не меньше интересных. <...> он начал с тем же напором, как и в два описанных раза <в Бауманском институте и в ФБОН. — Г. М.>. И споткнулся. Потому что встретил непонимание, отчуждение. Прошибить аудиторию не удалось. Кроме того здесь сидели живые литературные оппоненты — СМОГи. Губанов, когда потом было обсуждение, пытался убивать Бродского совсем по-советски, что было весьма неожиданно. [...] Лианозовцы тоже Иосифа не любили — это еще очень мягко сказано — за то, что он другая эстетика, но столкновений не бывало. (Сергеев 1997: 441)

Так называемая «Лианозовская школа» в лице одного из ярчайших ее представителей поэта Яна Сатуновского проделала эволюцию в отношении к Бродскому, характеризовавшуюся переходом от восторженности (в момент нахождения поэта в ссылке) к отчужденной иронии, если не сарказму (в момент выезда Бродского из СССР)²⁷. Определяющим критерием оценки здесь были не только, как справедливо указывает Сергеев, эстетические расхождения, но и приобретение Бродским статуса международной знаменитости и упрочение его литературной карьеры: с точки зрения Сатуновского, социальное признание применительно к искусству, существующему в СССР, является фактором, девальвирующим художественную ценность явления. Эта логика «неуспеха» в равной степени распространяется как на официальную, так и на неофициальную культуру (поэтому в том же вызывающем отторжении ряду рядом с Бродским стоит у Сатуновского к началу 1970-х и Солженицын, эволюция отношения к которому проделала тот же путь, что и к Бродскому²⁸). Реальность «подлинного» (на языке лианозовцев — «барачного», андеграундного) искусства для Сатуновского никак не пересекается с реальностью благополучно существующей во внешнем мире ущербной культуры — «лианозовцы» и Бродский, с точки зрения участников школы, принадлежат к разным мирам, существую-

27 Мы имеем в виду упоминающие Бродского стихотворения Сатуновского «Архангелы — евреи, говорит Сапгир...» (1964) и «Как странно, что все они поэты...» (1972).

28 Ср. стихотворения Сатуновского «Перечитываю снова и снова...» (1963) и «Опять чего-то гомонят из-за границы...» (1973).

щим автономно друг от друга²⁹; это предопределяет отмеченный Сергеевым факт отсутствия столкновений.

Иным был случай СМОГа.

СМОГ («Самое молодое общество гениев»; другой вариант расшифровки: «Смелость, Мысль, Образ, Глубина») — литературное сообщество, впервые (с рубежа 1930-х годов) заявившее о себе в советской литературе как о «литературной группе»³⁰, сложившееся в Москве в конце 1964-го – январе 1965 года и во многом наследовавшее формам публичной литературно-гражданской активности на площади Маяковского в 1958–1961 годах³¹. Круг СМОГа составляли, с одной стороны, молодые поэты (Леонид Губанов, Владимир Алейников, Владимир Батшев, Юрий Кублановский и др. — все на шесть-семь лет младше Бродского), с другой — формально не входившие в объединение, но тесно связанные с его участниками ветераны «площади Маяковского» — в частности, Юрий Галансков и Владимир Буковский (сверстники Бродского).

Уже первые акции, предпринятые смогистами, «выглядели более эпатажными и политически более рискованными, чем то было тремя-пятью годами раньше <на площади Маяковского>». Так, в апреле 1965 года смогисты устроили у Центрального дома литераторов шествие под лозунгами „Лишим соцреализм невинности!“ и „Спорем пуговицы цензуры со сталинского френча советской литературы!“ (Зубарев и др. 2005: 14).

20 июня 1965 года деятельность СМОГа подверглась критике в специально посвященном литературной группе фельетоне *Комсомольской правды* (Лиходеев 1965). Хроника акций смогистов и их преследований властями регулярно велась в русской зарубежной и

29 Ср. в позднем (1991) интервью Вс. Н. Некрасова В. Г. Кулакову в контексте разговора о негативном отношении лианозовцев к Бродскому: «В Лианозове постоянно были попытки теоретического радикализма: как только ребята почувствовали, что у них получилось что-то необычное — они тоже попытались соорудить платформу: всё остальное, которое не такое — оно вообще никуда» (Зыкова/Пенская 2022: 121).

30 Ср.: «Предшествовавшие смогистам в московской неофициальной поэзии лианозовцы и поэты круга Л. Черткова как о литературных группах о себе никогда не заявляли» (Кулаков 1999: 275).

31 См. об этом: Поликовская 1997.

иностранный прессе³². Не будет преувеличением сказать, что в 1965–1966 годах деятельность группы СМОГ являлась, наряду с творчеством Бродского, самым резонансным и в СССР, и на Западе явлением неконформистской советской литературы. Это обстоятельство «объективно» делало их конкурентами — во всяком случае, в поле неподцензурной поэзии.

Одним из лозунгов уличной акции СМОГа 14 апреля 1965 года был призыв «Свободу Бродскому!» (Батшев 2009: 71) — не удивительно, что прилетевший из Архангельска в Москву 23 сентября Бродский, по-видимому, в один из дней проведенной в Москве до возвращения в Ленинград недели встретился со смогистами. Именно неожиданностью появления только что освобожденного Бродского в Москве и оперативностью его знакомства со смогистами мы объясняем ошибку памяти дружественной СМОГу руководительницы поэтического семинара при московской библиотеке имени Фурманова М. М. Шур, рассказывающей о встрече смогистов «с нелегально приехавшим в Москву Иосифом Бродским» (Сенкевич 1992: 36–37)³³. По воспоминаниям затрудняющегося в определении точной даты Ю. М. Кублановского, эта встреча произошла в квартире В. П. Голышева у Тишинского рынка, где гостил Бродский: «Мы там читали ему стихи, он очень благожелательно с нами беседовал. Сам он был старше меня на 7 лет, он казался мне мэтром, тем более, человеком, отбывшим ссылку [...] <Читали> я, Губанов, Аркадий Пахомов, Володя Алейников — человек пять-шесть»³⁴.

32 Выпускаемые в самиздат тексты смогистов перепечатывал журнал *Грани* (1965, № 59; 1966, № 60, 61); информацию об акциях СМОГа давал журнал *Посев* и западные медиа (частичную перепечатку этих материалов см.: Зубарев и др. 2005). Каналом связи между СМОГом и зарубежной печатью был открыто публиковавшийся на Западе с 1962 года В. Я. Тарсис — до начала 1966 года являвшийся неформальным центром неофициальной московской литературно-общественной жизни и покровительствовавший СМОГу (в «манифесте» которого он был назван среди «наших учителей» (СМОГ 1966: 15); упоминание Тарсиса в «манифесте» СМОГа нашло отражение и в советской прессе, см.: Стурга 1966). «Идейным и организационным наставником» СМОГа называет Тарсиса и секретарь ЦК ВЛКСМ С. П. Павлов в записке в ЦК КПСС 8 декабря 1965 года (Зубарев и др. 2005: 94).

33 О том, что «приезжал Бродский», вспоминает и подруга Губанова Алена Баилова (см.: Сурикова 2013: 82).

34 Интервью О. А. Суриковой с Ю. М. Кублановским (Там же: 86).

Как видно по воспоминаниям Сергеева, спустя немногим более полугода на выступлении Бродского в Союзе писателей дружелюбность сменяется открытой враждебностью — судя по воспоминаниям Голышева, полемика Губанова с Бродским шла по линии поэтического «новаторства»: «один из „смогов“ начал говорить, что, мол, мы это слышали, это вроде Ахматовой» (Полухина 2006: 169). В отличие от «лианозовцев» и Бродского, поэтики Бродского и Губанова не принадлежат к несопоставимым эстетическим системам, предполагающим, с одной стороны, «новый язык»/«новаторство», а с другой — «традиционализм»/«эпигонство». Стихи некоторых из смогистов открыто заявляют о подражании Бродскому, как, например, «Вариация на ритмическую тему Иосифа Бродского» Батшева (1966: 6). Трудно, таким образом, не согласиться с суждением о том, что неприятие Губанова «отчасти могло быть вызвано ревностью к „посленоринской“ популярности Бродского» (Журбин 2020: 142)³⁵.

Поэт с явными амбициями лидера, Губанов имел в своем «активе» «спродюсированную» Евгением Евтушенко публикацию в журнале *Юность*³⁶ и два стихотворения в коллективном сборнике *Час поэзии* (М.: Молодая гвардия, 1965)³⁷, однако после этого печатался исключительно в самиздате (с последующей републикацией на Западе без его ведома и участия). Эта тенденция была отражением общей радикализации общественной позиции СМОГа, все ближе блокировавшегося с нарождающейся открытой политической оппозицией советскому режиму.

Несмотря на желание большинства членов группы оставаться в своей деятельности пределах искусства, как справедливо отмечает А. Ю. Даниэль, «способ реализации ими свободы творчества — как сказали бы позднее, „явочным порядком“, а также публичность их

35 Характерно также, что среди ленинградцев близкий контакт со СМОГом поддерживали т. н. «поэты „Малой Садовой“» (Александр Миронов, Владимир Эрль), принадлежавшие к части ленинградского литературного мира, относившейся к Бродскому с отчуждением, если не с враждебностью; см. воспоминания Эрля: «23 ноября 1966 года я читал в ЛИТО Союза писателей. На обсуждении меня разгромили. Особенно старался Бродский» (Валиева 2019: 27).

36 Губанов, Леонид: «Художник», в: *Юность* 6, 1964, 68.

37 Составителями этого сборника были В. Кудряшова и Л. Румарчук; не путать с одноименной антологией стихотворений для детей, составленной Г. Сапгиром и выпущенной в том же году в том же издательстве.

литературной деятельности сближали смогистов с такими принципиальными оппонентами советской системы, как В. Буковский или Ю. Галансков» (Зубарев и др. 2005: 14).

К середине 1966 года — времени столкновения Бродского и Губанова на чтении в СП СССР — радикальная политизированность смогистов, вместе с Галансковым, Буковским и другими будущими героями диссидентского движения в СССР готовивших первую в Москве после 1927 года публичную политическую демонстрацию 5 декабря 1965 года с требованием гласного и справедливого суда над Синявским и Даниэлем, не вызывала сомнений. Позиция (и в связи с ней поэтика) Бродского, настроенного после освобождения на ограниченную известными условиями инкорпорацию в систему советской литературы и, во всяком случае, использование предоставляемых ею возможностей выхода к аудитории — выразившаяся, в частности, в самом факте чтения им в помещении Союза писателей СССР — воспринималась СМОГом как «конформистская»; именно в этом, по большей части внелитературном, контексте следует понимать упреки ему Губанова в послушном следовании в русле «традиции» (пусть в данном случае и ахматовской).

В восприятии Бродского «стилистические разногласия» (используя известное выражение А. Д. Синявского) со смогистами (для Бродского, в свою очередь, была, несомненно, очевидна незрелость литературных дарований составлявших группу молодых авторов) и со знакомым ему со времен площади Маяковского Галансковым³⁸ (чья поэтика инерционно наследовала поэтике Маяковского, но с противоположным идеологическим знаком³⁹) неизбежно должны были соединяться с радикализмом политического вектора их развития — в сторону от легальности и, неизбежно, от сколько-нибудь широкого читателя.

38 По сообщению М. С. Сергиенко, она познакомила Бродского и Галанскова в начале декабря 1961 года. Благодарим Г. Г. Суперфина за содействие в получении этой информации.

39 См. о Галанкове-поэте: «<...> он не чувствовал настоящего призвания к поэзии, по его словам, его всегда интересовала не художественная, а социальная сторона искусства» (Литвинов 1971: 12). В 1980 году Галансков попал в число «малозначимых и нехарактерных» поэтов, не включенных К. К. Кузьминским в его обширную *Антологию новейшей русской поэзии У Голубой Лагуны* (см.: [Кузьминский] 1980: 39).

В 1966–1967 годах этот вектор был, в целом, противоположен его собственному — Бродский продолжал бороться за выход книги стихотворений в Ленинградском отделении «Советского писателя», успешно, казалось бы, минуя необходимые для этого стадии «апробации» своих текстов путем публикации их в «молодежном» и «городском» коллективных поэтических сборниках (*Молодой Ленинград 1966* и *День поэзии 1967*), выступал публично и, как видно на примере попытки принять участие в телепрограмме, стремился к расширению аудитории.

В апреле 1967 года, беседуя в Москве со Стэнли Кьюницем, Бродский рассматривает публикации в ленинградских коллективных стихотворных сборниках как обнадеживающий знак того, что его книга будет издана. Трудности с выходом он объясняет эстетическим «консерватизмом» издателей, подчеркнуто отрицая наличие политических проблем вокруг своей фигуры: «Я поэт, а не мятежник. Политических стихов я не пишу», — говорит он (Kunitz 1967). В ситуации весны 1967 года, после фактического разгрома СМОГа годом ранее и ареста в январе 1967 года (в рамках так называемого «дела четырех») Юрия Галанскова и Александра Гинзбурга, бывшего редактора самиздатского поэтического журнала *Синтаксис*, впервые опубликовавшего стихи Бродского, такая декларация не могла не восприниматься как полемически заостренная по отношению ко всем упомянутым.

Существенно, однако, что в 1968 году, после категорического отказа Бродского от требований осудить своих зарубежных издателей, повлекшего за собой запрет его готовившейся книги со стороны КГБ⁴⁰, и кардинального решения поэта о смене медиума для выхода к читателю — вместо «Советского писателя» теперь таковым должен был стать западный издатель,⁴¹ — его позиция относительно политически

40 В отличие от позиции государственных органов, настаивавших на учете выводов комиссии по проверке дела Бродского, признавшей в декабре 1964 года неправомерность его осуждения по указу о «тунеядцах», освобождение Бродского было воспринято КГБ как проигрыш. Квалификация Бродского как потенциального «изменника Родины» (план побега через границу с использованием угнанного самолета) сохранялась за ним в КГБ все советские годы и фактически определила блокирование госбезопасностью его писательской карьеры (подробнее см.: Морев 2026: 219–220 и др.).

41 В конце июня 1968 года Бродский принял решение опубликовать на Западе две книги — оригинальный сборник на русском языке (*Остановка в пустыне*) и книгу

ангажированной литературы и тесно связанного с ней правозащитного движения не изменилась. Как мы уже отмечали (Морев 2026: 232), именно принципиальным нежеланием оказаться в контексте шедшей с начала 1968 года и затронувшей ближайший дружеский круг Бродского беспрецедентно широкой и гласной подписной кампании в защиту осужденных в январе Гинзбурга и Галанскова⁴² продиктована оговорка Бродского о том, что заявление в Секретариат ЛО СП РСФСР от 11 июля 1968 года написано им в «единственном экземпляре» (Морев 2026: 204). Более того, один из центральных пунктов заявления, гласивший, что «[...] вредным и нетерпимым является искусственное замалчивание чьего-либо творчества, ибо это создает удушливую обстановку подпольщины и скандала. Чем дольше существует такое положение, тем труднее от него избавиться не только его жертвам, но и его создателям» (Там же: 203) — должен быть сопоставлен с публицистическим текстом Галанскова, вошедшим в составленный им осенью 1966 года самиздатский альманах *Феникс* 66 (включавший и тексты смогистов) и получившим широкое хождение в самиздате. Мы имеем в виду «Открытое письмо депутату XXIII съезда КПСС М. Шолохову».

В письме Шолохову Галансков неоднократно делает акцент на противопоставлении «официальной» (публикуемой типографски) литературы и литературы «подпольной» — причем ценностью наделяется исключительно последняя:

Если хотите знать, в России шестидесятых годов машинописная перепечатка лучших образцов современной отечественной литературы достигла, вероятно, беспрецедентных масштабов. Как раз подпольная литература, т. е. официально не опубликованная, начиная от неопубликованных писателей двадцатых годов и кончая произведениями А. Синявского и Ю. Даниэля, имеет для нашей национальной культуры первостепенное и *единственное* значение. И, наоборот, вся опубликованная советская литература (исключая случайную публикацию некоторых единичных произведений) для пробуждения национально-

избранных переводов — и приступил к реализации этого плана в сотрудничестве с переводчиком Джорджем Клайном.

42 Ее материалы см.: Литвинов 1971: 265–355.

го самосознания и национальной культуры никакого положительного значения не имеет⁴³.

(Самокиш 1994: 77–78)

В конце текста Галансков аттестует себя как «подпольного литератора в смысле человеческого подполья, как оно выявлено в произведениях Ф. М. Достоевского» (Там же: 83) — при этом общая высоко-пафосная гражданственная интонация открытого письма Шолохову мешает увидеть здесь долю авторской самоиронии. Принимая во внимание ставшую общим местом связь Достоевского и «поэтики скандала», нельзя не заметить, что объединившая «подпольщину» и «скандал» характеристика Бродским атмосферы, сложившейся в СССР вокруг оппозиционной власти культуры к 1968 году, учитывает, таким образом, автохарактеристики и ценностные установки ее лидеров.

Дистанцируясь в заявлении в Секретариат ЛО СП РСФСР от любых форм нелегальной деятельности, Бродский призывает к исправлению сложившейся вокруг него ситуации, препятствующей выходу его стихов к читателям, обращаясь не к политизированным либеральным принципам свободы печати, но к этическим установкам, в частности, связанным с Ахматовой, в подражании которой его упрекал Губанов. Не названная по имени, она обозначена автором с помощью цитаты: «[...] во имя здравого смысла, во имя той пользы, которую, я уверен, принесут читателю поэзии мои произведения, во имя, наконец, добрых нравов литературы, я настаиваю на том, чтобы с существующим положением было покончено» (Морев 2026: 204).

Как известно, «добрые нравы литературы» — одно из устойчивых выражений Ахматовой, использовавшееся ею для апелляции к нормам литературной этики⁴⁴. Насильственное лишение автора читательской аудитории, искусственное выдавливание его в «удушливую» марги-

43 Курсив наш. — Г. М.

44 См., например: «Когда ей позвонили из „Литературной газеты“, чтобы объяснить, что ради опубликования стихов Берггольц, которые оказались более актуальными, они вынуждены перенести стихи Ахматовой в другой номер, она, не дав договорить, отрубил: „Я никому не собираюсь перебегать дорогу, я знаю, что такое добрые нравы литературы“, — и повесила трубку» (Найман 1989: 43).

нальность, по Бродскому, нарушают естественные механизмы функционирования словесности.

В носящем характер манифеста заявлении Бродского цитата из Ахматовой в целом имплицитно воспринятый от нее Бродским кодекс поведения⁴⁵. Органической его частью было представление о «надполитическом» статусе Поэта («выше политики и всего»⁴⁶). С начала 1920-х годов Ахматова сопротивлялась попыткам использования своих текстов как инструментов в политической борьбе⁴⁷; по тем же, в общем, соображениям в 1964–1965 годах она возражала и против публикации стихов Бродского на Западе⁴⁸. Именно к ее установкам восходит «антиполитическая» позиция Бродского, усиленная во второй половине 1960-х годов эстетическими и личностными расхождениями с виднейшими представителями советской оппозиционной культуры и в эмиграции сформулированная им в виде *bon mot*: “The only thing politics and poetry have common is the letter *p* and the letter *o*” ([Heaney/Brodsky] 1985).

Решение открыто (под своим именем и без оговорок о неавторизованном характере публикаций) печататься на Западе никак не сказалось на стремлении Бродского идти избранным «третьим» путем: готовя в 1968–1969 годах для издания в Нью-Йорке сборник *Остановка в пустыне*, Бродский, сопротивляясь внешним обстоятельствам, навязывавшим ему «политические» амплуа или «раба» или «врага»

45 «Ахматова <...> оказала большое влияние на Бродского — в том смысле, как он себя держит», — свидетельствовала Н. Я. Мандельштам (Тисли Проффер 2015: 38).

