

BAND 56

2005

WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH

HERAUSGEBER

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

REDAKTION DIESES BANDES

Aage A. Hansen-Löve

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Anke Niederbudde

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. +49/89/2180 2373, Fax +49/89/2180 6263
e-mail: aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Lichtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel/Fax +43/1/310 70 08

VERLAG

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner
Heßstraße 39/41, D-80798 München
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/89/54 218-226

DRUCK

Difo-Druck GmbH
Laubanger 15
D-96052 Bamberg

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Inhalt

| | |
|---|-----|
| И.П. Смирнов (Konstanz), Освобождение труда (О ритуале) | 5 |
| Th. Grob (Konstanz / St. Gallen), Der innere Orient. Mazarin's Ritt durch die Steppe als Passage zum Anderen Europas | 33 |
| К. Баршт (С. Петербург), Графический слой в рукописи Ф.М. Достоевского и параметры творческой автокоммуникации | 87 |
| A. Lehrman (Newark, Delaware), <i>On Holy Night: Čechov's Poetic Credo</i> | 123 |
| И. Шевеленко (С. Петербург / München), Модернизм как архаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме | 141 |
| E. Kahla (Helsinki), The Motiv of King David in Mother Maria Skobcova's Oeuvre | 185 |
| B. Obermayr (Berlin), Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D.A. Prigov | 209 |
| S. Polsky (Göteborg), Роман Т. Толстой <i>Кысь</i> : книга как русская идея | 287 |
| В.М. Труб (Киев), Коммуникативные свойства высказываний с предикатами поисковой деятельности и особенности обозначения валентности критерия отбора | 303 |
| Von Nietzsche zu Stalin – Ein rezeptionsgeschichtliches Paradoxon. Bernice Glatzer Rosenthal: <i>New Myth, New World. From Nietzsche to Stalinism</i> , The Pennsylvania 2002 (M. Deppermann) | 319 |
| <i>Russisch-Deutsches Wörterbuch</i> , Hrsg. von Belentschikow, Renate. Band 1: А Б В, Band 2: Г Д Е, Wiesbaden: Harrassowitz 2003 (D. Weiss) | 335 |

И. П. Смирнов

ОСВОБОЖДЕНИЕ ТРУДА (О РИТУАЛЕ)

1. Универсальное действие

0.1. Обрядовое поведение первично для конституирования социокультуры¹ уже потому хотя бы, что оно строго регламентирует человеческие поступки подобно тому, как инстинкты ограничивают активность животных (у которых тоже есть свои „ритуалы“²). В обряде социокультура изобретает себя, пребывая еще внутри природы, не будучи отгороженной от таковой мифоповествованием, изображающим генезис некоего явления в неизбежной здесь ретроспективе – после того, как он состоялся. Многие ритуалы (в том числе Элевсинские мистерии) далеко не случайно таинственны, не допускают – под угрозой высшей кары – никаких сообщений о том, как они протекают.³ В условиях сравнительно позднего мифоритуального порядка, синтезирующего слово и дело, ритуал, включающий в себя молчание, борется за право оставаться сугубым действием, не выразимым в речи. Защищающее свой социокультурный приоритет, дело подавляет слово, обходится без него, тогда как слово может обрести в мифоритуальном обществе силу (например, в заговорах) только в качестве перформативного имитата дела, в виде ритуализованной речи.⁴

¹ Это мнение, по-разному аргументированное, имеет в этнологии давнюю традицию (о спорах вокруг него см., в частности: Е.М. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва 1976, 31 сл.; Catherine Bell, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York, Oxford, Oxford University Press 1997, 3-22) и продолжает быть актуальным вплоть до наших дней – ср., к примеру: В.Н. Топоров, „О ритуале. Введение в проблематику“, *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, под ред. Е.С. Новик, Москва 1988, 38-44.

² О биоритуалах см., в частности: Julian Huxley (ed.), *A Discussion of Ritualization of Behavior in Animals and Man*, London 1966.

³ Т.е. вводят так называемую „иллокутивную блокаду“ – о ее дальнейшей судьбе в историческом обществе см.: Dmitri Zakharine, *Von Angesicht zu Angesicht. Der Wandel direkter Kommunikation in der west- und osteuropäischen Moderne*. Raumordnung. Bewegungsordnung. Sprachordnung, Konstanz 2004, 621 ff (Тыпоскрипт).

⁴ Морис Блох проанализировал формализованное и ритмизованное словесное сопровождение обряда в качестве средства, с помощью которого осуществляется власть и контроль над ритуальным коллективом (Maurice Bloch, *Ritual, History and Power: Selected Papers in Anthropology*, London, New York 1989, 19-45). Но известны и многочисленные вовсе немые церемонии (дожившие до нашей поры в виде похоро-

Являя собой в истоке перворазличение человеческого и природного, ритуальная практика берет разгон там, где эта дифференциация отрицается самым вопиющим образом, коль скоро удел наших смертных тел – быть в итоге поглощенными окружающей нас естественной средой. Как свидетельствует палеоантропология, забота о бранных останках сородичей – исходный пункт в ритуализации людского общежития. Умерший не покидает вполне мир живых. Ритуал противопоставляет себя исчезновениям. Он утверждает присутствие-в-отсутствии, т. е. становление. Если миф рассказывает о генезисе *post festum*, то ритуал – это сам генезис. Обрядность в целом, по задающему ее толчку, инкорпорирует смерть, выступает и в своем многообразии как *praesentia-in-absentia* (простейший пример – калечение подростков во время посвятительных церемоний). Приобщенность участников ритуала Танатосу может быть лишь инсценирована, разыграна ими⁵ – среди прочего и так, что смерть по принципу синекдохи репрезентируется избранниками, обрекаемыми на заклание. Нет нужды объяснять ритуальное насилие, опираясь вслед за Рене Жираром (René Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972) на мифофилософему Гоббса, усмотревшего в статусе натуралистической войны всех против всех. По Жирару, ритуал „канализует“ всеобщую готовность к насилию, обращая его на отдельных членов общества и гарантируя тем самым социостаз. Но если отбросить в сторону не доказуемую Гоббсову гипотезу, то можно сказать, что агрессивность присуща любому действию, совершаемому тем, кто несет в себе смерть, кто придает ей зрелищность, устрашая, таким образом, Другого. Агрессивна жизнь как генезис, как непрерывное возникновение из небытия, как ритуал. Умирание замыкает индивида на себе. Ритуал вынуждает разные кровные союзы людей, пекущихся о предках, быть слабо терпимыми друг к другу.

Вместе с тем ритуальный Танатос эротичен, раз его модальность – ‘находиться в появлении’. Обряд показывает рождение смерти. В своем эротизме он требует солидарного, группового исполнения, но в своей смертоносности он делает эту актерскую группу оппонирующей эндогенно тем, кого она приносит в жертву, и экзогенно – всем прочим сходным коллективам. Антропологическое содержание манифестируется ритуалом

ных процессий). Речь вовсе не обязательно правит ритуалом. Было бы разумно предположить, что она принимает в ритуале искусственные черты под воздействием согласованно-ритмических движений группового тела.

⁵ Одним из первых, кто постарался возвести театр к танатологическим церемониям (к публичным казням), был Николай Евреиков, прочитавший в 1918 г. доклад „Театр и эшафот“ (см.: *Мнемозина*, Документы и материалы по истории русского театра XX в., сост. В.В. Иванов, Москва 1996, 21-44). К современному пониманию генезиса театральных представлений ср. особенно: *Ritualität und Grenze*, hrsg. von E. Fischer-Lichte, Ch. Horn, S. Umathum, M. Warstat, Tübingen, Basel 2003, где собран ряд исследований о связи сценического искусства с культом мертвых, погребением и т.п.

в племенной и затем в этнической форме. Ритуал общечеловечен, omnipresent в людском обиходе, распадаясь, однако, на несходные локальные варианты.⁶ Матрилокальность и матрилинейность, господствующие во многих ранних социокультурах, означают юридическое примирение Эроса и Танатоса: выдвигание женской прокреативности на доминантную роль сопровождается символическим устранением (пусть на деле и не всегда полным) отца от власти над семьей, как бы его смертью, санкционируемой обществом, которое Фрейд („Totem und Tabu“, 1912) ошибочно принял за эдипальное.

1.1.1. Поскольку вызревающее человеческое сознание воплощается прежде всего в действиях, постольку семиозис обречен на то, чтобы вбирать их в себя, запечатлевать их, подчиняться им. Древнейшими из дошедших до нас знаков были, согласно Андре Леруа-Гурану, кругообразно упорядоченные кости животных, на которых охотились обитатели пещер и первопоселений, и коллекции объектов естественного происхождения, обладавших необычной (сферической, спиралевидной) формой. Знаки, стало быть, продолжали, консервируя в себе, охотничью и собирательскую активность человека. Более поздняя наскальная живопись палеолита не имела поначалу, по замечанию Леруа-Гурана, нарративного характера. Изображения животных и людей были, однако, структурированы ритмически на основе повторов и простейших контрастов (= женское/мужское).⁷ Допустимо сказать, что циклически возобновляющееся ритуальное поведение становится здесь наглядно отрефлексированным без того, чтобы подвергнуться вытеснению (всегда – в прошлое) в изложении, которое сделало бы это поведение своим предметом.

Исчерпывающий себя в действиях человек концепирует их так, что они полнообъемно связывают его с миром. Обряд репродуцирует одни и те же действия, ибо, будучи универсальными, охватывая всё, что есть, они никак не отменяемы. Альтернативность вступает в силу вместе с историей, когда сема отрывается от сомы, когда вербальный текст, становящийся независимым от тела, оказывается иным, чем оно, и потому устремленным к тому, чтобы быть иным, чем был он сам. Письмо располагает собственным телом (что особенно ощутимо в пиктографии), оно историзует отправителя, замещая его. Передаваемый в устной трансляции миф еще удер-

⁶ Последнее обстоятельство соблазнило Клиффорда Гирца крайне односторонне сосредоточиться только на местной специфике обрядовых процедур, отказаться от выявления их инвариантности (Clifford Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York 1983, 4 ff).

⁷ André Leroi-Gouhron, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst (= Le geste et la parole: Vol. 1. Technique et langage, Paris 1964; Vol. 2, La mémoire et les rythmes, Paris 1965), übers. von M. Bischoff, Frankfurt am Main 1980, 237ff, 387 ff.*

живает общение в телесных рамках, не отчуждает адресанта от адресата, предполагает их соприкосновение.

Пока плоть служит человеку основоположным медиальным средством, с помощью которого он вступает в контакт с космосом и себе подобными, у этой коммуникативной тотальности, сплошь телесной, нет ничего, что явилось бы внешним по отношению к ней – такой областью, откуда она могла бы преодолеваться. Ритуальное тело имеет вселенский характер, что отражается в культах Осириса и Диониса, чьи разъятые останки были рассеяны по свету, или, скажем, в храмовой проституции, предоставлявшей жрицу в распоряжение любого мужчины.

Ритуал – философия аван ла лётре, всезначимость ин акту. Вот почему собственно философия то и дело порывается освободиться от умозрительности, вернуться – тем или иным способом – к своему биофизическому началу – в киническом ли жесте, в признании ли Максом Штирнером телесной жизни данного (лишь себе) индивида за единственную заслуживающую внимания реальность. Эдвард Тайлор назвал носителя раннего сознания „философом“ с тем доводом, что тот в „генерализующей“ манере „спиритуализует“ природу в „анимистических“ верованиях.⁸ Поль Радин был склонен к такому же пониманию первобытности, однако, на том основании, что в „примитивных“ обществах образуется (из шаманов, церемониймейстеров) интеллектуально продвинутая верхушка, благодаря которой социокультуры достигают степени авторефлексии.⁹ Но оба эти качества архаического человека вытекают из того, что философической интенцией обладает его тело, которое находит себя даже там, где его нет, в антропоморфизируемой естественной среде, и которое несоизмеримо больше, чем оно есть, и потому персонифицирует это превосходство над собой же, создавая позицию для мистагога, главы ритуального действия.¹⁰ Мишель Лейрис описал эфиопские женские союзы, участницы которых инсценируют (на манер русских кликуш) болезненную одержимость („zâr“), случающуюся из-за того, что в их тела вселяются духи, обитающие

⁸ Edward Burnett Tylor, *The Origins of Culture (= Primitive Culture, 1871)*, New York e. a. 1958, 8 ff.

⁹ Paul Radin, *Primitive Man as Philosopher* (1927), New York 1957, 5 ff.

¹⁰ Иначе обрядовое лидерство было осмыслено в: A.M. Hocart, *Kings and Councillors. An Essay in the Comparative Anatomy of Human Society* (1936), Chicago, London, The University of Chicago Press 1970, где оно противопоставляется коллективно-ритуальной плоти как духовное начало. Но ритуал не проводит строгого разграничения между (чисто духовным) инобытием и бытием, смешивая то и другое. Один из племен маори (Новая Зеландия) сообщил беседовавшему с ним этнологу (цит. по: Paul Radin, *op. cit.*, 244), что боги умирают, если жрецы перестают отправлять их культ. Высшее существо налично, пока у него есть земной наместник. Ритуал устанавливает власть тел над миром и друг над другом. Экстрагирование духа из материи совершается тогда, когда текст добывается права на отторгнутое от тела саморазвитие. Именно в истории – с возникновением государственной власти и письма – тело правителя обожествляется, идеализируется.

в природе.¹¹ Воображаемое возвращается туда, где оно было продуцировано, — в человеческую плоть. Проецирование человеческого вовне допускает обратный ход, ибо спиритуальное еще не конституировалось как вполне самостоятельная зона бытия. Полинезийцы (Тикопиа) спят, кладя рядом с собой топор, чтобы защищаться от являющихся им во сне злых духов,¹² которые, таким образом, производны от другого, чем бодрствование, состояния тела.

1.1.2. В своей всеприложимости обрядовые действия делятся на три большие группы. Сюда относятся: (1) космические, или календарные ритуалы, маркирующие концы-начала периодических солярных и теллурных процессов; (2) социально-экзистенциальные ритуалы, приуроченные к переходам членов общества от одной стадии жизни к следующей („rites de passage“); (3) спорадические, или окказиональные ритуалы, к которым прибегают от случая к случаю (при вызывании дождя, закладке дома, борьбе с болезнью, улаживании конфликтов и т. п.).¹³ В действительности — и объектной, и субъектной — нет таких областей, которые были бы не достигаемы для ритуала. Он должен быть определен как сверхдействие, упраздняющее любую границу, как омнитрансгрессия. Ввиду такой направленности обряд стирает размежевания и внутри себя. Изоморфизмом проникнуты как ритуалы одного и того же ряда, так и разные по экстенциональному содержанию ряды. Гиперакция, заполняющая собой мир, состоит из отдельных повторяющихся акций, которые и в целокупности имеют родственную организацию, представляя собой фрактальное множество.

Первым, кто принялся изучать под этим углом зрения ритуальные практики, был Арнольд ван Геннеп, который ввел в обиход понятие „rites

¹¹ Michel Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gandar* (1958), Paris 1989.

¹² Raymond Firth, *Tikopia Ritual and Belief*, London 1967, 162-173.

¹³ К выделению окказиональных ритуалов ср.: Pierre Smith, „Aspects of the Organization of Rites“, Michel Izard, Pierre Smith (eds.), *Between Belief and Transgression: Structural Essays in Religion, History and Myth*, Chicago, Chicago University Press 1982, 103-128. Кэтрин Белл (op. cit., 93-137) различает, наряду с календарными обрядами и „rites de passage“, также ритуалы обмена/жертвоприношения, действия по устранению неблагоприятных обстоятельств („rites of affliction“), праздники/пощения и, наконец, политические церемонии. Такая классификация в приложении к архаической перформативной практике избыточна. Праздники/пощения и жертвоприношения не обособленные феномены, но такие, которые составляют интегральную часть разных ритуалов. Обмен, как будет показано ниже, тесно связан с ритуалами календарно-космического плана. „Rites of affliction“ спорадичны и поэтому входят в ту же группу, что и, например, обрядовая закладка дома. Возведение в сан, дающее лицу политическую силу, может включаться в „rites de passage“ (ср. позднейшее венчание на царство), тогда как подтверждение уже полученного права на власть космично (оно часто совпадает с наступлением Нового года). Классификация, которую предлагает Белл, не имеет единого основания. Я пытался разбить обряды на „жанры“, исходя из темпорального критерия, в соответствии с которым жизненное время противостоит природному, и эти процессы совместно контрастируют с эксцессами.

de passage“ и обнаружил в каждом из рассмотренных им социально-экзистенциальных обрядов (родины → инициация → брак → похороны) трехфазовый порядок: отделение индивида от коллектива → переход в новый статус → инкорпорирование достигнутого состояния.¹⁴ Джозеф Кэмпбелл постарался показать параллелизм, наличествующий между „rites de passage“ и календарно-космическими праздниками, обратившись для этого к отражениям обеих обрядовых разновидностей в героических и космогонических мифах (Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Princeton University Press 1949). Мирча Элиаде расширил теорию ван Геннепа, укоровив любую магическую акцию в „лограничной ситуации“ человека, лишь пребывающего в бытии, откуда ритуальное мышление генерирует архетипический образ связывания/развязывания, сплетения/расплетения.¹⁵ Назначение инициации тогда – придать людскому существованию повышенную надежность, приобщив – через *renovatio* – посвящаемых в полноценные члены социума верховной „трансгуманной“ власти.¹⁶ По другому, чем у Элиаде, открытия ван Геннепа подверглись обобщению в книге Виктора Тёрнера „Ритуальный процесс“ (Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, London 1969), где была разработана – в постструктуралистском духе – модель счастливого „лиминального“ общества („*communitas*“), в котором властью наслаждаются слабейшие, ибо „rites de passage“, обязательные для всех участников социальной жизни, ставят таковых в маргинальное положение. Функцию обрядового поведения Тёрнер распознал в том, что оно избавляет индивидов от борьбы за существование, позволяет выжить и тем особям, которым социокультура не даровала бы никаких шансов на успех, если бы она зиждилась на дарвинистском „естественном отборе“.¹⁷

Я сослался на далеко не все работы, касающиеся внутреннего единства ритуализованной социокультуры. Однако и сказанного достаточно, чтобы

¹⁴ Цит. по: Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, translated by M.B. Vizedom, G.L. Caffee, London, Henley 1960.

¹⁵ Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris 1952, 120-163.

¹⁶ Mircea Eliade, *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth* (1958), translated by W.R. Trask, New York e. a. 1975, 93 ff, 128 ff.

¹⁷ Тёрнер подхватил длительную традицию идеализации архаики, тянущуюся от „Второго дискурса“ (1775) Руссо к многочисленным апологетам „первобытного коммунизма“, выступившим со своими трудами в последней трети XIX в. „Дикарь“ портретируется из культурного далека в качестве полноценного образца человеческого благополучия по той, похоже, причине, что недовольство исследователя современностью в своем максимуме требует от него положительно оценить Другое, чем сама история. Первобытные устроители кровавых жертвоприношений и посвяжительного мучения детей были бы опеломлены, если бы им довелось познакомиться с благодушными идеями Тёрнера, увидевшего в людях равных обществ предшественников францисканцев и hippies. Тёрнер не учел того, что субъект переходных обрядов не застревает в них, а именно достигает – благодаря им – нового экзистенциально-социального состояния, получая статус в обществе.

убедиться в том, что они сменяют собой те компаративистские исследования (принявшие особенно впечатляющий размах в „Золотой ветви“ (1890-1915) Джеймса Фрейзера), которые были сфокусированы не столько на изоморфизме разных ритуалов, сколько на выявлении аналогичных обрядов у разных племен и народностей. Фрейзер выводил эти интерреальные совпадения из того, что ритуальность как таковая однородно преследует магико-производительную цель, т. е. имеет утилитарную установку. Экспланаторную линию Фрейзера продолжил Бронислав Малиновский, считавший, что наблюдавшиеся им тробрианские обрядовые действия, пусть и магичны, но тем не менее целесообразны (так, в тотемизме запечатлевается познавательный интерес человека, зависящего от плодovitости природы; Bronislaw Malinowski, *Magie, Wissenschaft und Religion. Und andere Schriften* (= *Magic, Science and Religion*, New York 1948, über. von E. Kraft-Bassermann, Frankfurt am Main 1973, 29-32). Между тем для этнологов, которые прослеживали за тем, как пролиферирует переходность в ритуалах того или иного плана, обряд автотеличен. Обрядовые респектае функционально нагружены так, что с их помощью человек формирует самого себя (в качестве преодолевающего свою „пограничную ситуацию“ или отказывающегося от „struggle for existence“). Кэмпбелл напрямик спорил с Фрейзером и его школой, отрицая инструментальный и подчеркивая онтологический характер обрядового поведения, помещающего индивидов в мир, доступный им в полноте своего объема.

Эта прогнвопоставленность двух функционалистских взглядов на ритуал будет важна для моих суждений о нем позднее. Пока же стоит задуматься над тем, в чем специфическая сущность той бесспорной очевидности, каковой является обрядовая трансгрессивность.¹⁸ Ведь любое действие, не обязательно ритуальное, есть пересечение границы (мыслительной, пространственной, темпоральной, интересубъективной и т.д.).

1.2.1.0. Чтобы ответить на поставленный вопрос, нужно разобраться в том, что именно расположено за порогом, который переступает исполнитель ритуала. Я возьму для сопоставления несколько восточнославянских обрядов, которые предстали исследователям в вырожденном, в частности, под влиянием христианства, виде, но все же еще не продвинулись слишком далеко на пути от архаики к истории. Из их сравнения станет ясно, что ритуал ведет человека в загробное царство, в зону продуцируемой смерти. Сверхдействие, распространяющееся безостаточно на универсум, данный органам чувств, не может не создавать инобытийной, сверхъестественной реальности. Homo ritualis телесно попадает в мир —

¹⁸ Она была особенно подчеркнута в: Edmund Leach, *Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge* (*Culture and Communication. The Logic by which Symbols are Connected*, Cambridge 1976), übers. von E. Bubser, Frankfurt am Main 1978, 48 ff.

другой, чем сенсорно воспринимаемый. Перед нами парадокс, разрешение которого обряд отыскивает в том, что он творит инобытие из преобразованных материальных слагаемых бытия, из, так сказать, подручных средств. Обрядовая инобытийность не идеальна, не умозрительна только, как это часто утверждают этнологи (в том числе и Элиаде в цитированных „Ритуалах и символах инициации“), – она такова, что в ней живут, как если бы она была посюсторонней. В своей первозданности человек бытует-из-смерти (и подтверждает спасительность этого самопожертвования в задабривающем высшие силы заклинании себе подобных). Он предпринимает неудержимую экспансию в планетарном пространстве, потому что верит в то, что его место – в terra incognita. Он находится в той абсолютной, непревосходимой целостности, которая составлена из комплементарных подмножеств, не просто дополняющих друг друга до универсального множества, но и выступающих сами по себе как два набора элементов, каждый из которых уже всеохватен: как Sein-zum-Tode и Sein-aus-dem Tode.¹⁹ Ритуальная действительность – нечто большее, нежели онтос Хайдеггера или Кэмпбелла. Дуальное (например, фратриальное) устройство древнейших социокультур, о котором особенно много писал, среди прочих, Вяч. Вс. Иванов,²⁰ следует из того, что здесь tertium non datur ультимативно, в непреложно завершенном исключении любой добавки к какой-либо паре явлений.²¹ Итак, мало сказать, что ритуальное действие чрезвычайно широко по объему значения, необходимо присовокупить сюда, что оно интенционально перемещает действующего не из конкретной ситуации в столь же частную новую, но намечает путь из мира в мир.

1.2.1.1. Обратимся к материалу. Свадебный обряд у восточных славян последовательно отсылает актеров, разыгрывающих эту инсценировку, в запредельность на каждом этапе своего развертывания. Прибывая на двор невесты, сваты обязаны провести позади себя черту, несомненно, отделяющую их от всего, чем они были прежде; после стовора сама невеста, словно бы исчезая, укрывается платком и более не показывается

¹⁹ К понятию „Sein-aus-dem Tode“ ср.: И.П. Смирнов, *Социософия революции*, Санкт-Петербург 2004, 90-125.

²⁰ Его идеи укоренены в русской этнологической традиции – в этом аспекте к распространности дуальной организации в примордиальном обществе ср.: А.М. Золотарев, *Родовой строй и первобытная мифология* (1941), Москва 1964.

²¹ Так что из оппозиций нет выхода, но они поддаются реорганизации изнутри, что результируется, допустим, в карнавальной перестановке телесных верха и низа, как она была проинтерпретирована в: Вяч. Вс. Иванов, „Из заметок о строении и функциях карнавального образа“, *Проблемы поэтики и истории литературы*, под ред. С.С. Конкина и др., Саранск 1973, 37-53; ср.: В.В. Иванов, *Очерки по истории семиотики в СССР*, Москва 1976, 108 сл. Еще одна логическая возможность пересоздать оппозиции, не покидая их, – хорошо известное по работам Клода Леви-Стросса „медиирование“ – подмена резких антитез их не столь бескомпромиссными аналогами.

на улице; на девичнике жених, встречая суженую, которую подруги ведут в баню (ср. обмывание покойника), наступает ей на ногу и больно дергает за косу, становясь подателем мучения-смерти²² (в сопровождающих этот такт обряда песнях брак отождествляется со Страшным судом); в момент кульминации праздника участники свадебного поезда ломают ворота (и тем самым танатологически коннотируют эротическую символику) и т. п. В известном смысле всякий социально-экзистенциальный обряд – похоронный,²³ о чем свидетельствуют уже родины, куда входят: крики повитухи (ср. подчеркнуто громкие причитания), погребение плаценты, нарядные ребенка в ветхую одежду отца и колыбельные песни, запугивающие младенца.²⁴

Мы имеем здесь дело, конечно же, лишь со следами примордиальных ритуальных практик. Формирующий силовое поле сакрального первоначальный обряд не становится сугубо секуляризованным действием и тогда, когда претерпевает дегенерацию: слово „сват“ фонетически ассоциируется в свадебных песнях с корневой морфемой *свят-, свет-*.²⁵ Сакральность ритуала, однако, заметно ослабляется на стадии его фольклорного бытования: величание новобрачных „князем“ и „княгиней“²⁶ профанирует священное, переводя его в ряд попросту социально возвышенного. Показательно, что в современности соблюдение этикета (до которого низводится ритуал) тем обязательнее, чем иерархически значительнее общественное положение индивида (вынужденного вести себя на людях по правилам протокола – меж- и внутрисоциального). Если на первых порах сверхдействие, которое совершает homo ritualis, устанавливает большую/меньшую сакральность для всего, с чем сталкивается человек (и чему противостоит не профанное, но антисакральное, кощунственное, возникающее в

²² Причинение телесного ущерба невесте наблюдается во многих регионах, например, в Эфиопии, где молодые люди бьют девушек. В этнологии эта традиция обычно толкуется узко социологически – как отражение экономической зависимости женщин от мужчин или под углом зрения джендерной психологии – как явление садо-мазохизма (ср.: Edmund Leach, op. cit., 61 со ссылкой на этнографический кинофильм Роберта Гарднера „Rives of Sand“).

²³ Об изоморфизме свадьбы и похорон см. прежде всего: А.К. Байбурин, Г.А. Левинтон, „Похороны и свадьба“, *Исследования в области балто-славянской духовной культуры*. Погребальный обряд, Москва 1990, 64-99; В.И. Еремиева, *Ритуал и фольклор*, Ленинград 1991, 83 сл.

²⁴ См. подробно: А.К. Байбурин, *Ритуал в традиционной культуре*. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов, Санкт-Петербург 1993, 40 сл. Специально о функциях народной акушерки см.: Г.И. Кабакова, „Отец и повитуха в родильной обрядности Полесья“, *Родины, дети, повитухи в традициях народной культуры*, под ред. С.Ю. Неклюдова, Москва 2001, 107-129.

²⁵ Г.А. Левинтон, „К проблеме изучения корпуса свадебных песен“, *Народная песня*, Ленинград 1983, 145.

²⁶ См. подробно: Г.А. Левинтон, *К описанию, интерпретации и реконструкции славянского текста со специализированной прагматикой*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1975, 12-13.

случае нарушений табу), то по ходу истории освящение лиц и предметов делается парциальным и превращается в конце концов в quasi-сакральную бюрократическую этикетность и в хабиитуализованность публичного поведения.²⁷ Та абсолютная целостность, в которой Sein-zum-Tode имеет оборотной стороной Sein-aus-dem Tode, сакральна как безраздельная власть ритуально-социального тела над частно-субъектностью и частно-объектностью. Эта сакральность сужает свой объем и приходит, далее, в упадок, как только власть политизируется и индивидуализуется (что одно и то же) в процессе выделения из цорпс социал правителей, персонально репрезентирующих общество, и их, как сказал бы Макс Вебер, „штабов“.

Вырожденный обряд ценен для этнологии по двойной причине, позволяя понять не только то, как содержательно эволюционирует сакральность, но и то, почему происходит формализация ритуального действия. Свадьба, инсценировавшаяся в фольклорном социуме, весьма очевидным образом представляет собой, как и прочие „rites de passage“, серию метафоризованных метонимий. Метафорическое субституирование сего мира иным скомпановано здесь из многочисленных смысловых переносов по смежности предметов: так, „омертвение“ невесты обозначается частью ее наряда – платком, накидываемым на голову, а танатологизация Эроса – насильственным проникновением мужчин, агрессивно распахивающих ворота, в женский локус. Точно так же метонимически (по принципу pars pro toto) воплощается метафора загробного существования (totum pro toto) в родильном обряде (например, при захоронении „последа“). Как будет показано ниже, календарно-космические ритуалы воздвигаются, напротив того, из метонимизированных метафор.²⁸ Если учесть, что все тропы сводимы либо к метафорам (к полным замещениям неких объемов значений), либо к метонимиям (к частичным замещениям экстенционалов), то будет ясно, что ритуал, объединяющий так или иначе обе трансфигурации смысла, стремится быть всем тропичности – преобразовательностью, не допускающей конкуренции разных техник в работе по добыванию и наращиванию содержания значений. Как раз поэтому ритуальное действие не подлежит критике и контрольной проверке, оно несомненно как эксперимент, подтверждающий не теорию, а право на экспериментирование: в результативность такой акции нельзя не верить. Чем менее историзован обряд (пусть то будет принудительная дефлорация или принесе-

²⁷ О ритуальности исторического общества, в первую очередь экономящей энергию, которая расходуется на аффекты, см., например: Hans-Georg Soeffner, *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung*, Frankfurt am Main 1989, 158-184.

²⁸ Иное толкование метафоры и метонимии в приложениях к обряду см.: Edmund Leach, *op. cit.*, 52 ff.

ние детей в жертву, включая сюда педофанию,²⁹ т. е. обычай, особенно агрессивно направленные против молодого, подрастающего, способного сменить собой старое), тем в большей степени сийтетический троп выступает в качестве реализованного, как фактический расклад вещей и как орудие, наделенное магической мощью. Формализация обряда не отнимает у его тропичности сложного, составного строения, однако сообщает ей иносказательность. Эта формализация (или эстетизация) ритуала, теряющего бытийственность, обуславливается аккомпонирующими ему вербальными текстами. Они неизбежно профанируют его, коль скоро оказываются секундарными переносами смысла, надслаивающимися над примарно тропическим действием. Именованье жениха и невесты „князем“ и „княгиней“ совершается в свадебных песнях, в хоровом комментарии к обряду. Ритуал постепенно перестает быть „всем тропичности“, когда у него появляется соперник – троп как слово, обратимое в буквальность, поддающееся истолкованию, разрешающее то, чреватое рационализмом, взятие назад смысловой трансфигурации, которому нельзя подвергнуть действие – роковое тем более, что оно изменяет универсум.

1.2.1.2. В ритуалах вселенского масштаба человек выступает одним из элементов космоса, его синекдохой. Зимние и летние праздники инсценируют проводы какого-либо исчерпывающего себя состояния природы, подчиненной солярному отсчету времени. Номо ритуалис входит в наступающее время сопережившим смерть предшествовавшей длительности (скажем, зимней, конец которой отмечает масленица). В ритуальной социокультуре встреча происходит изнутри прощания, почему гость осознается как пришелец из потусторонности и подлежит одариванию, как если бы у него не было никакой собственности, ничего, что принадлежало бы ему *hic et nunc*.³⁰ Те, кто ориентированы на давнюю традицию, встречаются не с буберовским „Ты“,³¹ но, скорее, с „Оно“ Фрейда.

Метонимическая позиция исходна для репрезентантов календарного круговорота, но отнюдь не окончательна. Ритуал в качестве сверхдействия требует от актеров, чтобы они выразили равноценность микро- и макрокосмоса, т. е. метафоризовали свои метонимические роли. Эта метафоризация знаменуется на масленицу,³² среди прочего, катанием с гор,

²⁹ Она практиковалась, например, в тайных мужских союзах: Ewald Volhard, *Kannibalismus*, Stuttgart 1939, 183 ff.

³⁰ И в обратном порядке: покойник – это гость; тробриандцы, по описанию Малиновского (op. cit., 134 ff), устраивали праздник урожая, ожидая появления на нем духов умерших соплеменников (*валота*), которые задабривались – в порядке гилиастической магии – обильным угощением. О приглашении покойников в гости см. также: Л.Г. Невская, „Семантика дороги и смежных представлений в потребальном обряде“, *Структура текста*, под ред. Т.В. Цивьян, Москва 1980, 232 сл.

³¹ Ср. хотя бы: Martin Buber, *Das Problem des Menschen* (1942), Heidelberg 1971, 158 ff.

³² Подробно о восточнославянской масленичной обрядности см., например: В.Я. Пропп, *Русские аграрные праздники*. Опыт историко-этнографического исследова-

подразумевающим спуск из здепшего мира в хтонический, нижний³³ (съезжали с гор по преимуществу женщины, полагавшие, что тем самым обеспечивается летняя урожайность земных недр).³⁴ Метафорическая семантика отчетливо проглядывает и в приуроченных к масленице конских ристалищах, кулачных боях, взятии снежной крепости (ср. эквивалентность города и универсума). Эти соревновательные игры, подытоживавшиеся победой одного их участника над прочими или одной партии над другой, несомненно, были аналогами того космического конфликта, который завершался сменой времен года, гибелью сезона, уступающего свое место следующему. Как пишет В.Я. Пропп, конские ристалища и кулачные бои происходили не только при проходах зимы, но и на древних тризнах.³⁵ Наконец, сжигание соломенного чучела под занавес масленичных представлений (иногда оно разрывалось) может быть проинтерпретировано как смерть смерти (недаром эта кукла, бывшая средоточием всего карнавального праздника, изготовлялась из ветхо-сухого материала), т.е. как метафорическое удвоение (*totum pro toto*) смерти, обращавшейся на себя самое.

Масленица вбирает в себя, наряду с похоронами (едва ли не в полном их составе³⁶), также такой социально-экзистенциальный обряд, как свадьба (молодежь предпочитала венчаться накануне поста, совмещая вступление в брак с аскезой, что выглядело бы странно, если бы мы не знали, что ритуальный Эрос пронизан танатологичностью³⁷). „Rites de passage“ не

ния, Ленинград 1963, 18 сл., 25 сл., 70 сл., 123 сл.; В.К. Соколова, *Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX – начало XX в.*, Москва 1979, 11 сл.; Т.А. Агапкина, *Мифопоэтические основы славянского календаря. Весенне-летний цикл*, Москва 2002, 33 сл., 578 сл.

³³ Что было переосмыслено христианством как грехопадение Адама и Евы; об этой трансформации языческой символики и о подобных ей см. подробно: Н.В. Понзырко, „Масленичный смех“, Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Понзырко, *Смех в древней Руси*, Ленинград 1984, 175-202.

³⁴ Т.А. Агапкина, указ. соч., 174-175.