46 Запись Ахматовой 1962 года (цит. по: Тименчик 1989: 22). Ср. также с удовлетворением занесенный Ахматовой в записную книжку отзыв М. А. Зенкевича о *Поэме без героя* — «Это поверх политики» (1961; Суворова 1996: 134).

47 См.: Морев 2026: 148–149. Ср. также, например, запись Ахматовой 1961 года, полемизирующую с прямолинейным «политическим» толкованием Георгием Ивановым стихотворения «Все расхищено, предано, продано...» (1921), в которой она настаивает на том, что метафоры этого текста есть «образы душевного просветления и никакого отношения к политике не имеют» (Суворова 1996: 147).

48 См.: Морев 2026: 147–154.

государства⁴⁹, демонстративно — и в подборе текстов⁵⁰, и в санкционированном им предисловии Анатолия Наймана — лишает свою книгу всех признаков актуальной политической ангажированности, даже, казалось бы, неизбежных — так, ссылка Бродского именовалась в ней «периодом жизни, далеким от литературы»⁵¹. Дополнительную смысловую нагрузку этот авторский жест приобретал на фоне изданного пятью годами ранее без ведома Бродского сборника *Стихотворения и поэмы* с намеренно политизированным предисловием Г. П. Струве («Поэт-„тунеядец“ — Иосиф Бродский»).

Эта принципиальная «равноудаленность» Бродского и от официоза, и от оппозиционной общественно-политической активности, сколько можно судить, уникальна в своей последовательности. Литераторы близкого Бродскому круга, в середине 1960-х годов, несмотря на критическое отношение к существовавшей в СССР политической системе и цензурные трудности, настроенные (как и Бродский) на социальную профессионализацию в рамках советской литературной практики (через вступление в профгруппу и/или СП СССР) с начала 1968 года принимают (в отличие от него, как уже отмечалось выше) участие в подписной кампании в защиту преследуемых властями (в частности, по «делу четырех») активистов⁵². Характерен случай будущего составителя самиздатского собрания произведений Бродского В. Р. Марамзина, с 1962 года (как и Бродский) публиковавшегося в советской печати, «с 1965 г. — члена профсоюзной группы литераторов при Ленинградском отделении издательства „Сов. Писатель“» (Чалидзе

49 «[...] почти всякое государство видит в своем подданном либо раба, либо — врага» (Бродский 2001: VII, 63); впервые в переводе Карла Проффера: "Says poet Brodsky, ex of the Soviet Union: 'A writer is a lonely traveler, and no one is his helper'" (The New York Times Magazine. 1972. Oct 1. P. 11).

50 Бродский не включил в сборник тексты, содержащие прямые политические суждения или могущие быть истолкованными в политическом смысле, — «Речь о пролитом молоке» (1967) и «Письмо генералу Z» (1968).

51 Н. Н. [Найман А.] Заметки для памяти (Бродский 1970: 11). Помещенный в книгу текст анонимной (очевидно, издательской) биографической справки о Бродском, содержащий упоминания суда и высылки, не был им авторизован: справка содержит фактическую ошибку, утверждая, что в декабре 1963 года Бродский был арестован (Там же: 5).

52 Среди «подписантов» были Я. А. Гордин, Б. Б. Вахтин, В. Н. Корнилов, В. П. Голышев, Т. Венцлова и др.

1976: 93). Марамзин, от имени обозначенной нами выше референтной группы заявлявший: «[...] я и мои ленинградские друзья всегда огорчением смотрели на писателей, которые позволили использовать себя в политической возне» (Там же: 85), — в январе 1966 года написал отчасти отражавший эту позицию «металитературный» рассказ «Тяни-толкай», где в сатирическом свете изобразил не только сотрудников органов госбезопасности и советские цензурные механизмы, но и современного писателя, стремящегося во что бы то ни стало к созданию «непечатных» текстов, «для которого притягательна игра опасностью сама по себе, без нужды» (Марамзин 1976: 40). С 1968 года позиция Марамзина радикализируется — он подписывает открытое коллективное письмо с требованием пересмотра приговора по «делу четырех»⁵³, участвует в распространении политического самиздата, передает рукописи на Запад. 12 марта 1974 года против него возбуждают уголовное дело по обвинению в том, что «в период с 1967 по 1974 г.г. Марамзин в целях ослабления советской власти хранил, изготовлял и распространял клеветнические материалы, порочащие советское общество» (Чалидзе 1976: 94), и, после покаяния в печати⁵⁴, 21 февраля 1975 года осуждают на пять лет колонии строгого режима условно, стимулируя к выезду из СССР.

Модель публичного литературно-общественного поведения Бродского в 1965–1972 годах — при всем свойственном ему, по воспоминаниям современников, крайнем антисоветизме⁵⁵ — может быть названа, вслед за ахматовской, «осторожной»⁵⁶ и преследует цель избежать опи-

53 См.: Литвинов 1971: 303.

54 См.: «Vladimir Maramzine „regrette d'avoir causé un préjudice à l'État soviétique“», в: *Le Monde*, 13 février 1975, 5; Михайлов, В. «Когда наступает прозрение», в: *Ленинградская правда*, 21 февраля 1975, 3.

55 К приведенным нами свидетельствам на эту тему (см.: Морев 2026: 310–313) добавим здесь колоритное воспоминание М. Б. Мейлаха: «[...] вернувшись в 1969 году из ялтинского (или коктебельского) Дома творчества писателей, который „в несезон“ Литфонд заполнял случайной публикой, он рассказал, что, когда в столовой, где он сидел за столом с шахтерами, кто-то стал жаловаться на жизненные трудности, закончив речь вопросом „Когда же наконец у нас будет нормальная жизнь?“, Бродский ответил: „Когда над Кремлем будет звездно-полосатый флаг“» (Мейлах 2019).

56 Ср. в дневниковой записи Ю. Г. Оксмана 13 октября 1959 года: «Обычно Анна Андр[еевна] очень осторожна в своих политических высказываниях, даже когда говорит о своей страшной судьбе, о пройденных годах нищеты, травли, тревог за Леву» (Зайцев

санного выше (или подобного ему) сценария лобового столкновения с государственной машиной. По мысли Бродского, позиция «врага» государства (равно как и позиция «раба») неизбежно лишает писателя независимости (доминирующей в персональной аксиологии Бродского⁵⁷), превращая в итоге в лишенную агентности жертву — положение, которого он, усвоив ахматовскую идеологию и метафорику «победительности» Поэта («Слово о Пушкине», 1961), со времени высылки в Норинскую стремится избежать сам⁵⁸, а в дальнейшем предписывает избегать и другим, в том числе виднейшим актерам тогдашней политической оппозиции советскому режиму. Так, по воспоминаниям Т. М. Литвиновой, «в критический момент жизни» ее племянника Павла Литвинова, когда (по-видимому, после выпуска 11 января 1968 года в связи с процессом Галанскова, Гинзбурга и др. обращения «К мировой общественности») тому грозил арест, «Бродский просил ее передать ему пожелание — „не чувствовать себя жертвой“» (цит. по: Мейлах 2018: 836)⁵⁹.

1990: 557). «Очень осторожной» называет Ахматову и Г. П. Струве в письме Б. А. Филиппову от 18 февраля 1965 года (Морев 2026: 153).

57 См. в письме Бродского Я. А. Гордину от 13 июня 1965 года: «Будь независим. Независимость — лучшее качество, лучшее слово на всех языках» (Там же: 42).

58 См.: Там же: 118–177. Характерна в этом отношении предпринятая Л. В. Лосевым пострфактум корректировка литературной биографии Марамзина, после ареста и семимесячного заключения выступившего с покаянным заявлением не только в советской, но и в западной печати (см. прим. 54), на суде полностью признавшего вину и фактически прервавшего на двадцать пять лет (до конца 1990-х годов) писательскую деятельность, о чем им и было заявлено в последнем слове: «Я много думал, я знаю теперь, что писать я больше не буду» (Чалидзе 1976: 137). Реальная картина писательской и человеческой катастрофы (тотального поражения) подменяется Лосевым «героическим» мифом, где актер сохраняет достоинство и успешно противостоит государству: «Властям, чтобы сохранить лицо, нужно было, чтобы Марамзин хоть как-то покаялся. Он этого не сделал. Я был в зале, когда Марамзину предоставили последнее слово. Он не признавался ни в каких преступлениях. Он только сказал, очень тихо: „Писать больше не буду“» (Лосев 2004: 141).

59 Симптоматично заявление той же «антиполитической» позиции в сочетании с «пушкинианской» сакрализацией статуса Поэта у Олега Охупкина, единственного из поэтов ленинградской «второй культуры», демонстративно именовавшего себя учеником Бродского («Иосифу Бродскому», 1970) и поддерживавшего с Бродским (с 1967 года до его выезда из СССР) дружеские отношения: «Политика меня, как поэта, не может касаться, ибо это, как заповедал Пушкин, не наше дело. Мы — цари и должны жить одни, как он советовал, т. е. не маршировать в ногу со свиньями. А политика чаще все-

Следствием этой последовательной «осторожности» Бродского стали — холодный прием *Остановки в пустыне* частью русской эмиграции, тесно связанной с идеологическим противостоянием коммунизму⁶⁰, и исключенность его биографических перипетий из правозащитного политического контекста на родине⁶¹. Сюжет «литературного триумфа», реализованный Бродским на Западе, — на фоне трагических обстоятельств его оставшихся в СССР оппонентов (ранней гибели Галанскова в лагере 4 ноября 1972 года и маргинального положения Губанова, выпавшего даже из советской печати более чем на десятилетие⁶² и ставшего после смерти в 37-летнем возрасте символом «погибшего литературного поколения»⁶³ 1970-х годов) — ретроспективно скорректировал картину существования будущего нобелиата в советской литературной реальности 1960-х годов, ограничив сферу конфликтности исключительно его контактами с официозом. Нежелание быть «врагом» государства было заслонено равноценным для Бродского 1960-х – начала 1970-х годов нежеланием быть его «рабом». Это упрощенное видение нуждается в уточнениях, позволяющих понять неординарность литературной позиции Бродского в возможно более полном историко-литературном контексте.

Литература

- Азаренков, Антон (2025): «Соперничество, которого не было: Леонид Аронзон и Иосиф Бродский», в: *Новый мир* 11, 199–212.
- Батшев, Владимир (1966): «Стихи», в: *Грани* 61, 5–13.
- Батшев, Владимир (2009): *СМОГ: Поколение с перебитыми ногами*. [Б. м.].

го — свинство. [...] Вот почему мне отвратительна политика в литературных и религиозных журналах» (письмо О. А. Охапкина К. К. Кузьминскому, 1979; Валиева 2022: 408).

60 Морев 2026: 269.

61 Инициированный КГБ выезд Бродского из СССР был проигнорирован правозащитным бюллетенем *Хроника текущих событий*.

62 Первые после 1966 года публикации стихов Губанова в эмигрантской периодике относятся к 1977 году: три стихотворения в тель-авивском журнале *Время и мы* (№ 21; редакция не располагала никакими биографическими данными об авторе) и два — в альманахе *Аполлонъ-77* (Paris, 1977).

63 См.: Седакова 1990: 135–146.

- Бродский, Иосиф (1970): *Остановка в пустыне*. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова.
- Бродский, Иосиф (2001): «Писатель — одинокий путешественник», в: *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. VII. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 62–71.
- Бродский, Иосиф (2012): *Стихотворения и поэмы*. Лосев, Лев (вступит. статья, подгот. текста и примеч.). Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома / Вита Нова.
- Валиева, Юлия (сост.) (2019): *Сумерки «Сайгона»*. Санкт-Петербург: Zamizdat.
- Валиева, Юлия (2022): «Концепции периодизации „второй культуры“: Олег Охапкин – Константин Кузьминский», в: Кукуй, Илья (сост.): *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов*. Москва/Бостон/ Санкт-Петербург: Academic Studies Press / Библиороссика, 377–433.
- Вдовина, Раиса (1965): «Из книги, которая будет», в: *Литературная Россия*. 10 декабря, 18.
- Гасс, Борис (2012): *Люблю товарищей моих*. [Б. м.]: Книга-Сэфер.
- Грибачев, Николай (1964): «Бегство на Усук», в: *Литературная газета*. 27 июня, 1–2.
- Дробот, Галина / Кривцов, Владимир (1965): «Школа мастерства: Конференция молодых писателей Северо-Запада», в: *Литературная Россия*. 3 декабря, 4.
- Журбин, Андрей (2020): «В алфавитном порядке: Пристрастные рассуждения о Бродском и Губанове», в: *Знамя* 8, 137–146.
- Зайцев, Андрей (1990): «„Человек жизнерадостный и жизнелюбивый...“ (Набросок портрета Ю. Г. Оксмана по материалам его архива)», в: *Встречи с прошлым*. Вып. 7. Москва: Советская Россия, 525–566.
- Золотоносов, Михаил (2013): *Гадюшник. Ленинградская писательская организация: Избранные стенограммы с комментариями (Из истории советского литературного быта 1940–1960-х годов)*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Зубарев, Дмитрий и др. (сост.) (2005): *5 декабря 1965 года в воспоминаниях участников событий, материалах самиздата, публикациях зарубежной прессы и в документах партийных и комсомольских*

- организаций и записках Комитета государственной безопасности в ЦК КПСС. Москва: Мемориал.*
- Зыкова, Галина / Пенская, Елена (сост. и отв. ред.): *«Живем словом»: Всеволод Некрасов в письмах и воспоминаниях.* Москва: Изд. дом Высшей школы экономики.
- Кантемир, Антиох (1956): *Собрание стихотворений.* Гершкович, Зиновий (подгот. текста и примеч.). Ленинград: Советский писатель.
- Кетлинская, Вера (1965): «Начало. Рассказывает секретарь правления ленинградской писательской организации В. Кетлинская», в: *Литературная газета.* 16 ноября, 1.
- Кобрин, Юрий (2012): «Внутри схватки. Беседу вел Ю. Строганов», в: *Литературная Россия.* 10 февраля, 3.
- [Кузьминский, Константин] 1980: «Кого здесь нет», в: Кузьминский Константин / Ковалев Григорий (сост.): *Антология новейшей русской поэзии У Голубой Лагуны.* Т. 1. Ньютонвилл, Мэсс.: Oriental Research Partners, 39–41.
- Кулаков, Владислав (1999): *Поэзия как факт. Статьи о стихах.* Москва: Новое литературное обозрение.
- Литвинов, Павел (сост. и комм.) (1971): *Процесс четырех. Сборник материалов по делу Галанскова, Гинзбурга, Добровольского и Лаишковой.* Амстердам: Фонд имени Герцена, 1971.
- Лосев, Алексей (1980): «Иосиф Бродский: Предисловие», в: *Эхо* 1, 23–30.
- Лосев, Лев (2004): «Отсутствие писателя», в: *Звезда* 8, 138–144.
- Лиходеев, Леонид (1965): «Отраженная гипербола», в: *Комсомольская правда.* 20 июня, 2.
- Марамзин, Владимир (1976): «Тянитолкай. Рассказ с авторским продолжением», в: *Континент* 8, 13–48.
- Мейлах, Михаил (2018): *Поэзия и миф. Избранные статьи.* Москва: Языки русской культуры. 2-е изд.
- Мейлах, Михаил (2019): «Несколько соображений по поводу статьи Глеба Морева», в: *Colta.ru.* 27 сентября. <https://www.colta.ru/articles/literature/22516-po-povodu-statyi-gleba-moreva-o-vyezde-iosifa-brofskogo-iz-sssr> (30.03.2026).
- Морев, Глеб (2026): *Иосиф Бродский: Годы в СССР. Литературная биография.* Москва: Новое литературное обозрение.

- Найман, Анатолий (1989): *Рассказы о Анне Ахматовой*. Москва: Художественная литература.
- Николаев, Сергей (2013): «Подражания Кантемиру в русской поэзии XVIII–XX веков», в: *XVIII век. Сборник 27: Пути развития русской литературы XVIII века*. Кочеткова, Наталья (отв. ред.). Санкт-Петербург: Наука, 387–396.
- Поликовская, Людмила (1997): «Мы предчувствие, предтеча...»: *Площадь Маяковского, 1958–1965*. Москва: Звенья.
- Полухина, Валентина (2006): *Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996–2005)*. Санкт-Петербург: Издательство журнала «Звезда».
- Ранчин, Андрей (2001): *Иосиф Бродский и русская поэзия XVIII–XX веков*. Москва: МАКС-Пресс.
- Самокиш, Г. (ред.) (1994): *Юрий Галансков*. [Сборник]. 2-е изд. Ростов-на-Дону: Приазовский край.
- Седакова, Ольга (1990): «О погибшем литературном поколении — памяти Лени Губанова», в: *Волга* 6, 135–146.
- Сенкевич, Александр (1992): *Показания свидетелей защиты (Из истории русского поэтического подполья 60-х годов)*. Москва: Знание.
- Сергеев, Андрей (1997): *Отпibus: Роман, рассказы, воспоминания*. Москва: Новое литературное обозрение.
- СМОГ (1966): «Мы СМОГ!», в: *Грани* 61, 14–17.
- Стуруа, Мэлор (1966): «Мистер Тарсис за границей», в: *Известия*. 17 февраля. (Веч. вып.), 3.
- Суворова, Ксения (сост. и подгот. текста) (1996): *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)*. Москва/Torino: Einaudi.
- Сурикова, Ольга (2013): *Русский самиздат 1960—1980-х годов: Судьба поэзии модернистов и ее традиции. Московские творческие объединения и периодические издания*. Дисс. канд. филолог. наук. Москва.
- Тименчик, Роман (1989): «После всего: Неакадемические заметки», в: *Литературное обозрение* 5, 22–26.
- Тисли Проффер, Эллендея (2015): *Бродский среди нас*. Голышев, Виктор (пер. с англ.). Москва: АСТ/Corpus.
- Чалидзе, Валерий (ред.) (1976): *Литературные дела КГБ: Дела Суперфина, Эткинды, Хейфеца, Марамзина*. Нью-Йорк: Хроника Пресс.

- Чуковская, Лидия (2010): *Из дневника. Воспоминания*. Чуковская, Елена (сост.). Москва: Время.
- Чупринин, Сергей (2020): *Оттепель: События. Март 1953 – август 1968 года*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Эдельман, Ольга (2007): «Процесс Иосифа Бродского», в: *Новый мир* 1, 152–167.
- [Brodsky, Joseph / Heaney, Seamus] (1985): “Poetry and Politics: A Conversation between Seamus Heaney and Joseph Brodsky”, in: Magill. October 31. <https://magill.ie/archive/poetry-and-politics-conversation-between-seamus-heaney-and-joseph-brodsky> (30.03.2026)
- Forgues, Pierre (1965): « Police et poésie (L'affaire Brodski) », in: *Esprit* 3/336. Mars, 531–534.
- Kunitz, Stanley (1967): “The Other Country Inside Russia”, in: *The New York Times Magazine*. August 20.
- Sylvester, Richard D. (1975): “The Poem as Scapegoat: An Introduction to Joseph Brodsky’s *Halt in the Wilderness*”, in: *Texas Studies in Literature and Language* 17 (A Special Russian Issue), 303–325.

Dirk Uffelmann

„[...] člověk především nikdy není jen produktem
vnějšího světa“.¹

Václav Havels präsidiale Rhetorik impliziter Konzessionen

Zusammenfassung: Dieser Beitrag untersucht die Entwicklung der Präsidialrhetorik des einstigen Dramatikers, Dissidenten, politischen Gefangenen und schließlich Staatspräsidenten Václav Havel. Das Hauptaugenmerk liegt auf seiner ersten Fernsehansprache als neugewählter Präsident der Tschechoslowakei vom 1. Januar 1990. Damit rückt Rhetorik in einer politischen Übergangsphase in den Mittelpunkt. Der Verfasser widerlegt Martin Bermeisers irreführende Annahme von einer „holistischen Rhetorik“ Havels (2017). Im Gegenzug zum ethischen Wertbegriff *Holismus* schlägt der Aufsatz eine genuin rhetorische Konzeptualisierung vor und führt Havels Benutzung von *concessio* als anti-antagonistischer *figura sententiae* vor. Dies leitet über zur Hypothese eines impliziten Modus von ‚Konzessivität‘, welcher in Präsidialrhetoriken von Transitionszeiten dominiere, womit sich der Blick weitet für künftige quantitative ‚corpusrhetorische‘ Forschung.

Kernbegriffe: Václav Havel; Präsidialrhetorik; *concessio*; Transition

¹ „Vor allen Dingen ist der Mensch niemals nur ein Produkt seiner Umgebung“ (tschech. Havel 1990a: 3; dt. Havel 1990c: 54).

Why quite so much velvet?

(Gellner 1995: 53)

Erste Präsidialreden

„Náš první prezident napsal: Ježíš, nikoli Caesar. Navazoval tím na Chelčického i Komenského. Dnes tato idea v nás opět ožila“² (Havel 1990a: 3). Der dergestalt Zitierte ist der erste tschechoslowakische Staatspräsident der Zwischenkriegszeit, Tomáš Garrigue Masaryk (1850–1937), der Zitierende der letzte tschechoslowakische Staatspräsident, Václav Havel (1936–2011), die aufgerufenen Vorläufer Denker der Böhmischen Brüder. Den Rahmen dieser Traditionskonstruktion vom frühen 15. bis zum späten 20. Jahrhundert bildet Havels erste präsidiale Rede vom 1. Januar 1990, sein „Novoroční projev 1990“ („Neujahrsansprache 1990“; tschech. Havel 1990a; dt. von Joachim Bruss u. Juraj Řehák in Havel 1990c: 52–59). Die selbstgeschaffene Masaryk-Genalogie unterfüttern diverse biografische Parallelen und vielfache explizite Bezüge Havels auf Masaryk (Bermeiser 2017: 37f., 43, weiter dazu Gellner 1995). Die präsidialen Fußstapfen, in welche Havel tritt, markiert er immer wieder intertextuell, etwa in seinen im Sondersitz des tschechischen Präsidenten geführten *Hovory v Lánech* (*Gespräche in Lány*; siehe besonders das Vorwort von Michael Žantovský in Havel 2013: 17) in Analogie zu den von Karel Čapek mit Tomáš G. Masaryk in kollaborativer Autorschaft niedergeschriebenen *Hovory s T. G. Masarykem* (*Gespräche mit T. G. Masaryk*; dazu Artwińska 2024).

Ebenso wie zum ersten tschechoslowakischen Staatspräsidenten Masaryk (Amtszeit 1918–1935) liegt zum intellektuellen und politischen Star der Wendejahre Václav Havel üppige Forschung vor. Diese wird gespeist aus der Politikwissenschaft (Alamir 2003; Popescu 2012; Dalberg 2014), der Literaturwissenschaft (Pynsent 1994: 1–42; Danaher 2015; Danaher/Williams 2023) und auch aus der Linguistik (Lampert 1992: 279–383; Kuße 2021). Dazu kommen diverse wendezeitnah und postum entstandene Biografien (Kriseová 1991; Simmons 1991; Keane 2000; Even-Granboulan 2003; Rocamora 2004; Emmert 2012; Formáčková 2013; Žantovský 2014; Williams 2016; Kaiser 2017; Vopěnka 2023).

2 „Unser erster Staatspräsident schrieb: ‚Jesus nicht Cäsar.‘ Er knüpfte damit an Chelčický wie auch an Comenius an. Heute lebt diese Idee in uns wieder auf“ (Havel 1990c: 56).

Die Welle an wendezeitnahen Biografien belegt die Relevanz von politischer Transition für präsidiale Rhetorik, jene besondere Konstellation bei Havels ersten Reden Anfang 1991 angesichts des Systemwechsels, mit dem sie einhergingen bzw. den sie vollzogen. Daraus ergibt sich eine Frage aus dem Feld der politischen Kommunikationsforschung: Herrscht in Havels frühen präsidialen Reden eine spezifische Transitionsrhetorik?

Abgesehen vom politikwissenschaftlichen und linguistisch-analytischen Zugang dominiert in der politisch-ethisch ausgerichteten Forschung zu Havels Reden ‚Inhaltismus‘, eine vom Havel’schen rhetorischen *movere* ‚movierte‘ Rezeption, für die ich stellvertretend Martin Bermeisers Emphase anführe: „Havels politische Botschaften sind so ungewöhnlich konkret, authentisch, gehaltvoll, aufrichtig, emotional, [...] kurzum so ‚poetisch‘, dass ein weltotfener Rezipient davon gleichsam nicht genug bekommen kann“ (Bermeiser 2017: 58). Daraus ergibt sich eine verbreitete weltanschauliche Überfrachtung der rhetorischen Analyse von Havels Essays und Reden, etwa in der Gestalt von Bermeisers Philosophem eines „ganzheitlichen anthropologisch-ethischen Gebäude[s]“ (Bermeiser 2017: 59). Auch wenn die Havel’schen Reden unbestritten wertebasiert sind (Kuße 2021: 87), darf die Attestation von Ethos die Beschreibung der textuell manifesten *elocutio* nicht blenden. Leitend für meine weitere Interpretation ist dementsprechend die Annahme, dass es in der Havel-Forschung einer neorhetorischen Lesart bedarf, die sich auf die Verfahrensanalyse des russischen Formalismus zurückbesinnt und semantische Dimensionen wie Moralistik und Transzendenzappelle (s. Wanitschke/Erbrich 1994; Putna 2009; Danaher 2015) als Rhemata unter anderen verbucht, aber ohne voraussetzende Emphase die Primärtexte erst einmal verfahrenstechnisch auf der Ebene der *elocutio* beschreibt.

Vom Bühnenarbeiter zum Staatspräsidenten

Václav Havel, geboren am 5. Oktober 1936, entstammte einer großbürgerlichen Familie. Diese Herkunft verbaute ihm nach dem kommunistischen Februarumsturz von 1948 den Zugang auf eine weiterführende Schule und zu einem geisteswissenschaftlichen Studium. Nach dem Abschluss einer Abendschule arbeitete Havel ab 1954 als Bühnentechniker an den Prager Theatern Divadlo ABC und Divadlo Na zábradlí, wo er sich zum Regieassistenten und Dramaturgen hocharbeitete und für die er ab 1963 seine ersten Theaterstücke

schrrieb. 1966 folgte der Abschluss eines Fernstudiums der Dramaturgie an der Theaterfakultät der Prager Kunstakademie (Divadelní fakulta Akademie múzických umění, DAMU). Seine dem absurden Theater zuzurechnenden Stücke thematisieren die Entfremdung des Menschen in der modernen Welt und üben Kritik an kommunistischen Staatslügen. Diese Theaterpoetik prädestiniert Havel zum politischen Dissidenten, der auf dem IV. Kongress des Tschechoslowakischen Schriftstellerverbandes 1967 Kritik an der staatlichen Zensur äußerte. Seine Theaterstücke waren auf internationalen Bühnen in Westeuropa zu sehen, aber auch in New York. Nach der Niederschlagung des Prager Frühlings hatte Havel in der Phase der „Normalisierung“ seit 1969 Publikations- und Aufführungsverbot. Seine Stücke zirkulierten im Samizdat und erschienen im Tamizdat bei 68 Publishers in Toronto und in deutscher Übersetzung bei Rowohlt in Reinbek bei Hamburg, während Havel zu nicht-intellektueller Erwerbsarbeit als Bierbrauer in Turtnov gezwungen war. Zusammen mit Jan Patočka und Jiří Hájek war Havel Initiator der Charta 77. 1978 engagierte er sich als Mitgründer des Komitees zur Verteidigung der zu Unrecht Verfolgten (Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných, VONS) für politische Gefangene. In seinen politisch-ethischen Essays wie „Moc bezmocných“ („Die Macht der Machtlosen“, 1978) formulierte er Kritik am In-der-Lüge-Leben im späten Staatssozialismus (wie bei der Zensurkritik von 1967 und der Konsumismus-Schelte ist er darin Aleksandr Solženicyn vergleichbar). Sein dissidentisches Engagement trug Havel drei Verhaftungen und Verurteilungen für insgesamt knapp fünf Jahre Gefängnis ein. Die längste davon, vom 29. Mai 1979 bis 7. Februar 1983, verarbeitete er in seinen autobiografischen *Dopisy Olze* (*Briefen an Olga*, 1983). Zum letzten Mal wurde er am 16. Januar 1989 inhaftiert. Nach seiner Haftentlassung am 17. Mai 1989 avancierte er, u. a. als Mitgründer des Bürgerforums (Občanské fórum), zum führenden Aktivisten der Samtenen Revolution (Sametová revoluce) des Winters 1989/90 in der Tschechoslowakei. Diese kulminierte in seiner Wahl zum Staatspräsidenten durch die Föderalversammlung am 29. Dezember 1989. Dieser grundstürzende Umschwung in seiner politischen Biografie (wie kaum ein anderer in den osteuropäischen Wendejahren 1989/90) katapultierte den jüngst erst freigelassenen politischen Häftling ins Amt des neunten und letzten tschechoslowakischen Staatspräsidenten (bis 20. Juli 1992). Vom 2. Februar 1993 bis 2. Februar 2003 amtierte er für weitere zwei Amtszeiten als erster Präsident der Tschechischen Republik. Nach langer Krankheit starb Havel am 18. Dezember 2011.

Das eingangs angeführte Traditionskonstrukt von den Böhmischem Brüdern über den ersten Staatspräsidenten Masaryk zu Havel selbst entstammt dem ‚Schwellentext‘ seiner politischen Biografie, der Neujahrsansprache 1990 (diese bildet den letzten Beitrag der Textsammlung Havel 1990b und den ersten seiner präsidialen Redensammlung Havel 1991). Die Präsidentschaft führte zu einer Pause in Havels dramaturgischer Produktion von fast 20 Jahren von *Zítřa to spustíme* (*Morgen starten wir das*, 1988) bis *Odcházení* (*Abgang*, 2007). Zum Jahreswechsel 1990 stand der Literat und politische Essayist an der Schwelle zur praktischen Politik. Dies gestattet die Hypothese von der Überlappung von literarischer und politischer Rhetorik in dieser ersten von insgesamt an die 300 präsidialen Reden (Bermeiser 2017: 58), deren weltweite Beachtung für ihren Verfasser absehbar war. Der erfahrene Schriftsteller bestimmt darin das Maß, an dem er als Präsident gemessen werden wird.

Havels Neujahrsansprache 1990

Eben noch Staatsfeind, jetzt Staatspräsident, kann Havel beinahe gar nicht anders, als seine Rede mit antithetischer Rhetorik zu beginnen („není“): „Naše země nevzkvétá. Velký tvůrčí a duchovní potenciál našich národů není smysluplně využit. Celá odvětví průmyslu vyrábějí věci, o které není zájem, zatímco toho, co potřebujeme, se nám nedostává“³ (Havel 1990a: 1). Dabei positioniert Havel seine neue Rhetorik gegen eine vergangene alte Rhetorik, jene der sozialistischen *lakovka* (in Klammern gesprochen: er benutzt ein altes Tauwettermotiv):

[...] čtyřicet let jste v tento den slyšeli z úst mých předchůdců v různých obměnách totéž: jak naše země vzkvétá, kolik dalších milionů tun oceli jsme vyrobili, jak jsme všichni šťastni, jak věříme své vládě a jaké krásné perspektivy se před námi otevírají.

(Havel 1990a: 1)

3 „Unser Land gedeiht nicht. Das große schöpferische und geistige Potential unserer Nationen wird nicht sinnvoll genutzt. Ganze Industriezweige stellen Dinge her, die niemand will, während es uns an dem mangelt, was wir brauchen“ (Havel 1990c: 52).

Vierzig Jahre lang bekamen Sie an diesem Tag aus dem Munde meiner Vorgänger verschiedenartig abgewandelt dasselbe zu hören: wie unser Land gedeiht, wie viele weitere Millionen Tonnen Stahl wir erzeugt haben, wie wir glücklich sind, wie wir unserer Regierung vertrauen, und was für herrliche Perspektiven sich uns eröffnen.

(Havel 1990c: 52)

Doch die anfängliche Antithetik weicht schnell einer Topik des Gemeinsamen („jsme“): „Morálně jsme onemocněli, protože jsme si zvykli něco jiného říkat a něco jiného si myslet“⁴ (Havel 1990a: 1). Ja, der „reluctant president“ (Simmons 1991; vgl. Rocamora 2004: 288) greift zum Selbstkritik einschließenden (Barney 2024: 273), in seiner Generalisierung aber heiklen⁵ Allquantor („všichni jsme“):

Mluvím o nás všech. Všichni jsme si totiž na totalitní systém zvykli a přijali ho za nezměnitelný fakt a tím ho vlastně udržovali. Jinými slovy: všichni jsme – byť pochopitelně každý v jiné míře – za chod totalitní mašinérie odpovědní, nikdo nejsme jen její obětí, ale všichni jsme zároveň jejími spoluvůrci.

(Havel 1990a: 3)

Ich spreche von uns allen. Wir alle haben uns nämlich an das totalitäre System gewöhnt und dies als eine unabänderliche Tatsache hingenommen, wodurch wir es eigentlich am Leben erhalten haben. Mit anderen Worten, wir alle sind – wenn auch natürlich jeder in einem anderen Ausmaß – für das Funktionieren der totalitären Maschinerie verantwortlich, niemand ist nur ihr Opfer, sondern wir alle sind zugleich ihre Mitschöpfer.

(Havel 1990c: 53)

Diese Einschlussfigur nennt Martin Bermeiser 2017 unglücklich „holistisch“, indem er einen Bezug auf die ethische Zurichtung der spätantiken Rhetorik

4 „Wir sind moralisch erkrankt, weil wir uns daran gewöhnt haben, anders zu reden, als wir denken“ (Havel 1990c: 52).

5 Daniel Kaiser schreibt mit Blick auf eine Havel-Rede vom 25. Februar 1990, dass „es sachlich sinnlos war, die Schuld allen zu geben“ (Kaiser 2017: 19).

rik herstellt (Bermeiser 2017: 34f.): Es gehe „[...] im Zusammenspiel mit Havels politischer Beredsamkeit um die Herleitung einer holistischen Rhetorik als eines eigenständigen Rhetorik-Typus, der dem Ethos des antiken *vir bonus*-Anspruchs unter den heutigen Gegebenheiten und Erfordernissen Rechnung trägt“ (Bermeiser 2017: 294f.).

Dabei hat Bermeiser zweifellos recht, wenn er die nicht-antithetische Natur von Havels weiterer präsidialer Rhetorik festhält (Bermeiser 2017: 310). In Transitionszeiten sind präsidiale Reden „nicht bloß eine Frage der Stilistik oder der emotionalen Performance“, sondern ein „komplexes Instrument der Gesellschaft im Umgang mit politischer Ungewissheit“; sie widmen sich „der Sicherung der politischen Gemeinschaft“ (Nicolosi 2024: 65). Havel präsentiert diese Ungewissheit, so meine These, unter Einsatz anti-antagonistischer Figuren. In diesem revidierten Sinne ist Bermeisers Gespür zwar zuzustimmen, allerdings baut letzterer für eine *technische* rhetorische Beschreibung zu viele inhaltliche Elemente ein. Wollte man Bermeiser glauben, lasse „[...] sich diese holistische Rhetorik wie folgt typisieren: Sie besteht aus Konstituenten wertungsfreier ethischer Qualität einer Sowohl-als-auch-Position, die sich in evolutionärer Manier zu einem ‚weltschätzenden‘ sprachlichen Komplex verbinden“ (Bermeiser 2017: 326).

Nach meinem logisch-rhetorischen Dafürhalten (wie demjenigen des von Bermeiser kritisierten Karl Popper; Bermeiser 2017: 284) darf man jedoch aus der punktuellen Verwendung des Allquantors keinen perlokutionär erfolgreichen Holismus ableiten. Einen solchen gibt es nämlich im linear-eindimensionalen Medium gesprochener Sprache prinzipiell nicht, und auch Bermeiser muss die Unkontrollierbarkeit der Rezeption jeglicher Rede einräumen (Bermeiser 2017: 330). Die Wirkungsabsicht der (attischen wie postkommunistischen) politischen Rhetorik lässt sich bloß verfahrenstechnisch beschreiben.

Bezeichnenderweise führt Bermeiser gerade in Bezug auf Havels Neujahrsansprache von 1990 vor, wie Havel mit „Abrechnung“ beginnt, um dann seine Gegner zu umarmen und anschließend wieder zu „verdeckte<r> Kritik“ und „subtile<m> Tadel“ zurückzukehren, bevor er sich „nichtholistisch über charakterliche Defizite <der Mafia>“ auslässt (Bermeiser 2017: 339).

Triftiger als mit der nie abschließend zu definierenden Gedankenfigur des Ganzen (Bermeiser 2017: 265) lässt sich – so meine rhetorische Gegenthese – die Havel'sche anti-antagonistische präsidiale Rhetorik über die Satzfigur der *concessio*, grch. παρομολογία, dt. Einräumung, Zugeständnis (Lausberg 2008:

425f., § 856) erfassen. *concessio* ist nach Heinrich Lausberg eine auf die Gegenpartei bezogene dialektische *figura sententiae* (Lausberg 2008: 425, § 856). In der Statuslehre bildet die *concessio* die „schwächste Verteidigungsmöglichkeit“ (Nitsch 1994: 309), allerdings nicht aufgrund der Schwäche der eigenen Position, sondern durch ein aktives Zugeständnis und Angebot an eine (gedachte) Gegenseite. In der Figurenlehre setzt die *concessio* das „Eingeständnis der Richtigkeit oder Stärke eines gegnerischen Arguments“ (Nitsch 1994: 309) um, tut dies aber immer nur partiell (sonst entfiere jede Notwendigkeit weiterer Rede; Lausberg 2008: 425, § 856). Entsprechend ist die partielle *concessio* für nicht-fiktionale Texte die dominante Unterart (während in fiktionalen Textsorten die ironische *concessio* vorherrscht; Nitsch 1994: 309).

Bei Havel finden wir die Satzfigur der *concessio* in geradezu sentenzenhafter, programmatischer Form: „Kdykoli mi někdo o nás kategoricky tvrdil, že jsme tací nebo onací, vždycky jsem namítal, že společnost je velmi tajemné stvoření a že nikdy není dobré věřit pouze té její tváři, kterou právě ukazuje“⁶ (Havel 1990a: 3).

Dabei stellt sich heraus, dass die Havel'sche partielle *concessio* nicht allein das Gegenargument ein Stück weit zulässt, sondern dieses auch nur teilweise anführt. Havel bedient sich nämlich vorherrschend einer impliziten Variante von Konzedierung, bei der das Gegenargument vorausgesetzt (logisch impliziert bzw. präsupponiert), aber nicht ausgeführt wird (das wäre eine *praeparatio* im Sinne der antiken Rhetorik; Lausberg 2008: 424f., § 854). Grammatisch zeigt sich dies etwa an Partikeln wie „nicht nur“ oder „doch“,⁷ etwa in Bezug auf den marxistischen sozioökonomischen Determinismus, dessen Kenntnis (und Wiedererkennen) Havel bei seinen Mitbürger*innen nach 40 Jahren kommunistischer Indoktrination voraussetzt:

6 „Sooft jemand von uns mir gegenüber kategorisch behauptete, daß wir so oder so seien, wandte ich stets ein, daß die Gesellschaft ein sehr geheimnisvolles Wesen sei und daß es nie gut ist, nur dem Gesicht zu trauen, das sie gerade zeigt“ (Havel 1990c: 54).