³⁵ В.Я. Пропп, указ. соч., 123-127. Ср. индо-европейский обычай убивать после ристалища коня-победителя: Т.В. Гамкрелдзе, Вяч. Вс. Иванов, *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*, т. 2, Тбилиси 1984, 548 сл. О связи агональных игр и похоронной обрядности см. подробно: В.Н. Топоров, „К установлению категории ‘спортивного’ (древнебалканский locus ‘пред-спорта’)“, *Балканские чтения, 1. Симпозиум по структуре текста*, под ред. Н.П. Гринцера и др., Москва 1990, 3-16.

³⁶ В цитированной книге, в которой рассеяно множество замечаний о важности Танатоса для календарно-космических обрядов, Пропп обращает внимание и на совпадение масленичных угощений с поминальной едой (25 сл.).

³⁷ Танатоэротичный ритуал бифункционален: он и служит сдерживанию-подавлению столь свойственного человеку экстремизма, и энергетически высвобождает этот экстремизм, разрешая необузданный экстаз. Локальные социокультуры ставят акцент то на одном, то на другом предназначении обрядового поведения. Правдоподобной выглядит типология, которую изложила Рут Бенедикт, противопоставившая аполлоническую социокультуру (индейцев пуэбло) дионисийской (господствующей среди виннебаго, зуны). Эта дифференциация, обоснованная впервые в

просто перекликаются по смыслу и строю с прощальными чествованиями природы, но и стыкуются с ними так, что интегрируются в них: метонимии с метафорической функцией как бы объемлются метафорами, призванными продемонстрировать, что человек, пусть только часть универсума, все же соизмерим с ним как *imago mundi*. Чтобы такая аналогия могла быть проведена, нужно иметь *tertium comparationis*, каковым служат естественно-искусственные предметы (в масленичной обрядности – снежный городок, ледяные горы, чучело из соломы). Сходным образом природно-культурной была атрибутика святок, приходившихся на зимний солнцеворот (причем этот ритуал не столько приветствовал удлинение светового дня, сколько сопрягал себя с его угасанием, погружал действующих в темноту и незнание, вынуждая их по вечерам гадать о судьбе, как бы нищенствовать и выпрашивать подачки при колядовании). Так, на святочных играх в покойника парень, которого клали в гроб, вставлял себе в рот чудовищные зубы, вырезанные из брюквы.³⁸ Между тем „rites de passage“ оперируют в первую очередь артефактами, изделиями, употребляемыми в повседневном обиходе (невеста жет пряжу, укрывается под платком и т. п.). Танатологической метафоре в метонимическом исполнении не требуется *tertium comparationis*, раз она опирается на смежность явлений, на непрерывность, открываемую там, где человек выступает как создатель и владелец утвари (почему центральным местом инициации делается дом, в котором совместно проживают посвящаемые).

Календарно-космические обряды берут от природы ее компоненты и возвращают их ей в переделанном виде (или в рефункционализованном, как в случае временного использования огня и воды на святках в очистительных и профетических целях). Именно „космоцентрическое“ существо (выражение Макса Шелера) учреждает обмен, фундирующий впоследствии экономику. Партиципируя периодические изменения в природе, человек превращается из „*homo parasitus*“ (Мишель Серр), из всего лишь охотника и собирателя земных плодов, в того, кто не только эксплуатирует среду обитания, но и обогащает ее (допустим, завивая и украшая деревья на семик). Интерактивность, вытекающая из ритуалов, спроецированных в космос, взаимовыгодна для обеих сторон. Ранний человек поддерживает экологический баланс не путем воздержания от контактов с естественным миром, нередко разрушительных для такового, но тем, что снабжает стихии смыслом, делающим из объекта партнера, равноправного субъекту. Если перевести богословие на язык риторики, то оно исчерпается

1928 г. в статье „Types in the Culture of Southwest“, была затем уточнена в книге: Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, Boston 1934.

³⁸ Ср. детальный разбор этой игры: В.Н. Топоров, „Заметки по похоронной обрядности“, *Балто-славянские исследования*. 1985, под ред. Вяч. Вс. Иванова, Москва 1987, 31-48.

понятием метафорической метонимии. Господь – риторическая фигура, эмануемая ритуализованными телами. Архаичный межплеменной обмен еще хранит в себе черты космически-календарного происхождения. Документированный Малиновским обмен тробрианцев (*kula*)³⁹ подчиняет себе всю жизнь туземцев; захватывает большое пространство, совершаясь в результате морских путешествий – посещений удаленных островов Северо-западной Меланезии; не обладает хозяйственно-прагматической направленностью, т. е. представляет собой сугубое взаимопожертвование имуществом; признает особенно высокую ценность за натурофактами (за ожерельями из белых и красных раковин); имеет, наконец, характер круговорота, состоящего из поездок в гости и ответных визитов, иначе говоря, воспроизводит космическую цикличность.

1.2.1.3. Что касается окказиональных ритуалов, то они – по обстоятельствам – могут быть и метонимическими метафорами и метафорическими метонимиями.

Строящийся дом, по единодушному мнению исследователей, имитирует космос. Как и мировое древо, дом имеет трехчленную вертикальную композицию (начиная с подпола и до чердака).⁴⁰ Согласно толкованию Элиаде, индоевропейский обычай (*brahmagandhga*; он отражен у восточных славян в „Слове о полку Игореве“) разбирать крышу жилища, чтобы ускорить умирание хозяина и облегчить ему вознесение в небесную сферу, указывал на то, что архаическое сознание проводило через дом *axis mundi*.⁴¹ Будучи метафорой мироздания, дом, однако, возводится и обживается метонимическим способом. Доместцирование подразумевает прежде всего преодоление дискретности во времени, материальное сохранение прошлого в тесном замкнутом пространстве настоящего, будь то поддержание огня в очаге или погребение скончавшихся родственников под порогом. Восковые подобия предков, заполнявшие римские атриумы, и изображения отсутствующих членов семьи, помещаемые в красном углу великорусской избы, одинаково делают дом протомузеем, а хозяина сторожем и собирателем коллекции. Переезд из старого жилища в новое должен был смежить оба локуса (из покидаемого дома в заселяемый переносились сор, навоз, горячие угли⁴²). Та же континуальность определяет сборку сруба,

³⁹ Бронислав Малиновский, *Избранное: Аргонавты Западной части Тихого океана (Argonauts of the Western Pacific, London 1922)*, перевод В.Н. Поруса, Москва 2004, *passim*.

⁴⁰ А.К. Байбурын, *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*, Ленинград 1983, 26 сл. О доме как медиаторе между человеком и Богом писал уже А.Н. Афанасьев в нашумевшей в свои дни статье „Религиозно-языческое значение избы славянина“ (1851).

⁴¹ Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* (1957, 1965), Frankfurt am Main 1984, 151 ff.

⁴² А.К. Байбурын, *Жилище*, 104 сл.

которая воспроизводит укладку первого венца,⁴³ так что между выполненным и достигаемым не возникает разрыва. Многожды обсуждавшаяся в этнологии строительная жертва метонимически вводит в дом смерть, предвосхищая его последующее функционирование в качестве мемориального контейнера, хранилища овнешненной памяти.

В других ситуациях окказиональные ритуалы имеют темой метонимический образ универсума, рематизируя это общее представление посредством метафорических процедур. По народным поверьям, ответственность за засуху несут заложники – те, кто умер преждевременно и случайно. Не завершившее свой век существо продолжает и пост мортем пребывать среди живых, причиняя им ущерб, как это было тщательно изучено в пионерской работе Д.К. Зеленина *Очерки русской мифологии*. Вып. I. *Умершие неестественной смертью и русалки* (Петроград 1916). В неурожайные годы было принято эксгумировать заложников. Ясно, что раскапывание могил освобождало землю и – шире – космос от той части, которая ломала сроки, отводимые самой природой для жизни и смерти.⁴⁴ Вместе с тем ритуалы, вызывающие дождь, не ограничивались этим действием, свидетельствующим о метонимической подоплеке той концепции, которая объясняла природную иррегулярность, и развертывались в серию акций, некогда названных Фрейзером „гомеопатической“ магией. Небо призывалось подражать человеку, кропившему поля водой, производившему различные операции у колодцев, делавшему углубления в земле, т. е. имитировавшему добывание из нее влаги, и т. п.⁴⁵ Судя по проповедям Серапиона Владимирского (XIII в.), в засуху к воде обращались и для того, чтобы испытать тех, кто подозревался в зловредном колдовстве (их бросали в реку, чтобы узнать, принимает ли она их тела или нет).

1.2.2. Из только что сказанного о заложниках и из всего, что говорилось о метафорически-метонимической организации обрядового поведения, вытекают два вывода, существенные для общего понимания ритуального человека.

Во-первых, из народной концепции заложных покойников следует, что аномальным для архаического и традиционного мировоззрения было такое положение дел, которое расстраивало Sein-aus-dem Tode. Заложник проти-

⁴³ Там же, 69 сл.

⁴⁴ Знаменательно, что заложники ассоциировались с космосом и помимо аграрно-производительной обрядности; в частности, их отлугивали пшумом, которым культуры самых разных регионов, в соответствии с Клодом Леви-Строссом, отвечали на, так сказать, небесную какофонию – на затмения солнца и луны (Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohre und das Gekochte (Mythologiques I. Le cru et le cuit, Paris 1964)*, übers. von E. Moldenhauer, Frankfurt am Main 1976, 369 ff).

⁴⁵ Данные заимствованы из описания полеской обрядности: Н.И. Толстой, С.М. Толстая, „К реконструкции древнеславянской духовной культуры“, *Славянское языкознание. VIII Международный съезд славистов*, Москва 1978, 364-385.

воречил бытующим-из-смерти тем, что не исчерпывал до конца этого состояния – и впрямь погибал, но еще как будто продолжал существование, олицетворяя собой смерть-из-бытия. Третье данное, вклинивающееся между *Sein-zum-Tode* и *Sein-aus-dem Tode*, подлежало устранению (с помощью апотропеических мер, нейтрализующих козни заложников). Пожалуй, здесь можно приблизиться к раскрытию такого непростого явления, каким было табу. Отклонения от запретов, налагавшихся на себя ритуализованной социокультурой, грозили отступнику от строжайшей нормы, неурочной гибелью, т. е. превращением в заложника – в того, кто постисторичен, вразрез с блостителем обрядового преисторизма. Несмотря на свою чрезвычайную вариативность все табу имеют одно и то же назначение – произвести члена общества в аскета, воздерживающегося то ли от всеядности, то ли от индивидуализованного обращения со знаковым достоянием коллектива, то ли от чересчур вольных контактов с противоположным полом и с чужаками и т. д. В какие бы формы ни выливалась аскеза, она была призвана установить корреляцию между персональным поведением и антропологически релевантным бытием-из-смерти, боровшимся со смертью-из-бытия. Один из смыслов семантически многомерных человеческих жертвоприношений состоял, видимо, в том, чтобы дифференцировать эти два онтических поля, сообщить постоянную оцугимость первому из них через искусственное сокращение отдельных жизней. Не стремление к социальной солидарности порождает ограничения, упорядочивающие людские действия, как утверждал в своей фундаментальной монографии о табу Хэттон Уэбстер,⁴⁶ но самодисциплина всечеловека, трансцендентного себе, влечет за собой формирование общества, способного к культуротворчеству.

Под таким антропологическим углом зрения на обрядовые практики – и это мое второе заключение из анализа таковых – теряет свою оправданность зашоренно социологическое видение магии. Идя вслед за Эмилем Дюркгеймом, усмотревшим в религиозности гипостазирование коллективной власти над индивидом (Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912), Марсель Мосс безоговорочно определил магические действия как концентрирующие в себе групповую энергетику.⁴⁷ Но, как известно, лица, наделенные большим магическим даром, имели право даже игнорировать табу, резко противопоставляя себя социуму. Чем выше иерархическая позиция мага в обществе, тем менее обязан он соблюдать правила, которыми оно руководствуется (инцест был традиционен для солнцеподобных египетских фараонов). Свою магическую мощь ритуал

⁴⁶ Hutton Webster, *Taboo. A Sociological Study* (1942), New York 1973, 373 ff.

⁴⁷ Marcel Mauss, *Sociologie und Anthropologie*, Bd. I. Theorie der Magie (1902-1903). *Sociale Morphologie (Sociologie et Anthropologie)*, Paris 1950), übers. von H. Ritter, Frankfurt am Main 1974, 154 ff.

(разыгрываемый индивидуально или коллективно) черпает из того, что он риторически максимален как одновременно метафора и метонимия, являя собой, стало быть, такое имагинативное образование, которое по полноте не различается с субституируемой им фактической реальностью. Метафоре-метонимии не ведомы эмпирические препятствия – для нее нет того, что она была бы не в состоянии заместить. Когда Леви-Стросс выводил магию из избытка знаков, которому шаман подчиняет реальность,⁴⁸ он был столь же неоригинален, как и Мосс, послушный ученик французской социологической школы. Леви-Стросс ориентировался в своем толковании шаманских глоссололий на Фрейда, приписавшего в *Totem und Tabu* „примитивному“ человеку психопатологическую замкнутость на себе („Allgemacht der Gedanken“). Непонятно, откуда бы взяться изобилию сигнификантов у того, кто вступает в мир как действительный, кто еще не знаком с самостоятельной внетелесной динамикой знаков. Непредвзятому толкователю заумь знахаря служит показателем того, что словесный знак для *homo ritualis* ничего не значит. Этнология, и социологизированная, и психологизированная, будучи текстопорождением, не хочет, чтобы *actus primus* обладал собственным, не навязанным ему извне содержанием.

2. Праздник труда

2.1.1. Среди этнологов распространено убеждение в том, что ритуал воссоздаст демиургическое миротворение, дабы предохранить универсум от возвращения в хаос.⁴⁹ Но почему созданному Демиургом предначертано впадение в дегенерацию (без которой, стоит заметить, интерпретаторы ритуала не смогли бы отстаивать излюбленную ими мысль о регенеративной одержимости ранних социокультур)? Ведь природа возрождается вместе со сменой времен года сама, помимо ритуально-магического вмешательства в ее владения.

Если хаос откуда-то и привносится в ордо натуралис, то из ритуала. Обрядовые фракталы, подобные друг другу акциональные ряды, стирают различия в мире, на который эти действия набрасывают свою сеть (который они, если угодно, укутывают в тканную магическую материю, именуемую индусами „майя“⁵⁰). Но фрактальность имеет то диалектическое

⁴⁸ Claude Lévi-Strauss, „Magie et religion“ (1949), *Anthropologie structurale*, Paris 1958, 183 ff.

⁴⁹ С большой яркостью развертывание этой идеи было подытожено в: В.Н. Топоров, *О ритуале...*, 15 сл.

⁵⁰ Ср.: Mircea Eliade, *Images et symboles...*, 153. Обсуждаемая мифо-ритуальная модель, которая отсылает к продуктам плетения и ткачества, интерареальна: в одном из полинезийских мифов мир возникает из чего-то вроде белесой ткани, парящей над океаном; во время масленичного карнавала в Сибири, наблюдавшего М.К. Азодовским, священника (представителя Творца на земле) изображал актер, облаченный в сеть (Марк Азодовский, *Записки собирателя*, изд. 2-е, Иркутск 1925, 50).

свойство, что она порождает недифференцированность посредством сверхупорядочивания множеств, совпадающих со своими подмножествами. Мировой неразберихой оборачивается претензия ритуала располагать экстремальной структурирующей силой. Homo ritualis погружен в космохаос. Отчетливее, чем прочим, эта двойственность архаического человека открылась научной интуиции Люсьена Леви-Брюля, который, однако, чрезмерно преувеличил в своих книгах 1910-20-х гг контингентное начало в космохаотических социокультурах, квалифицировав их исключительно как мистику сопричастности, как результат произвольного смежения всего со всем. Между тем фрактальность амбивалентна, она не позволяет попавшему в ее конечную бесконечность однозначно выбрать в пользу или последовательного специфицирования, или столь же неуклонного деспецифицирования предметов: близнецы могут и сакрализироваться, как в древнем Риме, и считаться опасными, как в центральной Австралии и в Западной Африке, где они обрекались на заклятие.

Итак, обряд – это организующе-дезорганизирующая деятельность, отвечающая бытию-из-смерти, каковое нерасторжимо смешивает определенность, конститутивно необходимую субъекту для отделения себя от мира, и неопределенность, испытываемую тем же субъектом, коль скоро он объектен, находится по ту сторону жизни. Вступая в зону неопределенности, исполнитель обряда присовокушает к своей идентичности противоположную ей. Преобразование в антипода достигается, например, за счет того, что субъект вменяет себе признак другого пола, как это случается в процессе шаманской инициации, прослеженной Л.Я. Штернбергом.⁵¹ Элиаде справедливо опознал в трансвестизме, имевшем широкое хождение в ритуальном обществе (среди прочего обычном в домах для посвящаемых), то предпочтение, которое оно отдавало всеобщему перед индивидуальным.⁵² Проникнутая той же тенденцией философия взяла – в лице Платона („Пир“) – андрогина за точку отсчета для осмысления человека (то же верно применительно к религии – ведь андрогинен и Адам, носивший в себе Еву). Совмещение исключających друг друга идентичностей влечет за собой нечто большее, нежели только диффузность „я“-образа, а именно: взаимоуничтожение обеих его ипостасей.⁵³ Ритуальное констру-

⁵¹ Л.Я. Штернберг, „Избранничество в религии“, *Первобытная религия в свете этнографии*, Ленинград 1936, 141 сл. Но контрарное замещение самости во время шаманского призыва может принимать и иные формы – см. подробно: Mircea Eliade, *Schamanismus und archaische Extasetechnik (Le chamanisme et les techniques de l'extase)*, Paris 1951, übers. von I. Köck, Frankfurt am Main 1982, 43 ff.

⁵² Mircea Eliade, *Rites and Symboles of Initiation...*, 26.

⁵³ Переход в противоположное совершает не только homo ludens, но и играющий зверь (допустим, в случае мимикрии). Однако игровое действие из зоны неопределенности предпринимает лишь человек. Они конституируют те виды специфического для него лудистского поведения, которые Роже Кайуа обозначил как alea (субъект такого рода игры возлагает надежду на счастливый шанс) и ilinx (= голо-

ирование нового деструктивно относительно и того, что было в наличии, и того, что субституирует данность. Путь для инноваций оказывается закрытым. Кого бы ни имитировал участник обрядового спектакля: животных, предков, космос, подражание сводится здесь к изображению агонизирующего тела, к экстатическому переходу субъектного в объектность (в том числе и в ту, которую являет собой для нас противоположный пол). В основе ритуальной хореографии лежит данце мацабре, конвульсия умирающего. Монструозность, которую обретает в обряде *corp social*, результирует в себе не просто слияние разнородного (как ее определил Бруно в *De la causa, principio et Uno*, 1584-1585), но потерю коллективной плотью тождественности и себе, и тому Другому, которое как раз губительно для нее.⁵⁴

Всякий обряд – карнавал, не всегда нацеленный на смеховой эффект и тем не менее даже в своих наиболее агрессивных вариантах (таких, как каннибализм) таящий в себе способность обернуться весельем⁵⁵ (на островах Фиджи было принято кормить жертву предстоящего кулинарного торжества кусками ее собственного мяса и осыпать ее при этом насмешками).⁵⁶ Homo ritualis охотно использует обряд с пародийным заданием, например, в так называемых *cargo cults*,⁵⁷ зарегистрированных в Меланезии, где аборигены воспроизводили с нарочитой неправильностью поведение появившихся там представителей белой расы. Будучи реальностью невозможного (бытием-из-смерти), ритуал предрасположен к редукции ад абсурдum, к продуцированию комизма. Освобождая тела от идентичности, ритуал избавляет и сознание от власти логической необходимости. Но в той мере, в какой термы обрядового парадокса получают ту акцентировку, которая подчеркивает реальность невозможного, ритуал в высшей степени серьезен. Карнавал всерьез – это страдающее групповое тело, жертвующее и собой (под зооморфными масками, в агональных играх, в обрядовых подготовках к предстоящей военной экспедиции, в разорительном потлаче,

вкружительно рискованные поступки) (Roger Caillois, *Man, Play, and Games (Les jeux et les hommes*, Paris 1958), translated by M. Barash, New York 1961, 17 ff). В своей глубине игра, которые затевают человек и зверь, разнятся вовсе не тем, что первый сообщает им „как если бы“-модальность (ср.: F.J.J. Buytendijk, „Das menschliche Spielen“, *Kultur-anthropologie. Neue Anthropologie*, Bd. 4, hrsg. von H.-G. Gadamer, P. Vogler, Stuttgart 1973, 102 ff). Ритуальная первоигра не условна – она императивна, коль скоро только ею и ограничивает себя от окружающей среды примордиальное общество.

⁵⁴ Напомню, что из деконпонирования, распада тела, предающегося иступлению, выводил чудовищное С.М. Эйзенштейн в своем учении о лафосе (1945-1947): С. Эйзенштейн, *Избр. произведения* в 6-и тт, т. 3, Москва 1964, 174 сл.

⁵⁵ К ритуализации смертоносного „смеха исключения“ уже в историческое время ср.: Schamma Schahadat, *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München 2004, 140 ff.

⁵⁶ Ewald Volhard, *op. cit.*, 251.

⁵⁷ См., в частности: G.W. Trompf (ed.), *Cargo Cults and Millenarian Movements. Transoceanic Comparisons of New Religions Movements*, Berlin, New York 1990.

в садизме посвятителных церемоний), и человеком как таковым, скажем, чужаком-пленником, потребляемым в качестве ритуальной пищи. Достоевского, неоднократно настаивавшего на том, что сознание растет из страдания, намного опередили каннибалы, называвшие свое самое лакомое блюдо „едой для ума“.⁵⁸

2.1.2. Ритуальная „рождающая смерть“, о которой писала О.М. Фрейденберг (*Поэтика сюжета и жанра* (1936), Москва 1997, 63 сл.) и которую затем выдвинул в центр своей теории карнавала М.М. Бахтин (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (1940), Москва 1965), не в силах произвести на свет ничего, кроме себе подобного.⁵⁹ Упоминавшиеся святочные игры в покойника грубо эротичны, но вовсе не производительны, не прокреативны. „Рождающая смерть“ и „рождение смерти“, о котором шла речь в начале моего текста, – разные вещи. Свою регенеративную надежду ритуал получает, возводя генерируемую им смерть в квадрат, убивая уже неживое. Напряжение, возникающее внутри космохаоса, требует разрешения, каковым заканчиваются и отдельные ритуалы (как, например, масленичные гулянья, в финале которых сжигается танатологическое соломенное чучело), и все четырехшаговое развертывание переходных обрядов. Похороны состоят именно из уничтожения трупа, сжигаемого, закапываемого, утопляемого, припрятываемого, отправляемого в дальнейшее путешествие, съдаемого в случае некрофагии, расчленяемого и разбрасываемого (как в Тибете) на потребу хищным птицам. Мумифицирование преследует ту же самую цель, но так, что здесь смерть попирается смертью посредством сохранения на века тела усопшего (с этой точки зрения раннепалеолитическое коллекционирование человеческих костей примитивно предвосхищало мумифицирование). Приготовление пищи – аналог к похоронам. То, что идет на еду как умерщвленное, должно погибнуть еще раз при поджаривании, копчении, варке, размельчении, брожении, высушивании и т. п. Пиршество приурочивается к заключительной фазе различных ритуалов, потому что кулинарная техника сопоставима с погребальной. Все по тому же принципу подытоживаются и сугубо социальные ритуалы в обществе, эволюционировавшем к первогосударственности. И в нем обрядность, в которую вовлекаются властители, балансирует на грани „символического порядка“ и „символического беспорядка“: на богатом социкультурном материале Фрейзер реконструировал обычай временной замены царя рабом, что, разумеется, расстраивает государственные дела. Преодолением этой космохаотической ситуации было убийство раба, т. е. политически мертвого существа. В диахроничес-

⁵⁸ M. Lewis, „The Cannibal's Cauldron“, *Magic, Witchcraft, and Religion. An Anthropological Study of the Supernatural* (1985), ed. by A.C. Lehmann, Mountain View, Calif. 1989, 231 ff.

⁵⁹ См. также: Игорь Смирнов, *Бытие и творчество* (1989), Санкт-Петербург 1996, 127-129. В дальнейшем повторяются и некоторые прочие тезисы этой брошюры.

ком плане показательно, что этатизм подставляет на место действительно мертвого, с которым оперирует архаичный ритуал, социально бесправное — раба, танатологичного лишь в своей обезличенности и обездолженности, по роли, а не по субстанции.⁶⁰

Регенеративность — не столько изначальная интенция обрядовой акции, сколько ее самоотмена. Смерть смерти бесповоротно замыкает обряд на нем самом, не предусматривая ничего, что могло бы случиться вслед за ней. Она придает обряду ту противоестественность, которая и заставляет человека воздействовать на природу так, как будто той не было бы свойственно преодолевать истощение, зимний упадок без внешней помощи. Вера большинства этнологов в то, что первобытный человек исповедует идею нового рождения (а не смерти смерти), следует из освященного авторитетом Огюста Конта представления, согласно которому примордиальное общество, как легкомысленно сформулировал Эдвард Эванс-Причард, есть „a system of the same kind as an organic or inorganic [sic!] system“.⁶¹

Теперь будет легко разобраться в люстрационной функции ритуала. Упираясь в смерть смерти, он с необходимостью включает в себя процедуру очищения (в которой особенно действенными средствами выступают вода и огонь — наиболее опасные для человека стихии).⁶² Этот катарсис имеет в виду не нечто внеположное обряду, но творимый им космохаос. Ритуал перерабатывает те отбросы и отходы, которые он же производит, которые становятся ощутимыми в этом качестве постольку, поскольку мертвое втягивается в конце концов в recycling. Соблюдение чистоты подчиняет себе в ритуальном социуме, помимо сугубо телесных практик (вроде омовений, пищевых табу, сегрегации женщин в дни менструаций и т. п.),⁶³ также телесно-ментальные: тотемические классификации отгораживают кланово-племенные объединения от проникновения сюда чуже-

⁶⁰ Социальный космохаос может принимать и иной, чем в реконструкции Фрейзера, образ. Так, в южноафриканском новогоднем ритуале (Ncwala) подданные исполняют воинственные танцы, угрожающие их королю. После пурификации (обмывания) и заклания быка (ср. убийство раба) правитель вновь вправе отправлять свои обязанности (Max Gluckman, „Rituals of Rebellion in Southeast Africa“, *Order and Rebellion in Tribal Africa*, New York 1963, 119-126). Революции, вспыхивающие в историческом времени, восходят к обрядовой практике и, не забывая об этом, охотно ритуализуют себя в юбилейных торжествах и массовых зрелищах, напоминающих о том, как случилось революционное „миротворение“. Как это ни покажется странным, революции означают вторжение ритуала в историю.

⁶¹ E.V. Evans-Pritchard, *Social Anthropology* (1951), London 1964, 58.

⁶² Ср. 'необычайное могущество', которое народное сознание приписывает союзу воды и огня: Гастон Башляр, *Вода и грезы* (Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris 1942), перевод Б.М. Скуратова, Москва 1998, 138-145.

⁶³ Эдмунд Лич считает, что и мучительные инициационные операции на поверхности тел посвящаемых (там, где человек граничит со средой) служат люстрационной цели (Edmund Leach, *op. cit.*, 78-79).

родного посредством отождествления человека с природой, с уже чужим⁶⁴ (и предсказывают последующее кастовое членение общества). Начиная с компендиума, изданного Джоном Грегори Бёрком, которого потрясло лицемерие того, как североамериканские индейцы потчевали друг друга мочой (John Gregory Bourke, *Scatologic Rites of All Nations*, Washington 1891), этнологию постоянно занимало обрядовое значение нечистого и никчемного. Главный вопрос, который при этом ставился, заключался в выяснении того, насколько сакральны отбросы и отходы. С точки зрения Жоржа Батая они-то и составляют суть священного в обществе, которое профанно воспроизводит себя, отыскивая выход из репродукционизма, из рутинного поддержания жизни в сакрализации гетерогенного (Georges Bataille, *La structure psychologique du Fascisme*, 1933-1934).⁶⁵ Для Мэри Дуглас сакральны и нечистота, и чистота, однако первая опасна в качестве власти индивидуального и психического, тогда как вторая знаменует собой спасительную социократию, обезвреживающую ту угрозу, которую представляет собой для общества маргинальная личность.⁶⁶ Вразрез с Батаем следует сказать, что обрядовые манипуляции с исключаемым из тела и из бытового обихода, с „низкой“ и обветшавшей материей – это как раз возвращающиеся действия. Гетерогенность никак нельзя отколоть здесь от гомогенности. С моделью, которую набросала Дуглас, рассмотревшая нечистое с точки зрения социального порядка, трудно согласиться по той причине, что загрязнение и очищение не что иное, как две стороны одной и той же всегда коллективной акции, в процессе которой смерть рождается, чтобы погибнуть. Фекалии отнюдь не воспринимаются карнавальная людской массой как угроза, от которой приходится искать защиты. И захлывная мир, и очищая его, ритуал неизменно сакрализует одно и то же – смерть, ординарную ли, удвоенную ли. Античная трагедия удерживает в себе обрядовый катарсис из-за того, что рисует жизнь в истории еще насыщающейся из мифоритуальных истоков (как в „Антигоне“ Софокла, где сталкиваются в непримиримом противоборстве похоронный обычай и тираническое небрежение таковым).

2.1.3. Рой Рappaпорт предложил толковать Высшее существо как продукт обрядовой деятельности, смешивающей отправителя информации с сообщением, не позволяющей – в своей автореференциальности – участникам перформанса увидеть себя и потому адресуемой в запредельность.⁶⁷

⁶⁴ Тотемизм, таким образом, содержателен, а не просто формально-логичен, как он был понят в: Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd' hui*, Paris 1962.

⁶⁵ Цит. по: Georges Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, übers. von R. Bischof e. a., München 1978, 9-43.

⁶⁶ Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (1966), Harmondsworth e. a. 1970, passim.

⁶⁷ Roy A. Rappaport, *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge, UK, New York, Cambridge University Press 1999, 52 ff.

Ритуал, однако, не только зрелище в себе, но и для эмпирически других (таковы хотя бы танцы, исполняемые членами тайных союзов перед толпой соплеменников). Более того: в тезисе Рапппорта не слишком много логики. В самом деле: как автореференциальность может отчуждаться от себя и становиться посланием, направляемым, если воспользоваться выражением Джорджа Мида, „генерализованному Другому“? И вместе с тем Рапппорт был прав в том отношении, что к Творцу всего нельзя философски приблизиться вне и помимо обращения к обрядовой омникреативности. Создавая и космос, и хаос, ритуал достигает в своей лустрационной завершаемости некоей абсолютной пустоты, отсутствия даже отсутствия (смерти).⁶⁸ В этом вакууме происходит еще один решительно-диалектический поворот обрядового действия, выходящего из себя, экстастически выпрыгивающего из своей экстастичности, заполняющего чистое зияние транссубстанциальным содержанием, выводящего из негатио негатиониос Другое своей собственной телесности, своей материальности, которая – ввиду ее безальтернативности – не может просто так быть аннигилированной. Магической религиозности еще неизвестна зона, где безраздельно царит идеальное. Бог ритуала осуществляет *creatio ex nihilo*, т. е. обнаруживает себя там, где истощается обряд. Испытав катарсис, ритуал возвращается к себе не как самоповтор, но как воссоздание демиургического акта. Если бы у ритуала не было его собственного Другого в виде заклания смерти, не имело бы места и божественное Другое – то все, что отдифференцировано от всего, как говорил Майстер Экхарт, то универсальное, что одновременно уникально, как понимали Высшее начало средневековые философы. То перворазличение, которое вносит *homo ritualis* в природу, множится за счет саморазличения, ибо у отрицания, которым является отграничение от среды обитания, нет иного пути развития, кроме отрицания себя и отрицания даже этого отрицания. *Numinosum* выглядит в этом свете возвращением omnipотенции ритуалу, оказывающемуся импотентным в момент „снятия“ космохаотичности. Коротко: в Боге негация поднимается до своего имитационного пика. Заброшенность человека в трансцендентное – вовсе не в бытие, как думали экзистенциалисты, – диалектична в такой степени, что не может довольствоваться лишь гегелевской самокритикой, желая трансцендентно же равной себе критической инстанции – страдательно-радостного подчинения демиургической воле.

Упраздняющая все границы, ритуальная кинесика поливекторна. Обрядовый танец есть и вертикальное (отрывающее от земли), и горизонтальное (обычно круговое, циклическое) движение. И все же динамическая квинтэссенция обряда – это шествие, поступательное размыкание пути в ту

⁶⁸ Т. е. ритуал программирует историю (которой еще предстоит наступить) в качестве тупиковой.

нуминозную запредельность, что в своей осязательности продолжает ритуальную плоть.⁶⁹

2.2.1. Как уже было выяснено, этнология разъединяется на два научных лагеря там, где она затрагивает прагматику ритуала. Призван ли он магически способствовать урожайности природы или же он самоцелен? Под определенным углом зрения от этой дилеммы можно отказаться.

Вырываясь из ордо натуралис, человек освобождается от того, что, казалось бы, безнадежно закрепощает его среди прочих лишь биологических существ, тратящих свои усилия на поддержание жизни, – от труда, который, по верному суждению Луи Альтюссера, не имеет специфически антропологического содержания.⁷⁰ Для Ханны Арендт анимал лаборанс теряет свою животность тогда, когда становится (в древнегреческом полисе) публичным политиком.⁷¹ На самом деле труд перестает быть всего-навсего ответом на наши первоочередные нужды уже в преполитическом ритуализованном обществе. Обрядовое делание – та же работа, но направленная не на удовлетворение повседневных нужд, а на изготовление человека, его тела. Производство тела, иного, чем данное, начинается с момента рождения ребенка (которого у восточных славян клали на хлебную лопату и запикивали в печь, подобно хлебу, „перепекали“, по слову А.К. Байбурина),⁷² продолжается затем по ходу инициации, оставлявшей на посвящаемых неизгладимые отметины, и заканчивается препарированием трупа (обмываемого, передеваемого и снабжаемого, так сказать, загробным имуществом). Сказанное справедливо и применительно к обрядам, устремленным в космос, – стоит вспомнить хотя бы описанное Бахтиным гротескное переворачивание с ног на голову и выворачивание наизнанку карнавального (святочно-масленичного) тела. Self-made-man ритуала не только первофилософ, но и первоэстет, коль скоро труд по переименованию соматики – самоценное действие. Body-art имеет глубинный танатологический смысл. Различные эстетические протезы ранят тело; раскраска, татуирование, маска и одежда делают его невидимым, прикрытым, соответствующим бытию-из-смерти. Антивитальность наряда отре-

⁶⁹ Фрейдцберг (цит. соч., 69 сл.) квалифицировала шествие как „метафору солнечного хода“, что противоречит фактическому положению дел: очень часто ритуальное движение совершается не посолонь, а в противоположном направлении. Интересно, что кинематограф, демонстрируя „проходы“ героев, заново актуализовал ритуал. На стадии возникновения, еще будучи немым, это искусство, как никакое другое, было сродни обрядовой древности. В социополитической реальности шествие трансцендирует ее либо в прошлое (похоронные процессии, юбилейные парады), либо в будущее (демонстрации протеста).

⁷⁰ Louis Althusser, Etienne Balibar, *Lire Le Capital*, I, II (1968), Paris 1975, 150 ff.

⁷¹ Ханна Арендт, *Vita activa, или О деятельной жизни* (Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1958), Stuttgart 1960), перевод В.В. Библикина, Санкт-Петербург 2000, 103 сл.

⁷² А.К. Байбурин, *Ритуал в традиционной культуре...*, 53-54.

флексируется мифом: препоясывая чресла, Адам и Ева теряют право на жизнь вечную. В своем генезисе эстетическое теснейшим образом связано с умерщвлением тела, с самозамещением человека (не случайно самые ранние музыкальные инструменты, насчитывающие 30 000 лет, флейты, изготовлялись из костей, из мертвой материи). Как видно, работа обряда заключена в том, чтобы быть самой собой – расходом соматической энергии (как и в случае практически целеположенного труда), принимающим, однако, авторепрезентативный вид. Но обряд как труд не моно-, а бифункционален.