7 Es wäre weiter zu untersuchen, ob Parenthesen in Havels Texten, wie sie Martina Lampert analysiert, gleichfalls signifikant häufig zum Zweck von impliziten Konzessionen eingesetzt werden. In diese Richtung weist Lamperts Schlussfolgerung, dass in Havels (von Maximilian Schell stellvertretend vorgetragener) Paulskirchenrede vom 15. Oktober 1989 „Regulierend<e> Parenthetisch<e> Konstruktionen [...] einerseits zwar die objektive Geltung der Sachverhaltsdarstellung relativieren, gleichzeitig aber auch zur positiven Assertion von Sachverhaltsdarstellungen benutzt werden, so daß sich ihre objektive Geltung noch erhöht“ (Lampert 1992: 382f.).

[...] člověk především nikdy není jen produktem vnějšího světa, ale vždycky je také schopen vztahovat se k něčemu vyššímu, byť by tuto schopnost v něm vnější svět jakkoli systematicky hubil; za druhé to je tím, že humanistické a demokratické tradice, o nichž se tak často planě hovořilo, přeci jen kdesi v nevědomí našich národů a národních menšin dřímaly [...]

(Havel 1990a: 3)

Vor allen Dingen ist der Mensch niemals nur ein Produkt seiner Umgebung, sondern er ist stets auch fähig, sich auf etwas Höheres zu beziehen, wie systematisch auch immer die ihn umgebende Welt diese Fähigkeiten in ihm zu vernichten trachtet; zweitens ist es so, daß die humanistischen und demokratischen Traditionen, von welchen so oft leer geredet wurde, irgendwo doch im Unterbewußtsein unserer Nationen und nationalen Minderheiten noch geschlummert haben [...]

(Havel 1990c: 54)

Treffender als mit seinen vagen Holismus-Behauptungen schlägt Bermeiser vor, das Voraussetzen einer anderslautenden Position in der Etymologie des deutschen Verbs *berücksichtigen* zu suchen:

Um (der Vollständigkeit halber) die sprachlichen Sinnzusammenhänge zu verdeutlichen, sei ergänzend erwähnt, dass schon das adäquate Verb ‚berücksichtigen‘ die Sicht auf die Rückseite als Pendant der üblicherweise (einseitigen) Beachtung lediglich einer Seite (des Zweiseitigen) einschließt.

(Bermeiser 2017: 267)

Dabei erfüllen Havels *concessiones* Holger Kußes Zuschreibung der Postulate einer „verantwortungsvollen Rede“ im Hinblick auf Implikation von Gegenpositionen gerade nicht: „In der verantwortungsvollen Rede wird [...] keine Werteharmonie suggeriert, sondern es werden Wertkonflikte [...] offen artikuliert und handlungsentscheidende Präferenzen von Werten sichtbar gemacht“ (Kuße 2021: 89).

Selbst wo gegen Ende der Neujahrsansprache scheinbar wieder Anti-*thetik* am Werk scheint („Právě naopak: [...]“⁸; Havel 1990a: 3), setzt Havel

8 „Ganz im Gegenteil“ (Havel 1990c: 55).

eine implizite Konzession voraus (dass nämlich Selbstbewusstsein zu Hybris neige): „jedině člověk nebo národ v tom nejlepším slova smyslu sebevědomý je schopen naslouchat hlasu druhých, přijímat je jako sobě rovné [...]“⁹ (Havel 1990a: 3).

Diese Oszillation zwischen einer nicht oder allenfalls andeutend genannten Gegenposition und dem eigenen Argument möchte ich als ‚umgekehrte Echternacher‘ Rhetorik bezeichnen: In Form von Präsupposition bewegt sich der erstpräsidiale Redner Havel zunächst unausgesprochen zwei Schritte zurück, bevor er dann drei Schritte nach vorne macht.

Dieses Zurück- und Vorschreiten erinnert an die tschechische Tradition der paradoxalen Denkfigur einer antipolitischen Politik (Dalberg 2014: 102–109; Popescu 2012: 105–134). Havels eigene Sicht von nicht-politischer Politik ist von Masaryks positivistischer „Kleinarbeit“ („drobná práce“) inspiriert, welche der jüngere unter totalitären Vorzeichen moralisiert. Mit deren Wiederaufnahme trägt Havel in einer paradoxen Bewegung ethische Ansprüche in die (als rein technisch kritisierte) Politik des bloßen Machterhalts hinein (Dalberg 2014: 110–116).

Präsidiale Inklusivität und deren Traditionskonstrukte

Einmal nicht diachron, sondern synchron betrachtet, stellt sich die Frage, inwieweit die Havel'schen impliziten Konzessionen ein Unterverfahren eines breiteren Verfahrensinventars von demokratischem ‚Präsidialismus‘ in der Rhetorik darstellen. Schließlich gehört der Anspruch, der ‚Präsident aller‘ sein zu wollen, fast unvermeidlich zur Untergattung erste Präsidialrede. Havel verwendet ihn interessanterweise wieder nicht explizit, sondern expliziert dieses Machtteilungsangebot einzig mit Bezug auf die Slowaken in der Tschechoslowakei: „Jako Čech v prezidentském úřadu, [...], cítím po různých trpkých zkušenostech, které měli Slováci v minulosti, zvláštní povinnost bdít nad tím, aby byly respektovány všechny zájmy slovenského národa [...]“¹⁰ (Havel 1990a: 3).

9 „Nur Menschen oder Nationen, die im besten Sinn des Wortes selbstbewußt sind, sind fähig, anderen zuzuhören, sie als gleichberechtigt anzunehmen [...]“ (Havel 1990c: 55).

10 „Als Tscheche im Präsidentenamt [...] fühle ich mich nach den manch bitteren Erfahrungen, die die Slowaken in der Vergangenheit machen mußten, besonders verpflichtet, darüber zu wachen, daß alle Interessen des slowakischen Volkes respektiert werden [...]“ (Havel 1990c: 57).

Die Schlusspassage von Havels präsidialer Erstrede mit dem Komenský-Zitat, „einem der erhabensten Sätze der tschechischen Geschichte“ (Žantovský 2014: 398), zeigt dann allerdings, dass für ihn die Masaryk-Tradition (und die Übernahme von dessen Konstrukt einer humanistisch-demokratischen Tradition von den böhmischen Brüdern von Chelčický über Hus zu Komenský und Havlíček im 19. Jahrhundert) wichtiger ist als der Gattungstopos: „Můj nejvýznačnější předchůdce zahájil svůj první projev citátem z Komenského. Dovolte mi, abych já svůj první projev ukončil vlastní parafrází téhož výroku: Tvá vláda, lide, se k tobě navrátila!“¹¹ (Havel 1990a: 3).

Forschungsperspektiven

Es bleibt zu untersuchen, wie sich beides – der Gattungstopos von präsidialen Erstreden, ‚Präsident aller‘ sein zu wollen, und das humanistisch-demokratisch-bürgerliche (und damit implizit antikomunistische und antitotalitäre) Traditionskonstrukt – bei Havel im Laufe seiner zweieinhalb Amtszeiten entwickelt und ob sich in der Verwendung der rhetorischen Satzfigur impliziter *concessiones* etwas ändert. Die dafür notwendige Ausweitung des Korpus auf idealerweise alle ca. 300 Havel’schen Reden als Staatspräsident ist an dieser Stelle nicht zu leisten. Es wäre zu testen, ob dafür automatisierte, auch quantitative corpuslinguistische – oder eben ‚corpusrhetorische‘ – Verfahren in Anschlag gebracht werden könnten. Die Automatisierung corpusrhetorischer Recherche wäre jedoch keineswegs trivial, insofern Rhetorik nicht auf Grammatik (de Man 1979: 7f.), geschweige denn auf Lexik (Havels „key words“; Danaher/Williams 2023) reduzierbar ist und gerade Satzfiguren wie die *concessio* syntaktisch und lexikalisch vielfältig repräsentiert werden, zumal bei gewandten Schreibern und Rednern wie Václav Havel.

Ergänzend zu dieser diachronen Perspektive auf die Entwicklung der Havel’schen präsidialen Rhetorik bietet sich ein typologisch-transitionsge-schichtlicher Zugang an, der, wie von Rebecca Townsend (Townsend 2024: 2–4) angerissen, nach Tropen und Figuren präsidialer Rhetorik in Wendezeiten fragt. Als Parallelen würden sich hier, auch wenn kaum jemand eine

11 „Mein bedeutendster Vorgänger eröffnete seine erste Ansprache mit einem Zitat von Comenius. Gestatten Sie, daß ich meine erste Ansprache mit einer eigenen Paraphrase desselben beende: Deine Herrschaft, mein Volk, ist zu dir zurückgekehrt!“ (Havel 1990c: 59).

Havel nahekommende Wortbeherrschung erreicht, einstige Oppositionelle und spätere Staats- oder Regierungschefs wie Lech Wałęsa, Vytautas Landsbergis und Zoran Đinđić oder – außerhalb des östlichen Europas – Nelson Mandela anbieten.

Literatur

- Alamir, Fouzieh Melanie (2003): *Der Präsident Václav Havel. Seine politische Rolle im Spannungsfeld zwischen Verfassungsbestimmungen und politischer Kräftefiguration von 1990 bis 2003*. Potsdam: miles.
- Artwińska, Anna (2024): „Im Inneren desselben Ichs“. Karel Čapeks *Hovory s T. G. Masarykem* als ein kollaboratives Buchprojekt“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 80.1, 79–102.
- Barney, Timothy (2024): „The Post-Cold War American Presidency and the Rhetorical Life of Václav Havel“, in: Townsend, Rebecca M. (Hg.): *Beyond the Cold War: Presidential Rhetoric in Central and Eastern Europe*. New York et al.: Peter Lang, 271–291.
- Bermeiser, Martin (2017): *Václav Havels Reden. Aspekte einer holistischen Rhetorik*. Stuttgart: Ibidem.
- Dalberg, Dirk Matthias (2014): *Der „Versuch, in der Wahrheit zu leben“. Václav Havels Politikbegriff und politische Strategie in den Jahren 1969 bis 1989. Über herkömmliche, technische, nicht- und antipolitische Politik*. Stuttgart: Ibidem.
- Danaher, David S. (2015): *Reading Václav Havel*. Toronto et al.: University of Toronto Press.
- Danaher, David S. / Williams, Kieran (Hgg.) (2023): *Václav Havel's Meanings: His Key Words and Their Legacy*. Praha: Karolinum.
- Emmert, František (2012): *Václav Havel, 1936–2011*. Praha: Albatros Media.
- Even-Granboulan, Geneviève (2003): *Václav Havel, président philosophe*. La Tour d'Aigues: Éd. de l'Aube.
- Formáčková, Marie (2013): *Václav Havel. Život jako absurdní drama*. Praha: Ikar.
- Gellner, Ernest (1995): „The Price of Velvet: Thomas Masaryk and Václav Havel“, in: *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 3.1, 45–57. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ss0ar-53735> (27.10.2025)

- Havel, Václav (1990a): „Novoroční projev prezidenta ČSSR“, in: *Rudé Právo* 2 ledna, 1, 3.
- Havel, Václav (1990b): *Am Anfang war das Wort*. Aus dem Tschechischen von Joachim Bruss. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Havel, Václav (1990c): *Gewissen und Politik. Reden und Ansprachen 1984–1990*. Pustejovsky, Otfried / Olbert, Franz (Hgg.). München: Institutum Bohemicum.
- Havel, Václav (1991): *Angst vor der Freiheit. Reden des Staatspräsidenten*. Aus dem Tschechischen von Joachim Bruss und Gudrun Heißig. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Havel, Václav (2013): *Hovory v Lánech*. Praha: Knihovna Václava Havla.
- Kaiser, Daniel (2017): *Václav Havel. Der Präsident, 1990–2003*. Aus dem Tschechischen von Silke Klein. Wien et al.: Böhlau.
- Keane, John (2000): *Vaclav Havel. Biographie eines tragischen Helden*. Aus dem Englischen von Thomas Bertram und Susanne Kuhlmann-Krieg. München: Droemer.
- Kriseová, Eda (1991): *Václav Havel. Dichter und Präsident. Die autorisierte Biografie*. Aus dem Tschechischen von Eckhard Thiele, Gudrun Heißig und Marianne Pasetti. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kuße, Holger (2021): „In Verantwortung reden – Argumentationsstrategien Václav Havels“, in: Kuße, Holger / Atzenbeck, Šárka (Hgg.): *Václav Havel. Sprache und Diskurs. Beiträge zum 11. Bohemicum Dresdense, 01.11.2019*. Berlin et al.: Peter Lang, 79–96.
- Lampert, Martina (1992): *Die Parenthetische Konstruktion als textuelle Strategie. Zur kognitiven und kommunikativen Basis einer Grammatischen Kategorie*. München: Otto Sagner.
- Lausberg, Heinrich (2008): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Man, Paul de (1979): *Allegories of Reading*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Nicolosi, Riccardo (2024): „Boris Nikolaevič goes to America. El'cins US-Kongressrede von 1992 als Beispiel rhetorischer Übersetzung“, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 93, 63–76.
- Nitsch, Wolfram (1994): „Concessio“, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Tübingen: Max Niemeyer, Sp. 309–311.

- Popescu, Delia (2012): *Political Action in Václav Havel's Thought: The Responsibility of Resistance*. Lanham (MD): Lexington.
- Putna, Martin C. (2009): *Spiritualita Václava Havla. České a americké kontexty*. Praha: Knihovna Václava Havla.
- Pynsent, Robert B. (1994): *Questions of Identity: Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality*. Budapest et al.: Central European University Press.
- Rocamora, Carol (2004): *Acts of Courage: Vaclav Havel's Life in the Theater*. Hanover (NH): Smith & Kraus.
- Simmons, Michael (1991): *The Reluctant President: A Political Life of Vaclav Havel*. London: Methuen.
- Townsend, Rebecca M. (2024): „Introduction: Centering Conversations on Presidential Rhetoric in Central and Eastern Europe“, in: Townsend, Rebecca M. (Hg.): *Beyond the Cold War: Presidential Rhetoric in Central and Eastern Europe*, New York et al.: Peter Lang, 1–19.
- Vopěnka, Martin (2023): *Václav Havel – ein mächtiger Ohnmächtiger im 20. Jahrhundert*. Aus dem Tschechischen von Rico Schote. Praha: Práh.
- Wanitschke, Matthias / Erbrich, Guido (1994): „... auf die innere Stimme hören“. *Die Frage nach Gott und dem Sinn des Lebens im Werk von Václav Havel*. Leipzig: Benno.
- Williams, Kieran (2016): *Václav Havel*. London: Reaktion Books.
- Žantovský, Michael (2014): *Václav Havel. In der Wahrheit leben. Die Biographie*. Aus dem Englischen von Helmut Dierlamm und Hans Freundl. Berlin: Propyläen.

Rezensionen / Reviews

Günther, Hans: *Andrej Platonov und das Absurde*. Berlin: Frank & Timme, 2024. 138 S. ISBN 978-3-7329-1122-6.

Wenn Hans Günther über Andrej Platonov schreibt, hat auch ein Opusculum den Charakter einer forschungs- und anschauungsgesättigten Synthese. So schlank Günthers *Andrej Platonov und das Absurde* (2024) ist, so viele Motive, Kontexte, Parallelen, Typologien und Deutungsansätze führt es in seinen sechs, je circa zwanzig Seiten langen Kapiteln – Wiederabdrucken verstreut publizierter Aufsätze – zusammen. Mehr noch: Hebt man den Blick, wird klar, dass der Band in einer Reihe ähnlich komponierter Bände steht und sich mit ihnen zu einer Art Platonov-Summe ohne Systemzwang zusammenfügt. Zu denken ist namentlich an *Po obe storony ot utopii. Konteksty tvorčestva A. Platonova* (Auf beiden Seiten der Utopie. Kontexte des Werkes von A. Platonov; Gjunter 2012), *Revolution und Melancholie. Andrej Platonovs Prosa der 1920er Jahre* (Günther 2020) sowie die – ebenfalls schlanke – Einführung *Andrej Platonow. Leben, Werk, Wirkung* (Günther 2016).

Der Band ist keine Monographie. Die Studien zu Platonovs Prosa und Dramatik der späten 1920er und frühen 1930er Jahre sind lose unter dem Stichwort des Absurden versammelt, das im engeren Sinne nur auf das Vorwort (5–7), das dritte Kapitel, „Zwischen Satire und absurdem Theater: Dramatische Texte“ (51–70), und das fünfte Kapitel, „Platonov – ein Absurdist wider Willen“ (91–104), zu beziehen ist. Ein Essay über den Roman Čevengur und Cervantes’ *Don Quijote*, eine Motivstudie zu musikalischen Motiven in Platonovs Erzählwerk, schließlich Beiträge zur „Psychopathologie des Totalitarismus“ und zu den „Archetypen der sowjetischen Kultur“ bei Platonov machen von dem Begriff des Absurden lediglich okkasionell Gebrauch. Beispiele sind Wendungen wie „absurde Fehleinschätzung der Realität“ (14), „groteske Satire, Absurdität und sarkastische Ironie“ (41), „absurdes Gerede“ (57) oder „absurde Lobreden“ (75). Trotz dieser Beiläufigkeit erweitert die Kategorie das üblicherweise mit Platonov assoziierte semantische Feld des ‚Satirischen‘, ‚Grotesken‘, ‚Scurrilen‘ etc. um eine entscheidende Dimension: Sie schafft die Grundlage für Vergleiche von Platonovs Prosa und Dramatik um 1930 mit dem russisch-sowjetischen Absurdismus (Obëriu/Činari: Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij u. a.) einerseits und dem westeuropäischen Theater des

Absurden der 1940er und 1950er Jahre (v. a. Eugène Ionesco, Samuel Beckett) andererseits.¹ Darin besteht die methodologische Innovation des Bandes.

Günther versteht Platonovs Entwicklung in den 1920er und frühen 1930er Jahren als „Weg von der enthusiastischen Befürwortung der Revolution zu einer subversiven Haltung gegenüber der neuen Gesellschaftsordnung“ bzw. als „zunehmende ideelle und ästhetische Divergenz zu der sich verfestigenden Ideologie“ (5). Diesem Deutungsmodell der *Abweichung* entspricht sein Zugang zum Absurden. Nach Günther bedingen das „Auseinanderdriften“ und „Auseinanderklaffen“ von Ideal und Realität, ja die „unüberbrückbare Kluft“ zwischen ihnen Platonovs subversive literarische Welt der allgegenwärtigen Deformation und werden so zur „Quelle des Absurden“ (91). Daraus lässt sich folgern, dass Günther, auf eine Begriffsdefinition konsequent verzichtend, das Absurde klassisch als Differenzkategorie auffasst, wie es auch Albert Camus (1985: 20) in *Mythe de Sisyphe* (*Der Mythos des Sisyphos*, 1942) tut, wenn er das Absurde als « divorce entre l'homme et sa vie » („Entzweiung zwischen dem Menschen und seinem Leben“) bestimmt. Während Camus diese Entzweiung existenziell versteht – wenn auch durchaus im Kontext der französischen Résistance –, postuliert Günther für Platonov einen primär politischen Begriff des Absurden.