С другой стороны, без которой никак нельзя обойтись, проникая в доведенную до крайности обрядовую диалектичность, ритуализация труда дублирует будничные хозяйственные заботы человека. Открывая для себя область секундарного труда, homo ritualis, еще охотник и собиратель или уже неолитический аграрий, придает своей жизни ту надежность, которую инженерная мысль впоследствии будет утилизировать в проектировании механических систем с удвоенными узлами. Бытие-из-смерти не может пер дефиниционем выйти из строя. Именно поэтому работа обряда не только автотелична, но и наделена магико-производительной функцией. Согласно Батаю, принудительность изгоняется из труда лишь в чисто эстетической активности – в наскальной живописи.⁷³ В ритуале, однако, эстетическое и утилитарное сожнуты воедино. У догонов (Мали) одно и то же слово (bige) входит в обозначение как завершенной полевой работы, так и эстетических феноменов (в частности, украшений тела).⁷⁴ Ритуал инструментален в качестве сообщающего надежность природной продуктивности – как средство усиления этой плодovitости. Он изобретает новое человеческое тело с тем, чтобы оно могло стать генерирующим началом в мире природы. Ритуальный труд растрчивает corps social, жертвует соматикой, отдавая ее миру, обогащаемому тем, что тот же Батай обозначил как „la part maudite“. Homo ritualis эстетичен в той мере, в какой он хочет быть авторепрезентацией смерти, и философичен в той, в какой оплодотворяюще рассеивает себя в космосе. В своих знаменитых выступлениях по антиэкономике Батай учел только нашу эстетическую ипостась. Но ритуальное делание не сводимо к regressus ad infinitum – к издержкам производства, которые означают смерть самого продуцента. Ритуал – первая попытка человека сколотить из естественного порядка вещей капитал, наделить природу прибавочной стоимостью. Трансформация антропологи-

⁷³ George Bataille, *Die Tränen des Eros (Les Larmes d'Éros, Paris 1961)*, übers. von G. Bergfleth, München 1981, 49-50.

⁷⁴ Michel Leiris, „Der Begriff der Arbeit in einer sudanesischen Sprache der Eingeweiheten“ („L'expression de l'idée de travail dans une langue d'intités soudanais“, 1952), *Das Auge des Ethnologen. Ethnologische Schriften*, Bd. 2, übers. von R. Wintermeyer, Frankfurt am Main 1985, 191-203.

ческого первобытного капитализма в личное предпринимательство по ходу истории отняла у этнологии широту взгляда, сузило ее кругозор до гипостазирования то одного, то другого измерения ее очень сложного предмета.

2.2.2. Переработанная работа оказывается временем праздника. Она эмансипирует обрядового труженика от биофизического времени. Теряя себя, но завоевывая власть над универсумом, человек и перестает быть подчиненным течению личной жизни, и чувствует в себе колдовские силы распорядиться космическими ритмами. Выломившись из естественной темпоральности, он выстраивает новое – ритуальное – время, соотношенное как с фазами индивидуального становления, так и с годовыми сезонами, но при этом подвергаемого уничтожению (ибо рождение человека – уже его смерть, а приближение очередного отрезка космической цикличности маркируется проводами предыдущего). Празднуют безвременно, преодоление темпоральности, не снижающееся до пустопорожнего отдыха. Можно согласиться с Кайуа в том, что праздник отбрасывает отправителей обрядового сообщения в абсолютную изначальность. Но вряд ли верно Кайуа опознал задачу торжеств и фестивалей, которую он усматривал в, так сказать, омоложении износившегося, обветшавшего времени.⁷⁵ Ориентированный в седое прошлое, праздник есть Другое времени. Праздничный труд дисфункционализует орудия, которые овеществляют в себе время, разделяя то, что было с их помощью сделано, и то, что предстоит исполнить в борьбе за существование, за выживание: колесо водружается германцами на верхушку майского дерева, на донцах прялок русские женщины съезжали с масленичных ледяных гор. Ритуал не метафизичен, а метатехничен. Липяясь прямого назначения, инструментальность (включающая, конечно же, и соматику) получает значения, для которых нет внешнего времени и которые по этой причине управляют им в своей внутренней изменчивости – как идеологемы (если угодно: как символы). Вместе с дисфункционализацией орудий, наполняющихся не присущим им изначала смыслом, и любая вещь, попадающая в поле влияния ритуала, понимается как отсылающая в трансцендентное, т. е. возводится в ранг фетиша, превращается в персональный амулет, в оберег, охраняющий домашний очаг, в предмузейный экспонат, как будто уже готовый к тому, чтобы занять место в наших современных собраниях этнографических диковинок. *Deus ex machina*, являясь на театральной сцене, еще хранит в себе следы того трансцендирования инструментов, который утвердил освобожденный труд примордиального общества. Практическое хозяйствование обрацает ритуально-символическое, а не стороне ему. Первое

⁷⁵ Роже Кайуа, *Человек и сакральное* (Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Paris 1939), *Миф и человек. Человек и сакральное*, перевод С.Н. Зенкина, Москва 2003, 220 сл.

берет старт там, где второе приходит к финалу, – в люстрационной магии, в очищении объекта труда от космохаотичности. Повалив дерево, из которого будет выдолблена лодка, тробрианнды, по показаниям Малиновского, прежде всего изгоняют из ствола заклинаниями гниль и 'экскременты'.⁷⁶ Стоит ли лишней раз напоминать о том, что повседневная работа наших далеких предков была пропитана „превращенной“, символической, проникавшей сюда в виде разнообразных табу и магических операций?⁷⁷

Не приходится спорить с Марксом, рассуждавшим в ранних экономико-философских рукописях (1844) о том, что труд в людском мире выступает отчужденным от себя. Однако это отчуждение совершается не в продуктах производства, как думал Маркс (мало интересовавшийся социокультурой), но в обряде, не результирующемся ни в чем и впрямь полезном, за исключением, впрочем, одного – самосознания, зарождающегося там, где работа делается зрелищем, позволяющим человеку увидеть себя не как следствие трудового процесса, но как его субъекта, как его главного исполнителя, который и Бога-то мыслит удовлетворенным собой тружеником.

2.2.3. Историзация ритуала стоит в связи с преобразованием соотношения между примарным и секундарным трудом. Рост раннегосударственных формирований круто обновил существовавшее до того разделение труда. Если прежде оно строилось преимущественно по джендерному принципу (так что женщины ограничивались в своих занятиях домоводством), то затем общество расколосось на правящую элиту, обладавшую наследственными привилегиями, и массу производителей, которая могла и принимать вид трудовой армии (как в древнем Египте), и состояться из вовсе обесправленных рабов. Биополитика верхнего социального слоя в приложении к рабам заключалась в том, что им запрещалось иметь потомство, т. е. участвовать в родовом воспроизводстве,⁷⁸ которое неотъемлемо от ритуала. Рабы тем самым были негативным коррелятом прокреативных женских тел. В рабовладельческом обществе происходит деритуализация и акультурация того труда, задачей которого является жизнеобеспечение социального организма. В этой сфере хозяйствования бытие-из-смерти утрачивает свое творческое содержание, становится утилитарным, коль скоро тело раба, не репродуцирующее себя, приравнивается к неодушевленным орудиям. Ритуальная плоть, выделяемая как если бы она была

⁷⁶ Бронислав Малиновский, *Избранное: Аргонавты...*, 145.

⁷⁷ См. подробно, например: Raymond Firth, *Primitive Polynesian Economy* (1938), New York 1975, 168-186.

⁷⁸ См. подробно: Claude Meillassoux, *Anthropologie der Sklaverei (Anthropologie de l'esclavage. Le ventre de fer et d'argent*, Paris 1986), übers. von E. Moldenhauer, Frankfurt am Main, New York 1989, 36 ff.

артефактом, находит тупиковое завершение в теле раба – овеществленном без перекройки, без рекреации, без того, что называется *self-fashioning*.

С другой стороны претерпевает изменение и символический труд. Он узурпируется выделенной из социума жреческой группой, замещающей отныне харизматических одиночек, первых среди равных – лидеров церемоний, шаманов, лиц с выдающимся колдовским даром. Ритуал, отправлявший власть над миром, сам попадает в подчиненное положение. Так возникает явление наивысшей власти, которая, проходя через промежуточную стадию,⁷⁹ влечет общество к обожествлению правителя. Элита все еще ритуального, но уже окончательно огосударственного социума (жречество, пекущееся о сохранении обрядов; солярный монарх и его ближайшее окружение) делается более символической, чем остальной коллектив. Вместе с тем символический труд развивается и так, что деградирует до чистого развлечения, всё менее преследует цель трансформировать мир и человека. Как подчеркивает Ян Ассманн, возникновению общеегипетского государства предшествовало распространение на юге страны (затем победившем северян) ритуальной охоты, функцией которой было лишь маркировать социально престижную позицию тех, кто ею занимался.⁸⁰ Наличие досуга знаково, указывая на статус наслаждающегося им. В известном смысле развлечение так же повышено символично, как и жреческое служение.

Ритуал угасает, движется к вырождению и перерождению в историю через самоусиление, через превосхождение самого себя. Будучи актом коллективной авторефлексии, ритуал требует от актеров того, чтобы они владели не только своими ролями, но и распоряжались самим этим владением (авторефлексии внутренне присуще удваивать удвоение). Именно отсюда зарождается гипертрофия символического в обрядовой работе. Интенсификация символического на верхушке этой иерархической конструкции сопровождается тем, что в ее фундамент закладывается отнюдь не символический труд раба – обрядовой жертвы, теряющей не жизнь, а право на позицию в обществе. Вразрез с Гегелем следует думать, что *aemulatio* в сфере самосознания направляет нас к упадку, а не к Абсолютному Духу. История происходит из имплюзии ритуала, обвалившегося вовнутрь, когда он поднялся до своего пика, до обожествления себя в образе неземной власти.

⁷⁹ На этой посредующей фазе центральная власть сосуществует с местной, племенной – ср.: Georges Balandier, *Political Anthropology* (Anthropologie politique, Paris 1967), translated by A.M. Sheridan Smith, London 1970, 123-157.

⁸⁰ Jan Assmann, *Ägypten. Eine Sinngeschichte*, München 1996, 46.

Thomas Grob

DER INNERE ORIENT. MAZEPPAS RITT DURCH DIE STEPPE ALS PASSAGE ZUM ANDEREN EUROPAS

Mazeppa personnifié à lui seul tout un grand pays, l'Ukraine, tout un peuple historique, le peuple kosak. Chaque été, quand je repars pour ces provinces, mes amis ne manquent pas de s'écrier: „Ah! oui, l'Ukraine, le pays de Mazeppa, où les Kozaks parcouraient la steppe, liés sur des chevaux sauvages!“

E.-M. de Vogüé (1884)

1. Der ‚topographical turn‘ und die Konzeptgeschichte ‚Osteuropas‘

Das östliche Europa als europäisch-orientalische Mischzone. Angeregt besonders von Strömungen wie den *postcolonial studies* oder der Interkulturalitäts- und Orientalismusforschung rückten in den letzten Jahrzehnten zunehmend Aspekte der Räumlichkeit kultureller Erscheinungen in den Fokus kulturwissenschaftlicher Analysen; verschiedentlich ist dabei gar von einem *topographical turn* die Rede.¹ Begrifflichkeiten wie *location of culture* oder *cultural mapping* inspirierten zahlreiche Untersuchungen verschiedener Fachrichtungen, und wohl nicht zuletzt aufgrund der ubiquitären Bezugnahme auf Michel Foucault² bleibt dabei oft in der Schwebe, ob die konstatierte „Verräumlichung“³ eine Entwicklung der Kultur oder eine Tendenz der kulturwissenschaftlichen Betrachtung sein soll. Die durch die „Spatialisierung von Kultur- und Sozialtheorie“⁴ erhöhte Sensibilität gegenüber der „Verortung der Kultur“⁵ und das darauf aufbauende, sich rasch ausdiffe-

¹ S. etwa Sigrid Weigel, „Zum ‚topographical turn‘. Raumkonzepte in den Cultural Studies und den Kulturwissenschaften“, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, 233-247.

² „Hingegen wäre die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes“ (Michel Foucault, „Andere Räume“, übers. von Walter Seitter, in: Karlheinz Barck, Peter Gente u.a., *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, 34-46, hier 34).

³ Doris Bachmann-Medick, „Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in ‚postkoloniale Landkarten‘“, Hartmut Böhme, Klaus Scherpe (Hrsg.), *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek 1996, 60-77, hier 60.

⁴ Derek Gregory, „Imaginierte Geographien“. Übers. von Gerhard Baumgartner und Gerald Sprengnagel, *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 6. Jg. (1995), H. 3, 366-425, hier 376.

⁵ So die deutsche Übersetzung von Homi K. Bhabhas Ausdruck „Location of culture“, *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von E. Bronfen, übers. von M. Schiffmann und J. Friedl, Tübingen: Stauffenburg 2000.

renzierende Forschungsfeld hat auch die Erforschung interkultureller Fragen im innereuropäischen Bereich beeinflusst und bereichert. Gerade bezüglich der Länder Mittel- und Osteuropas erhielten Fragen nach Qualität und Interrelation politischer und kultureller Grenzen, nach dem Zusammenhang zwischen mentalen Topographien und politischer Expansion, nach Grenzzonen des Kulturaustausches oder nach Grenzen ziehenden und Grenzen überschreitenden Bildern des kulturellen Eigenen und Fremden eine besondere Aktualität.⁶

Die Ereignisse des späten 20. Jahrhunderts demonstrierten die beinahe vergessene Relativität politischer Grenzen und Einheiten in Europa, und noch deutlicher diejenige kulturell kodierter ‚Karten‘. In einer Region, die im westlichen Blick erst noch als ‚Block‘ wahrgenommen worden war, brachen mit einem Schlag innere Konflikte auf, wie man sie im europäischen Raum eigentlich für überwunden gehalten hatte.⁷ Die Erfahrung, dass plötzlich Verhältnisse und Konzeptionen virulent wurden, die ein halbes Jahrhundert (und teilweise entschieden länger) zurücklagen, verweist gleichzeitig auf äußerst stabile Tiefenstrukturen in solchen Topographien; diese erweisen sich als besonders wirksam im Bereich der (inter-)kulturellen Wahrnehmung. Es stellt sich die Frage, welche Instanzen des kulturellen Gedächtnisses solche Kontinuitäten gewährleisten. Die Annahme liegt nahe, dass auch Kunst und Literatur, oder in einem weiteren Sinne: Bilder und Erzählungen hier eine bedeutsame Rolle spielen. Dies könnte für die kulturelle Topographie ‚Europas‘ von umso größerer Bedeutung sein, wenn sich dessen Geschichte tatsächlich die „Geschichte seiner Grenzen“ fassen lässt, wenn sich sagen lässt, dass Europa die sich bewegenden Grenzen, die „Transgression“ seiner Grenzen zu seinem eigentlichen Wesen machte.⁸ Europa hat komplexe und problematische Innengrenzen (*borders* wie *boundaries*), eine lange Geschichte der Aneignung des kulturellen (und geographischen) Anderen und sogar seine „innere[n] Wilde[n]“.⁹

Die Grenze ‚Europas‘ erweist sich im Osten als besonders unscharf und wandelbar. Gerade die östlichen Gebiete warfen (und werfen) permanent Fragen der Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit, damit aber auch der Selbstdefinition des ‚Europäischen‘ auf. Dass der östliche Rand Europas zum konstitutiven Element europäischer Selbstdefinition wurde, hat seine eigene Geschichte. In seiner Mo-

⁶ Zu dem noch unzureichend systematisch behandelten Problem der kulturellen ‚Grenzziehung‘ durch Literatur vgl. etwa den Sammelband Horst Turk, Brigitte Schultze u.a. (Hrsg.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen. Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, Göttingen 1998.

⁷ Für die erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber Fragen nationaler Mythen und Stereotypen der gegenseitigen Wahrnehmung in diesem Raum steht etwa: E. Behring, L. Richter u.a. (Hrsg.), *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*, Stuttgart 1999 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas, Bd. 6).

⁸ So Krzysztof Pomian, zitiert bei Jürgen Osterhammel, „Kulturelle Grenzen in der Expansion Europas“, *Saeculum*, 46 (1995) / 1, 101-138, hier 115.

⁹ Jürgen Osterhammel, wie Anm. 8, 117. Osterhammel rechnet dazu auch die Krimtataren, die in unserem Fall von Bedeutung sein werden.

nographie *Inventing Eastern Europe*¹⁰ hat der Historiker Larry Wolff anhand von Fallbeispielen die Entstehung des modernen Konzeptes eines „Osteuropa„ im 18. Jahrhundert rekonstruiert. Dieses beruht auf einer Drehung der kulturellen Wertachse zwischen Süden und (barbarischem) Norden, die von der italienischen Renaissance-Kultur geprägt worden war,¹¹ zu einem Gefälle zwischen West und Ost. Zum Kriterium dieser in ihren Ausformungen instabilen Abstufung wird die ‚Zivilisiertheit‘. Die wichtigsten Agenten dieser „Reorientierung“ und damit der „Erfindung Osteuropas“ im Sinne einer zusammenfassenden und vereinheitlichenden Konstruktion eines noch-nicht-zivilisierten östlichen Randgebietes als Übergangszone zu ‚Asien‘ sind denn auch insbesondere französische Philosophen der Aufklärung, allen voran Voltaire, und in ihrem Gefolge Reisende, Publizisten oder Politiker. Sie gruppieren die Geographie Europas neu:

[...] Poland and Russia would be mentally detached from Sweden and Denmark, and associated instead with Hungary and Bohemia, the Balkan lands of Ottoman Europe, and even the Crimea on the Black Sea (5).

In akribischen Lektüren von Reisenotizen, Briefwechseln und politisch-philosophischen Schriften weist Wolff die weitgehende Kodiertheit ‚westlicher‘ Wahrnehmungsmuster dieser Regionen nach. In seiner deutlich von Edward W. Saids Orientalismusbegriff geprägten Sichtweise erscheint das auch kartographisch noch höchst mangelhaft erschlossene Osteuropa als „komplementäre andere Hälfte“ Europas (ebd., 4), und er kann Louis-Philippe Ségur zitieren, der in den achtziger Jahren des 18. Jhs durch Polen nach Petersburg reiste und in gezielter Doppelsinnigkeit vom „orient de l'Europe“ sprach (6).¹² Die Wahrnehmungsraster, die damit hinter der aufklärerischen Gestik erkennbar werden, stehen denjenigen noch erstaunlich nahe, die Stephen Greenblatt in der Begegnung der Europäer des 15. und 16. Jahrhunderts mit dem ‚Anderen‘ der Neuen Welt herausarbeitet.¹³ Diese Verwandtschaft beruht darauf, dass die westliche Wahrnehmung des ‚Anderen‘ (das im Falle Osteuropas oft gar nicht besonders fremd war) und die damit verbundenen „Repräsentationspraktiken“ weniger durch „Ver-

¹⁰ Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford 1994.

¹¹ Vgl. aber differenzierend zur Verteilung kultureller Zentrumspositionen im Prozess des Aneignung des (ost-)römischen Erbes, zur Konstruktion von Paris als Zentrum und zur Entstehung plurizentraler Konzepte von Europa in der Renaissance: Karlheinz Stierle, „Translatio Studii and Renaissance: From Vertical to Horizontal Translation“, in: Sanford Budick, Wolfgang Iser (Hrsg.), *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*, Stanford, Cal. 1996, 55-67. Zur Geschichte des russischen Selbstverständnisses als ‚Norden‘ s. Otto Boele, *The North in Russian Romantic Literature*, Amsterdam-Atlanta, GA 1996 (Studies in Slavic Literature and Poetics, vol. 26).

¹² Vgl. zu Ségur ebd. 17ff. und passim.

¹³ Stephen Greenblatt, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Übers. von Robin Cackett, Berlin 1994.

nunft“ als durch „Einbildungskraft“ gesteuert wurden, getrieben durch „Verwunderung“;¹⁴ es sind ja auch Formen der Faszination, die die enorme spätere Karriere des ‚Orientalischen‘ in der westlichen Kultur ermöglichen. Im Herzen des ‚aufgeklärten‘ Europa erstehen die östlichen Räume als Domänen der Phantasie und der Selbstprojektion: „becoming Russian, for Diderot as for Voltaire, was a matter of fantasy and reverie“.¹⁵ Es kann deswegen nicht verwundern, wenn Kunst und Literatur (die Wolff nicht heranzieht) zu diesen kartographischen Prozessen gerade im 18. und 19. Jahrhundert maßgeblich beitragen, unter Beihilfe anderer narrativer Formen wie der auch von Greenblatt betonten „Anekdote“;¹⁶ eine solche wird unser Beispieldrücken prägen.

Die Konstruktion eines ‚Osteuropa‘ geht von westeuropäischen Autoren aus, die die Zivilisation und damit die Hoheit über den Begriff des ‚Europäischen‘ auf ihrer Seite zu haben glauben; die Selbstermächtigung über solche kulturelle Zuschreibungen und über die Festlegung eines universellen kulturellen Wertmaßstabes legitimiert die Schaffung eines untergeordneten ‚Anderen‘, das mehr ist als ein ‚Fremdes‘. Denn ‚Osteuropa‘, immerhin Teil der christlichen Welt und (größtenteils) des europäischen Kontinents,¹⁷ ist für den ‚Westen‘ nicht einfach gleichbedeutend mit dem ‚Orient‘, sowenig wie es einfach einen „halben“ Orient darstellt.¹⁸ Mehr als dieser repräsentiert es in einem verzeitlichten Kulturmodell, was man in ‚dunkler‘ Vergangenheit selbst gewesen war oder noch wäre, hätte man sich nicht ‚aufgeklärt‘. Doch erfüllt ‚Osteuropa‘ in der westeuropäischen Wahrnehmung teilweise durchaus zum ‚Orient‘ analoge Funktionen, so wie es orientalische Merkmale zugeschrieben erhält: Despotie und Sklaverei, Erotik, Gewaltbereitschaft oder mangelnde Sauberkeit und Etikette. Auch Wolff verweist darauf, dass es sich um das Konzept einer Peripherie handelt, um einen Schwellenraum, der immer wieder anders semantisiert und kartographiert wird. Doch gerade deswegen kann die Feststellung nicht genügen, dass die im 18. Jahrhundert geprägten „old formulas“ teilweise bis in die Gegenwart wirksam bleiben.¹⁹

¹⁴ Stephen Greenblatt (wie Anm. 13), 26f. und passim.

¹⁵ Larry Wolff, wie Anm. 10, 226. Diese ‚phantasierende‘ Dimension ist das eigentliche Kernelement der Wolffschen Analyse.

¹⁶ Stephen Greenblatt (wie Anm. 13), 11f.

¹⁷ Zum sich nur langsam herausbildenden Konsens über die geographischen Grenzen zwischen Europa und Asien, zum Umgang mit Russland in diesem Kontext und zu den darauf reagierenden russischen Konzepten s. Mark Bassin, „Russia between Europe and Asia: The Ideological Construction of Geographical Space“, *Slavic Review*, 50, No. 1 (Spring 1991), 1-17.

¹⁸ Zur Formulierung vgl. Osterhammel, wie Anm. 8, 7. Selbstverständlich existiert lange die Vorstellung mittel-osteuropäischer Gebiete als ‚halbem‘ Asien. Am prominentesten erscheint der Begriff von „Halb-Asien“ im Titel des überaus erfolgreichen Buches *Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*, Stuttgart 1876. Sein Autor Karl Emil Franzos, selbst in Galizien und in der Bukowina aufgewachsen, hat einen der bedeutendsten Beiträge zur deutschsprachigen Literarisierung dieser Räume geleistet.

¹⁹ Der „Kraft der alten Formeln“ (power of old formulas) ist der Schlussteil von Wolffs Arbeit gewidmet (Larry Wolff, wie Anm. 10, 361 ff., Zitat, 370). Wolff beschränkt sich hier auf die

Diese ‚Formeln‘ beruhen auf Bildern und Narrativen, die ihre eigene Geschichte haben und in denen der Raum des Eigenen und des Fremden, aber auch die Räume des Übergangs entworfen werden.

2. Mazepa / Mazeppa: Ein historischer ‚Stoff‘ als Narrativ der Grenzüber-schreitung

Die Wirkungsgeschichte von Narrativierungen um Ivan Mazepa (in westlicher Schreibung: Mazeppa), den letzten großen Hetman der ukrainischen Kosaken, stellt ein besonders illustratives Beispiel dar, wie innereuropäische Narrative zwischen ‚Ost‘ und ‚West‘ von Raumkonzeptionen geprägt sein können, wie sie ihrerseits Räume schaffen und wie sie sich inhaltlich und medial wandeln. Bereits die Schreibung des Namens markiert eine erste Differenzierung: ‚Mazepa‘ und ‚Mazeppa‘ sind keineswegs nur, wie oft angemerkt wird, zwei Schreibweisen – eine slavische und eine ‚westliche‘ – für dieselbe Referenz. Dahinter stehen (mindestens) zwei kulturhistorisch gewachsene Konzepte, die oft präzise unterscheidbar sind, auch wenn sie sich auf eine einzige historische Figur beziehen; ich werde daher diese beiden ‚Gegenstände‘ soweit möglich auch in der Schreibweise auseinanderhalten. Der westliche Mazeppa, um den es primär gehen wird, gehört – und sei es als Bild des nackten, auf das Pferd gebundenen Reiters – bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein zum allgemeinen kulturellen Bilder- und Geschichten-Fundus. Die Figur wurde künstlerisch, literarisch, politisch oder auch nur dekorativ eingesetzt, wobei diese Bereiche sich voneinander nicht ganz trennen lassen; Bearbeitungen finden sich in lyrischen Texten und politischen Dramen wie in Mädchenromanen, im engsten Kreis der romantischen französischen Künstler wie als Accessoire auf Standuhren, auf der Opernbühne wie in der Zirkusmanege.

Das semantische Gebilde um diese historische Figur aus dem späteren 17. Jahrhundert ist als literarisch-künstlerischer ‚Stoff‘ in einem traditionellen Sinne, als der es in entsprechenden Arbeiten behandelt wird,²⁰ nur unzureichend erfasst: Die

punktueller Auffindung ähnlicher Konzepte und Formulierungen durch die Jahrhunderte, vorwiegend aus dem politischen und dem wissenschaftlichen Bereich.

²⁰ Neben einigen Einträgen in Handbüchern (so etwa: Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, 9. überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart 1998, 508f.) bieten ausführlichere Stoffübersichten zu ‚Mazeppa‘ mit verschiedenen Schwerpunktsetzungen: Hubert F. Babinski, *The Mazeppa Legend in European Romanticism*, New York-London 1974; Irène Sadowska-Guillon, ‚Mazeppa, héros romantique. Le thème dans les littératures anglaise, française, polonaise et russe‘, *Les Lettres Romanes* 1982 (Tom 36), No 1, 125-147, No 2, 235-249, No 3, 317-341; Julian Maślanka, ‚Mazeppa‘, *Z. Stefanowska i J. Tazbir* (Hrsg.), *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne*, T. III, Warszawa 1992, 95-130; Jan K. Ostrowski, ‚Mazepa. Pomiedzy romantyczna legenda a polityka‘, *Przegląd Wschodni*, t. II, z. 2(6), 1992/93, 359-389. Die meisten Stoffübersichten beinhalten offensichtlich unkontrollierte Angaben und weisen Fehler in den Schreibungen auf. Angaben, die ich nicht verifizieren konnte, werden im Folgenden nicht berücksichtigt. Dasselbe gilt für die umfangreiche historische Literatur zu Mazepa.

Überschreitung medialer Grenzen ist ihm so eigen wie diejenige gruppenspezifischer Semantisierungen, und es können ihm ebenso ganze Texte oder Werke gewidmet sein, wie nur darauf angespielt werden kann. Gerade an der medialen Beweglichkeit und an der sich verändernden kulturellen Ausstrahlung lässt sich das semantische Potential dieses Komplexes ablesen, das sich an den Mediengrenzen in Wirksamkeit und Ausrichtung verändert. Der exotische nackte Reiter hat dabei eine Geschichte, in der sich Konzeptualisierung eines europäischen ‚Ostens‘ auf vielfältige Weise spiegelt und die dessen Wahrnehmung selbst beeinflusst.

Der Mazeppa-Figur selbst ist gerade die Grenzüberschreitung eingeschrieben. Ihre Wirkung, die sich besonders in der Romantik ausprägt, beruht immer auf einem Element des Narrativen, das in gewisser Weise nicht nur in der Kunst, sondern sogar in den musikalischen Bearbeitungen gegeben ist. Der Mazeppa-„Stoff“ erfüllt damit im Sinne Michel de Certeaus geradezu idealtypisch die Funktion der Erzählung, „Räume zu bilden und ihre Grenzen zu bestätigen“, „die Bildung, Verschiebung oder Überschreitung von Grenzen zu autorisieren“.²¹ Mazeppa-Erzählungen leisten dies auf vielfache Weise. Als ‚Mazeppa‘ im späteren 19. Jahrhundert zum Dekorationsgegenstand wird, der seiner Geschichte weitgehend verlustig gegangen ist, ist auch sein Vergessen nicht weit. Erhält das Mazeppa-Bild seine prägende ‚Aufladung‘ in der europäischen Romantik, verliert es insbesondere nach dem ersten Weltkrieg seine Wirksamkeit, auch wenn die Mazeppa-Figur gelegentlich auch später noch Dichter zu Texten angeregt hat. Trotz ihres langen Schattens ins 20. Jahrhundert ist heute von ihr im kulturellen Gedächtnis kaum etwas übrig geblieben.

3. Der letzte große Kosakenhetman als historisches Faszinosum

Die Basis aller Repräsentationen der Mazepa/Mazeppa-Figur bildet deren historischer Untergrund. Die historische Sachlage ist dabei komplex und in bedeutenden Teilen umstritten; es fehlen auch elementare Fakten bis hin zum Geburtsjahr. Wenn ich hier den historischen Aspekt nur äußerst verkürzt skizzieren kann, so soll dies nicht bedeuten, dass er im Bezug auf die fiktionalisierenden Darstellungen irrelevant wäre. Ganz im Gegenteil bestand schon für westliche Interessierte im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert die Möglichkeit, sich über diese bedeutende Figur der europäischen Zeitgeschichte einigermaßen detailliert zu informieren,²² und Mazepa hat gerade die historisierende literarische Phantasie

²¹ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Übers. von Ronald Voullié, Berlin 1988, 227f.

²² Theodore Mackiw, „Mazeppa in the light of contemporary english and american sources“ *The Ukrainian Quarterly* 15 (1959), no. 4, 346-362. Ders., *Mazepa: Hetman der Ukraine Fürst des III. Römischen Reiches in zeitgenössischen deutschen Quellen 1639-1709*. Zweite verb. Aufl. München 2000. Teodor Mac'kiv, *Het' man Ivan Mazepa v zachidn'o-evropejs' kych dżerelach*,

besonders angeregt. Doch diese historiographische Tradition wie auch die besonders kontroverse und aufschlussreiche Diskussion unter Ukraine-Historikern kann hier nicht Thema sein.

Die Angaben zu Ivan Mazepas Geburtsjahr schwanken zwischen 1629 (vereinzelt noch früher) und 1642, doch spricht einiges dafür, dass er um 1639 geboren wurde. Seine kleinadlige Familie war orthodox – seine Mutter wird später Äbtissin eines bedeutenden orthodoxen Klosters in Kiev –, unterhielt aber gute Beziehungen zum polnischen Königshof; ihr Gut befand sich auf dem Gebiet der rechtsufrigen (d.h. sich westlich vom Dnjepr befindlichen, polnisch dominierten) Ukraine. Ivan Mazepa genoss eine vorzügliche Erziehung u.a. im 1632 gegründeten Kiever Kollegium, der wichtigsten Bildungsinstitution im ukrainisch-russischen Raum, und vermutlich im Jesuitenkolleg in Warschau. In den fünfziger Jahren kam er als Page an den Hof des polnischen Königs Jan Kazimierz, und einigen Quellen zufolge hielt er sich länger auch im westlichen Ausland (Deutschland, Italien, Frankreich, Niederlande) auf. Vom König wurden ihm diplomatische Missionen übertragen, die ihn vor allem zu den Kosaken führten.

Aus nicht geklärten Gründen verließ Mazepa 1663 den Dienst bei Hofe und vermutlich auch Polen; hier spielt die legendenhafte Episode, um die es im Folgenden gehen wird. Einige Jahre später (1669) tauchte er in Diensten des rechtsufrigen Hetmans Petro Dorošenko auf, zu dessen rechter Hand er wurde. In einem abenteuerlichen Seitenwechsel – er wurde in diplomatischer Mission auf dem Weg nach der tatarischen Krim von Zaporozher Kosaken gefangengenommen, wobei er christliche Gefangene mit sich führte – trat er 1674 in den Dienst des linksufrigen, unter russischem Protektorat stehenden Hetmans Samojlovič. Als dessen Vertrauter pflegte er enge Beziehungen zum russischen Hof und insbesondere zu V.V. Golicyyn, dem Favoriten der Regentin Sof'ja; mit seiner Protektion wurde er 1687 zum Hetman gewählt, nachdem Samojlovič in Ungnade fiel. Zum Erstaunen vieler Historiker konnte ihm auch der Machtwechsel in Moskau nichts anhaben, als der Thronfolger Peter 1689 seine Halbschwester Sof'ja und Golicyyn entmachtete; rasch erwarb sich der offenbar begnadete Diplomat das Vertrauen Peters.

Ivan Mazepas in vielen Aspekten erfolgreiche und stabilisierende Politik als Hetman, die sich auch durch eine Blüte kultureller Einrichtungen auszeichnete, kann hier nicht beschrieben werden; unter seiner Regentschaft, die sich entgegen der kosakischen Traditionen an absolutistischen Herrschermodellen orientierte, konnte sich gleichzeitig die sog. *staršina* als eigentliche Aristokratie etablieren, während die Unfreiheit der einfachen Kosaken wie der ukrainischen Bauernbevölkerung stetig zunahm; Mazepa selbst soll sich märchenhafte Reichtümer erworben haben. In seine Amtszeit fallen denn auch einige Aufstände, die er –

1678-1709, München 1988 [2. Aufl. Kyjiv-Poltava 1995, vgl. <http://hitopys.org.ua/coss4/mazk.htm>].

auch mit russischer Hilfe – blutig niederschlug; deren Führer sind, ganz im Gegensatz zu ihm selbst, in der Volksüberlieferung gefeiert worden. Andererseits war in vielem der Spielraum seiner Politik klein; die kosakische ‚Schaukelpolitik‘ zwischen Polen, Russland und dem Osmanischen Reich bzw. den Krimtataren hatte sich überlebt,²³ Russlands Forderungen, denen er sich nicht entziehen konnte, wurden besonders durch den wiederaufgeflamten Nordischen Krieg immer einengender, die Einsätze des kaum modernisierten Heers in den weit abgelegenen russischen Feldzügen immer verlustreicher.

Im Jahr 1708 verbündete sich Mazepa, ohne vorher die Kosaken in seine langwierigen Verhandlungen mit Polen und den Schweden eingeweiht zu haben, unerwartet mit Karl XII. von Schweden und damit gegen Peter. 1709 verlor er mit den Schweden die Schlacht bei Poltava, in die ihm weit weniger kosakische Truppen folgten, als er angenommen hatte. Mit Karl flüchtete er nach Bender, wo er bald darauf starb. Peter reagierte heftig: In einer blutigen Strafaktion wurden Mazepas Residenz in Baturin wie auch die Zaporozher Sič geschleift; Mazepa wurde *in effigie* hingerichtet, über ihn das Anathema ausgesprochen. In Russland festigte sich, auch unter Mitwirkung der russisch-orthodoxen Kirche, das Bild Mazepas als des Verräters schlechthin. Diese Geschehnisse, die in der Etablierung Russlands als europäische Macht, gleichzeitig aber auch im faktischen Ende einer (relativ) autonomen Ukraine resultierten, erregten auch im gesamten Europa viel Aufmerksamkeit.