Interessanterweise sah Günther schon in seiner Dissertation über *Das Groteske bei N. V. Gogol'* (1968) beide Dimensionen. So sprach er ganz im Sinne des Existenzialismus von einer „als dämonisch oder absurd empfundene[n] Welttiefe“ und zugleich mit marxistischer Sensibilität von einer Absurdität, die „in der Moderne als menschengemacht und gesellschaftlich bedingt empfunden wird“ (Günther 1968: 55, 57). Die beiden Dimensionen sind kaum voneinander zu trennen. Denn wenn das Absurde von einem grundsätzlich korrigierbaren Fehler, zumal des exzessiven Bürokratismus, zu einer künstlerischen Qualität und also zu einem Faktor der Form wird, kann es nicht mehr von der ‚eigentlichen‘ Intention eines Autors getrennt werden. In diesem Sinne unterscheidet Jean-Philippe Jaccard (1991: 52) zwischen einem Schreiben *über* das Absurde und einem Schreiben *des* Absurden und bemerkt, „dass

1 Selbst die von Peter Urban herausgegebene Anthologie *Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten* (Urban 1990), die einen sehr weiten Begriff des Absurden ansetzt und etwa Anton Čechov, Aleksandr Blok, Vladimir Majakovskij berücksichtigt, enthält keinen Text von Platonov.

der Begriff der Entzweiung <Camus' *divorce*> auf alle Ebenen eines Werks ausgedehnt werden muss, damit es als *absurd* gelten kann“.

Diese Schwierigkeit zeigt sich prototypisch in *Andrej Platonov und das Absurde*. So schreibt Günther einerseits, dass Platonov von einem faktisch „absurden“ System „in die Position eines Absurdisten hineingedrängt“ (103) worden sei, andererseits, dass es im sowjetischen Kanon nach 1930 „keinen Platz für das Absurde“, d. h. für eine absurdistische Ästhetik, gegeben habe (6, 104). Es fragt sich, inwiefern die Kategorie angesichts dieser stets neu zu entflechtenden, teils konträren Wortsinne methodologisch hilfreich ist. Bei aller Unvollkommenheit – in der Forschung vielfach festgestellt seit Martin Esslins einflussreicher Studie *The Theatre of the Absurd* (1961) – ist der Rekurs auf die Begrifflichkeit des Absurden noch heute heuristisch produktiv, eben indem er Vergleichbarkeit heterogener literatur- und ideengeschichtlicher Phänomene ermöglicht.²

Nach einem kurzen Vorwort (5–7) eröffnet das Kapitel „Don Quijote und Dulcinea in der russischen Revolution: Platonovs Roman *Čevengur*“ (11–24) den Band. Zwar operiert es nicht mit der Kategorie des Absurden, setzt aber den Maßstab für das Deutungsmodell der „Kluft“ zwischen Ideal und Realität. Es ist die Figur des Revolutionärs Kopenkin, der bei Platonov einen wie bei Cervantes mit viel erzählerischer Sympathie begleiteten Kampf gegen Windmühlen führt. Aus der Mähre Rosinante wird hier das Ross Proletarskaja sila (Proletarische Macht) und aus der angebeteten Dame Dulcinea die – ermordete – Rosa Luxemburg. Elegant führt Günther die offensichtlichen und doch bisher kaum thematisierten Parallelen und Aspekte der Stoffgeschichte im 19. Jahrhundert vor Augen (Turgenevs *Gamlet i Donkichot*, Dostoevskijs *Idiot*) (12–14, 22). Besonders aufschlussreich sind die politischen Implikationen der intertextuellen Figurenkonstellation, darunter Rosa Luxemburgs Kritik an Lenins Zentralismus, wie sie Platonov gleichsam an Kopenkins Wahn gebrochen und allgemeiner: durch Karnevalisierung getarnt in den Roman einflechten kann (20–22). Zugleich werden komische Diskrepanzen in Platonovs Übernahme sichtbar, nicht zuletzt der Umstand, dass Kopenkin Analphabet

2 Esslin (1971: 179) selbst schrieb später über seine Studie: “[...] what I intended as a generic concept, a working hypothesis for the understanding of a large number of extremely varied and elusive phenomena, has assumed for many people [...] a reality as concrete and specific as a branded product of the detergent industry.” Zur Kritik von Esslins Buch in der neueren Forschung siehe z. B.: Bennett 2024.

ist und also ganz anders als Cervantes' Edelmann, der von Ritterromanen in die Irre geführt wurde, gleichsam ein Ritter ohne Skript ist (12). Am Ende durchschaut Kopenkin zwar den „Betrug des Čevengurer Kommunismus“ (20), lässt aber im revolutionären Kampf sein Leben. Günther zitiert aus der frühen Fassung des Romans *Stroiteli strany* (*Die Erbauer des Landes*) folgende Überlegung des Melancholikers Aleksandr Dvanov über seinen ungleichen Freund Kopenkin: „Жизнь сама иногда нелепость – и ее бить надо тоже безумием: нелепость на нелепость – минус на минус – получается некоторый плюс“ (23; „Das Leben selbst ist manchmal unsinnig – und man muss es auch mit Unsinn schlagen – Minus mal Minus ergibt ein gewisses Plus“). Diese Idee einer Aufhebung des Unsinnns nach dem Prinzip der doppelten Negation könnte als Motto über Günthers *Andrej Platonov und das Absurde* stehen, wobei entscheidend ist, dass im Ergebnis nur ein gewisses Plus steht. Was Günther (1968: 144, 279) in seiner Gogol'-Studie noch eher rationalistisch „satirische Vernunft“ bzw. „satirisch-bewußtmachende Darstellung“ nannte, erweist sich als unmöglich: Die Deformation, mag sie auch politisch bedingt sein, ist bei Platonov nicht aufhebbar, sie ist zur Form geronnen.

Das zweite Kapitel, „Musikalische Motive im Werk Platonovs“ (25–50), ist ebenfalls kein direkter Beitrag zum Absurdismus. „Wie man <Platonovs> Texten dieser Jahre entnehmen kann“, schreibt Günther, „ist er als enthusiastischer Befürworter der Revolution und zugleich tief in der Volkstradition verwurzelter Autor geradezu zerrissen von den gegensätzlichen Seiten, die er nicht versöhnen kann“ (25). Es geht also auch hier, wenn anstelle der Kluft von einem Riss die Rede ist, um ein unauflösbares Dilemma, das zur tragischen Situation wird. Günther zeigt, dass in Platonovs Texten der gesuchte „Klang der Maschine“ (Aleksej Gastevs *mašinnyj zvon*) die alte „Klage der Kirchenglocken“ nicht klaglos substituieren kann, sondern eine tiefe Trauer und „Leerstelle“ hinterlässt (28, 32) – sehr ähnlich wie bei Sergej Esenin, könnte man hinzufügen, der bekanntlich gar eine „sowjetische Rus“ imaginierte, ohne jemals in ihr anzukommen. Im Zentrum des Kapitels steht das Theaterstück *Šarmanka* (*Die Drehorgel*, 1930/31), in dem ein Agitprop-Duo eine improvisierende Drehorgel und einen doktrinär sprechenden Automaten in eine Kolchose bringt, um während der durch die Kollektivierung ausgelösten Hungersnot bei einem Festmahl „aus dem Fett toter Knochen“ (35) den Aufbau des Sozialismus zu propagieren. Die „groteske Überspitzung“ (34) ist hier das prägende Mittel. Des Weiteren bespricht Günther zwei Erzählungen

Platonovs aus dem Jahr 1936, „Moskovskaja skripka“ („Die Moskauer Geige“) und „Ljubov' k rodine“ („Die Liebe zum Vaterland“), also aus einer Zeit, in der Platonov dem sozialistischen Realismus möglichst zu entsprechen versuchte und dennoch nur sehr bedingt systemkonform blieb. Beide Erzählungen spielen auf dem Moskauer Tverskoj bul'var beim Puškin-Denkmal, was im Kontext der damals bevorstehenden pompösen Jubiläumsfeier zum hundertsten Todestag Puškins ein Hinweis auf den positiven ästhetischen Bezugspunkt sein sollte, der mit dem Puškin-Kult konstruiert wurde. In „Moskovskaja skripka“ ist eine magische Geige imstande, die „kranke“ Materie zu „heilen“, d. h. die „Stimme des Raumes“ (*golos prostranstva*) zum Klingen zu bringen und, wie Günther schreibt, „Resonanzräume“ zu entfalten, die den „ursprünglichen Wohlklang“ der Materie restituieren (44f.). Dieser in der Tat positiven, emphatisch organischen Ästhetik und optimistischen Sicht der Potenzen der Kunst steht der Pessimismus von „Ljubov' k rodine“ gegenüber, in dem ein Spatz nach seinem „phantastischen Flug“ (47) in ein Land des Überflusses sich nach der Armut zurücksehnt und sein Freund, ein Musikant am Fuße des Puškin-Denkmal, sich resigniert zurückzieht. Den Kontext bildet hier Stalins Kampagne gegen den Formalismus und Naturalismus in den Künsten, die mit dem Pravda-Artikel „Sumbur vmesto muzyki“ („Chaos statt Musik“, Januar 1936) lanciert worden war (45). In diesem Zusammenhang wäre es lohnend gewesen, die Kategorie des Absurden bereits explizit einzuführen und die Etymologie des lateinischen *absurdus* („misstönend“, „dissonant“; vgl. Görner 1996: 9) stark zu machen. Das Kapitel hätte sich so noch zwingender unter das Leitthema des Bandes ziehen lassen.

Das dritte Kapitel, „Zwischen Satire und absurdem Theater: Dramatische Texte“, unternimmt eine Lektüre der Stücke *Duraki na periferii* (*Dummköpfe an der Peripherie*, 1928), *Šarmanka, Ob"javlenie o smerti / Vysokoe naprjaženie* (*Die Ankündigung eines Todes / Hochspannung*, 1931) und *14 krasnych izbušek* (*14 rote Hütten*, 1932) im Lichte des Theaters des Absurden. Um hier lediglich eine der Interpretationen herauszugreifen: In *Duraki na periferii*, einer Groteske über einen possenhaften, aber tragisch endenden Vaterschaftsstreit in der Provinz, „erweisen sich die dümmlich-komischen Effekte als ein dem behandelten Thema unangemessener Diskurs der kollektiven Verantwortungslosigkeit, der in absurder Weise über den Fakten schwebt“ (53). Es ist vor allem der bürokratische Jargon, der hier „absurde Blüten“ treibt (54). An solchen Formulierungen sieht man, dass Günther, obwohl er von Definitio-

nen absieht, einen im Grunde normativen Begriff des Absurden voraussetzt: Absurd ist das „Unangemessene“, das den „Fakten“ widerstrebende. Platonovs Texten wird er damit gerecht. Die Frage ist eher, inwiefern eine derart ‚referentielle‘ Bestimmung des Absurden die Verwendung der Kategorie noch als produktiv erscheinen lässt. Wenn der biologische Vater zum Schluss kommt, dass er sich am besten „zur Seite liquidiert“ («то я ликвидируюсь в сторону»), spricht Günther von „absurder Verwendung des in jenen Jahren verbreiteten Schlagworts“ (55). Ist die für Platonov charakteristische grammatische Anomalie allerdings auch absurd? Zumindest ist zu bedenken, dass weder bei Charms noch bei Vvedenskij, weder bei Ionesco noch bei Beckett dergleichen grammatische Schnitzer eine wesentliche Rolle spielen. Vieles spricht dafür, in ihnen eine Darstellung des (Sprach-)Bewusstseins bei Platonovs revolutionären Subjekten zu sehen. Zwar ist eine solche mimetische Referenzialität bei den Absurdisten nicht schlechterdings abwesend, aber sie ist dann deutlich opaker.³ Auch das „Recht auf Unglücklichsein“ (57), das Günther im Zusammenhang mit dem Verhungern des Kindes so eindrucksvoll entwickelt und das selbstredend eine eklatante Abweichung von dem verordneten Optimismus darstellt, ist eher ein antiutopisches Postulat als ein absurdes Faktum. Seinen heuristischen Dienst – in diesem Fall: Vergleichbarkeit zu schaffen – kann ein Begriff indessen auch leisten, wenn er, wie die Leiter, wieder abgeworfen wird. Ein im engeren Sinne absurdistischer Topos wird in den Ausführungen zu der Tragödie *14 krasnych izbušek* erwähnt: sprunghaft-unvermittelte Gewalt. Günther bemerkt zu Recht: „In der Schilderung derartiger Grausamkeiten berührt sich Platonov mit der Poetik der Obëriuten“ (68, Fn. 73).

Das vierte Kapitel, „Psychopathologie des Totalitarismus“ (71–89), nimmt das Romanfragment „Makedonskij oficer“ („Der makedonische Offizier“) und die Erzählung „Musornyj veter“ („Müllwind“) aus den Jahren 1933–1935 in den Blick. „Makedonskij oficer“ handelt von der Reise eines „hellenischen“ Hydraulikers in das von dem Despoten Oznij regierte Land Kutemalija zur Zeit Alexander des Großen, „Musornyj veter“ von einem deutschen Widerstandskämpfer namens Lichtenberg, der, in ein Konzentrationslager verbracht, zum Tode verurteilt wird und zwar entkommen kann, aber am Ende

3 Man denke etwa an die möglichen zeitgeschichtlichen Bezüge in Charms' *Elizaveta Bam* (1928), Vvedenskij's *Ėlka u Ivanovyč* (1938) oder in Becketts *En attendant Godot* (1952). Für eine Lektüre von *Godot* als Holocaust-Stück siehe Temkine et al. 2008.

verblutet, weil er einer verhungernenden Frau ein Stück von seinem Bein zu essen gibt. Günther gelingt es nachzuweisen, dass Platonov in „Makedonskij oficer“ unter keineswegs offensichtlicher Bezugnahme auf die Analysen der Tyrannis in Platons *Staat* und Aristoteles' *Politik* eine Psychopathologie des Totalitarismus entwirft, die auf Masochismus beruht: Der groteske Enthusiasmus der Gefolgsleute des Despoten in „Makedonskij oficer“ besteht darin, sich selbst bis zum Äußersten zu schinden. An die Stelle eines eigenständigen Denkens tritt bei den Untertanen von Kutemalija „die Performanz masochistischer körperlicher Rituale“ (77). Demgegenüber interpretiert Günther die Psychopathologie, der in „Musornyj veter“ Lichtenberg zum Opfer fällt, als wesentlich von sozialdarwinistischem Sadismus getrieben (89). Der Protagonist bezeugt im nationalsozialistischen Deutschland eine „Umkehrung der Evolution“, die „Entstehung von Tieren aus Menschen“ («происхождение животных из людей»), wie es in Platonovs Erzählung heißt (84). Die beiden Totalitarismen stehen also Rücken an Rücken, sie konvergieren in grotesken Körperkulten, die an die Stelle jeglichen eigenständigen Denkens und jeglicher geistigen Betrachtung treten. Der Befund lässt an Boris Pasternaks (2005: 658) Bemerkung über Nazideutschland und die Sowjetunion in einem Brief vom 5. März 1933 denken: «Это движенья парные [...]. Это правое и левое крылья одной матерьялистической ночи» („Das sind gepaarte Bewegungen [...]. Das sind der rechte und der linke Flügel ein und derselben materialistischen Nacht“). Interessant ist dabei, dass die Bewohner des deutschen Reiches bei Platonov eine „einmütige Herde“ bilden, die auch in Abwesenheit des Führers willfährig ist, während der Stalin nachempfundene Despot im Kutemalija permanent interveniert und seinen Palast umbauen lässt (78, 89). Absurd ist nach Günther aber in beiden Fällen das Bestialische selbst; er spricht von „absurden und grausamen Rituale<n>“ (ebd.). Die Bestimmung des Absurden wird damit bis zur Identifikation dem Grotesken angenähert. Sprachliche Aspekte spielen kaum eine Rolle.

Das fünfte Kapitel, „Platonov – ein Absurdist wider Willen“, kommt zunächst auf Čevengur zurück und bezieht sich außerdem auf die Erzählung „Gorod Gradov“ („Die Stadt Gradov“, 1927) und den Kurzroman *Kotlovan* (*Die Baugrube*, 1930). Als Absurd erscheint einerseits die Vorstellungswelt der Bewohner von Čevengur, namentlich ihre Obsession, die Sonne an der Stelle der Menschen arbeiten zu lassen (92). Man könnte diesbezüglich von einem ‚phantastischen Absurden‘ sprechen. Zugleich interessiert auch hier das

bürokratische Absurde, eine „ins Absurde tendierende Philosophie der Bürokratie“ (93). Aus „Gorod Gradov“ stammt die Aussage des Bürokraten Šmakov, dass „die Welt offiziell durch niemand eingerichtet wurde und folglich juristisch nicht existiert“ („что мир официально никем не учрежден, стало быть, юридически не существует“), die bereits im Kapitel zum Theater des Absurden zitiert wird (54). Ein ganz anderer Aspekt kommt mit *Kotlovan* in den Blick – die ‚Sinnsuche‘ des Protagonisten Voščev und die Sinnsurrogate, auf die er in seiner Umgebung stößt: „Die Sinnfrage wird dadurch in dem Roman auf immer wieder neue Weise ins Bewusstsein gehoben“, schreibt Günther, „dass Vertreter der offiziellen Ideologie absurde und zugleich entlarvende Ersatzbegriffe für die Termini *mysl/istina* anbieten“ (97). So stehe im Zentrum von *Kotlovan* die „Abwesenheit des Sinns“ (ebd.). Das ist wiederum als Befund zu Platonov plausibel. Im Vergleich mit Charms, Vvedenskij oder Beckett ist Verlust von Sinn indessen nicht gleichbedeutend mit dessen Abwesenheit. Aus der Sicht einer „logique du sens“ (Gilles Deleuze) überleben die sprachlichen Sinnkollisionen die existenzielle Sonnenfinsternis. Das „Vorbeireden am realen Leben“, das Günther für die Helden von Platonovs Dramen veranschlagt (101), ist sehr wohl charakteristisch für die „Minus-Kommunikation“ (Druskin 2000 [1973]: 396) zumal bei Ionesco im „Anti-Stück“ *La cantatrice chauve* (*Die kahle Sängerin*, 1950). Bei Vvedenskij sieht der absurdistische Denker Jakov Druskin allerdings eine Kommunikation (oder ‚Akkommunikation‘) am Werk, die mehr als bloß ‚fehlgeht‘ und stattdessen neue Dimensionen von Dialog im Zeichen des logischen *non sequitur* aufscheinen lässt. Günther kommt dann in dem Unterkapitel „Platonovs Konzeption des Absurden“ (102–104) auf die entscheidende Differenz zu sprechen und expliziert damit auch nachträglich die Semantik, die er selbst mit dem Konzept vom ersten Kapitel an verbindet:

Manifestiert sich in der Poetik eines Dichters wie Daniil Charms eine existentielle Erfahrung, die letztlich auf einen Nullpunkt des Nichts hintendiert, so schlägt Platonov mit seiner angestregten Suche nach der Wahrheit und dem Sinn menschlichen Handelns eine diametral entgegengesetzte Richtung ein. Das Absurde versteht er als krasse Abweichung von der Sinnhaftigkeit des Seins, die von ihm prinzipiell nicht in Frage gestellt wird.

(102)

Dieser Gegensatz spiegelt sich im Befund, dass der „Gesellschaftsdenker“ Platonov den „offiziellen Diskurs von innen <zersetzt>“, während die Obëriuten/Činari die „Sowjetsprache“ aus ihrer Welt radikal ausschließen (103). Bis zum Schluss lässt Günther dagegen offen, inwiefern das Absurde bei Platonov nun den vorgefundenen Mangel oder doch die ästhetische Reaktion darauf bezeichnet. Eher unbestimmt hält er fest: „Elemente des Absurden treten in seinem Werk in dem Moment auf, wo eklatante Abweichungen des realen Geschehens von seiner Weltsicht auftreten“ (104). Zwischen diesen Möglichkeiten – das Absurde als Missstand vs. das Absurde als künstlerischer Faktor – liegt die Aktualisierung der Kategorie in *Andrej Platonov und das Absurde*.