Die Auseinandersetzungen der Historiker über diese Figur rühren nicht zuletzt daher, dass es sich hier um eine in Bildung und politischem Profil europäische Figur handelt. Mazepa war ein ausgebildeter Rhetoriker (insbesondere ein ausgezeichnete Lateiner), ein erfahrener Diplomat und eine politische Herrscherfigur im absolutistischen Geiste der Zeit. Sein durchaus zeitgemäßes Ziel war wohl immer, die Ukraine an der Herausbildung territorialer Nationalstaaten teilhaben zu lassen: Eine ‚freie‘ Ukraine – und darum drehen sich fast alle Auseinandersetzungen – meinte damit aber nicht mehr den Zusammenschluss möglichst freier Kosaken, sondern den unabhängigen ‚modernen‘ Staat etwa nach dem Vorbild des absolutistischen Frankreich von Louis XIV., den Mazepa bewundert haben soll. Zu den Widersprüchen der ukrainischen Situation gehörte, dass sich Mazepa auf wenig zimperliche Weise zur eigenen Machtabsicherung auf dieselbe russische Militärmacht stützte, die ihn in seinen Ambitionen behinderte. Die markante Uneinigkeit der Historiker über seine ‚wahren‘ Absichten trägt sich vorwiegend über die unterschiedliche Gewichtung der widersprüchlichen Aspekte seiner Herrschaft aus. Die literarische Legendenbildung jedoch war an der historischen Differenzierung seiner politischen Motivationen kaum interessiert; das Motiv der

²³ Für einen unvoreingenommenen historischen Überblick s. Andreas Kappeler, *Kleine Geschichte der Ukraine*, München 1994; Kappeler verwendet den Begriff mit Bezug auf die Zaporozher Kosaken (ebd., 76).

‚Freiheit‘ allerdings, oft im Kontrast zum Moskauer ‚Despotismus‘, stellt auch hier ein zentrales Motiv dar.

4. Voltaire, d’Orville, Byron: Die Formierung eines literarischen Mythos’ an den Grenzen der Zivilisiertheit

Dass ein solches politisches Schicksal zum Stoff historischer Dichtungen wurde, erstaunt nicht. Ich konzentriere mich hier jedoch zunächst auf einen anderen Strang, der von Stoffgeschichten als gänzlich vom eigentlich historischen unabhängig beschrieben wird.²⁴ Doch würde es ohne diesen ‚legendären‘ Strang den ‚historischen‘ ebensowenig geben wie umgekehrt. Die besagte Episode handelt davon, dass der junge Page Mazeppa Polen wegen einer Liebschaft mit einer verheirateten Adligen verlassen musste. Der betrogene Ehemann habe ihn ertappt und nackt auf ein Pferd binden lassen, das man in die Steppe getrieben habe. Dort hätten ihn einfache Kosaken gefunden, aufgenommen und nach einiger Zeit schließlich zu ihrem Hetman gemacht.

Diese Legende kehrt die barocke ‚Fallhöhe‘ gleichsam um und thematisiert den Aufstieg von todgeweihten ‚Niemand‘ zum geachteten Fürsten, der zum Schluss allerdings – dies gehört zum allgemeinen Hintergrundwissen und wird meist zumindest erwähnt – wieder scheitern wird. Es ist dabei vornehmlich die Form der Bestrafung und der erotisierte Kontext, die den erzählerischen Reiz stiftet. Dies gilt bereits für den Ursprung dieser Legende, eine Bemerkung Voltaires in historischem Kontext; von ihm stammt auch die westliche Schreibweise ‚Mazeppa‘:

Une intrigue qu’il eut dans sa jeunesse avec la femme d’un gentilhomme polonais ayant été découverte, le mari le fit lier tout nu sur un cheval farouche, et le laissa aller en cet état. Le cheval qui était du pays de l’Ukraine y retourna, et y porta Mazeppa demi-mort de fatigue et de faim. Quelques paysans se secoururent: il resta longtemps parmi eux, et se signala dans plusieurs courses contre les Tartares. La supériorité de ses lumières lui donna une grande considération parmi les Cosaques: sa réputation s’augmentant de jour en jour obligea le czar à le faire prince de l’Ukraine.²⁵

Es ist in Voltaires *Histoire de Charles XII.* aus dem Jahr 1731, in der Mazeppa im Zusammenhang mit der Schlacht bei Poltava relevant wird, dem Höhepunkt einer kulturellen Konfrontation zwischen dem edlen Abenteurer Karl und dem großen Peter, dem Zivilisator Russlands, der die „Rohheit seiner Erziehung und seines Landes“ (S. 350) noch nicht ganz abgestreift hatte. Die räumlichen Markie-

²⁴ Z.B. Elisabeth Frenzel (wie Anm. 24), 508.

²⁵ Voltaire, *Histoire de Charles XII.* Edition critique par Gunnar von Proschwitz, Oxford 1996 (The Complete Works of Voltaire, Bd. 4), 332f.

rungen sind hier bedeutsam und folgenschwer: Mazeppa ist kein Ukrainer oder Kosake, sondern ein polnischer Adliger, der erst aufgrund der erwähnten „Liebesintrige“ unter die Kosaken kommt, da das „wilde“ Pferd mit ihm in seine ukrainische Heimat läuft, wo Mazeppa aufgrund seiner Überlegenheit an Aufgeklärtheit zum „Prince de l'Ukraine“ aufsteigt. Da Peter der Große die Ukraine in größere Abhängigkeit von Russland bringen wollte, kam beim auch persönlich bedrohten Mazeppa der Wunsch nach einem „puissant royaume de l'Ukraine“ (S. 334) auf. Damit sieht Voltaire Mazeppas Tat hier positiver als im späteren Buch zu Russland unter Peter dem Großen.²⁶ Dort heißt es, Mazeppa habe Peter verraten, obwohl er diesem seine Position zu verdanken gehabt habe (t. 46, S. 669). Tritt Mazeppa vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen Karl und Peter noch selbst ins Licht der Aufklärung – wenn auch reduziert, ist doch weder von Bildung noch von kulturellen Leistungen die Rede, so wie die militärischen zweifelhaft bleiben –, so rückt er als Gegner Peters, dem nun ausschließlich die zivilisatorische Rolle zukommt, in den Ruch egoistischer Motive und des Verräters am Fortschritt. Das Freiheitsmoment spielt nun kaum mehr eine Rolle.

Die Stelle zu Mazeppa in der *Histoire de Charles XII* ist knapp; die Anekdote hat darin ein übermäßig scheinendes Gewicht. Doch repräsentiert wohl gerade sie die tiefere kulturelle Bedeutung, die wichtiger ist als die ‚Fakten‘: Im Kernelement des Ritts etwa, der geographisch unmöglich wäre, überschreibt die kulturelle Semantik jede faktische Gegebenheit.²⁷ Zu lesen sind diese Zeichen im Kontext von Voltaires Bild der Ukraine, die für ihn wie für andere eine Quintessenz des neu zu erfindenden Osteuropas war: Sie war nicht Norden und nicht Orient und von den östlichen Gebieten das unbekannteste.²⁸ Dieser periphere Raum der europäischen Zivilisation wird in Erzählungen wie derjenigen über Mazeppa imaginativ ausgestattet. Das Kernelement ist die Leere. Entgegen entschiedenen Aussagen seines polnischen Informanten²⁹ möchte Voltaire, der all diese Gegenden selbst nie bereiste, die Ukraine als öde Landschaft darstellen; immerhin spricht er schließlich von einem kultivierteren Norden, während er die südlichen Teile zu den Tataren hin aufgrund eines „mauvais gouvernement“ den „pays les plus déserts“ zurechnet (ebd., 332). Die Ukraine, das von den Russen „versklav-

²⁶ Voltaire, *Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*. Edition critique par Michel Mervaud, Oxford 1999 (The Complete Works of Voltaire, Bd. 46 u. 47).

²⁷ Zbigniew Raszewski („Mazeppa w malarstwie i w tragedii Stowackiego“, *Romantyzm, Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, 187-193, hier 188) meint etwas salopp, Voltaire sei in Geographie nicht besonders bewandert gewesen. Es bleibt die Tatsache, dass seine räumliche Beschreibung die geographischen Vorstellungen auch der Zeit sprengt.

²⁸ Vgl. Larry Wolff (wie Anm. 10), 91 und 95.

²⁹ Es handelt sich um den polnischen Grafen Stanisław Poniatowski, Vater des späteren Königs, der im schwedischen Heer als General gedient hatte. Voltaire fragt ihn suggestiv: „Quel pays est l'Ukraine pourquoy est il devasté?“ und erhält die Antwort, es handle sich um eine der fruchtbarsten Gegenden überhaupt, abgesehen von den Randzonen zu den Tataren, die von Kriegszügen heimgesucht würden (Voltaire, *Histoire de Charles XII* [wie Anm. 25], 331, Anm. 21; zu Poniatowskis Einfluss auf Voltaires Darstellung s. 29ff.).

te“ (332) Land der Kosaken, befindet sich „auf den Grenzen Europas“ (340). Sie ist Grenz- und Übergangszone ins zivilisatorische Niemandsland, das sich in der leeren Natur von Sümpfen und Steppe repräsentiert. Dies entspricht der Einschätzung der Bewohner dieser Gegenden. Der zivilisatorischen Figur Mazeppas stehen die ‚eigentlichen‘ Kosaken entgegen, die südöstlich gelegene, unabhängige und traditionsbewusste Kosakengemeinschaft der Zaporozher Sič. Diese bildete, so Voltaire, „das seltsamste Volk der Welt“, ein Völkergemisch mit „einer Art von Christentum“ und räuberischen Sitten. Diese Kosaken würden Anführer wählen und wieder absetzen und keine Frauen unter sich tolerieren. Im Sommer wohnten sie im Freien, sie seien furchtlos, kämpften nur der Plünderung wegen und seien stets betrunken (345). Ihnen ist das wilde Pferd äquivalent, das Mazepa in die Ukraine bringt. Die anekdotische Episode führt den Übertritt des jungen, aller zivilisatorischen Insignien entledigten und dem Willen des Pferdes überantworteten polnischen Adligen über die Kulturgrenze in ein Gebiet vor, für das idealtypisch diese ‚wilden‘ Kosaken stehen.

Das imaginative Potential der Vorstellung eines wilden, zivilisatorisch nicht gebändigten europäischen Anderen zwischen Orient und ‚eigentlichem‘ Europa wird sich später in Literatur und Kunst entfalten. Wie sehr die Erzählung über Mazepa/Mazeppa von der kulturgeographischen Perspektive abhängig ist, zeigt sich in der Differenz zwischen Voltaire, der sich vorwiegend auf einen polnischen Informanten stützte,³⁰ und Jan Pasek, einem Gegner Mazepas am polnischen Hof, der die Anekdote in seinen Tagebüchern wiedergibt, die allerdings erst 1836 erstmals publiziert wurden.³¹ Ist Mazepa bei Voltaire ein (relativ) aufgeklärter Pole, erscheint er bei Pasek als „vor kurzem nobilitierter Kosake“,³² der unweit vom Haus der Geliebten ein kleines Dorf besessen habe. Er wird vom betrogenen Ehemann mit einer List als Liebhaber seiner Frau entlarvt und nackt, in klassischer Strafhaltung – mit dem Rücken nach oben und dem Gesicht zum Schwanz –,

³⁰ Auch in der Darstellung Mazeppas bezieht sich Voltaire weitgehend auf Poniatowski, der sich auf eine mündliche Anekdote aus Polen beziehen musste – schriftliche Versionen dieser Episode gibt es bis ins 19. Jahrhundert keine; vgl. die Auszüge in Voltaire, *Histoire de Charles XII.* (wie Anm. 25), 333. Dies korrigiert teilweise bisherige Annahmen über Voltaires Quellen (vgl. Hubert Babinski [wie Anm. 20], 8).

³¹ Jan Pasek, *Pamiętniki*. Hrsg. v. Władysław Czapliński. Wyd. 5-e zmienione i uzupełnione, Wrocław u.a. 1979. Vgl. die deutsche Übersetzung: *Die goldene Freiheit der Polen. Aus den Denkwürdigkeiten Sr. Wohlgeborenen des Herrn Jan Chryzostom Pasek*, Ausgewählt und übers. V. Günther Wytzens, Graz u.a. 1967 (Slavische Geschichtsschreiber, Bd. 6). Pasesks in vielem nicht zuverlässige Memoiren wurden bereits 1838 ins Deutsche übersetzt; insbesondere der Roman *Mazeppa* von A. Mützelburg (1860) benutzt Elemente daraus, etwa dass Mazepa Pasek wegen Teilnahme bei den ‚Konföderierten‘ beim König angezeigt habe.

³² Das Moment der ‚Nobilitierung‘ bildet eine Art Leitmotiv in Pasesks Mazepa-Darstellung und wird ergänzt durch Andeutungen, Mazepa sei von den polnischen Kollegen nicht als ihresgleichen behandelt worden. Pasek fügt eine Moral über die gerechte Strafe an; in der deutschen Übersetzung fehlt das eingefügte Gedicht, in dem Mazepa hämisch vorgeworfen wird, in die Szlachta aufgenommen worden zu sein, um weiter zu lügen und zu betrügen (*Pamiętniki*, wie Anm. 31, 327).

auf sein Pferd gebunden, das ins Dickicht getrieben wird und zu seinem Haus in der Nähe läuft. Aufgrund dieser Schande habe er Polen verlassen müssen. Paseks Mazepa ist kein richtiger Pole und kein richtiger Adliger, ein Aufsteiger, der schließlich entlarvt und beschämt ins kulturelle Niemandsland verjagt wird, aus dem er gekommen war. Für den polnischen Adligen des 17. Jahrhunderts zählt nicht die Schwelle, sondern die feste Kulturgrenze – und die liegt auch für ihn im Osten.³³

Prägend für die ‚Mythisierung‘ Mazepas ist jedoch ein dezidiert ‚westlicher‘ Blick, der zwischen Polen und der Ukraine nur graduell unterscheidet. Den entscheidenden Schritt leistet André Guillaume Contant d’Orville [auch: Dorville], Autor zahlreicher Dramen, Romane und kompilatorischer Sachbücher. Der umfangreiche Roman *Mémoires d’Azéma* (1764), der sich als Übersetzung aus dem Russischen ausgab, erweitert die bei Voltaire vorgefundenen Hinweise mit verschiedenen romanhaften Elemente, aber auch mit historischer und völkerkundlicher Information; der Roman erfährt zahlreiche Auflagen in diversen Sprachen.³⁴ D’Orville, dessen Fokus eigentlich auf Russland gerichtet ist, entwickelt das Mazepa-Thema in der ersten Hälfte des Romans. Er zeichnet Mazepa als „vollkommenen jungen Menschen“, der der Macht der Liebe zum Opfer fiel. Der blutjunge polnische Edelmann war eine „edle, einnehmende Figur“, hatte „große schwarze Augen voller Feuer, eine liebliche Leibesgestalt, eine außerordentliche Höflichkeit, ein zärtliches Herz, Jugend, Witz, Anmuth“ (ebd., 4); entsprechend betörte er die schönen polnischen Damen. Nicht seinem Willen, sondern dem „Gift der Liebe“ (5) folgend bahnt sich zwischen ihm und der „Gräfin von Bra...“ eine Liebe an, an der der Ehemann schuld sein soll, der sie durch seinen Argwohn beförderte (8). Der Graf organisiert eine Reise zu seinen Schlössern „an den Grenzen der Ukraine“ und lässt die beiden absichtlich im „Schloss Bialystok“ (10f.) allein. Tatsächlich ertappt er sie in dem Moment, als Mazepa der Gräfin auf den Knien seine Liebe gesteht; der Graf sticht sie nieder, und es folgt die effektiv ausgemalte Bestrafungsszene mit dem Pferd. Dabei wird die Wildheit des ungezähmten Pferdes betont, „welches man wild in den Wüsteneyen der Ukraine in Netzen aufgefangen“ (13). Mazepa ist der „Willkühr dieses wilden Pferdes“ (ebd.) ausgesetzt wie vorher der Liebe; der „nackende[] Mazepa“ wird „auf dem wilden Pferde durch Wälder und Abgründe fortgeschleppt“, „achtzig Meilen weit von Pohlen in die Ukraine“ (ebd.). Das Pferd stirbt, Kosaken finden ihn und pflegen ihn mit „heilenden Kräutern“ (15). Der Mann, der ihn findet und

³³ Die polnische Verachtung gegenüber den unzivilisierten Ukrainern findet sich noch in einem anderen frühen polnischen Mazepa-Text, nämlich im Versgedicht *Puttawa* (1803) des Jesuiten Nicodemus Mušnicki; s. dazu Babinski (wie Anm. 20), 87f.

³⁴ Zum Roman und insbesondere zum Bild von Mazepa s. Hubert F. Babinski (wie Anm. 20), 9ff. Hier und im folgenden nach der deutschen Übersetzung von Friedrich Wilhelm Zachariae: *Die schöne Russinn oder wunderbare Geschichte der Azema*, Braunschweig 1766 [ohne Autorangabe].

ihm die Lage der Ukraine erklärt, stellt sich als sein aus Polen vertriebener Onkel heraus (20). D'Orville hat Voltaires eigenwillige Geographie etwas korrigiert und das Geschehen der Ukraine angenähert; der Name „Bialystock“, der geographisch ins Abseits führt, dürfte dabei zu den dekorativen Zufallsnamen gehören, die die Mazepa-Texte für lange Zeit auszeichnen werden.

Das ukrainische Pferd, auf das Mazepa gebunden wird, steht für die Kosaken und ihren Freiheitswillen: „Der Grundsatz des Kosaken ist Freiheit oder Tod“ (ebd., 76). Mazepa qualifiziert sich dadurch zum Kulturhelden, dass er, wie Peter in Russland, seine neuen Landsleute, die von den Tataren abstammen sollen (75), „gesittet“ macht. Dies besteht vornehmlich darin, dass er ihnen militärische Disziplin („Ordnung und Zucht“) beibringt und aus seinen Truppen eine „Pflanzschule von Helden“ macht; (23) durch ihn werden die Kosaken zu einem der „ordentliche[n] Kriegsvölker“ (35). Das Pathos der Freiheit verbindet sich mit demjenigen der Disziplinierung. Die immer wieder mit den Tataren assoziierte Ukraine interessiert als Mischgebiet zwischen Orient und Zivilisation: so ist Mazepas treueste Begleiterin eine höchst eiferstüchtige Sklavin (wie überhaupt permanent von „Sklaven“ die Rede ist). Mazepa bleibt letztlich ein Fremder und die Ukraine Kulisse für Dramen des Herzens in exotischer, halbzivilisierter Umgebung.

Es war Lord Byron, der mit seiner Verserzählung *Mazepa* (1819) dem Stoff die Weihen des ‚hohen‘ poetischen Sujets verlieh und ihn dem Kerninventar romantischer Bildlichkeit einverleibte. Byron greift auf Voltaires historischen Text ebenso zurück wie auf die sentimentalistische Literarisierung d'Orvilles, der er einige Einzelheiten entnimmt. Auch bei ihm ist die Ukraine kulturelle Grenzzone. In der romantischen Überhöhung wird sein Mazepa zu einer Figur, die an sich unüberschreitbare Grenzen überwindet. Byron führt nicht mehr einen polnischen Pagen vor, den es in die Ukraine verschlägt, sondern den Hetman und „Cossack prince“ (III),³⁵ den es in der Jugend an den Hof des polnischen Königs verschlagen hatte. Mazepa wird ‚romantisiert‘, indem er de-zivilisiert wird; von Mazepas Bildung ist nun keine Rede mehr. Nach verllorener Schlacht bei Poltava erzählt der alte Hetman dem – wie sich herausstellt: schlafenden – schwedischen König sein Jugendabenteuer. Der kühne und rauhe Krieger markiert sich selbst als Fremden am polnischen Hof: Er ironisiert den „gebildeten“, aber auch verweichlichten und eiflen polnischen König Jan (IV), und seine verhängnisvolle Liebe galt weniger der polnischen Adligen als ihren asiatischen Augen und dem Blut, in dem sich die Nachbarschaft von Türken und Polen zeige (V). Byrons Mazepa ist beinahe ein Mittelwesen zwischen Mensch und Tier; er zeichnet sich durch eine innige Beziehung zu seinem Pferd aus, und die Jugendeisode repräsentiert das gemeinsame Schicksal von „man and brute“ (III). Der auf das Pferd

³⁵ *The Works of Lord Byron. With an Introduction and Bibliography*, Ware, Hertfordshire 1994. Ich zitiere der besseren Auffindbarkeit der Zitate wegen nicht nach Seitenzahlen, sondern nach Kapiteln.

gebundene Mazeppa ist keineswegs nur Opfer, geschweige denn ein gedemütigter Bestrafter: Der Ritt durch die wilde Natur entspricht seinem Wesen. Dieses besteht in der Unbeherrschtheit: Er liebe, so lässt Byron Mazeppa sagen, in „fierce extremes – in good and ill“ (V), und er herrsche über Tausende, doch habe er über sich selbst nie dieselbe Kontrolle ausgeübt (VII). Nichts passt zu ihm so gut wie das ukrainische und gleichzeitig tatarische Pferd, das damit seinerseits die europäisch-orientalische Kulturgrenze in seinem Blut hat (IX).

Der Hauptteil der Byronschen Erzählung ist der Passage durch betont menschenleere Räume³⁶ und der Konfrontation mit Elementen der Natur gewidmet, welche die ikonographischen Grundlagen der zukünftigen Mazeppa-Bilder legen: der Wald („the wild wood“, XII), die Wölfe („and wolves behind; / By night I heard them on the track“, XII), der Fluss („The wild horse swims the wilder stream“, XIV), die Steppe („a boundless plain“, XV), die Herde wilder Pferde („A thousand horse, the wild, the free“, XVII), der weite Himmel („The skies spun like a mighty wheel“, XIII), schließlich der Rabe über dem Sterbenden auf dem toten Pferd („I saw the expecting raven fly“, XVIII). All diese Stufen werden gleichsam als Form des Todes erlebt („He who dies / Can die no more than then I died“, XIII); Mazeppa verliert auch zeitweise das Bewusstsein. Der alte Mazeppa als Erzähler charakterisiert sich selbst über diese Todeserfahrung und verbindet damit die Episode mit seiner Lage nach der verlorenen Schlacht („I have dared my brow / Full in Death's face – before – and now“, XIII). Die Ukraine und ihr landschaftlicher Kern, die Steppe, bieten Raum für den Gang weg von der Zivilisation in den unberührten Raum der Elemente. Als der Tod unvermeidlich scheint (XVII), stirbt stellvertretend das Pferd, während ihm selbst der Übertritt in „the unknown and silent shore“ (XIV) ermöglicht wird, in eine fremde, ganz dieser Natur (und dem Pferd) entsprechende gesellschaftliche Idylle, repräsentiert durch ein kosakisches Mädchen mit schwarzen, wilden und freien Augen („her black eyes so wild and free“, XIX). Die triumphale Wende des Schicksals findet in einem quasi-mythischen Raum statt, den man nicht aus eigener Kraft erreicht und der jenseits der Zivilisation liegt. Über die poetische Erzählform partizipieren Dichter und Leser am Gang durch die Wildnis („wilderness“) und am Verlassen der Kultur. Mazeppas Schicksal – „to pass the desert to a throne“ (XX) – wird mit der Rahmenhandlung in den historischen Raum zurückgeholt, wo er scheitert. Die Ironie des Textes kennzeichnet den Rückblick des alten Mazeppa und gehört damit dem historischen, nicht aber dem mythisierten Raum an.

³⁶ „Town – village – none were on our track, [...] no trace of man“ (XI); „desert realm“ (XIII); „Man nor brute, / Nor dint of hoof, nor print of foot, [...] the very air was mute“ (XVII) u.a.

4. Das poetische Ich und die Transzendierung der Räume des Eigenen: Mazeppa als Kernchiffre der französischen Romantik

Seit Byron sind dem Mazeppa-Narrativ mythisierende Bedeutungsschichten eingeschrieben; diese variieren die Figur der Grenzüberschreitung und sind immer kulturell markiert. Byrons Text, der die sentimentalistische Deutung d'Orvilles gleichsam poetisch nobilitiert (zu einem guten Teil aber auch weiterschreibt), steht nun für lange Zeit hinter allen Mazeppa-Darstellungen. Sein enormer Bekanntheitsgrad versieht die Mazeppa-Texte mit einer doppelten Codierung, in der bereits einzelne Bilder oder Szenen (oder gar nur der Name) das Narrativ seiner Prägung evozieren. Dies bedeutet nicht, dass das Sujet keine Veränderungen mehr erleben würde. Im Gegenteil ermöglicht es die nun einsetzende plurimediale Repräsentationsgeschichte: Byron lieferte die narrative Folie zu Mazeppa-Bearbeitungen in Künsten, die nicht im engen Sinne ‚narrativ‘ sind. Mazeppa kann deswegen nun zunehmend als Bild Verbreitung erfahren.

Ganz ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt Mazeppa im dichterisch-künstlerischen Pariser Milieu der zwanziger Jahre, dessen poetischer Referenzpunkt Byron war und in dem sich eine romantische Kunstprogrammatisierung herausbildet. Hier etabliert sich Mazeppa ikonographisch.³⁷ Ebenso wichtig wie der gefesselte nackte Körper Mazeppas, der in ähnlicher Pose kunstgeschichtlich kaum Vorbilder hat,³⁸ wird dabei das Pferd; nun wird auch die – wie Paseks Bemerkung zeigt: historisch unwahrscheinliche – Byronsche Lage Mazeppas kodifiziert, der nun durchwegs auf dem Rücken und mit dem Kopf zum Kopf des Pferdes gezeigt wird. Der künstlerische Pferde-Mythologisierung Théodore Géricault illustrierte zusammen mit Eugène Lami 1823 eine Werkausgabe Byrons und lithographierte dabei einen Mazeppa, und 1824 beschäftigte sich Eugène Delacroix mit dem Sujet. 1825 und 1826 – nach dem Tod Byrons in Griechenland und demjenigen Géricaults, der auf einen Sturz vom Pferd zurückging – schuf Horace Vernet zwei Bilder nach der Erzählung Byrons: *Mazeppa aux chevaux* und *Mazeppa et les loups*. Letztere sind die Vorlagen, die sich über Jahrzehnte in Kopien, Stichen,³⁹

³⁷ Zu Mazeppa als Sujet der bildenden Kunst und für Illustrationen s. Jean-Pierre Mouilleseaux, *Mazeppa. Variations sur un thème romantique*. Musée des Beaux Arts de Rouen, Rouen 1978 [Ausstellungskatalog]; Joseph-Marc Bailbé, „Mazeppa et les artistes romantiques“, *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines d'Aix*, t. XL (1966), 13-40; Chrystyna Marciniak, *Mazeppa. Ein Thema der französischen Romantik. Malerei und Graphik 1823-1827*, München 1991.

³⁸ Am überzeugendsten ist die These von Gerda Panofsky-Soergel („Michelangelos Tityos und Mazeppa“, *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, 625-630), dass es zwar weder in der Antike noch im Mittelalter eine entsprechende Jünglingsfigur gegeben habe, dass aber die Tradition „des an eine abschüssige Unterlage geketteten männlichen Aktes“, die auf Michelangelos Tityos zurückgehe, im Hintergrund stehen könnte. Diese steht wiederum in Verbindung zu Darstellungen des Prometheus und korrespondierte mit dem gelegentlichen Auftreten eines Geiers auch in Mazeppa-Texten.

³⁹ Berühmt wurden die um 1833 entstandenen Werke John Frederick Herrings *Mazeppa, Pursued by Wolves* und *Mazeppa Surrounded by Horses*, beide nach Vernet. Letzteres verarbeitete etwa J.

dann auch in Abbildungen auf Kameen und anderen Schmuckgegenständen in Europa und Nordamerika verbreiteten. Am Pariser Salon von 1827, an dem gleich drei Mazeppa-Bilder ausgestellt waren, erregte Louis Boulangers monumentales Bild *Le supplice de Mazeppa*, das den Moment der Fesselung zeigt, Aufsehen.⁴⁰ Allgemeine Bekanntheit erlangt jedoch fast ausschließlich der auf das Pferd gebundene Mazeppa in von Byron vorgegebenen Umgebungen: in der menschenleeren Natur, beim Durchqueren des Flusses, unter wilden Pferden oder Wölfen. Besonders Vernets Vorlagen werden im Laufe der nächsten Jahrzehnte eine geradezu massenhafte Verbreitung finden, dies vor allem in kopierenden Stichen anderer Künstler.

Zuerst einmal wird die Mazeppa-Figur jedoch im französischen Umfeld der zwanziger Jahre zum „romantische[n] Thema schlechthin“.⁴¹ Auf engere Weise als beim ‚Orientalisten‘ Byron verbindet Mazeppa für die jungen französischen Romantiker Kunst- und Dichtungsprogrammatik mit der Hinwendung zu orientalischen Themen; Mazeppa fungiert nicht nur als schillerndes Bild eines außergewöhnlichen individuellen Schicksals, sondern auch als kulturelle Schwellenfigur. Er wird zur Ikone romantischer Kunst in einem Umfeld, in dem auch ein äußerst produktiver künstlerischer ‚Orientalismus‘ entstand. Dabei vermischt sich jedoch die Spezifik seiner räumlichen Herkunft: ‚Mazeppa‘ geht ein in einen Fundus orientalisch-poetischer Bilder, deren geographisch-kulturelle Spezifizierung eher akzidentiellen Charakter hat. Die Begegnung von Dichtung und Kunst (bald wird auch die Musik dazustoßen) schafft dabei einen Mazeppa, bei dem der Bezug auf das Fremde deutlicher als bei Byron von einem romantischen Selbstbezug überlagert wird. Dies zeigt sich exemplarisch in Victor Hugos Gedicht *Mazeppa*, das datiert ist mit Mai 1828 und damit kurz nach dem „Salon de 1827“ entstanden ist; das Gedicht ist denn auch Boulanger gewidmet. Das Gedicht, das sich eng an Byron anlehnt (dessen *Mazeppa* war schon seit den frühen zwanziger Jahren auch in der Übersetzung von Amédée Pichot zugänglich), ist Teil seiner *Orientales*. Hugo bindet den Byronschen Mazeppa, analog zu seinen Künstler-Freunden, in eine romantische Programmatik ein. Diese wird im berühmten Vorwort der Gedichtsammlung entwickelt: Alles könne Gegenstand der Poesie werden, doch sei man heute orientalistisch, wie man früher hellenistisch gewesen sei.⁴² Die propagierte „reine Poesie“ (pure poésie, ebd., 578) ist Produkt der freien dichter-

Cousen zu einem Stich, der 1960 im *Art Journal* publiziert wurde und in großer Auflage Verbreitung fand.

⁴⁰ Vgl. zum Kontext des Salons und seiner Bedeutung für die französische Romantik Chrystyna Marciuk (wie Anm. 37). S. 112ff.

⁴¹ Henning Bock, „Bildthemen der Romantik“, *Eugène Delacroix (1798-1863)*. Ausstellung Kunsthalle Bremen. 2. verbesserte Aufl. Bremen 1964, 255-258, hier 257.

⁴² Victor Hugo, *Oeuvres poétiques. I. Avant l'exil. 1802-1851*, Paris 1964, 577-581 („Préface de l'édition originale“) und 671-675 („Mazeppa“). „On s'occupe aujourd'hui [...] beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. [...] Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste“ (580).

schen Phantasie, die sich in den verschiedensten Räumen bewegen kann: „Que le poète donc aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît; c'est la loi“ (ebd., 577). Mehr noch: Die geniale dichterische Phantasie, die sich im Ritt (oder eher: Flug) des gefesselten Mazepa und seines Pferdes verkörpert („Génie, ardent coursier“), beweist sich in ihrer räumlich Selbstkonstitution, in der Erschließung eines kulturell-geographischen Anderen ebenso wie in seiner Loslösung vom Realen („tu l'emportes / Hors du monde réel“, ebd., 674), in der die Räume von Außen und Innen ineins fließen („Il traverse d' un vol [...] / Tous les champs du possible, et les mondes de l'âme“, ebd.).

Das Motto zitiert Byrons Verserzählung, aus dem das Moment der reinen Bewegung herausgegriffen wird: „Away! – Away!“ Von Byrons Handlung übernimmt Hugo nur den Ritt, der im ersten Teil gestaltet wird, um im zweiten in analoger Bildlichkeit auf das dichterische Genie übertragen zu werden. Von Byrons Raumdarstellung übernimmt Hugo die leere Weite („Dans le désert immense, / Dans l'horizon sans fin“, 672),⁴³ das Bild von Wald, Steppe und Wüste. Verstärkt wird die ‚kosmische‘ Raummetaphorik: Der Dichter bricht sich Bahn in eine symbolische Planetenwelt („Sa chevelure, aux crins des comètes mêlée, / Flamboie au front du ciel. // Les six lunes d'Herschel, l'anneau du vieux Saturne, / [...] Il voit tout“, 674f.). Mazepa selbst gerinnt zum dynamisierten Bild; seine Geschichte ist implizit präsent, wird jedoch auf den zu erwartenden Triumph reduziert, der aus dem Leiden kommt: „Il court, il vole, il tombe, / Et se relève roi!“ (675).⁴⁴ Seine Bedeutung beruht auf einer historisch-geographischen ‚Realität‘, in der sich Exotik und persönliches Schicksal verbinden („Sa sauvage grandeur naîtra de son supplice“, 674), doch dient dies primär der poetisierenden Ausgestaltung selbst: Der ukrainische Raum, Schwelle zum exotischen Anderen, wird zum Raum des dichterischen Innen.

Das geographische Andere, in dem sich die verschiedensten Gebiete analogisieren und austauschbar werden,⁴⁵ dient als Landkarte der eigenen Phantasie und als Anlass exponierter dichterischer Sprachkunst. Entgegen der zunehmenden

⁴³ Völlig gegen alle geographischen Kenntnisse auch der Zeit handelt es sich hier um eine Sandwüste: „désert vaste, aride, infranchissable, / [...] avec ses plis de sable“ (672).

⁴⁴ Dieser Zusammenhang wirkt prägend besonders für das französische Mazepa-Bild; so verwendet es beispielsweise Borel 1839 in seinem Roman *Madame Putiphar* in einem Negativvergleich, der gleichzeitig die ‚orientalische‘ Assoziation wieder veräumllicht: „Tu ne portes pas, toi, comme le cheval cosaque sur lequel autrefois fut lié le beau page du roi de Pologne, un hetman à l'Ukraine! Tu n'es point une clef, toi, qui s'en va ouvrir le champ brillant d'un avenir! – Une barque qui traverse d'une côte désolée vers une côte orientale!“ (Petrus Borel, *Madame Putiphar*, Paris 1972, 361f.).

⁴⁵ Dabei geraten nicht nur (westliches) Subjekt und (orientalisches) Objekt, sondern auch die geographischen Kategorien etwas durcheinander: „[...] l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, und sorte de préoccupation générale [...]; ses [sic!] rêveries et ses pensées se sont trouvées tout à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles mêmes, car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique“ (580).

Realitätsbezogenheit der Orient-Darstellungen in den folgenden Jahrzehnten bleibt Mazeppa auch später Repräsentant eines leeren Raums wilder Natur. Dafür wird ihm nun, nicht zuletzt durch Hugo, die Reminiszenz an einen romantischen Glauben an die Macht der Poesie eingeschrieben sein. Baudelaires kleine Abrechnung mit der Romantik anhand eines späteren Bildes von Boulanger – keiner Mazeppa-Darstellung – in seinem *Salon de 1845* verweist darauf, wie unlösbar und dauerhaft sich romantische Konzeptionen mit der Figur Mazeppas verbunden haben:

Voilà les dernières ruines de l'ancien romantisme – voilà ce que c'est que de venir dans un temps où il est reçu de croire que l'inspiration suffit et remplace le reste; – voilà l'abîme où mène la course désordonnée de Mazeppa. – C'est M. Victor Hugo qui a perdu M. Boulanger – après en avoir perdu tant d'autres – c'est le poète qui a fait tomber le peintre dans la fosse.⁴⁶

In abgewandelter, da politisierter Form wird eine solche Verbindung auch im deutschsprachigen Raum wirksam.