Das abschließende Kapitel, „Andrej Platonov und die Archetypen der sowjetischen Kultur“ (105–122), verschiebt die Optik noch einmal, man könnte auch sagen, es nimmt eine Vogelperspektive ein. Entworfen wird hier eine Typologie von Platonovs Arbeit an der stalinistischen Mythologie, d. h. des „eigensinnigen Helden“, der „Väter und Söhne“, der „ambivalenten Weiblichkeit“ sowie des „ganz anderen Feinds“. In jeder Rubrik, so die Schlussfolgerung, enttäuscht Platonov die systemischen Erwartungen auf drastische Weise: seine Helden sind traurig statt fröhlich, irren umher und bleiben dysfunktional im Aufbau des Sozialismus, die Vatermythen seiner unvergesslichen Waisen-Figuren und damit das Bild des ‚väterlichen‘ Stalin sind stets ambivalent, die Frauen deuten eine abenteuerliche, hochgradig synkretistische und letztlich noch dem Silbernen Zeitalter verpflichtete sowjetische „Sophiologie“ an, das Feind-Mythem des sozialistischen Realismus schließlich bleibt meist unbesetzt. Der Band kehrt so im letzten Kapitel zur Ausgangsthese von der abgründigen „Kluft“ zurück, die Platonovs Welt von der um 1930 sich verhärtenden sowjetischen Mythologie trennt (121). *Andrej Platonov und das Absurde* nähert sich dieser Kluft nach über vierzig Jahren Beschäftigung seines Autors mit Platonovs Werk noch einmal anders: Das Buch umkreist die Kluft als Faktum des Absurden. Für alle Interessierten ist es so – mit Vvedenskij's Ausdruck – eine überaus inspirierende „Einladung zum Nachdenken“.

Christian Zehnder

Literatur

- Bennett, Michael Y. (2024): "Introduction: What Is Absurdist Literature? And Is that What We Are Calling It Now?", in: Idem (Ed.): *The Routledge Companion to Absurdist Literature*. New York / London: Routledge, 1–4.
- Camus, Albert (1985): *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard.
- Druskin, Jakov (2000): „Zvezda bessmyslicy“, in: Sažin, Valerij (sost.): „Sborišče družej, ostavlennych sud'boju“. L. Lipavskij, A. Vvedenskij, Ja. Druskin, D. Charms, N. Olejnikov: „Činari“ v tekstach, dokumentach i issledovanijach. T. 1. Moskva: Ladomir, 323–416.
- Esslin, Martin (1971): „The Theatre of the Absurd Reconsidered“, in: Idem: *Reflections: Essays on Modern Theatre*. New York: Anchor Books, 179–186.
- Görner, Rüdiger (1996): *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gjunter [Günther], Hans (2012): *Po obe storony ot utopii. Konteksty tvorčestva A. Platonova*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Günther, Hans (1968): *Das Groteske bei N. V. Gogol'. Formen und Funktionen*. München: Verlag Otto Sagner.
- Günther, Hans (2016): *Andrej Platonow. Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: Suhrkamp.
- Günther, Hans (2020): *Revolution und Melancholie. Andrej Platonovs Prosa der 1920er Jahre*. Berlin: Frank & Timme.
- Jaccard, Jean-Philippe (1991): „Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd“ [trans. Neil Cornwell], in: Cornwell, Neil (Ed.): *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*. London etc.: Macmillan, 49–70.
- Pasternak, Boris (2005): *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v odinnadcati tomach*. T. 8. Tevekeljan, Diana (gl. red.). Moskva: Slovo.
- Temkine, Pierre / Temkine, Valentin / Temkine, Raymonde et al. (2008): *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*. Aus dem Französischen von Tim Trzaskalik. Berlin: Matthes & Seitz.
- Urban, Peter (Hrsg.) (1990): *Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.

Шливар, Василиса: Десакрализация молчания. О блокадных стихотворениях Геннадия Гора. Санкт-Петербург: Jaromir Hladik Press, 2025. 200 с., ил. ISBN: 978-56054152-7-5

Геннадий Гор (1907–1981) — ленинградский прозаик, рассказы и романы которого, в основном фантастического содержания, были известны советским читателям начиная с 1960-х годов. Мало кто помнил прозу Гора второй половины 1930-х, отразившую многие формальные поиски той поры; антиформалистская кампания автора почти не затронула, но, очевидно, принудила его к сильной автоцензуре. Лишь в XXI веке был опубликован не изданный в свое время роман Гора «Корова» (год создания 1930) и перепечатаны ранние, в разной степени экспериментальные рассказы и повести¹.

Особое место в жизни и, как выяснилось, творчестве Гора занимала блокада Ленинграда. Проведя первую блокадную зиму в городе, в апреле 1942 г. Гор был эвакуирован в Пермскую (тогда Молотовскую) область, где с июня того года начал создавать единственный в его жизни поэтический цикл, пролежавший в ящике его рабочего стола до начала нового века². Только в 2002 г. писатель Александр Ласкин, знавший Гора с детства, опубликовал 23 стихотворения из цикла, предпослав им рассказ об их авторе и неизвестной грани его творчества³. Впервые более или менее полностью цикл вышел под заглавием «Блокада» в Вене — это было двуязычное издание с переводами на немецкий, комментариями и глубокой статьей Питера Урбана (Gor 2007). В 2011 г. 13 стихотворений цикла, подготовленные Андреем Муждаба по рукописной тетради, хранящейся в семье автора, были напечатаны в

1 Гор, Геннадий. *Корова. Роман, рассказы*. Битов, Андрей (предисл.). Москва: Независимая Газета, 2001. Следует еще назвать сборник *Факультет чудиков* (Санкт-Петербург: Издательство журнала «Звезда», 2004), куда вошли повесть, давшая название всей книге, и авторская подборка рассказов «Живопись».

2 Близкий друг Гора, писатель Л. Рахманов поместил в посмертный очерк о Горе, опубликованный в 1984 г., четыре стихотворения, никак не обозначив их источник (републ. в: Гор 2021: 549–572).

3 Ласкин, Александр: «Гор и мир; Гор Г. <Стихотворения>», в: *Звезда* 5, 2002, 131–134, 135–139.

ежеквартальном альманахе университета Торонто, в сопровождении статьи А. Ласкина и иллюстрирующей поэзию Гора графики Г. Кацнельсона⁴. В 2012 г. в издательстве «Гилея» вышел тщательно подготовленный Муждаба том, куда вошло 95 стихотворений (Гор 2012); затем цикл с добавлением вновь найденного текста вошел в состав книги Гора *Обрывок реки*, выпущенной петербургским Издательством Ивана Лимбаха (Гор 2021). Поэзии Гора посвятил яркое эссе Олег Юрьев (2008); появились статьи Ильи Кукулина (2019: 37–39), Петра Сафронова (2019), Игоря Вдовенко (2021); в книге Полины Барсковой *Седьмая щелочь* (2020) стихи Гора были сопоставлены со стихами других блокадных поэтов⁵.

На фоне упомянутой литературы о блокадном цикле Гора монографическое исследование Василисы Шливар заслуживает особого внимания. Определив в предисловии своей книги темы поэтического цикла Гора — «тело, время, (анти)органика, смех, жертвоприношение», Василиса Шливар рассматривает каждую из них в главах-«эссе», которые сочетают в себе «филологический и философский подходы» (9)⁶. Такое жанровое определение автором своего исследования говорит о том, что каждая глава может быть прочтена отдельно как нечто законченное, но в сумме все разделы книги претендуют дать разные ракурсы в обзоре заявленных тем. Избранной формой эссеистичности автор ос-

4 *Toronto Slavic Quarterly* 31, 2011, 239–268.

5 Предваряя небольшую, в четыре стихотворения, подборку Гора, составительница антологии так характеризует и интерпретирует замысел его поэтического свидетельства: «Эти стихи не были адресованы ни тем, кто пережил блокаду, ни тем, кто ее вообще не знал (как близкие Гора), эти стихи не были обращены даже к самому поэту, вырвавшемуся из города, — они повествовали лишь опыт погибших для самих погибших» (Барскова 2020: 155); «[...] Гора интересует [...] попытка описания [...] голода с точки зрения из блокадного голодного безумия. То видение, которое нам преподносит Гор, вероятно, можно назвать блокадным сюрреализмом — это видение, изображение реальности уже из несколько другого измерения, искаженного этой самой реальностью»; «Гор стремится запечатлеть блокадное сознание изнутри. Субъект его стихов всегда находится на грани, в процессе распада [...]» (Там же: 160). Шесть стихотворений Гора были включены Барсковой в раздел «Поэзия» составленной ею хрестоматии *Блокада. Свидетельства о ленинградской блокаде* (Москва: Фонд «Культура детства» / Издательский проект «А и Б», 2017, 126–129).

6 Здесь и далее цифры в скобках отсылают к страницам рецензируемого издания.

вобождает себя от необходимости обосновать выбор стратегии прочтения, оставляя иные приводимые аналогии завершать читателю.

Кроме проведенной над циклом рефлексии, уникальность рецензируемого издания заключается также и в том, что в нем факсимильно воспроизведены все рукописные страницы цикла. Благодаря этому теперь есть возможность видеть почерк автора, следить за его изменением (футуристическое отношение к почерку Гору было известно). Кроме того, оказалось возможным обнаружить небольшие погрешности, допущенные А. Муждаба при публикации стихов в «гилеевском» издании. Так, в стихотворении «А девушка тут где смеялась, любила...» (Гор 2012: 43; Гор 2021: 379) 5-я с конца строка должна читаться: «Зв́алась. Что было певуньей, девчонкой» — того требует не только устойчивый метр, но и рукописный текст, где отчетливо видны и представленный акцент в слова «зв́алась», и «о» в слове «было» (114)⁷.

Опираясь на идею В. Беньямина об «осовременивании прошлого» (цит. по: Сандомирская 2013: 11), Шливар на протяжении всего исследования не только всматривается в беспощадные страницы «человеческого документа» и отдает должное историографии — историко-литературному и философскому контексту, уже определившему или продолжающему уточнять творческое лицо Гора, — но и уделяет внимание принадлежности горовского цикла «петербургскому тексту», и это кажется очень плодотворным, перспективным:

Если в «петербургском тексте» русской литературы масштабные катастрофические события, уносящие жизни людей, в основном предстают бунтом непокорных стихий природы, прежде всего наводнения, то Гор показывает другую сторону столкновения человека и природы, заложенного в фундамент города, — смертельную стихию зла, исходящего из человека, из его беспощадной деструктивной натуры, перед которой бессильна даже природа — она стонет, гибнет, исчезает [...].

(11)

7 Не исключено, что этот просчет происходит из книги, тексты для которой готовил и переводил на немецкий язык Петер Урбан.

Думается, вклад поэта Гора в специфику «петербургского текста» заключается еще и в том, что им открыта не только «стихия зла, исходящая от человека», но и помещенность тела и сознания в замкнутые пределы города-крепости-тюрьмы, что еще больше проясняет мысль исследовательницы о жителе-блокаднике как о «и жертве, и палаче» (69), в отношении которого (и к которому) отменяются всякие гражданские, правовые и этические нормы, а также пересматриваются гуманистические и биологические постулаты. Так, пытаясь развернуть динамику охватывающего блокадного человека безразличия, Шливар использует свидетельства тех, кто испытал на себе муки заточения в блокированном городе со своими голодом, замороженностью, одиночеством: так, оказываются очень созвучны мыслям исследовательницы приведенные слова художника И. С. Глазунова, пережившего блокаду: «Удивительная легкость перехода из одного состояния в другое. Оживают и материализуются образы прочитанных книг, увиденных людей, событий» (88)⁸. И дальше исследовательница продолжает: «Но чем дальше, тем быстрее утрачиваются красочность, разнообразие и пластичность ощущений. „Очищенность“ оборачивается опустошенностью, „промытость“ — безразличием» (Там же).

Шливар сосредоточена на «прямом, наивном, зеркальном» обосновании картины блокады, представшей «зрению реального человека в нереальных обстоятельствах», когда «[...] в блокадном Ленинграде, в ситуации абсолютного экзистенциального ужаса он безо всяких оговорок и ограничений вдруг заговорил на [...] языке, применительно к которому несколько стыдный вопрос об отношениях формы и содержания просто-напросто не встает» (Юрьев 2013: 54). Исследовательница пошла далее — в глубь «абсурдного (бес)сознания, застрявшего во все растягивающемся мгновении смерти» (12). Характеризуя поэтический мир Гора — «антимир окаменевшего слова каменного (чело)века», — Шливар определяет и свойства самого слова: оно, по мнению исследовательницы, лишено продолжительности, деме́тафоризировано, блокировано, «оно опустошено, неспособно принять участие в сотворении смысла, его можно лишь насильственным образом, механически „приделать“ к

8 Приведенная Шливар цитата — из книги С. Ярова *Повседневная жизнь блокадного Ленинграда* (Москва: Молодая гвардия, 2013).

другому слову. Это слово безъязыкого человекоотрупа, безумного урода нескончаемого апокалипсиса. Это мертвое слово» (35); «[...] мертвое слово, — продолжает Шливар, — теряет способность к перевоплощению. Застывая, оно иногда даже неспособно к порождению метафор, оно голое, одичалое, гнилое» (50), — так толкует она строки Гора: «К песне примерзли слова» (из стихотворения «Овидий, завидующий белке...»; Гор 2012: 93), «нету в слове сердца» (из стихотворения «В саду играет музыка...»; там же: 70). Со слова слиняла культурность, так как сама культура умерла. Слово, по наблюдениям исследовательницы, иссушается; выброшенное из реки-речи, оно утрачивает возможность заключать в себе всю вселенную в ее живой изменчивости, оказывается способным только называть, описывать, миметически воссоздавать ужасную данность, где масштабы отменены, так как человек оказался отрезан ото всего, ампутирован и в таком расчлененном состоянии заперт в замкнутом наглухо пространстве.

В свете рассуждений Шливар о феномене блокады в поэтической книге Гора обнаруживается неожиданный смысловой фон у рассказа Даниила Хармса «Сундук», герой которого задумывает испытать в себе силу жизни и смерти и для этого залезает в сундук:

Вот началось: я больше не могу дышать, — думает человек с тонкой шеей. — Я погиб, это ясно! Мне уже нет спасения! И ничего возвышенного нет в моей голове. Я задыхаюсь!.. Ой! Что же это такое? Сейчас что-то произошло, но я не могу понять, что именно. Я что-то видел или что-то слышал... Ой! Опять что-то произошло? Боже мой! Мне нечем дышать. Я, кажется, умираю... А это еще что такое? Почему я пою? Кажется, у меня болит шея...⁹
(Хармс 1997: 335–336)

Залезший в сундук сам решил подвергнуть себя странному испытанию и пережил пугающие моменты скованности, запертости, обездвижен-

9 Образ сундука появляется и в стихотворении Гора «Кулак»: «Море спрячу в сундук» (Гор 2012: 26), по поводу чего Шливар пишет в примечаниях: «Трансформация открытого пространства в закрытое, усугубляющая чувство безысходности, тесноты, удушья, развивающая тему (не)свободы, прослеживается в парадоксальном сжатии локусов леса, моря [...]» (92).

ности в узком пространстве — таков эксперимент Хармса, могущий показаться смешным. У Гора если и эксперимент, то ставят его уже не над самими собой те, кто оказался лишенным всего жизненно необходимого, — по мысли Шливар, и жизни, и смерти, пространства и времени: этот эксперимент поставлен теми, кто спланировал блокаду. «Трудноопределимое, зачастую почти полностью отсутствующее пространство небытия, — пишет исследовательница о ситуации блокадного, блокированного сознания, — сопровождается клаустрофобной атмосферой безысходности» (11).

Слово «блокада» употреблено в монографии много раз, и не только в историческом, но и в экзистенциальном и поэтическом смысле. Кажется, Шливар сама оказалась загипнотизирована той ужасной реальностью, которая открывается за сжатым высказыванием поэта, за его сошедшим с ума зрением: обращаясь к новейшей — в последние годы опубликованной — историографии блокады, исследовательница словно не всегда может отделаться от морока фактического материала, в каждом свидетельстве кричащего о «блокаде сознания» (14), «блокировании жизни» (17), «блокаде [...] возвышенного духовного», блокировании самой смерти, «блокированном времени смерти» (24)...

Рассматривая стихотворный цикл Гора как «языковой эксперимент, осуществленный в лучших традициях поэтики абсурда» (13), Шливар находит его источник не только в созданных войной условиях не-выживания, но и в характерном сознании жителя города на Неве, независимом от внешних обстоятельств, — «катастрофическом сознании», неустанно ожидающем конца¹⁰. Справедливо видя в поэтике Гора продолжение обэриутского миропонимания (об этом писали и П. Урбан, и О. Юрьев, и А. Муждаба), Шливар предлагает рассматривать блокадный цикл как своеобразный извод авангардизма, не рвущегося вперед, а осознающего себя позади — у разбитого корыта любых форм прогрессизма, в выгребной яме сошедших с рельсов мироздания и

10 В примечаниях к этому месту своего исследования авторка приводит большой фрагмент из посвященной мифопоэтическому пространству города статьи В. Н. Топорова «Петербургский текст русской литературы», где ученый определял психологические черты петербургского типа, для которого «катастрофическое сознание [...] страшнее самой катастрофы. Последняя снимает все разом, и перед нею человек — *la quantité négligeable*» (76).

человеческого слова; не исключает исследовательница и перспективу «пагубного низвержения словесной потенции от космогонии к агонии» (64) — то есть опровержения Гором самой авангардной поэтики. Следуя наблюдениям Урбана над тем, что у Гора «язык, которым названы все произошедшие ужасы (предательство, грабеж, убийство, даже канибализм), прост, непосредствен, резок и конкретен» (Gor 2007: 232) и весь «разговор Гора с самим собой и своими героями [...] происходит в атмосфере ледяного экзистенциального одиночества, оставленности богом и людьми» (Там же), сербская исследовательница мягко отклоняет не раз артикулированное мнение о том, что творчеством Д. Хармса и А. Введенского русский авангард завершился. Шливар хотя и склонна видеть в блокадном цикле Гора реалистическую тенденцию (поэт взял на себя смелость описать слетевший со всех петель мир, используя доступный на тот момент арсенал собственной памяти), но находит немало подтверждений тому, как казавшееся самым невероятным и абсурдным вымыслом было осуществлено в реальности.

Шливар неявно, подспудно вступает в полемику со своими предшественниками, кажется, в особенно существенном для нее пункте — о свободе. Она находит углубление темы несвободы в образах природы — в том, что традиционно считается воплощением идеи выхода, трансгрессии. Исследовательница, прибегая к непростым и даже мучительным построениям Агамбена, пишет о «странном метафизическом пространстве безразличия, дающего своеобразный парадоксальный вид свободы» (66), и утверждает, что человек становится жертвой другой, непредвиденной трансгрессии — мира, утратившего привычные очертания и границы. Гор, согласно выстраиваемой в исследовании интерпретационной концепции, в своем поэтическом творчестве следует за этим фаталистически предопределенным распадом.