5. Der Verlust des Anderen: Verkitschungen, Verflachungen, De-Narrativierungen

Die weitere westliche Tradierung des Mazeppa-Stoffes entwickelt sich weitgehend um das Bild des nackten, auf das Pferd gebundenen Mannes in seinem verwegenen Ritt, das von der Aura des verwegenen Verführers, des Repräsentanten von ‚Freiheit‘ umgeben ist. Nach dem Autoritätsverlust romantischer Programmatik verweisen die Darstellungen zunehmend nur noch auf die frühere ‚Wildheit‘ im Doppelsinne kultureller Alterität wie des Ungestümen, Ungezähnten. Die betont dynamischen frühen Werke erhalten zunehmend statische, ja beinahe idyllische Züge, oder es wird, wie etwa im Falle von Théodore Chassériau Gemälde *Une jeune fille cosaque trouve Mazeppa évanoui sur le cadavre du cheval auquel il avait été attaché* (1851), die Begegnung mit dem Kosakenmädchen beinahe mystisch verklärt. Interessanterweise bleibt aber gerade dem ukrainischen und kosakischen Element ein Hauch orientalischer Exotik erhalten, und solange Mazeppa damit konnotiert wird, gibt es auch Mazeppa-Darstellungen. Gleichzeitig wird Mazeppa in einem breiten europäischen Bewusstsein zur Chiffre für das Ukrainische bzw. Kosakische überhaupt. Im Jahr 1884 versuchte der französische Diplomat und Publizist Eugène-Melchior de Vogüé (nachmaliges Mitglied der Académie française), der sich schwergewichtig mit russisch-ukrainischen historischen Themen befasste, in Sachen Mazeppa „Legende“ und

⁴⁶ Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Hrsg. v. Y.-G Le Dantec, überarb. v. Claude Pichois, Paris 1961, 827.

„Geschichte“ zu scheiden.⁴⁷ Er verweist darauf, dass seine Zeitgenossen unter der Ukraine das Land Mazeppas verstanden, in dem Kosaken auf wilde Pferde gebunden über die Steppe reiten.⁴⁸ De Vogüé, der nicht nur historisch gut informiert ist (er kennt auch die russischen Materialien), sondern die Ukraine aus eigener Anschauung kennt, bemüht sich, diverse Legenden aufzudecken – neben dem Bild der Steppe (333) auch den berühmten Ritt, „la légende d’Occident“, als deren Urheber er Voltaire erkennt (322). Puškin habe in *Poltava* dieser und dem „cauchemar géographique“, in dem Hugo die Ukraine gesehen habe, die künstlerische Wahrheit entgegengestellt (323). Dennoch will der ehemalige Botschafter in Konstantinopel, Ägypten und Petersburg selbst in der Ukraine immer wieder ‚Orientalisches‘ angetroffen haben. So hätten ihn die „ukrainischen Nächte“ – die auch schon in *Poltava*, de Vogüés zentralem Referenztext, beschrieben sind – oft an die Nächte im Orient erinnert (326). Er behauptet, mit den Kosaken und ihren Sitten, die mehrmals als naiv und kindlich bezeichnet werden, sei man ja „beinahe im Orient“ (343), ja er meint in den ukrainischen Liedern den allgemeinen orientalischen Gesang zu vernehmen:

[...] elle est faite d’un désespoir séculaire, cette gamme douloureuse en ton mineur, qui se traîne éternellement sur la même plainte ou se relève sur un hurlement sauvage comme l’appel des loups. C’est d’ailleurs, à peu de variantes près, la mélodie primitive de toutes les races d’Orient; je l’ai reconnue sans peine pour l’avoir entendue du Nil à l’Oronte, du Danube au Dnièpre. (340)

Mazeppa wird hier im historischen Diskurs hinter aller Entzauberung seiner Legende gleichsam wieder lebendig. Gegen alle historische Information gesteht auch de Vogüé Mazeppa übrigens nur eine „relative“ Bildung zu,⁴⁹ die in kosakischer Umgebung eine seltene „ressource“ gewesen sei.

Als ästhetischer Gegenstand einer ‚Massenkultur‘ wird Mazeppa im späteren neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert in seiner Wildheit gleichsam gebändigt. Schwankten die Darstellungen der romantischen Maler noch zwischen dem muskulösen Körper eines Helden und Byrons schlankem Jüngling, stellen nun die plastischen Darstellungen auf Standuhren⁵⁰ oder die Porzellanfigur, die ihm mit züchtigem Lendentüchlein und umgeben von welpenartigen Wölflein auf einem Zebra darstellt, einen beinahe kindlich-unschuldigen Körper vor, der die

⁴⁷ Eugène-Melchior de Vogüé, „Mazeppa. La légende et l’histoire“, *Revue des Deux Mondes*, Jg. 51, t. 48 (1881), 319-351. Der Aufsatz wurde im selben Jahr von J. Millington ins Englische übersetzt.

⁴⁸ S. das Zitat oben im Motto (321).

⁴⁹ “[I]l était relativement instruit, éloquent, délié“ (337). De Vogüé zitiert aus den erhaltenen Liebesbriefen Mazeppas an Matrena, deren „langage naïf“ er hervorhebt (345).

⁵⁰ Eine solche ist abgebildet in Mouilleteaux (wie Anm. 37), S. 33.

früheren erotischen Konnotationen nur noch zitiert.⁵¹ Das Mazeppa-Sujet findet auch in der sogenannten Trivialgraphik, wie sie vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Mode kommt, eine „enorme Verbreitung“.⁵² Diese zeigen in Suiten von meist vier Sujets einen scheinbar ‚historischen‘ Mazeppa in exotischen bunten Gewändern und märchenhaft-abenteuerlichen Situationen; der älteste bekannte Druck dieser Art stammt schon aus dem Jahr 1834.⁵³ Einzelne Szenen wie der vor seiner Geliebten kniende Mazeppa oder dessen spätere Rache⁵⁴ stammen aber kaum direkt aus den literarischen Vorlagen (etwa dem Roman d'Orvilles), sondern aus den Zirkusdramen, die sich des Themas annehmen.⁵⁵

6. Die Grenzüberschreitung als Zirkusnummer: Die Bühne des „Tartaren“ und der weibliche Mazeppa

Das besondere an den Bildern und Narrativen über Mazeppa liegt nicht nur an der unterschwelligem Kraft der Grenzüberschreitung in ganz verschiedenen Hinsichten – kulturell, sozial, oder, wie gleich zu zeigen sein wird, genderbezogen –, die von seiner kulturellen Ungebundenheit, seiner Herkunft aus dem zivilisatorischen Schwellen- und Lerraum herrührt. Mazeppa überschreitet viel mehr als die literarisch-mythologischen Themen, mit denen er öfter in einer Reihe steht,⁵⁶ nicht nur die Kunstgattungen und -medien, sondern auch die Grenzen von ‚hohen‘ und ‚niedrigen‘ Kunstformen. Die Verserzählung Byrons inspirierte nicht nur Dichter und Künstler, sondern auch die Zirkushäuser, die seit dem späteren 18. Jahrhundert Stoffe, mit Vorliebe exotischer Art, in aktionsreiche und melodramatische, mit Musik untermalte Manegedramen umarbeiteten; im Zentrum standen

⁵¹ S. die Abbildungen einer solchen Figur unter <http://www.btinternet.com/~the.dragon/STOCK-june2000.htm> bzw. <http://www.btinternet.com/~the.dragon/ebaymazeppa.htm> (Auktionshaus Dragon-Antiquescom).

⁵² S. Christa Pieske, „Lord Byrons Held Mazeppa. Wanderungen eines Bildmotives durch die Trivialgraphik“, *Kunst und Antiquitäten* 1979, Nr. 4, 58-69 (Zitat 65); der Aufsatz enthält zahlreiche Illustrationen und eine ausführliche Liste von Verlagen, die solche Drucke herausgaben, mit den dazugehörigen Sujets. Sie stammen vorwiegend aus Frankreich, aber auch aus den USA und aus Italien. Aus Berlin ist das Beispiel einer nicht erhaltenen Druckfolge aus dem Jahr 1894 verzeichnet (65).

⁵³ Ebd., 62.

⁵⁴ Ebd., 66f.

⁵⁵ Vgl. die Abb. bei Jan Ostrowski (wie Anm. 20), 364, 366f., 383.

⁵⁶ Delacroix beispielsweise schwankt 1824, wie Notizen zeigen, zwischen dem Motiven Mazeppa, Don Juan und Tasso (Christa Pieske [wie Anm. 52], 59). Liszts *Symphonisches Poeme*, die Dichtungen von Dante, Shakespeare, Herder, Schiller, Goethe, Byron, Hugo, Lamartine und anderen zur Grundlage nehmen, verbinden dichterische (Tasso, Hamlet) mit mythischen (Orpheus, Prometheus), geographisch-kulturellen (Ungarn) und historischen Themen (Hunnenschlacht); gemeinsam ist ihnen ein gewisses Pathos, das musikalisch umgesetzt wird. Der Kunsthistoriker Werner Hofmann sieht Mazeppa als zeitgemäße Figur der „Tragik des großen Menschen“ und damit in einer Reihe mit Dante, Ahasver, Napoleon, Prometheus oder Don Quijote (Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Kunst in neunzehnten Jahrhundert*, München 1960, 214). Mazeppa ist für ihn dabei „der Mensch, über den das Dunkle Animalische triumphiert“, sowie der „Ausgestoßene und Gesetzlose“ (216).

zumeist spektakuläre Auftritte mit Pferden.⁵⁷ „Mazeppa“ brachte es – neben Titeln wie „Timour the Tartar“ – im neunzehnten Jahrhundert unter die populärsten Stoffe solcher Aufführungen überhaupt.⁵⁸ Bereits im Januar 1825, also fast gleichzeitig mit den ersten Werken der Künstler und Jahre vor dem Gedicht Hugos, hatte sich in Paris Franconis legendärer Cirque Olympique des Themas angenommen. Zu Mazeppas Markenzeichen im Zirkus wird natürlich der Ritt – aber auch das schon von Byron so genannte „tartarische“ Pferd⁵⁹ als Inbegriff des Orientalisch-Exotischen. Dieses tatarische Element schwappt alsbald auch auf Mazeppa selbst über, wie etwa das parallel zum Mazeppa-Gedicht Hugos erscheinende Gedicht von Jules Rességuier belegt, das von der Zirkusinszenierung beeinflusst scheint.⁶⁰ Die Spektakel bezogen sich explizit auf den Text von Byron, und bald benutzten die Plakate Mazeppa-Darstellungen, die die Bilder Vernets imitierten.⁶¹

Das Pariser Zirkusdrama lief unter dem Titel *Mazeppa ou Le Cheval Tartare*. Bereits 1823 gab es eine erste englische Inszenierung, von der kein Text überliefert ist, die jedoch noch ein „ukrainisches“ Pferd im Titel trug.⁶² 1825 übertrug John Howard Payne den französischen Text des Franconi-Zirkus ins Englische; dieses Drama wurde allerdings nie aufgeführt.⁶³ Die englischsprachige Karriere des Themas in der Manege beruht auf der Adaptation der Vorlage durch Henry M. Milner, die 1831 im Royal Amphitheatre in Westminster erstmals aufgeführt wurde und sich über Jahrzehnte auf den Bühnen hielt; der Text erfuhr über dieselbe Zeitspanne diverse Auflagen.⁶⁴ Es handelt sich bei diesen „Drama-

⁵⁷ Vgl. zur Geschichte dieser Aufführungen Antony D. Hippisley Coxe, „Equestrian drama and the circus“, David Bradby u.a. (Hrsg.), *Performance and politics in popular drama. Aspects of popular entertainment in theatre, film and television 1800-1976*, Cambridge, London u.a. 1980, 109-118. Typisch für diese äußerst populären Häuser, die von beachtlichen Ausmaßen waren, war die Kombination von Bühne und Manege, die auf Philip Astley zurückgeht.

⁵⁸ Ebd., 113. Zu den bevorzugten exotischen Räumen, in denen die Handlungen spielten, gehörten offenbar China, Indien, Griechenland und Russland (111).

⁵⁹ S. Byron, *Mazeppa* (wie Anm. 35): „A Tartar of the Ukraine breed“ (IX); „tartar-like“ ist schon Mazeppas Pferd in Poltava (III). Die „Tartars“ kommen auch abgrenzend vor, in Form von „distant heights“, die gegen sie erbaut worden seien (XI). Übrigens verwendet bereits Pask in seiner Erzählung der Episode dieses Motiv, indem er für das Pferd das tatarische Wort „bachmat“ verwendet. Die tatarische Konnotation des Pferdes wird durch Byron festes Element dieser Narrative.

⁶⁰ Vgl. zu Rességuiers *Mazeppa* Hubert Babinski (wie Anm. 20), 62-66.

⁶¹ Einige Materialien zu Aufführungen von Astley's in London (u.a. ein Plakat vom August 1833) sind greifbar unter: http://www.peopleplayuk.org.uk/guided_tours/circus_tour/the_first_circus/mazeppa.php. Daraus wird ersichtlich, dass für diese Aufführungen eigene Musik geschrieben wurde. Vgl. ein ähnliches Plakat aus dem Jahr 1838 bei Jean Pierre Mouilleseaux (wie Anm. 37), 29.

⁶² „Mazeppa; or, The Wild Horse of the Ukraine“. Vgl. den Kommentar der Herausgeber von John Howard Payne, *Trial without Jury and Other Plays*, Bloomington 1963, 165.

⁶³ „Mazeppa; Or, The Wild Horse of Tartary“, J.H. Payne, wie Anm. 62, 166-204.

⁶⁴ „Mazeppa, or The Wild Horse of Tartary. A Romantic Drama, in Three Acts. Dramatized from Lord Byron's Poem, by Henry M. Milner.“ Die von mir benutzte Version wurde 1874 in London publiziert und ist in elektronischer Form an der University of Michigan vorhanden; ich zi-

tisierungen' um sehr freie Bearbeitungen der Vorlage Byrons. Bei Milner heißt Mazeppa erst Cassimer; er ist Page in der Burg des „Castellan“, ein „Tartar fellow“ (ebd., 13), der als Kleinkind im Wald gefunden wurde; einige der Höflinge würden ihn denn auch am liebsten dahin schicken, wo er herkam. Er ist verliebt in die Tochter des Castellans, Olinska, die ihn auch liebt, aber einem Freund des Vaters versprochen ist. Der Bräutigam „Count Palatine Premislas“ reist an, bald soll Hochzeit sein. Der unerschrockene Cassimer, der von einem Gegner als „wild beast“ und Frauenheld bezeichnet wird (19), gewinnt ein Fechtturnier, fordert Premislas heraus und tötet ihn beinahe im Degengefecht, wofür der „vile Tartar“ (25) vom Castellan in bekannter Weise bestraft wird; er wird auf ein „wild tartar horse“ (25), ein „infuriated monster“ (26) und „untamed steed“ (27), gebunden. Es folgte eine ausgedehnte Ritt-Szene, in der mit wechselnden Kulissen Byronische Szenen wie eine Flussdurchquerung oder die Verfolgung durch die Wölfe nachgespielt wurden, bevor er in die „rude Tartar Landscape“ kommt. Dort wird er gerettet, worauf er sich als verlorener Sohn von „Abder Khan“ herausstellt und rechtzeitig eine Intrige gegen diesen weisen, sanften und naturverbundenen alten Herrscher der Tataren, die offenbar in Zelten leben, verhindert. Mazeppa wird „King of Tartary“ (42), und in einem mit List geführten Rachefeldzug⁶⁵ wird Olinskas Hochzeit vereitelt. Das Ganze endet in einer eigentlichen Schlacht zwischen den Polen von Premislas und den Tataren, die Mazeppa begleiten und die siegreich bleiben.

Alles Ukrainische ist hier terminologisch durch das „Tartarische“ und sachlich durch eine Verbindung unbestimmter märchenhaft-exotischer Merkmale ersetzt; da klingt es wie eine Selbstdeklaration des Dramas, wenn Abder Khan sagt: „The tales of our country have a wild and wondrous force“ (ebd., 49). Diesem unspezifisch exotisierenden Gestus entsprechen die erfundenen, teils ‚slavisierenden‘ Namen fast aller Figuren. Mazeppa ist dabei eine edle Jünglingsfigur mit großem Temperament und Ehrgefühl – und mit verführerischen Qualitäten, die er aber nur bei Olinska einsetzt. Im Zentrum stehen das Liebesdrama (das versetzt ist mit traditionellen Komödienelementen in der Nebenhandlung), die üppigen Gewänder, für die der Text genaue Anweisungen gibt, und die spektakulären, mit Musik untermalten Elemente wie die Degenkämpfe oder eben der Ritt, der die zentrale Attraktion gebildet haben muss. Mazeppa ist die Figur, die sich ständig um- und verkleidet; er erscheint in schwarzer Vermummung, als Page, in geschmückten

tiere die originale Seitenzählung. Ich bedanke mich bei Andreas Schöne, der sie mir zur Verfügung stellte.

⁶⁵ Bei d'Orville kehrt Mazeppa mit kosakischen Truppen später in das Schloss der Grafen zurück und rächt sich; dessen Frau stirbt trotzdem (d'Orville, wie Anm. 34, 25ff.). Diese zum kleinen Melodram ausgebaut Szene wandelt Mazeppas Liebe in „Ehrgeiz“ (34). Byron übernimmt beiläufig dieses frei erfundene Element (Kap. 9); sie taucht später in diversen Bearbeitungen wieder auf.

weißen türkischen Hemd und Hose und schließlich in einem langen türkischen Gewand und im Turban – dem Gewand Abder Khans.

Ganz offensichtlich lässt sich zwischen den ‚niedereren‘ und den ‚höheren‘ Gattungen, in denen Mazeppa in Erscheinung tritt, keine strenge Linie ziehen. So ist offensichtlich, dass das Zirkusdrama – mehr, als dies die Forschung anerkennt – etwa als Folie hinter Słowackis Mazeppa-Drama steht, von dem noch die Rede sein wird;⁶⁶ über das reine Setting in der Burg hinaus und einzelne Details könnte auch die stete Verwandlung seines Mazeppa, die die polonistische Forschung so beschäftigte, hier ihre Präfiguration haben. Doch bereits die Bilder der romantischen Künstler und ihre Mythisierung der Pferdgestalt entstehen unter dem Eindruck dieser Popularisierung, denen sie sicher auch einen Teil ihrer Wirkung verdanken und auf die sich die Zirkustradition nun umgekehrt ikonographisch bezieht.

Die Dramatisierungen im Zirkus gibt es schwergewichtig in Paris und London, aber auch etwa in Italien und offenbar in Berlin.⁶⁷ Eine ganz eigene Karriere macht das Sujet in US-amerikanischen Manegen. Bevor der Mazeppa-Ritt zur Attraktion von Reitshows wie derjenigen „Buffalo Bills“ wird, in denen der wilde Osten auf den Wilden Westen trifft,⁶⁸ kommt er in der Fassung des Milnerschen Melodrams in die Vereinigten Staaten. Berühmt wird in der Rolle des Mazeppa vor allem eine Frau, die legendäre Adah Isaacs Menken (1835-1868). Sie stammte aus dem Süden und hatte erst unbedeutende Rollen gespielt, als sie 1861 in New York die Hauptrolle in „Mazeppa“ angeboten erhielt; anstatt der Puppenfiguren, mit denen offenbar vorher die eigentliche Rittszene durchgeführt wurde, ließ Menken sich nun selbst im fleischfarbenen, eng anliegenden Kostüm auf das Pferd binden. Der skandalumwitterte Erfolg war ein dreifacher: Er galt der Frau in der ‚extremen‘ Männerrolle, der anscheinenden Nacktheit des Auftritts (die Thema sowohl der Werbung wie der Zeitungsberichte war) und der Gefährlichkeit des Ritts.⁶⁹ Menken, eine Meisterin der Selbstdarstellung, sorgte dafür, dass sie

⁶⁶ Słowacki konnte die Zirkusvorführung in London oder in Paris gesehen haben. Vgl. Zbigniew Raszewski, „Mazeppa“, *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*, Wrocław u.a. 1966, 435-453, hier 438f.

⁶⁷ Bezeugt ist etwas eine pantomimische Vorführung im Jahr 1888 im Berliner Zirkus Krembser. Vgl. auch das (Schluss-)Bild *Mazeppa* in Heinrich Lang, *Circus-Bilder. 25 heitere Original-, Feder- und Bleistift-Zeichnungen aus dem Kunststreiterleben*, München 1880.

⁶⁸ Für diese Verbindung gibt es noch mehr Hinweise. Marion Moore Coleman („Mazeppa American“, *Mazeppa. Polish and American. A Translation of Słowacki's „Mazeppa“, together with a brief survey of Mazeppa in the United States*, Cheshire, Conn. 1966, 71) beschreibt das riesige Bild „Simon Kenton's Ride“ des Amerikaners William Walcutt (ca. 1853), das den legendären „frontiersman“ Simon Kenton zeigt, wie er von Indianern, die er ausspionierte, auf ein Pferd gebunden wurde. Walcutt fertigte sein Bild nach der Lithographie „Simon Butler. Le Mazeppa américain“ von Karl Bodmer und Jean François Millet (1851), die das Mazeppa-Sujet bereits auf einen amerikanischen Pionier übertragen hatten (vgl. Jean Pierre Mouilleseaux [wie Anm. 37], 20f.). Das Pferd wird dabei mit den ‚Indianern‘ konnotiert wie ehemals mit den Kosaken.

⁶⁹ Vgl. zu Menken, die als eine der ‚Ikonen‘ des Unterhaltungsbetriebes des 19. Jahrhunderts und als Voreiterin des amerikanischen Starkults gilt, v.a. Bernard Falk, *The Naked Lady. A Bio-*

mit der Mazeppa-Rolle zunehmend identifiziert wurde. Auch jenseits der Bühne inszenierte sie sich als Frau jenseits der Konventionen: in der Öffentlichkeit zu rauchen war geradezu ihr Markenzeichen, sie heiratete viermal, um sich nach spätestens drei Jahren wieder scheiden zu lassen, oder sie stellte ihr Judentum aus, das sie höchstwahrscheinlich erst mit dem ersten Ehemann angenommen hatte. Während sie ihre eigene Herkunft und ihr Leben in verschiedenster Weise mystifizierte, ließ sie sich in verschiedenen theatralischen Posen – darunter natürlich Mazeppa – tausendfach photographieren; es ist vermutet worden, sie sei die meistphotographierte Frau ihrer Zeit gewesen.

Menkens eigentliche Ambition lag aber in der Anerkennung als Dichterin; sie umgab sich mit Vorliebe mit berühmten Vertretern der Literatur und scheint Mark Twain und Walt Whitman ebenso betört zu haben wie Charles Dickens, Algernon Charles Swinburne und die Salons in London, Wien und Paris; mit Alexandre Dumas père verband sie eine skandalöse, photographisch dokumentierte Liebesbeziehung, George Sand, mit der sie vieles in der Selbstdarstellung verband, wurde zur Patin ihres früh verstorbenen Kindes. Mit der Aufnahme, die die mittelmäßige Dichterin sicher nicht wegen ihrer literarischen Leistungen in diesen Kreisen erfuhr, kehrte der skandalöse, alle Grenzen überschreitende Mazeppa aus dem Zirkusspektakel in Gestalt einer unerschrockenen Vertreterin eines neuen Frauenbildes in das Umfeld der Literatur zurück. Menkens Ruhm erwies sich aber als flüchtig: Im Jahr 1868 war ihr rasch erworbenes Vermögen geschwunden, und erkrankt auch wegen der Spätfolgen eines Sturzes vom Pferd, starb sie unbeachtet in Paris. Bereits früher hatten sich Ärzte gewundert, dass sie die körperlichen Belastungen, die die Mazeppa-Rolle schon ohne größere Unfälle mit sich brachte, auf Dauer aushalten konnte. Doch war die Reiterrolle angelsächsischer Mazeppa-Vorführung nun weitgehend die Angelegenheit von Frauen geworden.⁷⁰ Auf ganz unerwartete Weise wird hier die auf den ersten Blick äußerst stabil erscheinende Geschlechtszuschreibung der ikonographischen Mazeppa-Figur transzendiert, was aus ihrem entblößten Ausgestelltsein herrühren muss;⁷¹ die in Mazeppa angelegte ‚Weiblichkeit‘ realisiert sich paradoxerweise durch Frauen in einer Männerrolle. Die Nacktheit und das orientalische Gewand verbinden sich hier in einer exotischen, zum „Tartaren“ verschobenen Kosakenfigur zu

graphy of Adah Isaacs Menken, Revised Edition. London 1952. Wolf Mankowitz, *Mazeppa. The Lives, Loves, and Legends of Adah Isaacs Menken*. New York 1982. Die beide Arbeiten, auf die ich mich hier im wesentlichen stütze, bieten auch Abbildungen von Plakaten zu Mazeppa-Vorführungen.

⁷⁰ Zu anderen Schauspielerinnen, die Menkens Mazeppa-Rolle mit großem Erfolg weiterführten, s. Marion Moore Coleman (wie Anm. 68), 67ff. Die Autorin datiert die „great period of the Mazeppa craze“ in den USA auf die 1880er Jahre (69).

⁷¹ S. zur Frage der Ikonographie des „gewaltsam ausgestellten“ männlichen Körpers im Kontext kunstgeschichtlicher Muster und der Zurückdrängung des nackten Mannes im 19. Jahrhundert German Ritz, „Mazeppa als romantische Figur des Anderen“, *Polonica. Rossica. Cyclica. Professoru R. Figutu k 60-letju*, M. 2001, 58-73, hier 62ff.

einem negativen Spiegelbild viktorianischer Bürgerlichkeit. Die ‚geographische‘ kulturelle Zuschreibung wird dabei weitgehend bedeutungslos und ist mit keinerlei konkreten Bestrebungen des Kulturkontakts mehr verbunden. Die exotische Assoziation des ukrainischen oder osteuropäischen Raums jedoch wird dadurch weiter tradiert.

7. Galopp-Etuden: Mazeppa als Figur pianistischer Akrobatik und pittoresker Programmusik

Schon lange vor Čajkovskijs Oper *Mazeppa* aus dem Jahr 1884, geschrieben nach der Vorlage von Puškins *Poltava*, und jenseits dieser Gattung war das Sujet ein Thema der Musik; in der Oper bildet es eine eigene Linie aus, die hier nicht Thema sein soll.⁷² Auffallender und origineller ist Mazeppa in den instrumentalen Bearbeitungen. Diese mögen nicht im gleichen Maße wie literarische Texte oder Bilder geeignet sein, interkulturelle Bedeutungsschichten zu transportieren. Doch behält Mazeppa auch hier seine narrative Aura, ja er wird geradezu beispielhaft in Kontexten der Programmusik verwendet. Von Bedeutung sind hier vor allem die Bearbeitungen von Franz Liszt, die auf die romantischen Mazeppa-Darstellungen aufbauen und dem ‚Stoff‘ damit weiterschreiben. Gerade an diesem Beispiel lässt sich besonders deutlich die Verschränkung der Medien und Kunstformen ablesen.

Am Anfang der musikalischen Mazeppa-Bearbeitungen steht – sieht man von der nicht erhaltenen musikalischen Untermalung der dramatischen Zirkusvorstellungen ab, über die wenig zu erfahren ist – das Klavier.⁷³ Franz Liszt benennt 1840 mit *Mazeppa* eine Klavieretude in D-Moll, die ursprünglich aus dem Jahr 1826 stammte; sie wird nun Hugos Mazeppa-Gedicht angepasst, indem sie etwa in einigen triumphalen Dur-Akkorden endet. Dass der Text Hugos schon hinter der ersten Etude stand, scheint unwahrscheinlich. Noch als Nr. 4 in den „24 grandes études pour le piano“ (1839), von denen nur 12 ausgeführt wurden, trägt diese Etude keinen Titel; erst in der Einzelpublikation von 1840 erscheint sie als *Mazeppa*. Bekannt ist jedoch, wie sehr das Milieu der Pariser Romantiker den jungen Liszt, der Victor Hugo auch persönlich kannte, beeindruckte und beein-

⁷² Bekannt sind weitere Mazeppa-Opern. Die früheste scheint diejenige von Fabio Campana (1850) zu sein; hingegen erst nach Čajkovskij geschrieben werden diejenige von Marie Grandval, einer Schülerin Chopins und Saint-Saëns' (1892), und diejenige Raul Koczalskis nach Slowacki (1908). Zu finden sind zudem Verweise auf eine *Mazeppa*-Kantate von Paul Puget (1873), offenbar komponiert auf den Text von de Lauzières, dem Librettisten Campanas, und die Kantate einer Jessica Rankin aus dem Jahr 1862.

⁷³ Vgl. zu ersterem die *Valse-Mazeppa* von J.-P. Clarke (Website wie Anm. 61), gemäß Plakat nach Motiven der „Cantata“ *Mazeppa* des Opernkomponisten Michael W. Balfe. Zu den Klavierwerken gehört die „Tondichtung nach Byron“ des Balladenkomponisten Carl Loewe (op. 27, Allegro feroce) aus dem Jahr 1830. Bereits von Liszt beeinflusst ist wohl *Mazeppa. Grande Etude-Galop de Concert pour Piano. Op. 21* von Alfred Quidant – „presto vivace“ zu spielen.

flusste. Dabei wird sich für ihn Mazeppa auch mit dem Zirkusritt verbunden haben, was daran abzulesen ist, dass die Ausführung ganz auf den ‚Galopp‘ ausgerichtet ist und geradezu akrobatische pianistische Fähigkeiten erfordert. Mazeppa erscheint in dem Augenblick, als die „hair-rising technical difficulties“ und der entsprechende Effekt auf den Zuhörer zum Kern einer Kompositionstechnik für das Klavier werden⁷⁴ und der Kult der Virtuosität denjenigen des ‚Genies‘ ablöst. Stand Mazeppa bei Hugo oder Géricault bildhaft für das poetisch-künstlerische Genie, so wird er nun zum Sinnbild ‚übermenschlicher‘ musikalischer Technik. Auch hier bildet, angeregt durch Hugo und jenseits aller Byronschen Ironie, die historische Herrscherfigur die Fluchtlinie, in der das Abenteuer des Steppenritts über die Schwelle der Kulturen und über die *conditio humana* inszeniert wird.

Liszt greift wieder auf ‚Mazeppa‘ zurück, als er die Etude im Rahmen seiner Programmmusik 1851 bearbeitet und in seine *Etudes d'exécution transcendante* aufnimmt (No. 4 von 12). Der pianistische Effekt wird hier eher verstärkt, das Tempo erhöht und durch verbindende Läufe unterstützt; ausgebaut wird die ruhige ‚Todespassage‘ gegen Schluss und der kurze pathetische Schluss. Im selben Jahr arbeitet er dieses Stück zum sechsten *Poème symphonique* um (unter Mitwirkung Raffs in der Orchestrierung), das er 1854 selbst in Weimar uraufführt; ein Liszt-Forscher nennt dies „sein wildeste[s] Orchesterstück“.⁷⁵ *Mazeppa* folgt direkt auf *Prometheus*, damit auf das mythische Sujet, das seiner Ikonographie in der Körperlichkeit am nächsten kommt. In der Symphonischen Dichtung wird das Mazeppa-Thema weiter ausgefaltet: „the passage depicting Mazeppa's fall is considerably expanded, and a new final section is added, based in part on a ‚Cossack‘ theme [...]“;⁷⁶ derselbe Autor nennt andernorts diese Stelle aus dem erweiterten Schluss „orientalisch“.⁷⁷ Dieser von Fanfaren eingeleitete Schlussteil, nun immerhin etwa ein Drittel des Stücks, bildet nicht nur den Übergang zu einer beinahe einfach-naiven Klangwelt, die erst den Charakter eines Volksliedes bzw. -tanzes annimmt, um in einer Art Marsch ein pompöses Ende zu finden. In diesem Schluss bricht sich das Virtuose zugunsten eines ganz anders gearteten narrativen Elements, das eine kosakische Idylle assoziiert. Auch hatte offensichtlich das Mazeppa-Thema die kulturelle Markierung nie verloren.

8. Mazeppa: Slavische Resonanzen auf westliche Slavenbilder

Die durchwegs am historischen Material ausgerichteten slavischen Bearbeitungen des Stoffes gehen auf die Romantik zurück; erst im frühen zwanzigsten Jahrhun-

⁷⁴ S. Humphrey Searle, *The music of Liszt*, 2nd revised edition, New York 1966, Zitat S. 14.

⁷⁵ Peter Raabe, *Franz Liszt*, Bd. II, Stuttgart 1931, 21.

⁷⁶ Humphrey Searle (wie Anm. 74), 72.

⁷⁷ Humphrey Searle, „The Orchestral Works“, Alan Walker (Hrsg.), *Franz Liszt. The Man and his Music*, London 1970, 294.

dert treten neben die russischen und polnischen auch ukrainische. Letztere begründen, als der westliche Mazepa-Boom längst abgeebbt ist, einen nun gegen Russland gerichteten politisierten Mythos des nationalen ukrainischen Freiheitshelden. Dies steht in einem eigenen, äußerst komplexen historischen Kontext, der hier nicht beschrieben werden kann. Diese jüngste Mythisierung entsteht nicht zuletzt aus der Auseinandersetzung unter Historikern vor dem Hintergrund der ‚offiziellen‘ russischen Abstempelung Mazepas zur Verräterfigur, die auf das Anathema aus der petrinischen Zeit zurückgeht. Dies bleibt weitgehend eine innerukrainische Auseinandersetzung, die jedoch auf verschiedene Weise auf die europäische Literatur Bezug nimmt: Das Mazep(p)a-Bild der russischen Romantiker ist hier ebenso präsent wie dasjenige Byrons.⁷⁸ Im Westen allerdings werden weder die historischen noch die literarischen ukrainischen Bearbeitungen über Historikerkreise hinaus wahrgenommen – auch wenn sie teilweise im Westen entstanden.⁷⁹

Die russische und die polnische Linie allerdings müssen hier zumindest angedeutet werden. Auch in der russischen Literatur ist ‚Mazepa‘ primär ein byronistisches Thema.⁸⁰ Das Milieu, in dem es aufgenommen wird, bildet der politisierte Byronismus der frühen 1820er Jahre, in dem sich Polen und Russen so nah kommen wie kaum sonst in der Literaturgeschichte, und damit die Atmosphäre, die zum Dezember-Aufstand von 1825 führt. Man belässt Mazepa seine historische Schreibweise und das Sujet verbleibt in einem historischen Kontext; es bewegt sich vornehmlich abseits der Legende aus der Jugend, die dennoch für die Figur bedeutsam bleibt. In seiner Rückverwandlung in ‚Mazepa‘ erhält ‚Mazepa‘ eine durchwegs politische Dimension; diese aktiviert das bereits von Voltaire berührte Freiheitsmoment im Ukraine-Bild und präsentiert damit letztere in komplementärer Abhängigkeit von Russland (und in geringerem Maße von Polen). Analoges werden wir auch in den deutschen Bearbeitungen verfolgen können.

Der romantische Dichter und dekabristische Agitator Kondratij Ryleev, der nach dem Dezemberaufstand zum Tode verurteilt und im Juli 1826 als einer von fünf Anführern hingerichtet wurde, greift das Thema in seinem Verspoem *Voj-*

⁷⁸ Für einen Überblick über den literarischen ‚Mazepa‘ in der ukrainischen Literatur s. den entsprechenden Eintrag v. V. O. Ševčuk in *Ukrajins'ka literaturna encyklopedija*, t. 3 (1995), 253-255.

⁷⁹ Von Bohdan Lepkyjs Romantetralogie *Mazepa* (1926-1929) scheint es weder deutsche, noch französische oder englische Übersetzungen zu geben.

⁸⁰ Ich übergehe hier den Roman *Mazepa. Istoričeskij roman* von Faddej Bulgarin (1833-1834). Bulgarin, selbst eigentlich ein Pole, unternimmt darin mit dem expliziten Anspruch auf historische Wahrhaftigkeit den Versuch, Mazepa als so gebildeten wie verabscheuenswürdigem Politiker darzustellen – und die ukrainische Geschichte als diejenige des „südlichen Russlands“. Die Absicht, die grundsätzliche Zarentreue der nichtrussischen Gebiete Russlands (wie des Autors selbst) hervortreten zu lassen, prägt den Roman, der als Antwort auf den Schock des polnischen Aufstands und seine Konsequenzen zu lesen ist.

narovskij (1825) auf.⁸¹ In der Widmung an den Dichter- und Dekabristenfreund A.A. Bestužev stellt sich das lyrische Ich als enttäuschter Wanderer durch die Welt und insbesondere die „Steppen des leeren Arabiens“ dar; sie endet mit den berühmten Zeilen – sicher auch rhetorisches Understatement –, er sei nicht Dichter, sondern Bürger.⁸² Als Einleitung folgt Ryleev je ein historisches Portrait von Mazepa und Vojnarovskij aus der Feder von A. Kornilovi bzw. A. Bestužev ein, die den Stoff historisch situieren; dies markiert, wie sehr man sich für die Ukraine und deren Geschichte interessierte. Das Verspoem stellt allerdings nicht Mazepa selbst ins Zentrum; dessen Motivation, sich von Peter abzuwenden, bleibt ambig und geheimnisvoll. Die Heldenrolle übernimmt Mazepas Neffe und Mitstreiter Vojnarovskij. Dieser lebt inzwischen schon viele Jahre als Verbannter in Sibirien; seltsam wirke der Kosake in seiner Kleidung in der öden und düsteren sibirischen Landschaft. Im Hauptteil erzählt Vojnarovskij einem deutschen Wissenschaftler seine Geschichte, der erstaunt ist, hier bei jemandem, der in der Jurte lebt, „die Aufklärung [oder: Bildung, Th.G.] europäischer Länder“ zu finden.⁸³ Vojnarovskij zeigt sich als unerschrockener Kämpfer für seine Heimat und gegen ihre Feinde, die Polen und Krimtataren. Als Mazepa ihm anvertraut, er wende sich zugunsten von Freiheit und Unabhängigkeit (S. 186) gegen Peter, folgt er ihm blind; im Zaren erkennt er nunmehr den Tyrannen. Doch lässt er im Rückblick Zweifel erkennen, ob er richtig gehandelt habe – immerhin hätten sie ihr Vaterland ins Verderben gestürzt (ebd., 188, cf. 193, 198); auch ist er sich nicht sicher, ob Mazepa sein Land retten oder einfach sich zum König machen wollte (190). Ryleev überträgt sogar das Byronsche Motiv von Mazepas Ritt auf Vojnarovskij (182f.): Dieser verirrt sich in einem Kriegszug in der Steppe, wo er Wölfen begegnet und wo schließlich sein Pferd stirbt. Dort wird er von einer jungen Kosakin gefunden, in deren bescheidener Hütte er von nun an lebt und die zu seiner Frau wird; sie wird – in Vorwegnahme des legendären Aktes einiger Dekabristenfrauen – ihrem gefangenen Mann nach Sibirien folgen.

Zu Mazepas Tragik gehört, dass er nach der Niederlage vom eigenen Volk als Judas verflucht wird. Ryleevs Mazepa hat nach der Schlacht Halluzinationen, in denen er den Tod Kočubejs und Iskras sieht, die er hinrichten ließ, weil sie ihn bei Peter verrieten. Byrons Narrativ wird hier – wie die Erwartung des deutschen Wissenschaftlers – korrigiert; ganz offensichtlich kollidiert die westliche ästhetisierte Legende mit dem russischen Blick auf die Geschichte, und sei er noch so ‚revolutionär‘. Um dennoch ein analoges (in Wirklichkeit aber sicher vereinfachtes) byronsches Heldenbild einführen zu können, wird Mazep(p)a weitge-

⁸¹ K.F. Ryleev, „Vojnarovskij. Poema“, *Stichotvorenija, stat'i, očerki, dokladnye zapiski, pis'ma*, Moskva 1956, 167-207. Das Poem entstand vor allem im Jahr 1823 und erschien 1825 mit zensurbedingten Änderungen, die anhand von Manuskripten in modernen Ausgaben getilgt wurden.

⁸² „Я не Поэт, а Гражданин“ (K.F. Ryleev, wie Anm. 81, 168).

⁸³ „Стран европейских просвещенье“ (K.F. Ryleev, wie Anm. 81, 173).

hend durch Vojnarovskij ersetzt, auf dem nun ein ungebrochenes Freiheits- und Ehrenpathos liegt. In der Historisierung und Politisierung entsteht auch eine ganz neue Liebesgeschichte, während für die ‚Affäre‘ kein Platz bleibt; Puškin wird sich kritisch darüber äußern, dass Ryleev auch das Motiv der verführten Patentochter *Matrena* nur kurz erwähnt. Trotz allem weist Ryleevs Ukraine-Bild mit dem Byronschen durchaus Parallelen auf (wobei das Moment der auch kulturell verstandenen Ödnis teilweise auf Sibirien übertragen wird). Auch hier haben wir es mit einer beinahe idyllischen, unberührten, einfachen kosakischen Gesellschaft zu tun, die mit dem Landschaftsbild der leeren Steppe korrespondiert. Das patriotische Pathos des Textes steht dabei über der Konfrontation zwischen Russland und der Ukraine, deren Freiheitsstreben an sich hier ungebrochen positiv bleibt: Dem ukrainischen Freiheitsdrang steht das ‚Tyranische‘ und Imperiale entgegen, nicht aber das Russische.

Weitgehend analog zu Ryleevs Adaptation erscheint das Mazepa-Thema in der polnischen Romantik. Zwar gibt es in Polen wie in Russland keine eigene ikonographische Tradition zu Mazep(p)a, wohl aber partizipieren polnische Künstler an der französischen Ausprägung.⁸⁴ In der Literatur bearbeiten vor allem zwei Texte von Zaleski und Słowacki den Stoff; beide Autoren kennen die erwähnten Tagebücher von Mazepas Zeitgenossen Jan Pasek in Handschriften. Nicht ohne Einfluss Byrons entsteht bereits 1824 das Gedicht *Dumka Mazepy* Józef Bohdan Zaleskis,⁸⁵ der das Thema der freien Ukraine (und der Steppe) in die polnische Romantik einbrachte und damit zu den Begründern eines eigenen polnischen Ukraine-Mythos wurde. Zaleski bewahrt, ja verstärkt das Heldenpathos in der Figur des wilden, kampfbereiten jungen Kosaken, der sich am verweichlichten polnischen Hof nicht zu Hause fühlen kann. Mazepa ist gleichzeitig ungestümer Krieger, Dichter und Don Juan, liebt er doch die schönen Polinnen (nicht aber die Polen insgesamt) – er liebt sie alle, und alle sind ihm gleich, doch definiert er sich selbst eher über Pferde, die Steppe und die Ungebundenheit. Auch Zaleski historisiert Mazepa, was sichtbar wird in historischen Details und ergänzenden Fußnoten, und er verwandelt ihn dabei vom leidenden Opfer zum Patrioten, der den Hof verlässt, um aufständische Ukrainer zu unterstützen, mit dem klaren Ziel, dereinst ihr Hetman zu werden. Der Ritt Byrons, der Thema und Setting vorgibt, wandelt sich zum Bild für die Dynamik des ukrainischen Freiheitswillens und gleichzeitig zum Motor einer poetischen Ausdrucksweise, in der sich die Fremdheit zwischen Polen und Mazepa wieder aufzuheben scheint: das Ukrainische erhält den Status eines positiven Spiegels nicht für Nachahmung – dafür ist das Wilde zu sehr betont –, aber für die idealisierende dichterische Selbstreflexion. Dies erinnert an

⁸⁴ Einige solcher Beispiele (Juliusz Kossak, Maksymilian Gierymski u.a.) verzeichnet Jan K. Ostrowski (wie Anm. 20).

⁸⁵ Józef Bohdan Zaleski, *Wybór poezyj*, Hrsg. v. Cecylia Gajkowska. Wyd. trzecie zmienione, Wroc aw u.a.1985 (Bibl. Narodowa, seria I, nr. 30), 38–45.

die spätere Verwendung bei Victor Hugo, wird aber in einem viel deutlicher markierten kulturgeographischen und historischen Raum angesiedelt, in der das polnische Selbst und das ukrainische ‚Anderer‘ zielgerichtet eingesetzt werden. Der poetische Pol kann in diesem Romantik-Modell nur aus dem Anderen kommen, das in diesem Falle infolge der früheren Zugehörigkeit der Ukraine zu Polen ein ‚eigenes‘ Anderes bzw. ein verlorener Teil des Eigenen ist. Über dem historischen Prinzip steht dennoch das poetische: Zaleski überblendet, wie dem zeitgenössischen Leser bewusst gewesen sein muss, zwei verschiedene historische Situationen, die etwa zwanzig Jahre auseinanderliegen.

Noch stärker über die Historisierung operiert der bedeutendste und wirkungsmächtigste russische Mazepa-Text. 1828/29 entsteht Puškins Verspoem *Poltava*, dessen Komplexität nicht an Čajkovskijs Oper *Mazepa*, die *Poltava* zur Vorlage hat, geschweige an Burenins Libretto oder an ihrer Rezeption gemessen werden sollte. Puškin stellt Mazepas Verführung Marija, der Tochter des obersten Richters und Mazepa-Vertrauten Kočubej, ins Zentrum, der in einem Racheakt Mazepas Verratspläne bei Peter anzeigt, dort aber keinen Glauben findet; Mazepa lässt ihn hinrichten, was seine Tochter in den Wahnsinn treibt.⁸⁶ Der wesentliche, die Handlung vorantreibende Charakterzug von Puškins *Mazepa* stammt aber nicht aus der Geschichte, sondern von Byron: Die Leidenschaftlichkeit, die er nicht kontrollieren kann, wird zum Anlass für eine private Katastrophe, die in die gesellschaftliche – den Bruderkrieg – mündet (ebd., 210). Puškin folgt einer weniger eindimensionalen Aktantisierung als Ryleev. *Mazepa* bleibt die zentrale Figur, obwohl über seinen heimtückischen Charakter kein Zweifel gelassen wird. Puškins *Mazepa* ist aber nicht einfach der für die russische Perspektive typische Verräter. Er ist weniger ein Verräter an Peter als ein alter Herrscher, der seine junge Patentochter verführt (was nach orthodoxen Regeln einem Inzest gleichkommt) und deren Vater seinen persönlichen Ambitionen opfert. Zwar ist ihm nichts heilig, er kennt kein Vaterland und verachtet sogar die Freiheit (187). Doch Marija liebt *Mazepa* wirklich, sie verlässt freiwillig die Familie und unterstützt seine politischen Pläne, und entsprechend wird die Ukraine, sowenig sie Peter blind ergeben ist, nicht mit Mazepas Verrat gleichgesetzt: Es bleibt ihre basale Konnotation mit der Freiheitsliebe.⁸⁷ Die stärksten Passagen, die das Aufbegehren der Ukraine beschreiben, richten sich gegen *Mazepa*, weil er lange *nicht* gegen Peter aufbegehrt, sondern dessen „gehorsamer Untertan“ bleibt; dabei werden auch die Freiheitshelden genannt, die sich gegen die russische Herrschaft gerichtet hatten (185).

⁸⁶ A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 4, Leningrad 1977, 180-224.

⁸⁷ Wäre dem in der Wahrnehmung der Zeit nicht so gewesen, dann hätte kaum der junge ukrainische begeisterte Evgenij Grebenka (Hrebynka) das Poem ins Ukrainische übersetzt; es erschien als Einzelausgabe 1836.

Die Ambiguität der Mazepa-Figur entsteht dadurch, dass der Erzählstimme, die das ‚offizielle‘ negative Mazepa-Bild zu transportieren scheint, andere Textschichten entgegenlaufen. Sie erhöht sich dadurch, dass Mazepa gewisse ‚romantische‘ Merkmale zugeschrieben werden. Neben der Leidenschaftlichkeit ist dies vor allem das Dichten;⁸⁸ im letzten Satz des Textes ist davon die Rede, wie die blinden Sänger die „Lieder des Hetman“ singen werden. Der ‚romantische‘ Zug Mazepas wird jedoch in einer Art Pervertierung gezeigt, die mit der durchgehenden Opposition von ‚jung‘ und ‚alt‘ korrespondiert; Mazepas hohes Alter, das mit seiner Leidenschaftlichkeit kontrastiert, ist denn ein wichtiges Motiv. Die romantischen Konnotationen verweisen auf die Byronsche Vorlage, aus der bereits im Motto zitiert wird. Byrons Mazepa, der sich einer historischen Dimension nur zu ästhetischen Zwecken bedient, wird hier nicht nur historisch kontextualisiert wie bei Ryleev, sondern ihm wird unter dem Mantel der lyrischen Form gleichsam das Historische als Prinzip entgegengesetzt, mit dem das Private tragisch konfliktiert; Puškin befasste sich zur Zeit der Abfassung bereits ernsthaft mit historischer Quellenforschung zur Petrinischen Zeit.⁸⁹ An *Poltava* wird sichtbar, wie Puškins ursprünglich byronistisches Romantikmodell langsam aufbricht, das in seiner frühen Lesart eine Diskrepanz zwischen Poetizität und Wahrhaftigkeit nicht vorgesehen hatte. In einem späteren Kommentar wirft Puškin Byron vor, sich nur auf Voltaire zu beziehen und zugunsten des malerischen Bildes die historischen Gegebenheiten zu missachten.⁹⁰ Das ‚Neue‘, das Puškin für sein Werk an derselben Stelle behauptet, liegt in der Verbindung der poetischen Form mit der historischen Plausibilität. Und dennoch gibt es auch in diesem Text einen angedeuteten Kosaken-Mythos, und wieder ist er von Mazepa abgelöst: der unglückliche junge

⁸⁸ Dass Mazep(p)a auch Gedichte verfasste, entspricht der historischen Wahrscheinlichkeit; es sind auch Texte erhalten, die ihm zugeschrieben werden. Bereits Voltaire erwähnt, Mazepa weise „quelque teinture des belles-lettres“ auf (Voltaire, *Histoire*, wie Anm. 25, 332); dies ist die Formulierung seines polnischen Informanten Poniatowski, der dies dem Aufenthalt am polnischen Hof zuschreibt (333). Byron erwähnt dies mit Ironie; „It was a court of jousts and mimes, / Where every courtier tried at rhymes; / Even I for once produced some verses“ (IV); auch hier wird das Bildungselement reduziert und das, was davon bleibt, dem ‚westlichen‘ Einfluss zugeschrieben. Bei Puškin tritt es ernsthaft auf.

⁸⁹ Der Vorwurf der bezüglich *Poltava* reichlich tendenziösen Darstellung Hubert Babinskis, Puškin habe die Fakten verbogen (wie Anm. 20, 107ff., bes. 122), ist ahistorisch: Von geringfügigen Freiheiten, die in den Anmerkungen deklariert sind, abgesehen, widerspricht *Poltava* keineswegs dem historischen Wissensstand der Zeit. Auch ukrainische Historiker werden noch Jahrzehnte später Mazepa keineswegs positiver beschreiben (wenn auch aus anderen Gründen). Babinski ist allerdings zugute zu halten, dass besonders in den 1920er Jahren selbst russische Forscher, so auch Jurij Tynjanov, den Text des politischen Opportunismus verdächtigten.

⁹⁰ A.S. Puškin, „Oproverženie na kritiku“, Ders. (wie Anm. 86), T. 7, Leningrad 1978, 116-137, hier 133; vgl. die Kritik an Ryleev 134. Die Passage zu *Poltava* hat Puškin – im Gegensatz zum Rest des unvollendet gebliebenen Artikels – 1831 publiziert. Die Kontrastierung von ‚Poetizität‘ und historischer Wahrhaftigkeit entfaltet sich bei Puškin in den Jahren nach 1831; vgl. dazu Thomas Grob, „Literatur, Macht und politisches Ereignis. Der Dekabristenaufstand, der Polen-aufstand und die ‚Romantik‘“, Jochen-Ulrich Peters, Ulrich Schmid (Hrsg.), *Imperium und Intelligencija. Fallstudien zur russischen Kultur im frühen 19. Jahrhundert*, Zürich 2004, 139-169.

Kosake, der auch in Marija verliebt ist und sogar zum Überbringer der Denunziation wird, trägt deutliche Züge eines solchen idealen kosakischen Helden.⁹¹

Wie die (Selbst-)Distanzierung gegenüber romantischen Erzählmodellen zum Kern des ‚Mazeppa‘-Stoffs werden kann, soll an einem anderen Beispiel diskutiert werden; was im deutschsprachigen Raum später durch die assoziative Verbindung Mazeppas mit dem liberalen Freiheitskampf begründet sein wird, wird hier ebenfalls letztlich politisch ausgelöst. Um die historische und poetische Charakterisierung Mazeppas, der für die Russen eine Figur auch der eigenen Geschichte ist, wird weder aus poetischem Selbstzweck, noch aus Historismus gerungen. Bei Puškin geht es dabei um gesellschaftliche Konzepte nach dem Scheitern des Aufstandsmodells einerseits,⁹² um das Konzept ‚Russland‘ andererseits. Hier sind für ihn wie für Ryleev die räumlichen Bedeutungsschichten entscheidend, in deren Zentrum die Ukraine steht. Diese verliert die westliche Schwellenfunktion zum Unzivilisierten – die sie auf andere, positivierte Weise auch in den ‚ukrainischen Schulen‘ der russischen und polnischen Romantik annehmen kann –, und erst recht kann sie aufgrund ihrer Nähe nicht im Nebel des Exotisch-Orientalischen verschwinden: Die Verwischung der Grenze zwischen Ukrainern und Kosaken ist möglich, nicht aber diejenige zwischen Kosaken und Tataren. Die Ukraine wird ebenfalls, aber auf andere Weise narrativ konstruiert als ein Dazwischen von Fremdem und Eigenem. Sie ist gleichzeitig, ihrem Namen gemäß, „Randgebiet“, wie sie eine Art vormodernen, gleichsam ursprünglich slavischen Raum darstellt, der bald in der Prosa Gogol's und anderer literarisch entfaltet werden wird. Mazeppa ist die Gefährdung dieses Idylls, er repräsentiert in diesem postdekabristischen Text viel eindeutiger als bei Ryleev auch die Ambiguität des revolutionären Freiheitswillens selbst. Zusammen mit diesem ist aber auch die zur selben Zeit von Hugo besungene poetische Fähigkeit, der Phantasie fremde Räume zu erschließen, in Frage gestellt.

Auch für die polnische Romantik fungieren die mythisierte Ukraine und der Kosake als deren Repräsent als ein entfremdetes ‚Eigenes‘; sie ist hier nicht zuletzt verlorenes Territorium. Im Rückblick aus dem 19. Jahrhundert wird der literarisierte Mazeppa ‚fremder‘, als es historisch der polonisierte rechtsufrige Kosake je gewesen war. Die Komplexität der Figur des ‚Kosaken‘ für die romantische nationale Selbstdefinition kann hier nicht erörtert werden. Im Drama *Mazeppa* von Juliusz Słowacki aus dem Jahr 1839 wird sie jedenfalls postromantisch noch einmal relevant.⁹³ Dieses zeigt den jungen Pagen in Begleitung des Königs

⁹¹ Vgl. zum Kosakenmythos der russischen Romantik allgemein und zu *Poltava* im besonderen Judith Deutsch Kornblatt, *The Cossack Hero in Russian Literature. A Study in Cultural Mythology*, Madison 1992.

⁹² Den zentralen intertextuellen Bezug für den politischen Diskurs stellt neben Ryleev sicher Mickiewicz's *Konrad Wallenrod* und dessen Verräter-Thematik dar.

⁹³ Juliusz Słowacki, „Mazeppa. Tragedie w pięciu aktach“, *Dzieła wybrane*, T. 4: Dramaty, Wrocław u.a. 1979, 247-335.

Jan Kazimierz im Schloss eines (namenlosen) Wojewoden und seiner zweiten, blutjungen Frau Amelia; er löst beim Schlossherrn wahnhafte Eifersuchtsgefühle aus, die die Handlung in Zerstörungen shakespearischen Ausmaßes enden lässt. Slowackis Mazepa verliert beinahe alle seine Merkmale, die ihm die bereits reiche Stoffgeschichte verliehen hatte. Zwar tritt er erst (beinahe komödiantisch) in der ihm eigenen Don Juan-Pose auf; als hemmungsloser Frauenverführer wird er denn auch zuerst durch eine Hofdame vorgestellt (ebd., 254). Darin erhält er jedoch Konkurrenz der anderen männlichen Figuren einschließlich des Königs, und es kommt auch zu keiner Liebesaffäre. Bald zeichnet er sich zudem durch einen proteischen Rollenwechsel aus, den polnische Interpretatoren meist als Läuterung zu einer vergeistigten Figur auffassen; dass sie ihre Wurzeln im Zirkus haben könnte, wurde bereits erwähnt.

Das Drama spielt vor der eigentlichen Bestrafung, die zum Schluss angedeutet (und als Erwartung des Publikums vorausgesetzt) wird; es entwickelt sich als Familiendrama in einem demonstrativ geschlossenen Raum und kleinem Personal. Die blutjunge Ehefrau des alten Wojewoden wird nicht nur von Mazepa, sondern auch vom König sowie vom Sohn des Hausherrn aus früherer Ehe begehrt; dass sie alle fremden Begehren an sich abprallen lässt, kann die Katastrophe des Eifersuchtsdramas nicht aufhalten. Mazepa ist in diesem geschlossenen Raum in verschiedener Hinsicht das bewegliche Element, was in Kontrast steht zu seiner Einmauerung im Alkoven der jungen Schlossherrin. Dort verbringt er einen guten Teil des Stücks, da Amelia, die von seiner Anwesenheit in ihren Räumlichkeiten nichts weiß, aus Ehrgefühl verhindert, dass ihr Mann Einsicht nimmt – was dieser mit der vorsorglichen Einmauerung beantwortet. Mazepa, der prinzipiell durchs Fenster den Bühnenraum betritt, ist zum Schluss beinahe der einzige Überlebende, und er ist überhaupt der Unfassbare, Wandelbare, derjenige, der nicht in die Starrheit der Beziehungsstruktur eingebunden ist und teilweise eine ironische Distanz zu sich selbst pflegt. Nicht das eigentliche Objekt, sondern er als Außenstehender wird zum Katalysator der Katastrophe, die ausgelöst wird durch verschiedenartige Begehren, die immer weniger zu kontrollieren sind:⁹⁴ die Liebe des Sohnes Zbigniew zu Amelia, die Eifersucht des Wojewoden, die Eitelkeit des Königs, vielleicht sogar die ‚Standhaftigkeit‘ Amelias. Mazepa unterliegt dem weniger als die anderen, wie überhaupt diese Mazepa-Figur des ehemaligen Byronisten Slowacki die Byrnschen Züge weitgehend abgelegt hat. Es bleibt jedoch die Figur des Außen und das Moment der Grenzüberschreitung, die hier den festen sozialen Ort sprengt, ja zerstört. Ungleich stärker als in allen älteren Versionen wird er vom erlebenden und handelnden Helden zur Figur der reinen Spiegelung: nicht Agent der Handlung, nicht einmal deren Ursache, und auch nicht ihr Opfer. Eher wird dieser Vertreter der Steppe, der bei Zaleski Träger einer

⁹⁴ Vgl. dazu ausführlich German Ritz, „Mazepa als romantische Figur des Anderen“ (wie Anm. 71).

neuen Poesie war, zum Prisma, an dem romantische Selbstreflexion ihr zerstörerisches Potential offenbart. Das ist vielleicht das Moment, in dem sich der Dichter selbst mit seinem Mazepa identifizierte, als er zum ersten Mal an ein Mazepa-Drama dachte: „[...] da ging mir ein Gedanke durch den Kopf. So galoppierte dieser Gedanke vier Stunden, bis er fünf ellenlange Akte lang war. Kein Wunder, dass er galoppierte, ich dachte ja auch an den galoppierenden Mazepa. So schrieb ich in gut zehn Tagen eine Tragödie, bei der du weinen müsstest. Mama, wenn nicht über Mazepa, dann doch über Julka.“⁹⁵ Das romantische Freiheitspathos, mit dem Mazep(p)a im slavischen Raum verbunden war, ist in seinem Drama ebenso verschwunden wie die letztlich noch romantische Diabolisierung. Der unendliche Raum wird erst in der Zerstörung des Schlosses sichtbar, erst in der angekündigten Bestrafung des unschuldigen Mazepa durch den Wojewoden, auf die alles von Anfang an hinauslaufen musste. Nur das Wissen um das weitere Schicksal des Pagen, Hugos „Et se relève roi!“, legitimiert ihn als Titelfigur des Dramas. Mazepas Aufstieg als Kosakenführer nimmt bei Słowacki seinen Anfang in den Ruinen der sich abschottenden Welt des polnischen Adels.

9. Mazepa als Spiegel des (enttäuschten) Liberalismus

Bevor ich auf Gottfried Kellers Erzählung *Der Schmied seines Glückes* zu sprechen komme, das man in Stoffgeschichten nicht findet, gilt es die spezifisch deutsche Traditionslinie im neunzehnten Jahrhundert zu skizzieren. In der deutschen Literatur wird der Stoff in die Tradition des schillerschen Freiheitsdramas verwoben, was zur Folge hat, dass sich die romantische Mazepa-Legende mit dem historisch-politischen Kontext verbindet. Der ‚romantisierende‘ Einfluss insbesondere Byrons führt nicht zu Darstellungen im Sinne Hugos oder der romantischen Maler, sondern zur ‚Erfindung‘ des ukrainisch-nationalen Freiheitshelden. Der ‚deutsche‘ Mazepa steht meist in direkter Abhängigkeit vom Russlandbild, insbesondere vom Bild Peters des Großen. Seine eigenständige Formierung beginnt mit Heinrich Bertuchs „romantisch-historischem Trauerspiel“ *Alexei Petrowitsch* (1812)⁹⁶ und damit bereits vor dem *Mazepa* Byrons. Bezeichnenderweise ist „Mazepa“ denn auch erst einmal eine Nebenfigur in diesem historischen Drama, dass der Autor im Vorwort zur Erstausgabe listig als „kein eigentlich historisches“ bezeichnet: es enthalte „nur historische Namen [...], die

⁹⁵ „Myśl ta galopowała tak przez cztery godziny, że stała się długa na pięć fokciowych aktów. I nie dziw, że galopowała, bo też myślałem o galopującym Mazepie. Jakoż we dni kilkanaście napisałem tragedią, na której płakałabyś Mama, jeśli nie po Mazepie, to po Julku“ (*Dzieła wybrane*, wie Anm. 93, T. 6, 178). Słowacki will diese erste Fassung, von der nichts bekannt ist, später verbrannt haben.

⁹⁶ Das Drama erschien erstmals 1812. Ich habe die Ausgabe in der *Deutschen Schaubühne*, Bd. 19, Augsburg-Leipzig o. J., 159-306 verwendet: „Alexei Petrowitsch. Ein romantisch-historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Heinrich Bertuch“.

der Romantik Reiz verleihen sollen“;⁹⁷ immerhin habe ja auch Schiller „die faktische Wahrheit zur poetischen erhoben“ (ebd., XVI).

In diesem Drama im Blankvers um Alexei, den Sohn Peters, der nach Europa geflüchtet war und nun – auch durch Intrigen am Hof – durch Peter zum Tode verurteilt wird, spielt Mazeppa eine äußerst seltsame Rolle, die schwer an die historische Figur, als die sie auftritt,⁹⁸ zurückgebunden werden kann. Mehrmals tritt er auf, um Alexei davon zu überzeugen, die Flucht zu ergreifen und sich nach Baturin zu begeben, wo er sicher sei; jedesmal bleibt Alexei, ein wenig tatkräftiger, aber dennoch edler Charakter, seiner Absicht treu, sich dem Vater und seinem Urteil zu stellen. Zum Schluss, als Peter durch Einwirkung des Hofnarren Uschakow – die edelste aller Personen am Hof, die man in diese Rolle gezwungen hatte – seinen Sohn doch noch begnadigt, bringt er den Prinzen sogar um, im Glauben, ihm dadurch die Schmach der Hinrichtung zu ersparen. Seltsam für das Auftreten Mazeppas ist nicht nur, dass die Handlung offenbar nach „Pultawa“ spielt (s. ebd., 295); historisch stirbt Alexei im Jahr 1718. Auffallend ist vor allem, dass Mazeppa jeweils ganz unvermittelt auftritt, ohne dass man sich seine Anwesenheit erklären könnte; zudem ist er stets mit Verkleidungen seiner selbst und Alexeis befasst. Er tritt gleichsam aus einer Wand (172), er erscheint (unter Musik!) als Gespenst (218), als Derwisch und Franzose (260) oder aus einem „Sarkophag“; hier bringt er für Alexei das Kostüm eines „Imams“ (303). Als einziger steht er außerhalb dieser höfischen Welt zwischen Intrige und Servilität, in der junge deutsche Damen in süßen Erinnerungen an ihre fernen heimatlichen Gärten schwelgen (240ff.); er steht sogar außerhalb des Reichs, „wo Verrath und Mord / In jedem Winkel lauscht“ (228).

Die kulturelle Grenze, von der das Drama lebt, verläuft bei Bertuch zwischen der (impliziten) westlichen Perspektive und dem orientalisierten Russland und dem Zaren, dessen Untertanen permanent halb-metaphorisch als „Sklaven“ bezeichnet werden. Der Hinweis im Vorwort zur ersten Ausgabe, der alte Kreml sei „im orientalischen Geschmack“ gebaut gewesen, deswegen komme ein „Kiosk“, d.h. ein „türkisches Bad“ vor, ist keineswegs zufällig.⁹⁹ Bereits der erste Akt eröffnet mit den Themen von Alkohol, Unfreiheit, zaristischen Spionen und der „Knute“; hier erscheint auch beiläufig die „Steppe“ (162). Als großer Konflikt hinter der Handlung wird die petrinische Modernisierung gesehen, als deren Feind Alexei fungiert, das „sklavische Volk“, das „gezähmt“ und „kultiviert“ werden soll (168 und passim). Der tyrannische Herrscher läutert sich übrigens zum Schluss auf einen Schlag, indem er von Uschakow, dem in die Narrenrolle

⁹⁷ „Einleitung in historischer und ästhetischer Hinsicht“, in: Ders., *Alexei Petrowitsch, ein roman-tisch-historisches Trauerspiel in fünf Akten*, Gotha 1812, XV.

⁹⁸ Die Schreibweise als „Mazeppa“ verweist gleichzeitig auf Voltaire wie auf d'Orville; im Personenverzeichnis wird er als „Hettmann der Cosacken“ vorgestellt. Ich halte mich auch hier an die originalen Schreibweisen.

⁹⁹ „Einleitung“ (wie Anm. 99) ebd., XV.

gezwungenen Edelmann, die Lektion der „Menschlichkeit“ lernt (301). Mazepa spielt auf dieser Bedeutungsebene keine Rolle, so wie alles Ukrainisch-Kosakische an seiner Figur und in dem Stück überhaupt fehlt. Dies betrifft auch die Orte der Handlung: Das Drama – das immer wieder russische Ausdrücke einfließt – beginnt in einer „Kabacke“ an der russischen Grenze und spielt dann ausschließlich im Moskauer Kreml. Mazepa ist kein Freiheitsheld, obwohl er sich kurz mit der Absicht vorstellt, „ein Volk dem Tode zu entreißen, / Was einst dem Scepter Rußlands zu gehorchen, / Aus freyer Wahl versprach, und seine Freyheit / Sich so zu retten hoffte gegen Polens / Willkühr. Doch dies Verhältniß hat in Druck / und Tyranny sich umgewandelt“ (175f.). In seltsamer Ähnlichkeit zum postromantischen Drama Słowackis ist er der Ungebundene, der jenseits der Beziehungen und Intrigen aus dem Nichts erscheint, um zu helfen, und der dann doch tragisch endet und selbst die Tragödie verantwortet. Noch vor der Prägung des Narrativs durch Byron, ohne das Element des nackten Ritts und der Erotisierung zeichnet sich hier die Verbindung von „dressing“ bzw. „undressing“ der Mazepa-Figur mit ihrer „deterritorialization“ ab: „From every perspective he is exterior, transitional and transnational.“¹⁰⁰

Spätere Bearbeitungen werden das Freiheitsdrama bezüglich der Mazepa-Figur konkretisieren. Wirksam wird es vor allem in den Revolutionsjahren von 1848, und es bleibt von da an mit dem Freiheitsdrang der liberalen Bewegungen assoziiert. Bereits 1827 oder 1830 fertigte der junge Ferdinand Freiligrath eine Übersetzung von Byrons *Mazepa* an; sie blieb aber bis nach seinem Tod unveröffentlicht.¹⁰¹ Als 1846 August von Drake Słowackis *Mazepa* übersetzte, fügte er in einem Anhang nicht nur Anweisungen zum historisch korrekten „Costüm“ bei, sondern auch eine gut informierte biographische Notiz zum Autor. Diesen stellt er nicht zuletzt als Teilnehmer am polnischen Aufstand von 1830 dar, während er aufgrund seiner Hinwendung zur „Sekte des Towianskischen Messianismus“ zusammen mit Mickiewicz nun „für die polnische Literatur als verloren zu betrachten“ sei (2046). Ausgerechnet Słowacki wird hier zum politischen Dichter und zum Repräsentanten des Aufstands, der in deutschen liberalen Kreisen viel Sympathie genoss.¹⁰² Dass dies im Kontext des Mazepa-Dramas relevant wird, kann nur mit der Konnotation dieses Stoffes mit der Freiheitsthematik zusammenhängen.

¹⁰⁰ So die in verschiedener Hinsicht etwas zu generalisierende Deutung von Zbigniew Białas, „Dressing Mazepa: Costumes and Wounds“, Z. Białas, W. Krajka (Hrsg.), *East-Central European traumas and a Millennial Condition*, Lublin-New York 1999, 191-207, hier 205.

¹⁰¹ *Freiligraths Werke in sechs Teilen*, hrsg. v. J. Schering, Berlin-Leipzig u.a. o.J., 5. Teil: Übersetzungen II, 79-104. Ein Kommentar dazu findet sich etwa bei G.W. Spink, *Freiligrath als Verdeutscher der englischen Poesie*, Berlin 1925, 36f.

¹⁰² „Nach Unterdrückung des polnischen Aufstandes von 1830, an dem er nicht nur als Soldat, sondern auch als tyrätischer Volksdichter einen regen Anteil genommen, emigrierte er in's Ausland“ (2045). Ersteres trifft nicht zu, zweiteres beschränkt sich weitgehend auf zwei Gedichte, die allerdings in den aufständischen Kreisen stark rezipiert wurden.