В отличие от многих, писавших о катастрофе в ретроспекции, у Гора процесс ментального слома переживается почти в настоящем (стихотворения на- или записаны уже в эвакуации). Лирический персонаж Гора выступает свидетелем того, как, в хайдеггеровских терминах, мир лишается бытийственного, онтологического и остается с сущим, онтическим, сквозь которое перестает просвечивать бытие; как из поэтической речи испаряется переносное значение — основа метафорики — и слово означает предмет без зазора, сам же предмет

оказывается трансформирован, искажен, не только не соответствует своей природе, но и лишился связи с родственным и не родственным. Шливар понимает фиксируемый поэтом распад как действующее расчленение тела, что подразумевает и каннибализм, и логофагию (буквально — «словоедство»). Исследовательница ссылается при этом на мысль Адорно, которую можно сформулировать так: слово ценностно не может соответствовать ничему отрицательному, иначе оно мертвеет, становится механистичным, как и те затянутые в смерть, «кого не затронули мероприятия по механическому процессу умерщвления» (95).

Безусловно, в исследовании Шливар сказалась возросшая историческая и антропологическая необходимость осознать травматическое и катастрофическое в искусстве. Ее обращение к страшному периоду блокады Ленинграда расширено посредством привлечения философского дискурса до пределов осознания всего опыта Второй мировой войны как «фабрики смерти» (выражение В. Н. Топорова) в общемировом масштабе. Кроме того, начало 2020-х — время, в которое создавалось исследование, — дало, к сожалению, немало поводов для оглядывания назад, на трагический опыт XX века — опыт искалеченных поколений, восприятие которого позволяет всему прошедшему «обрести [...] высокую степень актуальности», чтобы «осовременить прошлое». Эти мысли В. Бенямина, цитируемые Шливар по работе И. Сандомирской (11), на протяжении всего исследования расширяются и распространяются для определения и уточнения творческого лица Гора. «„Искупить“ — значит сделать действительным» (Сандомирская 2013, с. 10–11) — кажется, этот девиз-принцип и определяет у Шливар специфику подачи материала, толкуемого в его страшной однозначности. Контекст, к которому обращается исследовательница, максимально заостряет постановку проблемы: опыт «блокадного человека» сопоставляется с опытом узника концлагеря, для чего опорой выступает книга Дж. Агамбена *Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель*. Шливар находит общность уничтожительно-го опыта жертв параллельных катастроф в блокированности не только первичных потребностей жизни, но и самого сознания, отчего свидетельство оказывается неадекватным свидетельствуемому и попросту невозможным. Оттого нет ничего удивительного, что в книге возникает фигура В. Шаламова с его страшным гулаговским опытом. Тем

самым доходяга сталинского лагеря и мусульманин¹¹ лагеря нацистского находят созвучие в блокадном человеке. Вписывая блокадный цикл Гора в контекст «литературы о пенитенциарных системах», исследовательница называет те общие характеристики, которые совпадают во многих свидетельствах — «насильственные катаlepsия времени и ограничение пространства» (65).

Шливар так описывает логику превращения человека в «изможденное существо со сгорбленной спиной и понурой головой, в лице и в глазах которого нельзя прочесть и намек на мысль»¹²: «Застигнутый врасплох лишением свободы за несовершенное преступление, человек вынужден сменить перспективу, обратиться от внешнего мира к внутреннему, единственному, кажется, знакомому, прочному. Однако это только видимость. Уходя в себя, он стремительно погружается в кафкианские дебри сознания: безвинный преступник, не совершавший преступления над несуществующей жертвой, заключенный в своем доме, преследуемый за сам факт своего существования двойным невидимым врагом — собственным и чужим государствами, никчемный солдат в абстрактном бою с абстрактным врагом, сбрасывающим вполне реальные бомбы, ненужный стране, обществу, другу, семье, возлюбленной, лишний голодающий рот, брошенный в снегу живой труп» (67), которому «нельзя умереть»¹³ — не из соображений долга или ответственности перед кем-то или чем-то¹⁴, не ради какой-то идеи, чтобы дожидаться ее торжества; исследовательница видит эту невозможность найти успокоение в смерти в том, что заблокировано время, заблокирована сама смерть.

Шливар задается вопросом, почему увидевший воочию блокаду Ленинграда, столкнувшийся вплотную с Катастрофой автор сти-

11 Агамбен так объясняет это определяющее понятие: «„Мусульманин“ — на лагерном сленге узник, находившийся в стадии крайнего физического и психического истощения» (Агамбен 2012: 34). В книге содержится еще немало уточнений этому страшному результату истребительной политики. Это жаргонное определение заимствовано философом из книги Примо Леви *Канувшие и спасенные*.

12 Слова Примо Леви из его книги *Человек ли это?* приводятся в исследовании В. Шливар на с. 68.

13 Из стихотворения «Избушка» (1942; Гор 2012: 58).

14 В рассказе Гора, помещенном в *Блокадной книге* Адамовича и Гранина, фигурирует замечание: «Я вообще против слова „героизм“ в этих условиях» (Адамович/Гранин 2014: 609), цитируемое и Петером Урбаном в его послесловии к *Блокаде* (Gor 2007: 232).

хотворений прозаик Геннадий Гор дал именно такой выход кошмару, придав ему форму и взрывчатость поэтического высказывания. Цикл был создан в то время — и исследовательница учитывает этот компонент, — когда автор находился уже вне осажденного города, в котором не было «места для поэтического переосмысления (для тропеизации, для метафоры)» (Сандомирская 2013: 226), — в эвакуации, когда им могло двигать не столько желание документально зафиксировать абсурд происходящего, сколько дать ему выход из себя, терапевтически освободиться. И потом, после всего, автор, переживший как блокаду, так и ее поэтическое пере-переживание, как будто забыл о созданном цикле. Гор, ставший на два года поэтом, и хотел бы забыть то, чему он оказался свидетелем, но не мог не выразить этого, отчего язык его поэтического высказывания, вобравший в себя травму мира, искалечен и предельно минималистичен, а частые повторы нанизываемых по принципу кумулятивности образов и мотивов, подобно реверберации волн, образуют комбинаторные модели, напоминающие то ли борьбу с одолевающими навязчивыми идеями, то ли «вращательное движение дистрофической мысли» (слова Л. Гинзбург из *Записок блокадного человека*). Писатель Геннадий Гор, став жертвой дистрофии памяти, умудрился сделаться нарушителем табу на правду. Об этом и говорит Василиса Шливар в исследовании, заключающем в себе пять глав-эссе:

— «Мертвое тело (в) поэзии», где сюжет, связанный с языковым экспериментом по одеревенению слова, которое не может воссоздать фрагментированного тела, соотносится как с «петербургским текстом» в его филологическом обосновании, данном Топоровым, так и с классической мифологией от Гесиода и Овидия до последних времен, превративших человека в каменное существо: по наблюдению исследовательницы, Гор фиксирует смену «железного века» «веком-зверем» — «каменным веком немного человека» (19);

— «Время смерти», где исследовательница строит свой анализ на ключевых философских и поэтических координатах — времени и пространства, на преодоление которых столько сил потратил исторический авангард; страшный итог блокадной действительности, когда происходит «абсолютное уничтожение надежды на будущее» (24), «блокирует<ся> время смерти». Шливар видит проявление тотальной несвободы «голового человека» блокады в «превращении жизни в

смерть», совершающемся в «блокированном антимире» (29), где смысловые связи расшатаны, привычные границы между оппозициями, казавшимися вечными, размыты и герой, получив фантастическую способность превращаться в любую субстанцию, «уравнивает в себе и собой жизнь и смерть, время и пространство, сон и явь, правду и вымысел» (27). В этой главе исследовательница уделяет внимание мифологической природе миропонимания Гора, находя в его лирике за очевидными отсылками к образам прошлого глубокий слой архетипического. Так, водная стихия, река — частая героиня стихов блокадного цикла — не только сопровождает героя в жизни, но и проникает в него, оказываясь иным проявлением смерти, способствующей забыванию слов, отмены их творческого потенциала (здесь Шливар устанавливает интересную связь блокадных стихов Гора с некоторыми поэтическими прозрениями О. Мандельштама, в первую очередь с «Ласточкой»). Говоря о специфике представления поэтического времени у Гора, тонко анализируя стихотворение «Хохот в лесу. Мзда на мосту...» (Гор 2012: 38–39), исследовательница прослеживает процесс превращения лирического персонажа в слово, «способное стать чем угодно, проникнуть в самые разные места, предметы, явления и тем самым размыть любые границы, уравнивая в себе и собой жизнь и смерть, время и пространство, сон и явь, правду и вымысел; являя собой совокупность миров» (27). Обмирание слова, утверждает Шливар, чревато отсутствием жизнеутверждающей текучести, как, по ее же замечанию, было у чинарей — в «слиянии с хаосом, ведущем к возрождению» (20), когда утрачивается онтологическое единство, порождается «фрагментация мира и, в итоге, распад сознания и тела» (19). Но действительно ли слово у Гора мертво? Оно опустошается, уплощается, как скоро немеет сознание, не справляющееся с распоясавшейся реальностью; можно согласиться, что оно теряет свое магическое воздействие, так что установка на фольклор — на сказку, заклинание с множеством повторов целых слов, одних и тех же морфем или одинаковых кусков слов (исследовательница на с. 26 называет аллитерацию и ассонанс, гомеотелевтон и гомеоптотон), на загадку, считалку, — внося в цикл что-то сверх авторского видения (говорения), превращает многие стихи в усилием преодолеваемую немоту, за которой слышатся стон, утробные звуки, плач, истерический смех... Необяза-

тельно, что это человеческие звуки: кричит солнце, плачет и стонет река, кричит по-бараньи рана тополя, но смеются, хохочут только пугающие подобья людей — бездушные персонажи страшного блокадного гротеска, а «реки и горы без смеха» (из стихотворения «Открытое лето к нам в окна идет...»: Гор 2012: 105); природа, на пороге окончательного замирания подверженная распаду, как расчленяется человеческое тело, «антропоморфизируется», но без смеха — исключительно человеческой способности;

— глава «Заблоцкий и Гор: от органики к антиорганике» вытекает из проблематики предыдущей главы, тем более что она оканчивается на мысли Шливар об учителях Гора — Хлебникове и Вернадском, Филонове и Заболоцком как выразителях авангардных и натурфилософских идей о языке — «духовной биосфере», объединявшей науку и искусство для борьбы со смертью, но в кризисный момент истории преданной смерти. Именно этому ракурсу утопического, полного надежд в первую треть XX века, посвящена большая часть главы, и этот ракурс приводит Шливар к убедительному сопоставлению поэзии Заболоцкого и поэзии Гора: «единство, взаимозамещение, многоликость, монадность» (45) — такие принципы названы в книге в качестве общих для двух разновеликих и парадоксально близких друг другу авторов. Приведя слова Гора о поэзии Заболоцкого, обладающей «эйнштейновским свойством замедлять время» (48), автор монографии раскрывает на этом наблюдении внутреннюю логику блокадного цикла: бесповоротный, безвозвратный распад, которому подвергается человек на всех уровнях своего существа и существования, предстает вынужденным ответом настоящему обэриуту — ответом, зафиксировавшим элементарный страх человека перед голодной смертью, когда единственная метаморфоза, которая осталась человеку, — превратиться в кусок неживой материи, а слову остается лишь «плоско отражать руины прежней органики» (51);

— название следующей главы — «Патафизика смерти» — Шливар мотивирует, привлекая богатую традицию освоения смешного от Аристотеля, Мениппа и Лукиана до новейшего времени. Картина мира, представленная Гором посредством рассредоточения всех органов восприятия, порождает странный смех, «бессильный перед чрезмерным злом» (53). Рассматривая извод смеховой культуры в блокадном и

блокированном существовании, Шливар прибегает к научно-исторической мысли М. Бахтина, чтобы сопоставить действие смеха в недавнем прошлом с пониманием смеха в Средние века, когда сохранялось представление о том, что может быть «страшнее земли» (ад, смерть, загробные воздаяния и пр.), — «у Гора все наоборот. Ничего страшнее происходящего на земле нет» (53). Пожалуй, в этой главе по сравнению с другими отведено больше места визуальному пласту поэзии Гора и, как следствие, творчеству ненецкого художника-примитивиста Константина Панкова, высоко ценимого писателем. В установке Гора на наивность, лубочность, вообще характерных для авангарда, Шливар склонна понимать представшую перед глазами поэта не только деметафоризацию слова, но и уплощение сознания, выказывающего неспособность уйти от однозначности непрерывающейся жизни и нескончаемого умирания. Смех-отчаяние, заставляющий содрогаться обезумевшего, представляется Шливар таким же мощным и хитрым для лирического персонажа Гора искусителем, как смерть. Недаром разрозненные, распадающиеся картины смеющегося в каталепсии (но вовсе не смешного) слова исследовательница определяет как сюрреалистические. Оттого в конце главы возникает фигура Рене Домалья, свидетельствующего из глубин подсознания о вывороченности мира наизнанку;

— главе «Жертвоприношение поэтического слова» автор отводит роль завершающей, и в ней говорится об уникальности не столько увиденного, сколько переданного. Сосредоточившись здесь на «самой ткани языка», на глубокой степени руинированности, «разорванности» слова, Шливар фиксирует запечатленную поэтом невозможность памяти, которая бьется в узких, сужающихся пределах-тисках «здесь и сейчас» — в блокадном сознании, в «собственном сердце, превратившемся в тюрьму» (35). В мире (антимире), где «смерть больше не обладает сакральностью», «язык непогрешимо фиксирует языковые отступления» (68–69). «Плоский, голый язык показывает уму непостижимые сферы человеческого существования, [...] где самым жутким оказывается как раз возможность антибытия», — утверждает Шливар и прибегает к философской рефлексии Агамбена, взявшегося обосновать специфику свидетельства мучеников Освенцима: только ставший „субъектом де-субъективации“, — приводит она мысль итальянского

философа, — «способен и неспособен сказать» (66). «Не-мир», «не-человек», «не-язык» — производные «минус-реальности» (термин В. Подороги, вводимый в исследование в примечании (95)), отрицающей, уничтожающей все правила и цели существования. «Нет смерти», к которому Шливар приводит под конец своего анализа поэзии Гора, диаметрально противоположно традиционному, пусть и в авангардном изводе: «Христос Воскрес — последняя надежда» (Введенский 1993: 79). В завершение исследовательница дает свою версию (разумеется, предположительную, но оттого не менее интересную), почему на протяжении следующих после блокады и войны десятилетий Гор держал весь цикл почти в полном секрете, осознавая не только «бессилие своей поэзии, отвечающей на катастрофу только катастрофой», но и свое физическое, а не поэтическое, выживание как «заложничество <у> невозможного свидетельства», как принадлежность к *homo sacer* — «сору истории» (73). Именно на последних страницах исследования — и в примечаниях к нему, корпус которых находится после основного текста, — читатель находит объяснение общему заглавию: основываясь на философии В. Бенямина и Дж. Агамбена, Шливар рассматривает опыт Гора, воплотившийся в почти невероятный поэтический цикл, как яркий след «голой жизни» (*nuda vita*), подлежащей безнаказанному убийству, но недостойной быть принесенной в жертву; такую жизнь Бенямин и Агамбен именуют «священной», а ее подлинного субъекта — «священным», или «проклятым», человеком¹⁵. Выстраивая цепочку из взаимосвязанных и взаимоисключающих бытийственных, творческих и их отрицающих актов (выживание — падение — свидетельство — умирание), Шливар склонна видеть в поэтическом высказывании Гора «нарушение обета молчания», «desacralisation of silence» (74)¹⁶. Показавший нутро распада, превращающего человека в безмолв-

15 Ср.: «[...] двойственность священного мыслится аналогично отвержению, которое включает, исключая» (Агамбен 2011: 99).

16 Здесь заявлена отсылка к философии В. Подороги, следы которой в прежних рассуждениях Шливар становятся очевидней, — в частности, в вопросе о неразделимости смешного и ужасного, отвратительного, — и которая стремится опровергнуть производимую Агамбеном «софистическую игру в онтологическое доказательство бытия» (Подорога 2021: 410) блокады — ради преодоления любой невозможности и сохранения способности свидетельствовать: «Свидетелем и единственным не могут быть

ного свидетеля, который оказывается мертв до собственной смерти, Гор засвидетельствовал безвыходность «здесь и сейчас», ту «цезуру бытия» (выражение Подороги), которую потом пытался забыть. Шливар обнаруживает, как разрушение мира приводит и к блокированию блокады в сознании (64), и к руинированию самого «дома бытия», и к превращению его в тюрьму (65), и к утрате «несуществующего органа речи, собирающего человека через тело и ум и отвечающего на его сон или видение о целостности мира-себя» (73).

Главы, избирательно освещенные в этом кратком обзоре, существенно не только пересекаются, но и заходят на территорию друг друга, чем обнаруживаются новые оттенки странного, пугающего, будоражащего поэтического цикла Гора. Василиса Шливар, всматриваясь в беспощадные страницы «человеческого документа», но стараясь дистанцироваться от материала для взвешенного анализа поэтического сознания/мышления, избывающего опыт тотальной закрытости, замкнутости, возвращается к одним и тем же образам и мотивам 96 стихотворений прозаика, чтобы обнаруживать новые грани того, что вырисовывается в картину «Непредставимого».

Думается, именно в спектре философии Агамбена, Адорно, Библина, Подороги следует искать не только объяснения смысла, заложенного автором исследования в название — «Десакрализация молчания», но и общую направленность работы Шливар, фиксирующей переход привычного модуса жизни человека к тому, где биологическое превалирует над человеческим и культурным: по мнению исследовательницы, поэт, избрав для «познания расшатанного мира» «радикальные языковые модуляции», «принужден пожертвовать собой» «под напором нечеловеческого, слишком нечеловеческого» (8). В работе Агамбена, по-видимому, легшей в качестве одной из базовых для построения Шливар, говорится о «дешевой сакрализации» страшного опыта у нежелающих что-либо знать, противостоящей, по мысли философа, другой «крайней позиции» — желанию «понять слишком много и слиш-

ни палачи и жертвы, ни все случайные другие, но только мы сами. Именно наше непрерывное свидетельство о том, что было, как и почему, будет отказом от забвения, удержанием всего того, что прослыло Невозможным и Непредставимым в горизонте человеческого разума» (Там же: 411).

ком быстро» (Агамбен 2012: 9). В противовес обозначенным полюсам сербская исследовательница настойчиво говорит о «десакрализации» архетипических образов (дерево, лес, река), увязывая эту полусознательную установку поэта с пересмотром мифологии: связь Эроса и Танатоса представляется в гротескных картинах, отсылающих к раннему творчеству Н. Заболоцкого и важной составляющей поэтики Н. Олейникова (12, 76). Исследовательская логика ведет Василису Шливар к тому, чтобы увидеть в стихах Гора такую работу со словом, в результате которой слово обретает возможность быть принесенным в жертву, а значит — приостановить, а то и прекратить его «святость/проклятость».

Петр Казарновский

Литература

- Агамбен, Джорджо (2011): *Ното sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва: Европа.
- Адамович, Алесь / Гранин, Даниил (2014): *Блокадная книга*. Москва: Эксмо.
- Агамбен, Джорджо (2012): *Ното Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель*. Москва: Европа.
- Барскова, Полина (2020): *Седьмая щелочь: тексты и судьбы блокадных поэтов*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
- Введенский, Александр (1993): «<Серая тетрадь>», в: Он же: Полное собрание произведений в двух томах. Том 2. Москва: Гилея.
- Вдовенко, Игорь (2021): «Оттаявшие слова. О блокадных стихах Геннадия Гора», в: *Новое литературное обозрение* 168, 249–255.
- Гор, Геннадий (2012): *Красная капля в снегу. Стихотворения 1942–1944 годов*. Муждаба, Андрей (сост., подг. текста и примеч.). Москва: Гилея.
- Гор, Геннадий (2021): *Обрывок реки. Избранная проза: 1925–1945. Блокадные стихотворения: 1942–1944*. Муждаба, Андрей (сост.). Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
- Кукулин, Илья (2019): *Прорыв к невозможной связи. Статьи о русской поэзии*. Москва: Кабинетный ученый.

- Подорога, Валерий (2021): *Метафизика ландшафта*. Москва: Канон-плюс.
- Сandomирская, Ирина (2013): *Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Сафронов, Петр (2019): «Не только жизнь. О блокадной поэзии Геннадия Гора», в: *Неприкосновенный запас* 127, 143–152.
- Хармс, Даниил (1997): *Полное собрание сочинений. Том 2: Проза и сценки. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное*. Сажин, Валерий (сост., подг. текста и примеч.). Санкт-Петербург: Академический проект.
- Юрьев, Олег (2008): «Заполненное зияние-2 (Рец. на кн.: Гор Геннадий. Блокада: Стихи / Пер. с русского с параллельным текстом. Вена, 2007)», в: *Новое литературное обозрение* 89, 260–272.
- Юрьев, Олег (2013): *Заполненные зияния. Книга о русской поэзии*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Gor, Gennadij (2007): *Blockade. Gedichte*. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Wien: Edition Korrespondenzen, Reto Ziegler.

Abstracts and Keywords in English for Non-English Articles

Savva Mikheev

Pseudo-Glagolitic in Rus: Inscriptions and Manuscript Entries in Which the Presence of Glagolitic Is Not Confirmed

Abstract: The article addresses the phenomenon of the misidentification of the Glagolitic letters in Rus inscriptions and manuscripts. In approximately a dozen studies from the twentieth and twenty-first centuries, certain signs are erroneously identified as Glagolitic, turning out to be written in Greek minuscule or Cyrillic script, or, in some cases, not representing letters at all.

Keywords: Rus, St. Sophia Cathedral in Kyiv, Glagolitic script, epigraphy, palaeography

Gennadij Zeldovicz

Eternity in Lyrical Text: Five Manifestations

Abstract: The paper explores the structure of time in lyrical discourse. It argues that the lyrical time strives towards transcending its own nature, and likening itself, at least in some respects, to eternity. Five strategies of such an assimilation are discussed: (1) cyclization of the time; (2) claiming that two contradictory events happen at the same time; (3) rendering time 'vacuous', devoid of events; (4) clusterization of referents; (5) the use of iterative verbs with characterizing meaning. All of the listed artistic devices are to be found prevalently in those fragments where the discovery of the most significant truth occurs, hence they may be viewed as very exquisite foregrounding markers. This point is elaborated with reference to a selection of 100 poems.

Keywords: lyrical poem, focus of lyrical poem, foregrounding, eternity, time

Oleg Zaslavskii

A Logical Paradox as Salvation. On Osip Mandelstam's Poem "A Tailor..."

Abstract: Mandelstam's poem "A Tailor..." contains a riddle that is not explicitly stated. The poem's protagonist – a tailor sentenced to death – takes off the measurements (presumably for his coffin) and remains alive. Why, then, does he succeed in escaping death? This article identifies an irresolvable logical contradiction in the poem: the subject of the measurements is a living person, whilst its object is, in the future, a corpse. Consequently, the tailor's status (as both subject and object of the measurements) between life and death becomes indeterminate, and the execution (which transforms the living into the dead) loses its meaning. Also significant is the probable anagramming of the author's name, which (like the taking of measurements) constitutes an action turned in on itself and prompted by the author's presumed attempt to save himself in a world of total terror.

Keywords: Osip Mandelstam, text interpretation, riddle, paradox, anagram

Evgeny Soshkin

**"The Fall, or The Knowledge of Good and Evil" by Daniil Kharm's:
From the Commentary on the Play**

Abstract: This publication presents selected fragments of a detailed thematic and motif-based commentary on Daniil Kharm's play *The Fall or the Knowledge of Good and Evil: Didaskalia* (1934) and shows the work's profound connections with the twelfth-century mystery play *Le Jeu d'Adam* (*Ordo representationis Ade*), the Russian *rayoshnik* verse tradition, and occult literature that formed a significant part of Kharm's reading.

Keywords: Daniil Kharm's, The Fall, medieval theatre, free rhymed verse, occultism

Gleb Morev

“I am a poet, not a rebel”: Joseph Brodsky in the Literary and Social Context of the Second Half of the 1960s

Abstract: This article traces the development of Joseph Brodsky’s literary and social stance, which took shape in the mid-1960s and was articulated in such manifesto-like texts as the poems “The People” (1964) and “To a Female Poet” (1965), as well as in a statement to the Secretariat of the Leningrad Branch of the Writers’ Union of the RSFSR (1968). The ‘third’ path proclaimed by Brodsky, which stood in opposition to both official servility and non-conformist rebellion against the state, led to clashes not only with the official institutions of Soviet literature but also with the currents opposed to them. An analysis of some of Brodsky’s texts from the second half of the 1960s (“A Message to the Poems”, a statement from 1968), together with facts from his literary biography introduced into scholarly discourse for the first time, allows us to reconstruct the immediate literary and social contexts of his work at that time and their significance in shaping Brodsky’s unique socio-cultural position within the Soviet literary field of the late 1960s.

Keywords: underground poetry, non-conformism, dissidence, SMOG, the KGB

Dirk Uffelman

“First of All, People Are Never Just a Product of the External World”: Václav Havel’s Presidential Rhetoric of Implicit Concessions

Abstract: This essay investigates the evolving presidential rhetoric of former playwright, dissident, political prisoner, and State President, Václav Havel. The focus is on his first TV speech as newly elected President of Czechoslovakia on January 1, 1990, thus paying special attention to the use of rhetoric in a political period of transition. In doing so, the article refutes Martin Bermeiser’s misleading assumption about Havel’s allegedly “holistic rhetoric” (2017). In contrast to the ethical evaluation of “holism”, a genuinely rhetorical conceptualization is proposed by demonstrating Havel’s use of *concessio* as an anti-antagonistic *figura sententiae*. This leads to a general hypothesis

of an implicit mode of “concessivity” prevailing in presidential rhetoric in transition periods that broadens the perspective for further quantitative “corpus-rhetorical” research.

Keywords: Václav Havel, presidential rhetoric, concessio, transition

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBÄNDE

Gegründet und bis 2020 herausgegeben von
Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther

Ab 2021 herausgegeben von
Ilja Kukuĵ, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr (Literaturwissenschaft)
und Tilmann Reuther (Sprachwissenschaft)

105. Lada Panova: *Putevoditel' po p'ese Michaila Kuzmina „Smert' Nerona“ (1920)*. Peter Lang, 2026. 628 S.
104. Didier Dupuy / Volodymyr Dubichynskyi: *Russko-francuzskie leksičeskie paralleli / Les parallèles lexicaux russes-français: Teoretičeskoe obosnovanie i slovar' / Fondements théoriques et Dictionnaire*. Peter Lang, 2024. 655 S.
103. Nikolaj Plotnikov: *Konzepte der ‚Person‘ in der russischen Ideengeschichte. Studien zum interkulturellen Begriffstransfer*. Peter Lang, 2024. 324 S.
102. Svetlana Efimova / Philipp Kohl (Hg.): *Sehen, Hören, Berühren: Multisensorische Perspektiven auf Medialität in Osteuropa*. Peter Lang, 2024. 400 S.
101. Leonid Iomdin / Jasmina Miličević / Alain Polguère (Hg.): *Lifetime Linguistic Inspirations: To Igor Mel'čuk from Colleagues and Friends for His 90th Birthday*. Peter Lang, 2022. 529 S.
100. Elena Tolstaja: *Aleksej Tolstoj v uragane vremeni (1910-e – 1920-e gody)*. Peter Lang, 2022. 307 S.
99. Volodymyr Dubichynskyi / Tilmann Reuther: *Lexikografie lexikalischer Parallelen: Theoretische Grundlagen und ukrainisch-deutsches Wörterbuch. Monografie*. Peter Lang, 2020. 415 S.
98. Evgeny Soshkin: *Bottlenecks. Hypotextual Levels of Meaning in Russian Literary Tradition*. Peter Lang, 2020. 213 S.
97. Salvatore Del Gaudio (Hg.): *Italijs'ko-Ukrajins'ki Kontrastivni Studii: Movoznavstvo, Literaturoznavstvo, Pereklad / Studi Contrastiviitalo-Ucraini: Linguistica, Letteratura, Traduzione / Italian-Ukrainian Contrastive Studies: Linguistics, Literature, Translation*. Peter Lang, 2019. 240 S.
96. Ingeborg Jandl / Gernot Howanitz (Hg.): *Ich-Splitter. (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen*. Peter Lang, 2019. 408 S.
95. Anja Schloßberger-Oberhammer: *Leonid Lipavskijs Gedankenwelten. Zum paradoxalen Diskurs der russischen Dichter des Absurden*. Peter Lang, 2018. 387 S.

94. Salvatore Del Gaudio: *An Introduction to Ukrainian Dialectology*. Peter Lang, 2017. 110 S.
93. Lea Pil'd (Hg.): *Ideologičeskie konteksty russkoj kul'tury XIX–XX vv. i poëtika perevoda*. Peter Lang, 2017. 210 S.
92. Michał Mrugalski / Schamma Schahadat (Hg.): *Theory of Literature as a Theory of the Arts and the Humanities*. Peter Lang, 2016. 321 S.
91. Sonja Koroliov / Andrea Zink (Hg.): *Muße – Faulheit – Nichts-Tun. Fehlende und fehlgeschlagene Handlungen in der russischen und europäischen Literatur seit der Aufklärung*. Peter Lang, 2017. 293 S.
90. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom vos'moj. Gedichte No. 1820–2220 (1965–1975)*. Herausgegeben von Alexei Kassian. Biblion Media, 2016. 450 S.
89. Gennadij Zel'dovič: *Diskursivnye otnošenija v liričeskoj poezii*. Biblion Media, 2016. 213 S.
88. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom sed'moj. Gedichte No. 1439–1819 (1983)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Biblion Media, 2016. 428 S.
87. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom šestoj. Gedichte No. 1143–1438 (1982)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Biblion Media, 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*. Biblion Media, 2015. 340 S.
85. Valentina Apresjan / Boris Iomdin (Hg.): *Meaning-Text Theory: Current Developments*. Otto Sagner, 2013. 295 S.
84. Jeanette Fabian: *Poetismus. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis der tschechischen Avantgarde*. Otto Sagner, 2013. 635 S.
83. Ursula Doleschal / Imke Mendoza / Tilmann Reuther / Alois Woldan (Hg.): *Österreichische Beiträge zum Internationalen Slawistenkongress Minsk 2013*. Otto Sagner, 2013. 190 S.
82. Johannes Reinhart (Hg.): *Hagiographia Slavica*. Otto Sagner, 2013. 299 S.
81. Brigitte Obermayr (Hg.): *Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma*. Otto Sagner, 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*. Otto Sagner, 2012. 200 S.
79. Bettina Lange / Nina Weller / Georg Witte (Hg.): *Die nicht mehr neuen Menschen. Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende*. Otto Sagner, 2012. 321 S.
78. Gun-Britt Kohler (Hg.): *Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel*. Otto Sagner, 2010. 511 S.
77. Il'ja Kukuj: *Koncept „vešč'“ v jazyke russkogo avangarda*. Otto Sagner, 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*. Otto Sagner, 2010. 290 S.
75. Salvatore Del Gaudio: *On the Nature of Suržyk: a Double Perspective*. Otto Sagner, 2010. 328 S. mit CD.

74. Björn Hansen / Jasmina Grković-Major (Hg.): *Diachronic Slavonic Syntax. Gradual Changes in Focus*. Otto Sagner, 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*. Otto Sagner, 2009. 650 S.
72. Björn Wiemer / Vladimir A. Plungjan (Hg.): *Lexikalische Evidenzialitäts-Marker in slavischen Sprachen*. Otto Sagner, 2008. 400 S.
71. Anke Hennig / Georg Witte (Hg.): *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*. Otto Sagner, 2008. 511 S.
70. Veronika Halser: *Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič*. Otto Sagner, 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. Otto Sagner, 2007. 471 S.
68. Tanja Zimmermann: *Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde*. Otto Sagner, 2007. 380 S.
67. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom pjatyj. Gedichte No. 864–1142 (1979–1981)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Otto Sagner, 2009. 362 S.
66. Ursula Doleschal / Edgar Hoffmann / Tilmann Reuther (Hg.): *Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven*. Otto Sagner, 2007. 323 S.
65. Johannes Reinhart / Tilmann Reuther (Hg.): *Ethnoslavica. Festschrift für Professor Gerhard Neweklowsky zum 65. Geburtstag*. Otto Sagner, 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*. Otto Sagner, 2006. 286 S.
63. Anke Hennig / Brigitte Obermayr / Georg Witte (Hg.): *Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Otto Sagner, 2006. 393 S.
62. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' Smirnov (Hg.): *Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*. Otto Sagner, 2005. 508 S.
61. Julia Kursell: *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*. Otto Sagner, 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. Jazyki slavjanskoj kul'tury / Otto Sagner, 2004. LXVIII + 1418 S.
59. Aleksandr V. Isačenko: *Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovačkim. Morfologija. Čast' 1. Čast' 2*. Reprint. Nachdruck der Ausgabe Bratislava, 1965–1960. Predislovie Tilmann Reuther, Ľubomír Ďurovič. Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2003. 570 S.
58. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom četvertyj. Gedichte No. 660–845 (1978)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (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. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2003. 326 S.
56. Mirjam Goller / Susanne Strätling (Hg.): *Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 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. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2002. 644 S.
54. Wolfgang Weitlaner (Hg.): *Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien* 3.–5. Dezember 1999. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 512 S.
53. Elena Zemskaja (Hg.): *Jazyk russkogo zarubež'ja. Obščie processy i rečevye portrety (kollektivnaja monografija)*. Jazyki slavjanskoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 492 S.
52. Nirman Moranjak-Bamburac (Hg.): *Bosnien – Herzegovina. Interkultureller Synkretismus*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 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*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 521 S.
50. Irina Sandomirskaja: *Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 281 S.
49. Svetlana Grigor'eva / Nikolaj Grigor'ev / Grigorij Krejdlin: *Slovar' russkich žestov*. Jazyki slavjanskoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 256 S.
48. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom tretij. Gedichte No. 402–659 (1977)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1999. 341 S.
47. Il'ja Kabakov: *60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1999. 267 S.
46. Gennadij M. Zel'dovič: *Russkie vremennye kvantifikatory*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1998. 190 S.
45. Vladimir V. Dubičinskij: *Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikografija*. Char'kovskoe leksikografičeskoe obščestvo (Charkiv) / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 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*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1997. 526 S.

43. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom vtoroj. Gedichte No. 154–401 (1975–1976)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1997. 334 S.
42. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom pervyj. Gedichte No. 1–153 (1963–1974)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1996. 230 S.
41. Rolf Fieguth (Hg.): *Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slawischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1996. 411 S.
40. Natal'ja N. Percova: *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*. Eingeleitet von Henrik Baran. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1995. 560 S.
39. Igor' A. Mel'čuk: *Russkij jazyk v modeli „Smysl <=> Tekst“*. *Sbornik statej*. Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1995. 684 S.
- 38/1. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Vvedenie. Čast' 1*. Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1997. 392 S.
- 38/2. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 2*. Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1998. 544 S.
- 38/3. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 3. Čast' 4*. Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2000. 368 S.
- 38/4. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 5*. Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 584 S.
- 38/5. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 6. Čast' 7*. Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2005. 542 S.
37. Uwe Junghanns (Hg.): *Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich. II. JungslawistInnen-Treffen (Leipzig 1993)*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1995. 295 S.
36. Viktor Ju. Rozenčevjg (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. Rozenčevjg. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1994. 454 S.
35. Andrej Nikolev (Andrej N. Egunov): *Sobranie proizvedenij*. Hrsg. von Gleb Morev und Valerij Somsikov. Reprint des Romans „Po tu storonu Tuly“ (Leningrad 1931) sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1993. 364 S.
34. Walter Koschmal: *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Re-deformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 218 S.
33. Tilmann Reuther (Hg.): *Festschrift für V. Ju. Rozenčevjg zum 80. Geburtstag*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 293 S.
32. Lev. A. Mnuchin (Hg.): *Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 252 S.

31. Aage A. Hansen-Löve (Hg.): *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“ (München 1991)*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 574 S.
30. Svetlana El'nickaja: *Poetičeskij mir Cvetaevov. Konflikt liričeskogo geroja i dejstvitel'nosti*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1991. 396 S.
29. Vladimir N. Toporov: *A. S. Puškin i Goldsmith v kontekste ruskoj Goldsmithiany (k postanovke voprosa)*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 222 S.
28. Igor' P. Smirnov: *O drevnerusskoj kul'ture, ruskoj nacional'noj specifiķe i logike istorii*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1991. 196 S.
27. Boris M. Gasparov: *Poetičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (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“*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1990. 377 S.
- 26/2. Jurij K. Ščeglov: *Romany ll'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. 2 toma. 2-oj tom. „Zolotoj telenok“*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1991. 336 S.
25. Gerhard Neweklowsky: *Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1989. 228 S.
24. John E. Malmstad (Ed.): *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1989. 212 S.
23. Lev A. Mnuchin: *Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o ųizni i dejatel'nosti. 1910–1941 gg. i 1942–1962 gg.* Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1989. 151 S.
22. Jerzy Faryno: *Poētika Pasternaka („Putevye zapiski“, „Ochrannaja gramota“)*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1989. 316 S.
21. Konstantin Kuz'minskij / Gerald Janeček / Aleksandr Očeretjanskij (Hg.): *Zabytyj avangard. Rossiya – pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1988. 355 S.
20. Wolf Schmid (Hg.): *Mythos in der slawischen Moderne. Symposium 3.–5. September 1986 in Hamburg*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1987. 421 S.
19. Gerhard Neweklowsky / Károly Gáal (Hg.): *Totenklage und Erzählkultur in Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch. Zum 200. Geburtstag von Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864)*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1986. XLVII + 315 S.
18. Jerzy Faryno: *Mifologizm i teologizm Cvetaevov („Magdalena“ – „Car'-Devica“ – „Pe-reuločki“)*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1985. 412 S.
17. Igor' P. Smirnov: *Poroųdenie interteksta. Ėlementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1985. 205 S.
16. Igor' A. Mel'čuk: *Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraųenij*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1985. 509 S.

15. Ivan Martynov (Hg.): *Gumilevskie čtenija. Vypusk vtoroj*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1984. 214 S.
14. Igor' A. Mel'čuk / Aleksandr K. Žolkovskij: *Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija russkoj leksiki / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian Vocabulary*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (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 slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1984. 280 S.
12. Boris Gasparov: *Poëtika „Slova o polku Igoreve“*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1984. 406 S.
11. Wolf Schmid / Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität 3.-5. Juni 1982*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1983. 404 S.
10. Gerhard Neweklowsky / Károly Gáal (Hg.): *Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (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*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1982. 338 S.
8. Savelij Senderovič: Aleteja. Èlegija Puškina „Vospominanie“ i problemy ego poëtiki. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1982. 280 S.
7. Marina Cvetaeva: *Krysolov – Der Rattenfänger*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytrzens. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1982. 326 S.
6. Elizaveta Mnacakanova: *Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1982. 216 S.
5. Alice Stone Nakhimovsky: *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1982. 191 S.
4. Igor' P. Smirnov: *Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1981. 262 S.
3. Horst Lampl / Aage A. Hansen-Löve (Hg.): *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1981. 310 S.
2. Aleksandr K. Žolkovskij / Jurij K. Ščeglov: *Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1980. 256 S.
1. Jurij D. Apresjan: *Tipy informacij dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli „Smysl–Tekst“*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1980. 125 S.