So steht es in einem breiteren Kontext, wenn im April 1849 in München ein Mazeppa-Drama uraufgeführt wird: Andreas Mays *König der Steppe. Drama in fünf Aufzügen*. Hier entfällt die russische Zentrierung des Stoffes, der sich – bei allen Verzerrungen und künstlerischen Freiheiten – von der historischen Phantasie zu einem eigentlichen historischen Drama entwickelt hat. Mays Handlung entspricht weitgehend derjenigen Puškins, dessen Text seit 1840 in der Übersetzung Robert Lipperts auch auf Deutsch vorlag; einiges könnte der Autor auch historischen Arbeiten entnommen haben. Die Namen sind zum Großteil erfunden oder aus einem weiten Umfeld auf die Akteure übertragen („Galizin“, „Eudoxia“).¹⁰³ Mazeppa ist ein politischer Held und ein Agent der nationalen Freiheit und Unabhängigkeit der Ukraine; gerade darin bleiben die europäische Perspektive und der implizite Russlandbezug bestehen. Die Ukraine bleibt die Schwelle, nicht Europa, nicht Asien. Dagegen wird letzterem offenbar Russland zugeschlagen: „Ein freier Staat soll die Ukraine werden, / Ein freies Reich soll hier entstehen, selbständig / Und unabhängig! Wie ein Riese soll es / Sich zwischen Asien und dem Westen lagern, ein Bollwerk gegen Russland für Europa!“ (ebd., 12). Das hervortretende ‚geographische‘ Merkmal ist wiederum die Steppe, ein Handlungsraum (28), der ja auch den Titel prägt; tatsächlich ist das Ziel Mazeppas ein „Königreich des Steppe“ (ebd.).

Mays Mazeppa ist aber keineswegs einfach ein scheiternder Freiheitsheld; noch weniger ist er „a revolutionary who has to use every means to try to achieve his desired political end“,¹⁰⁴ so wenig wie die hier „Natalie“ genannte Tochter von „Kotschubei“¹⁰⁵ eine „Träumerin“ ist (ebd.) oder eine bloß Verführte (162). Dies macht schon die Integration des Byronschen Narrativs deutlich. Schon ganz zu Beginn wird das Abenteuer um die jugendliche Liebschaft gezielt zur Charakterisierung der Hauptfigur eingesetzt. Kotschubei, der in jugendlichen Jahren ebenfalls Page und mit Mazeppa befreundet war, erzählt es dem jungen Dimitri Galizin, der Natalie liebt, später in russischen Diensten stehen und zum Schluss als Rächer wiederkommen wird (eine analoge Figur findet sich bei Puškin und später als Andrej in Čajkovskijs Oper): Fürst „Falibowsky“ habe Mazeppa in den Armen seiner Frau erwischt und „völlig entkleidet“ auf ein „wildes Ross“ binden lassen, das in die Steppe zurückgelaufen sei. Auf Nachfrage Dimitris, ob das nicht ein „Märchen“ sei, bezeichnet Kotschubei die Episode als „Wahrheit, nur Wahrheit“. Das „Missgeschick“ sei für Mazeppa die „Quelle seines Glückes“ geworden (ebd., 6): Als Hetman habe er Russland gegen die „Tartaren“ und die

¹⁰³ „Eudoxia“, eigtl Evdokija Fedorovna Lopuchina, war die erste Frau Peters, die Mutter Aleksejs, von der er sich scheiden ließ.

¹⁰⁴ Lydia Tarnavsky, „Literary Imagination versus Historical Facts: A Literary Presentation of the Historical Ivan Mazepa-Motria Kuchubei Romance in Andreas May's ‚König der Stepp‘“, *Germano-Slavica*, Vol. 6, No. 3, 1989, 155-165, hier 163.

¹⁰⁵ Mit dem Namen Nataľja spielt bereits Puškin in seinen Entwürfen zu *Poltava*, als er offensichtlich eine poetischere Variante für das ukrainische Motrja bzw. Matrena sucht.

Türken Ruhm gebracht, schließlich sei er „Bojar“ geworden und zuletzt „zum Fürsten von Kleinrussland erhoben“ worden. Auch bei May charakterisiert gerade diese Episode Mazeppas Charakter. Sie wird zur Vorausdeutung auf die weitere Handlung: „aber auch damals schon erkannte diese glühende Natur keine Schranken für ihre Begierden an. Mazeppa, rief ich ihm oft zu, die Zügellosigkeit deiner Wünsche bringt dir noch den Untergang“ (10). Als Kotschubei auch Mazeppa gegenüber befürchtet, die „wilde Kraft“ werde „zuletzt sich selbst verzehren“ (10), weiß er noch nichts davon, dass damit zuerst sein eigenes Verderben angekündigt ist.

Es gibt in diesem Roman nur eine sehr verwischte kulturelle Grenze zwischen dem Ukrainischen und dem Russischen, auch wenn Mazeppa den Unterschied zwischen Peters herzloser Tyrannei und der Ukraine betont (49f.). Beides bleibt in einem zivilisatorischen Zwischenraum – Mazeppa ist auch der „Tartarenfresser“ (6) –, während der Westen nicht explizit erscheint. Weder wird der von Mazeppa geäußerte Gedanke eines europäischen Bollwerks gegenüber Russland weiter ausgeführt, noch das Bild einer gänzlich ‚wilden‘ Ukraine gezeigt. Dennoch arbeitet auch May mit der Konstruktion kultureller Differenz. Sie erfolgt über eine nur stellenweise explizit werdende Orientalisierung, die mit dem „ungezähmten Blut[...]“ Mazeppas (73) korrespondiert; nicht von ungefähr residiert dieser in einem „Saal im reichen orientalischen Geschmack“ (48). Diese Orientalisierung erklärt implizit den raschen Aufstieg Mazeppas. Sie wird überraschenderweise noch deutlicher in der Figur von Natalie, die sich von der Rolle des passiven Mädchens löst. In ihr ist das erotisierte Bild der orientalischen Frau in einer Weise verschoben, die im deutschen Umfeld Schule machen wird. Die exponierte Lust-Orientierung der dennoch submissiven ‚Orientalin‘ wandelt sich bei ihr zu einem auffallenden Willen zu Macht und Größe. Dieses junge Mädchen ist es, das die Bindung zum bejahrten Mazeppa sucht, nachdem sie von Mazeppas Trachten nach einer Krone gehört hat (17), und ihr Machtwille löst erst ihre Anziehung auf Mazeppa aus, der sie zuvor gar nicht sehen will. Es kommt – entgegen den historischen Fakten – sogar zur Heirat, nachdem Mazeppa ihr seine Pläne schildert und sie ihn deswegen für einen „Auserwählten“ hält, der „Ein Königreich aufbau'n, ein Volk erschaffen“ will. Es ist aber auch diese Natalie, die sich ihm stolz entgegenstellt, als sein „roher Machtanspruch“ (ebd., 64) ihn als angehenden Tyrannen entlarvt: „Mein Auge / sah einen Gott und stieß auf einen Dämon“ (73). Mazeppa selbst bestätigt dies in seiner zunehmenden Raserei („in dieser Feste haust nur noch ein König! / Nichts mehr von einem Menschen!“, 76). Die vermeintliche Ordnungslosigkeit sozialer und politischer Strukturen, für die die Ukraine steht und die dem Gestrandeten Mazeppa einen triumphalen Aufstieg ermöglichte, macht ihn nun zum ‚orientalischen‘ Despoten – um ihn dann als „Eintagskönig“ zu entlarven (77).

Mays Mazeppa erweist seine pervertierte Machtnatur endgültig darin, dass er – auch dies ein Motiv schon bei Puškin – nach verlorener Schlacht, als die Flucht schon feststeht, von Kotschubei dessen „angehäufte Schätze“ (78) verlangt. Natalie wird in diesem gleichsam napoleonischen politischen Diskurs zur tragischen Figur des Stückes: Ihr Entschluss machte letztlich den Vater zum Gefangenen, und nun muss sie sich zum Schluss zwischen zwei „heil'ge[n] Pflichten“ entscheiden: den Mann zu töten oder diesen den Vater töten zu lassen. Erst der Schluss führt vieles wieder in einen geordneten Rahmen zurück: Natalies alte Dienerin gibt ihr einen Schlaftrunk, mit dem sie Mazeppa betäubt, der Vater wird befreit, die Russen nehmen Baturin ein und Natalie kann ihre Treue beweisen, indem sie auch in den Tod gehen will. Dies verhindert Mazeppa, bevor er sich dem Zaren ausliefert, der seinen Kopf fordert. Sein letzter Wunsch ist es, noch einmal die Steppe zu sehen (98), seine letzten Worte gelten seinem politischen Projekt des „Steppenreiches“ (ebd.). Seine letzte Botschaft ist revolutionär und resignativ zugleich: „Wo sind die Throne, die nicht untergeh'n? / Nur der Gedanke bleibt, nur die Geschichte!“ (99).

Die wenigen Arbeiten zu diesen Dramen versuchen zumeist, ihren ‚legendären‘ Gehalt von der historischen Faktizität abzugrenzen. Dies ist ein wenig erfolgversprechendes Unterfangen, weil letztere so wenig gesichert ist und in Bereichen, die hier relevant werden – psychologische und politische Handlungsmotivierungen, Beziehungsstrukturen, innere Konflikte usw. –, fast ganz im Dunkeln liegt. Doch ist dies auch nicht entscheidend, wenn es darum geht, nach dem ‚phantastischen‘ Potential des Stoffes zu fragen. Dabei erweist sich allerdings die Freiheit gegenüber dem Stoff selbst als zentrales Element. Das Drama Friedrich Bertuchs stand, vom Autor deklariert, im Zeichen eines romantischen Begriffs von poetischer Historizität, die die „Oekonomie“ des Stücks über die faktische Korrektheit stellt. Die Tendenz in den folgenden Jahrzehnten zu einer zunehmenden historischen Detailkenntnis und -treue geht aber kaum mit einer Abnahme des ‚Phantastischen‘ einher. Im Gegenteil scheint das Moment der angeregten Phantasie gerade diesem Stoff unumkehrbar eingeschrieben – die historische ‚Wahrheit‘ an sich, und dies ist selbst ein Teil der ‚orientalischen‘ Konzeptualisierung Mazeppas, interessierte hier nur in zweiter Linie.

Nicht nur bei May gibt es in Figuren wie im Plot Abweichungen von den historischen Fakten, die dem Autor sicher bewusst waren. Diese gibt es auch im wohl bedeutendsten Stück dieser Reihe, Rudolf Gottschalls *Mazeppa. Geschichtliches Trauerspiel in fünf Aufzügen* aus dem Jahr 1860.¹⁰⁶ Der Fokus dieses Stücks, das sich stark auf May bezieht, ist dennoch ein eminent historischer. Mazeppa beweist auch hier seine Fähigkeit zur ‚romantischen‘ Selbstspiegelung, wenn diese auch nicht im Sinne der Hugo-Tradition das Poetische und den Dich-

¹⁰⁶ Rudolf Gottschall, „Mazeppa. Geschichtliches Trauerspiel in fünf Aufzügen“, *Poetische Werke*, Zweites Bändchen, Leipzig 1865, 1-189.

ter betrifft. Die Spuren weisen hier auf den revolutionären Liberalismus und die politischen Perspektiven vor bzw. von 1848. Der 1823 geborene Gottschall, der einiges über Autoren des Jungen Deutschland (und über Byron) schrieb und einige Jahrzehnte nach *Mazeppa* die Werke Freiligraths herausgab, war in seiner Jugend ein jungdeutscher Aktivist gewesen, der als Autor von revolutionären Liedern Repressionen erfahren hatte; später wandelte er sich zum national-konservativen Autor und Literaturkritiker. Besonders in den sechziger Jahren schrieb er zahlreiche Dramen.

Viel deutlicher noch als bei May ist Mazeppa bei Gottschall ein Gescheiterter, mehr noch: einer, der an sich selbst scheitert. Ich möchte aus dieser komplexen Bearbeitung nur zwei Aspekte herausgreifen: den im engeren Sinne ‚politischen‘ einerseits und die auffallende Verschiebung in einen verweiblichten mythisierten Raum andererseits. Für beides wird wiederum der Bezug auf die Legende um den jungen Mazeppa bedeutsam. Diese erscheint prominent bereits ganz zu Anfang, wenn der einstige Gefährte Iskra Mazeppas „alte Glut in seiner Seele“ beschwört: „Der Hetman ist noch, was der Page war, den einst gerechter Zorn ans Roß gebunden“ (20). Mazeppa selbst erzählt die Geschichte aus seiner Jugend, da sich der Jüngling, der um seine Tochter anhält, als leiblicher Sohn des Wojewoden erweist, der ihn damals auspeitschen und aufs Pferd binden ließ, was hier ausschließlich als Erlebnis der „Schmach“ (64) erscheint; der eingehend geschilderte Ritt folgt weitgehend den Byronschen Stationen, ist aber deutlich von der ikonographischen Tradition geprägt.¹⁰⁷ Sein damaliger Racheschwur richtet sich nun gegen den Geliebten der Tochter.

Der ‚tragische‘ Mazeppa beruht auf dieser ungezügelter Leidenschaftlichkeit, die zum eigentlichen Thema des Stückes wird. In gegenüber May noch gesteigertem Maße greift dieses Thema auf Matrena über, die zumindest in der ersten Hälfte sogar die treibende Kraft ist: Sie „träumt“ von der „Krone“ (beides ein Leitmotiv ihrer Figurenzeichnung), inszeniert sich als „Göttin“ des Landes und treibt den viel zögerlicheren Mazeppa dazu an, ein gewaltiges „Reich der Steppen“ zu gründen: „Nicht nach den Grenzen sucht ein kühner Geist, / Ins Freie, Unermess'ne stürmt er hin“ (109). Mazeppas eigentliche Domäne ist die Liebe, diejenige Matrenas die Macht.¹⁰⁸ Matrena, von Mazeppa als „Heldenweib“ bezeichnet (75), bringt auch den Anführer der Zaporozher Kosaken dazu, sich ihnen anzuschließen – „das sind meine Truppen!“ (ebd.). Als sie jedoch merkt, dass sie – nachdem sie noch kurz zuvor nichts von Milde gegenüber möglichen Verrätern wissen wollte – indirekt zur „Vatermörderin“ wird (124), entsagt sie ihren Träumen und erklärt Mazeppa zum Tyrannen. Zum Schluss gibt sie vor, sich beruhigt

¹⁰⁷ Auf indirekte Weise wird dies sogar explizit, nicht nur in der Erwähnung der auf den Bildern typischen Elemente, sondern in der Betonung seiner Bildhaftigkeit: „[...] halb Roß, halb Mensch, ein traumhaft Fabelbild!“ (64).

¹⁰⁸ Mazeppa meint. Liebe müsse „heiß und wild“ sein. Auf seine Frage, ob sie ihn liebe, sagt Matrena: „Ich liebe dich, ich lieb' in dir das Höchste“, was er „kalt und fremd“ findet (111f.).

zu haben, und vergiftet Mazeppa und sich selbst. Während sich Matrena von ihm abwendet – und auch seine Niederlage herbeiführt, indem sie ihm die Zaporozher Unterstützung entzieht –, verwandelt sich Mazeppa in einen blutrünstigen Rasenden: „Ihm gilt ein Menschenleben nichts“, klagt seine Tochter (157). Im Konflikt zwischen politischem Traum und menschlichen Grundsätzen muss er einsehen: „teuflich, teuflisch, / daß unser Wille so an Fäden hängt, / die wir nicht lösen können“ (128).

Die Motivik des fehlgeleiteten Handelns durch übersteigerte Perspektiven und eine maßlose Leidenschaftlichkeit, die das Stück prägt und hinter der Tragik steht, bringt die Figur der Harpyna hervor, eine Wahrsagerin (die immer Recht behält), die in der Steppe und in Einheit mit den Kräften der Natur lebt. Diese mystifizierte Figur, die sich zum Schluss als die Jugendliebe Mazeppas herausstellt, derentwegen er aus Polen vertrieben worden war, vertritt ganz offensichtlich in verschiedener Hinsicht die Position des Stückes bzw. seines Autors; zum Schluss tritt sie mystifiziert in einem „Chor“ von zwei „Raskolniken“ (Altgläubigen) auf. Harpyna ist dennoch keineswegs einfach eine ‚vorzivilisatorische‘ Figur. Vielmehr teilt sie das tragische Merkmal Mazeppas, das sie bereits überwunden hat, um nun heilend wirken zu können: „Einst irrt auch ich / Auf jener Bahn der wilden Leidenschaft“ (90). Der „Übermuth des Menschen“ ist, und hier wird Harpynas Monolog zur *mise en abyme* des ganzen Dramas, ein „wilder Dämon“, der „alle Kronen der Erde häuft“ – die Krone ist das leitmotivische Symbol der Reichsträume Matrenas –, doch „unersättlich wie ein verzehrend Feuer alles Glück / Der Welt im Sturm verschlingt“ (ebd.). Sie selbst spürt zwar noch das „alte Feuer“ (auf die Feuermetaphorik der Mazeppa-Bildlichkeit werden wir noch zurückkommen), doch hat sie sich nun dem „ew’ge[n] Äther“ und „dem All“ verschrieben (91). Harpyna vertritt zum Schluss „das ewig waltende Gesetz“ (139) und den „Geist der Versöhnung, Geist der ew’gen Liebe“ (185), kann aber das Unheil, das sie früher vorausgesagt hat, nicht verhindern. Der junge Mazeppa jedoch, der sogar als Bild auf der Bühne präsent ist,¹⁰⁹ ist für sie die „dunkle Hieroglyphe in meiner Weisheit Bilderschrift“: „sieh’ das große Bild – den Jüngling / Ans Roß gebunden! [...] es ist der Mensch, / Den ein unbändig Wollen mit sich fortreißt! / Ein wildes unbegrenztes Streben stürmt / Ins Weite, doch es bleibt ans Thier gebunden“ (135).

Mit der Verlagerung der ‚auktorialen‘ textlichen Stimme auf die Figur, die Mazeppas Leidenschaft und ihre Überwindung gleichzeitig verkörpert und diese Verbindung in mythoide Höhen hebt – und die als einzige des Figurendreiecks am Leben bleibt –, geht eine auffallende Verschiebung des Genderspekts einher.

¹⁰⁹ Tatsächlich hat sie auch gegen jede historische Wahrscheinlichkeit ein Bild des jungen Mazeppa. Das „große Bild“ (135) stellt offensichtlich den Mazeppa im Sinne Vernets dar, das wohl als wichtigste Mazeppa-Assoziation beim Publikum angenommen wird; sie will es von einem „Maler Flanderns“ gemacht haben lassen (136).

War Mazeppa als wilde, männliche Figur Agent ungehemmter Liebe und existenzieller Erfahrung, der poetischen wie politischen Potenz gewesen, so erfährt er hier eine ‚Aufhebung‘ in einem mystifizierten Raum, der durchwegs weiblich konnotiert ist. Harpyna ist die „Priesterin“, ihr Ort ist die „Grotte der Steppe“,¹¹⁰ die zum Schluss als „magisch beleuchtete Grotte“ mit Altären ausgestattet ist. Stellt Harpyna für die Männer (Mazeppa, Peter) eine Anlaufstelle für Zukunftsdeutungen dar, so ist die Grotte Zuflucht der flüchtenden Frauen Lodoiska und Matrena. Die Erhebung von Mazeppas maßlosem Streben vom „Einen“ zum „All“ (90) im weiblichen Raum stellt eine neue Variation eines Aspektes dar, der der Mazeppa-Figur immer schon inhärent war: der Fähigkeit der Transgression nicht nur der kulturellen und sozialen Schranken, sondern auch der Geschlechtergrenze. Die Bildhaftigkeit des ausgestellten nackten Körpers, die Grenzerfahrung in der Figur des völligen Ausgeliefertseins schafft die Voraussetzung zur Überschreitung ‚männlicher‘ Zuschreibungen des Helden, der immerhin im kosakischen Raum agiert – in deren idealtypischem Kern der Zaporozher es, wie häufig erwähnt wird, keine Frauen gibt – und immer in der Nähe der Don Juan-Motivik angesiedelt wurde; eine analoge Bewegung manifestiert sich ja auch in den weiblich besetzten Zirkusnummern. Bei Gottschall bleibt dennoch der mythisierte weibliche Raum weitgehend ein Raum für den maskulinen Agenten. Doch erfährt er eine neue ‚geographische‘ Verankerung: Mehr als Russland oder die Ukraine ist es nun der in weitere Ferne gertückte „Osten“, der die Funktion als Projektionsraum übernimmt. Harpynas Weg zur Priesterin führte über weite Reisen: „Zum großen Osten bin ich hingewandelt, / Den Himalaja sah ich, Kaschmir, Tibet, / Den Ganges durch die Lotosblumen fluten, / Das heil'ge Indien“ (136). Die Ukraine hat als Raum ihre exotische Macht bereits verloren. Sie erscheint aber noch durchgehend als „die Steppe“ und bleibt Sinnbild der Freiheit, für die harmonische Einheit mit der Natur. Die Steppe, nun mehr von Blumen als von ‚Leere‘ und Ödnis geprägt, bietet eine Bühne für phantastische Dramatik im historischen Gewand, für die Inszenierung des ‚Anderen‘ der eigenen modernen Zivilisiertheit – das ungehemmte Liebes- und Machtstreben, die ungehemmte Freiheit –, der reinen Leidenschaftlichkeit und der nicht gebändigten Wünsche.

10. Das gezähmte romantische Feuer: Gottfried Kellers Johannes Kabis als verkleinerter Mazeppa

Das „Feuer“ von Mazeppas Leidenschaftlichkeit ist keineswegs eine nur lokale Metapher; tatsächlich scheint sich eine feste Konnotation zwischen Mazeppa und dem Feuer herauszubilden, die sich auf unerwartete Weise materialisiert: In

¹¹⁰ So der Regiehinweis zu Anfang. Das Stück spielt, heißt es da, „in den ersten vier Acten in Baturin“ bzw. in der Nähe Baturins „in der Steppe“; der letzte Akt „vor Pultawa und in einer Grotte der Steppe“.

schwedischen Streichhölzern und einer Zigarettenmarke der deutschen Firma Engelhardt nämlich, die den Namen „Mazeppa“ tragen.¹¹¹ Das Mazeppasche Feuer bleibt dabei exotisch konnotiert; sind auf einer Streichholzschachtel dieses Namens Karnele und Pyramiden zu sehen, so ist es auf einer Werbemarke für die Zigarette (um 1910) eine wilde, negroisierte Kosakenfigur. Ein anderes Beispiel benutzt bereits Gottfried Keller in seiner Seldwyler Erzählung *Ein Schmied seines Glückes*,¹¹² in der ‚Mazeppa‘ in Form einer Zigarrenspitze aus Meerschaum vorkommt. Diese Erzählung verleiht der Verbindung der Mazeppa-Motivik mit dem ‚realistischen‘ Rückblick auf die Romantik eine unerwartet differenzierte Gestaltung jenseits von Mythisierungen oder Verflachungen. Denn der nur zweimal kurz erwähnte Mazeppa lässt diese Erzählung in einer Weise lesen, die der Germanistik nur deswegen entgehen konnte, weil Mazeppa seine allgemein verständliche Symbolik verlor. Keller muss mit dieser jedoch noch gerechnet haben.

Ein Schmied seines Glückes handelt von dem nicht gerade fleißigen jungen Seldwyler John Kabys, der eigentlich Johannes Kabis hieß und fest an sein großes Glück glaubt, dem er etwa mit der Annahme edel klingender Namen nachhelfen möchte. Als er erfährt, dass er einen reichen Verwandten in Augsburg besitzt, reist er dorthin. Tatsächlich nimmt ihn Adam Litumlei, versessen darauf, über einen Stammbaum, ja über einen Familien-Mythos zu verfügen und ein Geschlecht zu gründen, als Sohn an, weil ihm auch seine dritte Frau kein Kind schenken will. „John im Glück“ zerstört sich sein „Paradies“ jedoch, da er Litumleis junge Frau verführt. Nach seiner Heimkehr von einer längeren Reise hat sie nun doch ein Kind zur Welt gebracht. Als er, als Sohn überflüssig geworden, gegen die ihm nun zugedachte Erzieherrolle aufbegehrt, wird er von Litumlei weggejagt. Er kehrt zurück nach Seldwyla und eröffnet eine Nagelschmiede; mit den Jahren verlieren sich die „Anwandlungen“ von Wut und Schmerz über die vertanen Lebenschancen.

John besitzt einen kleinen Schatz besonders gehüteter Gegenstände, zu dem eine „gewaltige Busennadel“ mit einer Abbildung der Schlacht von Waterloo ebenso gehört wie ein Lederfutteral mit einer „Cigarrenspitze [...] aus Meerschaum geschnitzt, darstellend den aufs Pferd gebundenen Mazeppa“. Diese „ragte ihm, wenn er rauchte, bis zwischen die Augenbrauen hinauf und war ein Cabi-

¹¹¹ Diese wird erwähnt in Ernst Jüngers Roman *Die Zwille*, der vor dem Ersten Weltkrieg spielt: „Diese Erinnerung berührte Teos neuralgischen Punkt, den Geldmangel. [...] Der Junge hatte zuviel Phantasie. Teo rauchte täglich drei Mazeppa – eine vor dem Frühstück, eine nachmittags und eine abends – die Sorte war nicht billig, auch hatte er noch andere kleine Ausgaben“ (Ernst Jünger, *Die Zwille*, München 1998, 94). Die Stelle klingt in ihrer Nähe zu den Themen von Phantasie und der Steigerung des Ichs beinahe wie Rückverweis auf den Text Kellers.

¹¹² Eine erste Fassung der Erzählung entstand 1865 als Teil der bei Vieweg dann nicht erschienenen Fortsetzung der *Seldwyler Geschichten*. Für die Ausgabe bei Weibert arbeitete Keller 1873 die Erzählung um; das erste Druckmanuskript war verloren (vgl. Gottfried Keller, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 21: Die Leute von Seldwyla. Apparat zu Band 4 und 5*. Hrsg. v. Peter Villwock, Walter Morgenthaler u.a., Basel u.a. 2000, 34).

netstück“;¹¹³ er besaß sie schon seit zehn Jahren, „ohne dass an dem Pferde ein Ohr oder der fliegende Schweif abgebrochen wäre“ (ebd., 66). Mit diesen dandyhaften Accessoires, die seinen „kühn entworfenen Lebensrahmen“ (ebd.) symbolisieren, verschafft er sich Achtung, ja er gewinnt seine (falsche) Identität aus diesen „Attributen“ (65), aus diesen „wohlerhaltenen Wahrzeichen“, seinem „Zierat“ (70), der ihn als mehr erscheinen lässt, als er ist.¹¹⁴ Kabys' „Ideal-Ausstattung eines Mannes im Glücke“ ist „nicht ohne einen tieferen Sinn“ (66). Ein solcher könnte sich für die Geschichte selbst besonders über die historischen Verweise eröffnen, die auf Napoleon (Waterloo) und eben auf Mazeppa deuten. Er müsste korrespondieren mit der durchgehenden Scheinhaftigkeit des neuen Lebens, das John zu erwerben glaubt, die auch diejenige Litumleis auszeichnet; beide versuchen sich denn auch an einem Roman, der ihr Geschlecht begründen soll. Gerade die scheinhafte Größe verbildlicht sich – weit ausführlicher als in Napoleon – in Mazeppa. Als von diesem wieder die Rede ist, wird er beinahe lebendig: beim Rauchen wird die Figur „erst hell rötlich, beinahe fleischfarbig“ (80); Schnitzer und Raucher verschmelzen zum „doppelten Kunstwerk“ (ebd.). Als der Held nach illusionären Hoffnungen in Seldwyla eine „kleine alte Nagelschmiede vor dem Thore“ übernimmt und auf diese Weise seinen Wahlspruch des „Schmieds“ realisiert, muss er dazu seine „Attribute und Kleinode“ (95) verkaufen, die Insignien des falschen Scheins, die ihn, wie er nun einsieht, immer betrogen haben und auf die er „keine Hoffnung mehr [...] setzte“ (96).

Nach der üblichen Deutung dieser Hans im Glück-Geschichte findet ihr Held nach illusionären, übersteigerten Hoffnungen und Erwartungen zu sich selbst, zum Glück in Arbeit und stiller Zufriedenheit; die Erzählung würde so reichlich idyllisch und didaktisch enden.¹¹⁵ Doch überschreitet der Schluss dieses ironischen Kunststücks über die Scheinhaflichkeiten von Lebensentwürfen den moralisierenden Rahmen der Versöhnung mit der Wirklichkeit, wenn man sieht, dass der ganze John Kabys betreffende Handlungsablauf eine wiederholende Parodie auf die Mazeppa-Geschichte darstellt. Es geht um einen, der auszog, ein Fürst zu werden, der in ein fremdes Haus kommt und die Ehefrau des Hausherrn verführt, was ihn vom Hof treibt. Auf eine gezielte Parallelität der Narrative verweisen auch Details wie Litumleis „romantisches Interesse für Stammbäume“ (69), das

¹¹³ Gottfried Keller, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 5: *Die Leute von Seldwyla* (Zweiter Band), hrsg. v. Peter Villwock, Walter Morgenthaler u.a., Basel u.a. 2000, 63-96, hier 65. Die Art der Verwendung lässt vermuten, dass es solche Pfeifen tatsächlich gab, wofür ich allerdings keinen Beleg gefunden habe.

¹¹⁴ Die Wirtin eines Gasthauses, die ihn mit seinem „Zierat“ sieht, „erschrak ob all' der Pracht“ (70), und die „flunkern den Ziergeräte“ erfüllen Litumleis mit Vertrauen (74).

¹¹⁵ Erika Swales etwa, die den Text ziemlich angestrengt auf die Ökonomisierung der Gesellschaft hin liest, verweist auf den üblicherweise konstatierten Rückzug in die Idylle („retreat into the idyllic world“) des Endes; sie zeigt sichtlich Mühe, Keller vor so viel Harmlosigkeit zu schützen (Erika Swales, *The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and „Die Leute von Seldwyla“*, Oxford-Providence 1994, 146).

bereits Byrons gehörnten Ehemann auszeichnete.¹¹⁶ Die Grenzen dieser Zitationen sind schwer zu bestimmen: ob Keller etwa bekannt war, dass sich der historische Mazepa gemäß einiger Historiker einige Zeit mit der Rolle eines Erziehers der Hetmans-Söhne abfinden musste, ist kaum zu rekonstruieren.¹¹⁷ Doch hat Mazepas Ritt eine – wiederum parodierte – Entsprechung in den Reisen, auf die Litumlei Johannes schickt. Die Verschiebung, die dieses Element erfährt, ist kennzeichnend für den Einsatz der ganzen Mazepa-Motivik in diesem Text. In Johannes' Reisen werden betont keine Grenzen überschritten oder fremde Räume erschlossen: Er reist in bekannte deutsche Städte, in das heimatliche Seldwyla und wieder nach Augsburg zurück. Die Fremdbegegnung wich hier einem Kreisen im Eigenen, das Fremde ist nicht mehr fremd und die Erfahrung durch das Fremde nur noch eitle Selbstbespiegelung in einem Raum, der kein Anderes mehr kennt. Vor der Folie der Mazepa-Narrative spiegelt sich Johannes nicht einfach in einem schmucken Kitschgegenstand, sondern er spiegelt sich, ohne dies zu bemerken, in einer zentralen romantischen Leitfigur. Kabys, dem sein Ich zu gering erscheint, ist eine verkleinerte Kontrafaktur des romantischen Helden: mit kleineren Ansprüchen, kleineren Leiden und einer bescheidenen, in ihrem Zustandekommen fast komischen Tragik.

Doch vollzieht sich Johannes' Lossagung von den alten Träumen, und dies ist das ‚ernsteste‘ Element des Textes, schmerzvoll unter dem Zwang des Realen. Die Einheit von Leben und Traum geht vollständig auf Kosten des Traums, der Abschied von der Illusion erfolgt nicht als Befreiung, sondern bewirkt die „Anwandlungen“, in denen „der Schmied seines Glückes den Kopf gegen die Esse [stieß]“ und die sich erst „allmählich“ verloren (96). Mazepa lieferte John Kabys alias Johannes Kabis, der Glück durchwegs mit Status verwechselt, eine falsche Identität, aber auch eine, die über das Reale hinausführt und seinem Selbstbild einen poetischen Schleier verleiht. In seiner ‚romantischen‘ Konnotation verkörpert dieser Mazepa das zur Zigarre gezähmte romantische Feuer, in dem sich die exotische Fremderfahrung ebenso reflektiert wie das Pathos der romantischen Poesie. War Mazepa bei Hugo eine Figur der Selbstbespiegelung des romantischen Dichters, so versinnbildlicht er bei Keller die eigene ‚romantische‘ Vergangenheit; auch bei Keller hat dies eine politische Konnotation.¹¹⁸ Mazepa wird bei ihm

¹¹⁶ Byron, wie Anm. 35, Kap. VIII. Zu den Bezügen auf Mazepa wäre auch die Anspielung auf Napoleon bzw. Waterloo zu rechnen. Napoleons spektakuläre Niederlage wurde oft mit dem Poltava Karls XII. und Mazepas verglichen; auch Byrons *Mazepa* spielt in den ersten Zeilen auf Napoleon an.

¹¹⁷ Die Angabe findet sich beim russischen Historiker D.N. Banty-Kamenskij, auf den sich viele spätere Autoren beziehen (vgl. Borys Krupnyckyj, *Hetman Mazepa und seine Zeit* [1687-1709], Leipzig 1942, 9). Dass sein Mazepa-Buch (D.N. Banty-Kamenskij, *Žizn' Mazepy*, Moskva 1834) direkt besonders auf die deutsche Tradition gewirkt habe, wie Lydia Tarnavsky meint (Lydia Tarnavsky, „Literary Imagination“, wie Anm. 104, 164), scheint unsicher; zumindest scheint fraglich, dass es eine deutsche Übersetzung gab.

¹¹⁸ Wann die ersten Pläne zur Erzählung datieren, ist nicht bekannt. Doch ist anzunehmen, dass Keller schon für die erste Fassung Gottschalls Mazepa-Drama kannte, das einigen Erfolg hatte.

nicht dämonisiert, ihm geht – wenige Jahre nach Liszt und beinahe zeitgleich mit Gottschall – alles Pathos und jede Mythisierung ab. Die Schwebel der Kellerschen Ironie, die die persönliche Tragik der Entsagung von den romantischen Träumen auch dann noch formuliert, wenn diese ironisch entlarvt werden, erzeugt eine vielschichtige Unbestimmtheit, die selbst auf romantische Uneindeutigkeiten verweist. ‚Mazeppa‘ ist damit der Verkitschung entzogen, doch ist von ihm nur ein kleiner Verweis auf die einstige Größe übrig geblieben. Das versteckte Mazeppa-Signal verweist auch nicht mehr auf ein kulturelles Anderes, sondern nur noch auf eine eigene Vergangenheit, die selbst zum Anderen geworden ist. Mazeppa wird zur Reminiszenz an einen verflüchtigten Glauben daran, dass Poesie – im Sinne von Hugos *Mazeppa* – die unendlichen Räume des Menschlichen zu erfassen, Räume des Unbekannten zu erschließen und das eigene Ich zu transzendieren imstande wäre. Er steht gleichzeitig für die Träume unbegrenzter individueller Freiheit und Gestaltungsmöglichkeit, die sich als illusionär erwiesen haben, ohne damit ihre Faszination zu verlieren.

11. Nachhall: Das langsame Verschwinden des ‚exotischen‘ Kosaken

In den meisten Bereichen und Kulturgebieten flacht zumindest die Entstehung neuer Träger der Mazeppa-Motivik bereits im späteren 19. Jahrhundert ab. Sicher bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs bleibt er allerdings, wie Referenzen auf ihn belegen, zumindest als ‚Bild‘ im kulturellen Fundus erhalten. Vor allem in Frankreich bleibt das Sujet über die Jahrhundertwende hinaus bekannt; neue Reproduktionen und Trivialgraphiken entstehen aber schon deutlich vorher kaum mehr.¹¹⁹ Wenn Louis Aragon in seinem *Paysan de Paris* (1926) beiläufig in der Beschreibung des Bads der Passage de l'Opéra – und direkt nach dem Gedicht *Les réalités* – einen „Mazeppa“ erwähnt, so wird damit – nicht ohne Ironie – auf eine Reproduktion nach Boulanger oder Vernet verwiesen.¹²⁰ In den USA, wo bereits seit den späten fünfziger Jahren auch Parodien auf das Sujet auf die Bühne kamen,¹²¹ erscheint Mazeppa bis zum Ende des Jahrhunderts auf Puzzles, in

Sollte die Handlung tatsächlich bereits 1859 konzipiert worden sein, dann wäre der knapp vierzigjährige Kaby sogar ein Altersgenosse Kellers. Ob der polnische Aufstand von 1863, für den sich Keller im Gegensatz zu den meisten seiner liberalen deutschen Kollegen engagierte (vgl. Hans Mühlstein, *Gottfried Keller und der polnische Freiheitskampf 1863-1865*, Basel 1937), einen gewissen Einfluss auf die Figur ausübte, muss Spekulation bleiben.

¹¹⁹ Auch der Ausstellungskatalog von Rouen (Jean Pierre Mouilleseaux, wie Anm. 37) verzeichnet nach 1900 keine Fundstücke mehr; die letzten von Christa Pieske (wie Anm. 52) erwähnten Trivialdrucke stammen aus den frühen 1880er Jahren. Vielleicht liegt es an dieser Entwicklung, dass die nicht datierte Bleistiftskizze Gustave Moreaus *Etude pour Mazeppa* nie eine weitere Ausführung erfuhr.

¹²⁰ „[...] l'autre, vers la porte, Mazeppa poursuivi par les loups. Entre nous soit dit, les yeux des loups sont bien brillants et si l'on me poussait, j'apercevrais là quelque symbole“ (Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris 1961, 69. Zu möglichen Bildvorlagen s. die Bsp. bei Jan Ostrowski (wie Anm. 20, S. 370/371, Ill. 9, 13, 14).

¹²¹ Marion Moore Coleman (wie Anm. 68), 65.

Anleitungen für ‚Lebende Bilder‘ oder – in Turnhemd, Hose und Schuhen – auf sog. ‚scrap pictures‘; noch in den 1890er Jahren gibt es für ihn Spielzeugtheater zum Selberbasteln.¹²² Doch spätere Zirkusnummern unter Mazeppas Namen – Marion Moore Coleman erwähnt eine aus dem Jahr 1940 – haben mit dem ursprünglichen Sujet wenig mehr gemein.¹²³ 1960 spielt Sophia Loren an der Seite von Anthony Quinn die weibliche Hauptrolle in George Cukors Film *Heller in Pink Tights* über eine Schauspielertruppe, die durch den amerikanischen Westen zieht und „Mazeppa“ aufführt. Bis heute scheint in den Vereinigten Staaten der Name Mazeppa – wie auch ein Ort in Minnesota benannt ist –, so man entsprechende Internet-Funde als repräsentativ betrachten kann, als Name für Pferde und für Kater zu fungieren – ein seltsames Weiterleben seiner Don Juan-Motivik.

Doch auch in Europa gibt es verspätete Anklänge an den früheren Mythos. Schon sehr früh wurde Mazeppa zum Filmthema.¹²⁴ Wenn jedoch im Film *Der blaue Engel* aus dem Jahr 1930 Hans Albers – entgegen der Roman-Vorlage Heinrich Manns – als der Verführer „Hans Albert (!) Mazeppa“ (gesprochen ‚Matseppa‘) auftritt, dürfte dies eher als Scherz für Eingeweihte gemeint gewesen sein. Und der Film *Mazeppa* (1994) von Bartabas, dem Leiter einer französischen Pferdetruppe und Regisseur von Performances mit Pferden, stellt weniger eine Hommage an Mazeppa dar als eine an Géricault – und an das Pferd bzw. an einen verschwundenen Zirkus, in dessen Mittelpunkt noch das Pferd stand.¹²⁵ Erzählt wird Géricaults Begegnung mit dem Zirkusleiter Franconi und seine schrittweise Einweihung in die Kunst des Arbeitens und Lebens mit den Pferden. Die Mazeppa-Geschichte wird im Laufe der Handlung als Erzählung eingebaut – sie wird durch einen georgischen Akteur auf Russisch vorgelesen, wobei Mazeppa ein aufgenommener Zögling des „Prince d’Ukraine“ sein soll und von diesem vertrieben wird, weil er seine Tochter verführt, was sich im Film mit Géricault und Franconi wiederholen wird; gegen Schluss wird auch aus Hugos Gedicht zitiert. Géricault, bereits krank, baut sich eine Anlage mit einem Laufband, auf der er Mazeppas Ritt nachvollziehen kann. Dabei spielt der Film in der Zirkuswelt, in Musik und Gewändern durchaus mit den kulturellen Zuschreibungen der Mazeppa-Tradition. Das Kosakische verbindet sich dabei jedoch mit dem Nordafrikanischen (Berberischen), dem Georgischen oder dem Zigeunerischen. Die heutige

¹²² Ebd., 66 und 70.

¹²³ Ebd., 70.

¹²⁴ Die Internationale Movie Database (www.imdb.com) verzeichnet die Stummfilme: *Mazeppa* (Frank Dudley, 1908); *Mazepa* (Vasilij Gončarov, 1908); *Mazeppa, or The Wild Horse of Tartary* (Francis Boggs, 1910). Aus dem Jahr 1919 stammt nach Angaben des Deutschen Filminstitutes (www.deutsches-filminstitut.de) Martin Bergers *Mazeppa, Volksheld der Ukraine* mit dem Schauspieler Werner Krauss.

¹²⁵ Über Bartabas’ Filmprojekt verfasste der französische Autor (und ehemalige Jockey) Homéric einen dokumentarischen Roman in Tagebuchform: *L’aventure de Mazeppa. Récit*, Paris 1994. Zwei Motti verweisen auf die Mazeppa-Darstellungen Victor Hugos und – über den Umweg eines Lexikonartikels zu Géricault – Voltaires.

ukrainische Pferde-Truppe „Mazeppa-Kosaken“ andererseits benutzt den mythisierten Namen als klingendes Label für das Ukrainische – und als Reminiszenz an die Zirkustradition. Dabei handelt es sich aber eher um einen folkloristischen und werbetechnischen als um einen historischen Verweis.

Der Mazepp(a)-Stoff konnte sich keine neuen Bereiche erschließen. Zu einer Belebung in der Jugendliteratur wie bei historischen Stoffen aus Scott oder Dumas kam es – trotz zumindest eines Versuchs –¹²⁶ ebensowenig wie zu erfolgreichen Verwertungen in der ‚Massenliteratur‘. Ansätze zur literarischen Trivialisierung gab es allerdings durchaus, nur verzichteten sie teilweise so sehr auf die historische narrative Einbettung, dass sie zur Entwicklung des ‚Stoffs‘ kaum etwas beitragen. Bereits Adolf Mützelburgs ‚historischer‘ Mazeppa-Roman aus dem Jahr 1860¹²⁷ benutzt die Mazeppa-Figur wie den historischen Hintergrund – die polnischen Regierungswirren nach 1660 – nur als Staffage; im Vordergrund stehen Intrigen, Liebesgeschichten und gefährliche Abenteuer bei eindeutiger Verteilung von Gut und Böse. Mazeppa ist ein junger polnischer Adliger, dem von einem bösen Vetter sein Gut geraubt wird, der immer auf Seiten des Königs steht. Er wird durch Wahl Hetman der Ukraine, sehr zum Ärger seines hocharistokratischen polnischen Rivalen, der dieses Amt durch Manipulationen für sich gewinnen wollte. Erinnern die Hofszene an Spanien-Romane des 18. Jahrhunderts, so gleichen die Ukrainer am ehesten Karl Mays Indianern. Natürlich siegt zum Schluss das Gute.

An den originalen Kontext zumindest äußerlich zu halten scheint sich der Roman Frederick Whishaws (*Mazeppa and the Cossacks*, 1902), eines amerikanischen Autors Dutzender von historischen Abenteuerromanen, von denen einige in Russland spielen. Diese Trivialromane können das Setting vollends verlagern und etwa im Wilden Westen spielen (Dangerfield Burr, *The Phantom Mazeppa; or, The Hyena of the Chaparrals. A Romance of Love and Adventure on the Nebraska Plains*. 1882). Anders der deutsche Roman *Der Teufelsjünger* von Wilhelm Froemberg, der 1941 – im Kontext eines erhöhten Interesses am ukrainischen Raum – noch einmal einen historisch überaus informierten historischen Roman mit Mazeppas Geschichte von der Bestrafungsszene bis zu Poltava darbietet. Mazeppa ist hier der teuflische Überlegene, der alle für sich einzunehmen fähig ist und sich schließlich aufgrund seiner Leidenschaftlichkeit der polnischen Gräfin Dolska ausliefert; er ist besessen vom Gedanken an ein eigenes Reich. Sowohl die kosakische – die Kosaken sind hier eine über die ukrainischen Bauern herrschende Oligarchie – wie die russische Führungsschicht sind so chaotisch wie ungebildet; die kosakische Umgebung erscheint als Hort von Trunksucht und Räuberei, der gleichsam auf seinen Meister wartet. In seiner Anlage hat

¹²⁶ May Wynne, *A Prince of Intrigue* (1920). Es handelt sich um eine Mädchenbuchautorin mit einer phantastisch hohen Zahl publizierter Werke.

¹²⁷ Adolf Mützelburg, *Mazeppa. Ein historischer Roman*, Bd. 1-2. Berlin 1860.

der Roman bereits etwas Anachronistisches. Schon der nächste (und meines Wissens letzte) deutsche Abenteuerroman um Mazeppa hat den historischen Kontext ganz hinter sich gelassen: Der undatierte Roman *Mazeppa, die Tochter des Nena Sahib* stammt von ‚Clifford Clure‘ (Pseudonym), einem in den 1950er Jahren bekannten Autor von Abenteuer- und Piratenromanen für Leihbibliotheken. Der Klappentext verspricht einen „unerhört realistischen Roman“ um einen indischen Freiheitshelden und dessen „illegitime Tochter“ Mazeppa, die nach dem Scheitern des Vaters selbst gegen die britischen Unterdrücker kämpft.

Insgesamt sind es die Dichter, die den ‚eigentlichen‘ Mazeppa am längsten im Gedächtnis bewahren. Rilkes *Der Sturm* (1904) und Bertolts Brechts *Ballade vom Mazeppa* aus der *Hauspostille* (1927) setzen im Grunde die Kenntnis des narrativen Kontextes voraus, um überhaupt verstanden werden zu können; ihre Verwendung des Stoffs lässt jedoch kaum noch eine interkulturelle Spur erkennen. Anders vielleicht nur Roy Campbell, der ganz im Sinne der Zirkustradition im Jahr 1926 im Gedicht „Mazeppa“ das exotisierte Bild des „Tartar prince“ aufleben lässt.¹²⁸

Nur gelegentlich stößt man bis heute auf Spuren der alten Narrativierungen. Jüngere literarische Texte, von denen es im deutschsprachigen Raum keine zu geben scheint, stammen aus dem ukrainischen Kontext.¹²⁹ Die Geschichte der einst so allgemein präsenten Motivik scheint sogar in einschlägigen Kontexten vergessen. So erklärt ein jüngerer Feuilleton-Artikel mit Bezug auf Bertolt Brechts *Mazeppa*-Ballade, der historische Mazeppa sei ein „ukrainischer Verführer aus dem siebzehnten Jahrhundert“ und zudem ein „Ehebrecher“ gewesen,¹³⁰ während der Musiker Konstantin Wecker, der das Brecht-Gedicht vertonte, in einem Interview meint, das Gedicht handle von einem ukrainischen „Freiheitskämpfer“. ¹³¹ Hier konkurrieren noch einmal die verwischten Repräsentationsgeschichten. Die Anklänge an den exotisierten Don Juan wie diejenigen an den König der freien Steppe und den Helden einer unabhängigen Ukraine sind dabei so unbestimmt wie im Grunde präzise.

12. Der Verlust des osteuropäischen ‚Anderen‘

Es fragt sich, welche Invariablen unter der zu Anfang skizzierten interkulturellen Perspektive in den Mazepp(a)-Figuren über die medialen Repräsentationsformen

¹²⁸ Roy Campbell, „Mazeppa“, *Collected Works. I. Poetry*, Craighall 1985, 110-112, Zitat ebd., 111.

¹²⁹ S. etwa Irène Stercyk, *Mazeppa. Prince de l'Ukraine. Roman*, Paris 1981. Stercyk behandelt die Spätzeit des Hetmans mit starkem Bezug auf die Puškin-Handlung, unter starkem Einbezug der Perspektive von „Marie Kotchoubey“. Auf dem Cover ist ein Ausschnitt aus Vernets *Mazeppa aux loups* abgebildet.

¹³⁰ Hannelore Schlaffer, „Brutalismus und Metaphysik. Die unpolitische Einheit von Brechts Gedichten“, *Neue Zürcher Zeitung* vom 10. August 2002 (unpaginierte Version aus dem online-Archiv).

¹³¹ *Dreigroschenheft*, Nr. 2 (1998), 33-36, hier 34.

und die großen Zeiträume hinweg zu erkennen sind. Auffallend ist, dass diese Figur und die sie umgebenden Narrative nur im romantischen Kontext ein wirkliches Bedeutungspotential entfaltet haben; fast alles Spätere bezieht sich darauf zurück und transformiert (bzw. verflacht), was dort angelegt war. Zwar schafft der vorromantische d'Orville die narrative Vorlage, doch Texte vor der Romantik verwenden ihn eher für ihren Russland-Diskurs; auch bei d'Orville führt die Mazeppa-Handlung auf Moskauer Geschehnisse hin. Im 18. Jahrhundert kommt die Ukraine nur in ihrer Abhängigkeit, ja als Objekt von ‚westlichen‘ Zivilisierungskonzepten in den westlichen Blick. Die ‚Ukraine‘ erhebt als kultureller Schwellenraum in der Vorstellung des selbsternannten ‚Westens‘ nicht aus dem ‚Anderen‘ im Sinne des Orients, sondern gleichsam aus dem Nichts, aus dem Nicht-Eigenen, das nicht als Anderes zu faszinieren vermag. In gewisser Weise löst sie dabei wohl das Bild Russlands ab, als dieses seine exotischen Konnotationen zunehmend verliert. Der Fluchtpunkt des frühen Ukraine-Bildes ist die kosakische Sič, schon bei Voltaire und d'Orville ein faszinierender und malerischer Ort.

Diese Konstellation ändert sich, was Mazeppa betrifft, mit Byron im Kontext seiner *Oriental tales*, mit Hugo in den *Orientalen* und mit den romantischen Künstlern. Mazeppa spiegelt hier weniger den Orient als die Bewegung der Passage über die Grenzen der eigenen Kultur, ja des Gebundenseins an die *conditio humana*; zu seinem Referenzpunkt wird damit vor allem bei Hugo das Genie selbst, das diese Passage zu seinem eigentlichen Merkmal macht. Der Ritt ohne Kleidung, durch die unzugängliche Natur, an der Grenze des Todes, in Einheit mit dem von Kultur unberührten Pferd, das gleichsam als Stellvertreter stirbt, in eine Gesellschaft, die selbst noch weitgehend zivilisatorisch unberührt ist, der Übergang in eine neue soziale Existenzform, die vom Nullpunkt sozialer Geltung zum Status eines ‚Königs‘ führt – dieser Ritt, der immer auch Zeitreise ist, ist nur darstellbar in kultureller Verräumlichung. Die Ukraine stellt dafür einen idealtypischen Raum, das sie sich den modernen gesellschaftlichen Ordnungen zu entziehen scheint und im westlichen Blick selbst ‚Passage‘ ist, Projektionsfläche für den eigenen Freiheitsdrang wie für die eigene Vergangenheit.

Im Nachvollzug Said'scher Positionen, die größtenteils eine spätere Situation reflektieren, wurden romantische Formen der poetisierenden ‚Aneignung‘ kulturell-räumlicher Alterität oft eindimensional, nämlich als Begleiterscheinung militärischer, politischer und ökonomischer Besitzergreifung wahrgenommen. Gerade das Beispiel Mazeppa kann aber zeigen, wie komplex, ja paradox sich dieser Bezug gestaltet. Nie wird in den romantischen Bearbeitungen nur idealisiert oder idyllisiert, im Gegenteil wird oft über die Mazeppa-Figur ein kritisches Potential gegenüber dem Eigenen aufgebaut. Die slavischen Romantiker differenzieren über Mazep(p)a sogar die nationalen Mythen, an denen sie selbst maßgeblich beteiligt sind: Das Ukrainische wird von Zaleski oder Słowacki ebenso als Gegengewicht

zu einem exkludierenden und vereinheitlichenden polnischen Selbstverständnis eingesetzt wie bei Ryleev und sogar bei Puškin gegen ein russisches.¹³² Wenn die Transzendierung des Eigenen zu dessen wertvollstem Kern wird, dann kann Aneignung nicht die Zerstörung oder Aufhebung des Anderen meinen. Die romantische Spiegelfigur Mazeppa ist solange wirklich interessant, wie er reitet und damit in Bewegung ist – schon bei Byron ist alles andere kaum erzählenswert, bei Hugo und den Malern ist es ganz ausgeblendet.

Nach der Romantik scheint diese Form des Einsatzes eines kulturellen Anderen obsolet; Mazeppa wird zum nostalgischen Träger des ‚Romantischen‘ überhaupt. Vermutlich gibt es zwischen Aneignungsformen militärischer Okkupation oder ökonomischer Ausbeutung einerseits und dem orientalistischen Kitsch der Massenkultur des späten 19. Jahrhunderts andererseits überhaupt wenig Freiraum für poetisierende Selbstreflexion, die dem ‚orientalischen‘ Objekt die Rätselhaftigkeit, das Unausgeschriebene belassen wollte; umso weniger Bedeutung haben räumliche Ausgestaltungen der Schwelle und der Passage. Kellers Karikatur eines verspäteten Romantikers jedenfalls ‚spiegeit‘ sich auch in Mazeppa, aber vollends narzisstisch und illusionär – kulturelle Alterität kommt in seinen Reisen nicht mehr in die Reichweite seiner Erfahrung.

Doch zeugt auf etwas abstrakterer Ebene die Darstellungsgeschichte Mazeppas überhaupt von der letzten Selbstbezogenheit in der westlichen Wahrnehmung der ‚östlichen‘ Räume; der ukrainische differenziert sich beispielsweise nie so sehr, dass das ‚Ukrainische‘ nicht mit dem ‚Kosakischen‘ gleichgesetzt würde oder dass die Landbevölkerung oder kulturelle Institutionen in den Blick kämen. Paradoxerweise transzendieren ausgerechnet die auf Selbstbegegnung ausgerichteten romantischen Repräsentationen diese Selbstbezogenheit des überlegenen Westens noch am stärksten. Bis hin zu Gottschall und Mützelburg ist die Ukraine – meist parallel zu Russland – ein Raum ungehemmter Politik, von Intrigen, autoritärer Gewalt und von ungehemmter, ‚unzivilisierter‘ Machtausübung; die Ukraine ist das Reich der Steppe, in dem soziale Vorgänge eher ‚wilden‘ Naturgesetzen zu gehorchen scheinen als der zivilisierten Vernunft. In diesen ‚unbeschriebenen‘ Raum können politische Phantasien, die aus der eigenen Erfahrung stammen, projiziert werden, und trotz des betont historischen Rahmens aller dieser Sujets bietet er die Lizenz zum freien Spiel mit historischen Fakten und Namen. Nicht unähnlich der ‚Benennungswut‘, die Todorov bei Kolumbus erkennt,¹³³ füllen sich diese historischen Handlungen mit Personen, deren exotische Namen frei erfunden oder vertauscht sind; es gab im Westen auch nie Ver-

¹³² Das russische Gegenbeispiel, der Roman *Mazepa* von Faddej Bulgarin (1833/34), kann keinem romantischen Modell zugerechnet werden und wäre im Kontext der Selbstrechtfertigung eines Polen mit napoleonischer Vergangenheit und eines ehemaligen Dekabristenfreundes im repressiven Klima der russischen 1830er Jahre zu verstehen.

¹³³ Tzvetan Todorov, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Übersetzt von Willfried Böhringer, Frankfurt a. M. 1985, hier 39.

suche, Mazeppa seinen korrekten Namen wiederzugeben. So erweist sich auch die Assoziierung Mazeppas und der Kosaken mit dem „Tatarischen“ als äußerst langlebig (wie sich deren Fehlschreibung über Epochen hielt). Sie war vom Byronschen wilden Pferd („A Tartar of the Ukraine breed“, IX) leicht auf die Kosaken und auf Mazeppa übergesprungen und gehört zum Wesen ‚Mazeppas‘, der demonstriert, wie ein aufgefundener nackter Vertriebener es leicht zum König der Steppe bringen kann. Stellt die Ukraine die Schwelle dar, so bieten die „Tartaren“ die Folie des wirklichen orientalischen Anderen, das man beliebig mit Orientalismen versehen kann. Im 1993 erstmals veröffentlichten Russland-Drama *Rozénie ou les Moscovites*, verfasst im späteren 18. Jahrhundert wahrscheinlich vom französischen Aristokraten Charles-Henri d’Estaing,¹³⁴ mischen sich die tatarischen und kosakischen Figuren fast unterschiedslos, und der noble „Cantemir“ ist russischer Adliger und christianisierter Tatare zugleich. Auch „Mazeppa, chef des Cosaques“ tritt auf. In der Einleitung erklärt der Autor, die Tataren hätten wenig oder keine Religion. In Wirklichkeit erfindet er für sie eine neue: „Leur Dafaï Lama grand-prêtre est tout à la fois leur Dieu et le chef de leur loi. Ils l’adorent et le croient immortel. Leurs Lamas ou prêtres ont soin de ne pas laisser le tabernacle vacant“ (57).

‚Mazeppa‘, und dies ist durchaus eine Invariante durch die verschiedenen Zeiten und Medien, ist nicht selbst das ‚Andere‘ des Orients, aber er ist der, der dessen Grenze überschreiten kann und damit die gewohnten Ordnungen sozialer Bindung oder gar des Menschseins überhaupt (und seien es nur die technischen Fähigkeiten des Pianisten). Er steht immer für seinen Raum, auch wenn er sich gelegentlich mit anderen – von den Pyramiden bis zum Wilden Westen – vermischen kann. Das vielleicht konstanteste Element aller Repräsentationsformen ist denn auch das Attribut der leeren, schon bei Voltaire unkultivierten ‚Steppe‘, damit der nicht sozial gefüllte Raum, der die unvermittelte Naturerfahrung ebenso repräsentieren kann wie den Rand der ‚Welt‘. Noch die züchtigen Nippes-Figuren von Mazeppa erinnern an diese im Grunde unüberschreitbare Zone zwischen der europäischen Zivilisiertheit und dem ‚Wilden‘, dem nur begegnen kann, wer sich aller kulturellen Zeichen entkleidet, sich dem Tod aussetzt und der ungezähmten Natur ausliefert. Der leichte Schauer, den Mazeppa seinen Zuschauern im Zirkus einjagte, erinnert an den nostalgischen Blick der ‚Zivilisation‘ nach ihrer Vor-Zeit ebenso wie an die Sicherheit des Raums, den sie zu garantieren verspricht. Das Pferd ist dabei mehr als psychologisch zu lesendes Symbol.¹³⁵ Die in diesen Narrativen ständig transzendierte Grenze von Mensch und Tier korreliert mit derjenigen von Zivilisation und Wildheit. Das Pferd ist eben nicht das Zebra (wie

¹³⁴ Charles-Henri d’Estaing, *Rozénie ou Les Moscovites*, New York 1993.

¹³⁵ So v.a. Marciuk (wie Anm. 37, 52ff.). Auch etwa Werner Hofmann (wie Anm. 56, 246), der die ‚regionalen‘ Aspekte nicht beachtet, versteht das Pferd in der Kunst des 19. Jahrhunderts nur als „Verkörperung des Animalischen schlechthin (Mazeppa)“ bzw. als „dämonische Inkarnation des Eros“. Dass ihm dabei durchwegs die „männliche Rolle“ zukommt, mag bezweifelt werden.

auf der erwähnten Porzellanfigur) oder das Kamel (wie auf der Zigaretenschachtel), die Mazeppa schon ganz in die Exotik rücken und somit seine Geschichte vergessen machen; es ist das Element der eigenen Welt, das die Zeichen des Fremden trägt, ein ‚innerer‘ Orient – wie der Page am Hof, der eigentlich in die Steppe gehört. Mazeppa ist kein ‚reiner‘ Fremder, aber er gehört auch nicht zu uns. Er ist der König, den nackt zu sehen nicht die Dezenz verletzt.

Was könnte es da für eine Rolle spielen, dass der historische Mazeppa sich in seinem Profil von anderen europäischen Politikern der Zeit kaum wesentlich unterschied und dass er wohl vielen von ihnen an Bildung überlegen war. Der europäische Osten, den Mazeppa repräsentiert, ist eine westliche Erfindung, ein Produkt von dessen Selbstvergewisserung. Die Mythisierung dieser mehr geographisch als historisch verankerten Überschreitungsfigur verdankt sich im Grunde einem viel umfassenderen ‚Mythos‘, der sich bilder- und erzählungsfrei gibt: demjenigen der westlichen Zivilisiertheit. Dieser tendierte von Anfang an dazu, sich zu anonymisieren und zu generalisieren, und doch erweist er sich an seinen Rändern als eigentliche Bilder- und Geschichtenmaschine. Der hybride Mazeppa verbildlicht Passage zwischen dem europäischen Eigenen und dem Fremden. In seiner Entwicklung ist er erst Figur der Abgrenzung, dann eine der poetischen Usurpation, dann Erinnerung an einen Verlust, schließlich gezähmter, enthistorisierter, noch leichte erotische Spuren tragender Stachel im Fleisch der Zivilisiertheit, bevor er, nachdem er seinen narrativen Kontext verlor, aus dem Bewusstsein verschwindet. Der Schatten, den er wirft, ist meist derjenige des Tataren.

Die Überlegenheit des Westens, die sich aus der Geschichte ‚Mazeppas‘ herauslesen lässt, liegt nicht in seiner Aufgeklärtheit, sondern in seiner Macht über die Narrative.¹³⁶ Die als Projektionsfläche dienenden kulturellen Räume übernehmen die Zuschreibungen dieser Erzählungen vom Rande, und sei es, um sie zu adaptieren und zu korrigieren. Russische und polnische Romantiker übertragen ihr Freiheitspathos (dessen Sprache nicht zuletzt von Byron stammt) auf das Mazeppa-Narrativ, Puškin versucht Byrons Mazeppa-Figur mittels Rekurs auf historische Präzision zu korrigieren, Słowacki nimmt ihr das romantische Heldenpathos und lässt einen polnischen Selbstmythos kollabieren. Gerade der späte ukrainische Mythos von Mazepa als nationalem Befreier, der in den 1990er Jahren wiederbelebt wurde, ist weitgehend ein Produkt westlicher Imagination: Er formuliert sich (hundert Jahre früher) erstmals in der deutschen Literatur, formt sich im französischen Exil und vermengt sich mit deutschem nationalen Denken.

¹³⁶ Vgl. Boris Groys' an der russischen Philosophie gewonnene These, dass das russische Denken das Problem der Identität und Originalität über den Import und die Verschiebung westlicher Konzepte angeht; es interpretiere „Russland als Ort der Realisierung oder Materialisierung des westlichen Diskurses über das Andere“ (Boris Groys, „Russland auf der Suche nach seiner Identität“, *Die Erfindung Russlands*, München-Wien 1995, 19-36, hier 35.). In abgewandelter Form trifft diese Beobachtung sicher nicht nur auf Russland zu.

Zur Internationalität des Mazeppa-Stoffs gehört, dass einzelne Versionen – insbesondere die russischen über den Verräter und die ukrainischen über den Freiheitshelden – inkompatibel sind. Besonders die westlichen Erzählungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie nur über einen anderen erzählt werden können. Die Erzählung geschieht dabei aus ‚höherer‘ Warte, die sichtbar wird in der Macht des Erzählers über die historische Figur, in der Verachtung des Polen Pasek, im väterlichen Wohlwollen Voltaires, in der Ironie Byrons. Schon im historisch-faktographischen Gestus Voltaires überschreibt die geographische Phantasie die Quellen, steht die legendäre Anekdote im Zentrum. Es ist unzweifelhaft, dass noch in jüngeren ‚westeuropäischen‘ Bildern des eigen-fremden ‚Ostens‘ Stereotypen nachzuweisen sind, die mindestens ins 18. Jahrhundert zurückweisen. An den Mazeppa-Narrativen lässt sich aber ablesen, dass der mittel- und osteuropäische Raum schon im neunzehnten Jahrhundert stark an Faszination, an Projektionspotential eingebüßt hat; in gewisser Weise ermöglichte immerhin die ‚kommunistische Gefahr‘ noch einmal seine Mythisierung, zu der ein Mazeppa allerdings nicht mehr passen sollte. Übrig geblieben ist vorwiegend ein Gefühl westlicher Überlegenheit gegenüber ärmlichen Peripherien, deren Zugehörigkeit umstritten ist; diese Überlegenheit ist vorwiegend ökonomisch begründet und lässt sich kaum mehr ‚poetisieren‘. Kellers Erzählung, die Mazeppa zum Accessoire macht, das seiner Wirkung verlustig ging und veräußert werden muss, wenn man in sich zu sich finden soll, wird so auch lesbar als Geschichte über das Verschwinden von Geschichten über ‚Osteuropa‘.

Константин Баршт

ГРАФИЧЕСКИЙ СЛОЙ В РУКОПИСИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И ПАРАМЕТРЫ ТВОРЧЕСКОЙ АВТОКОММУНИКАЦИИ

Довольно распространенное представление о творческом процессе писателя как однонаправленном «записывании мыслей», видимо, нуждается в пересмотре. Описывая текст черновой записи писателя в виде вербального «документа жизни и творчества», в категориях прошедшего и совершенного, мы, конечно, облегчаем себе исследовательскую задачу, но сужаем возможности изучаемого материала. Его ресурсы открываются исследованию, в котором учитывается процесс внутреннего диалога писателя с собой в акте творческой автокоммуникации. Речь идет о палеографическом отношении к черновым записям писателя в раскрытии не только истории появления той или иной записи, но и смысла семиотического взаимодействия этих записей между собой. На пространстве страницы черновика, которая при таком подходе не просто плоскость для размещения знаков, но первичная модель пространства-времени будущего художественного мира, формируются опорные знаки поэтического языка, возникает абрис будущей художественной формы. Такого типа прочтение требует отношения к странице рукописи писателя как к словесно-графической композиции, имеющей единое смысловое значение. Это значение фиксируется не только вербальными текстами писателя, и даже не только созданными им здесь рисунками, но и всеми другими параметрами смыслового целого страницы, включая разлиновку листа бумаги или ее формат. Такой подход требует нового текстологического принципа, который будет основан при признании текста существующим в виде динамической системы, в наборе языков и текстов, взаимодействующих между собой. Другими словами, необходимо отношение к странице черновика писателя как к продолжающемуся семиозису, в котором каждый элемент системы является функционально необходимой частью единого целого. На этом пути хорошо бы оказаться, для начала, от царствующей ныне издательско-текстологической модели, где во внимание принимаются лишь те знаки, которые сводимы к графемам кириллического или латинского алфавита, ведь в создании смысла страницы участвуют все знаки, включая и те, которым трудно подобрать объяснение и аналоги.

Первые шаги в этом направлении уже сделаны,¹ но работа предстоит еще большая, нужно преодолевать методологическую инерцию и последствия уже сделанных ошибок.

Например, в издании «записных тетрадей» Ф.М. Достоевского в составе *Полного собрания сочинений* (ИРЛИ РАН, 1972-1990) был применен ошибочный принцип, согласно которому только один из многих языков, примененных писателем и получивших свое выражение в его рукописях, был признан достойным воспроизведения (вербальные записи). В результате из *Полного собрания сочинений* Ф.М. Достоевского (Л., 1972-1990) исчез ценнейший материал, до сих пор остающийся без особого внимания – рисунки и «каллиграфия», общим числом до 2000 слов и идеограмм.² Противоположная по смыслу, но аналогичная по результату ошибка была совершена при издании тома 18 *Полного собрания сочинений* А.М. Пушкина («Воскресенье», 1996), когда рисунки Пушкина были поняты и изданы как «рисунки поэта», своего рода побочный продукт его литературного творчества.³ В первом случае ошибка произошла из-за того, что у редакторов издания не было понимания того, что и как с этим необычным материалом делать. Во втором случае, в 1990-ые годы, уже зная истинные масштабы и ресурсы материала, группа по изданию А.С. Пушкина ИРЛИ РАН сделала методологический шаг назад и издала его «по старинке», в виде сборника необязательных иллюстраций.

В настоящее время идет процесс переосмысления сделанного, и становится все яснее, что рисунки, сделанные писателем в процессе его творческой работы, являются отнюдь не «боковой ветвью творчества», вопреки авторитетному мнению А. Эфроса,⁴ но, гораздо чаще, кардинальным маршрутом выработки искомой художественной формы. Наше отношение к этому материалу измеряется качеством нашего желания понять смысл творческого процесса писателя. В сущности, текстолог должен сделать над собой усилие для понимания того, что текст черновой рукописи написан не на одном только вербальном (например, русском) языке, сопровождаемым рисунками, но на нескольких языках, представляющих собой систему, в рамках которой взаимодействуют не только определенные записи на определенных языках, но и сами языковые системы между собой, рождая при этом промежуточные, словесно-графические языки и идеографии. В рамках этой новой текстологии все рисунки и записи, все знаки, какие мы

¹ См. К.А. Баршт, «Языки творческой рукописи Ф.М. Достоевского», *Языки рукописей*, Сб. статей. СПб., 2000, 122-147.

² Частично опубликован в книге: К.А. Баршт, *Рисунки в рукописях Ф.М. Достоевского*, СПб., 1996.

³ А.С. Пушкин, «Рисунки», *Сочинения*, Т. 18. М., Воскресенье, 1996. Под ред. С.А. Фомичева.

⁴ А.М. Эфрос, *Рисунки поэта*, М., 1933, 18.

можем найти на странице рукописи, вне зависимости от их привлекательности, понятности или непонятности, от свойств внешнего оформления, имеют принципиально равное значение.

Разумеется, в пределах свойственной творческому процессу автокоммуникации языка, которыми пользовался Достоевский в своем творческом процессе, могут существенно отличаться от языка, использованного писателем в окончательной форме произведения. Слишком раннее записывание Достоевского в процессе работы создает для исследователя уникальную возможность увидеть рождение поэтической формы на этапе формирования художественного знака. Как отмечает его жена, А.Г. Достоевская, писатель испытывал особые трудности на самом раннем этапе работы над романом: «Самое писание давалось ему сравнительно легко, но создание плана представляло для него большие трудности... По оставшимся «записным книжкам» Ф.М. Достоевского видно, как зарождалась в его уме известная идея, в каких формах она выражалась (развивалась) и что именно хотел выразить Ф.М. в каждом из героев своего романа. Словом, в записках виден весь ход творчества Достоевского».⁵ Первыми зафиксировали эту особенность стиля работы Достоевского первые исследователями его рукописей в 1820-1930-х гг. – А. Долинин, Е. Коншина, В. Комарович,⁶ им же принадлежит мысль, что без внимательного изучения рисунков писателя нельзя получить достоверную информацию о течении его творческой мысли. Качество исследования этого текста связано с полнотой учета всех его свойств и параметров. Отсюда со всей очевидностью назрела необходимость не только полного воспроизведения всех текстов Достоевского, написанных на этих языках, включая вербальные и идеографические тексты, но и реконструкции языков творческой рукописи Достоевского как полилингвистической информационной системы, где отношения между различными кодами имеют значение функциональной связи между разными частями единого целого. Задача непосредственно вытекает из цели исследования, возникает необходимость реконструкции творческого процесса Достоевского с учетом всех имеющихся относительно него данных, включая и неизученные ранее участки, такие как идеографические языки в рукописи писателя, функцию и смысл которых предстоит реконструировать.

Отметим, что при мыслительных операциях, связанных с порождением смысла, язык оказывается неотделимой частью выражаемого им значения.

⁵ Цит. по изд.: Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 тт.*, Т. 9, Л., 1975, 339.

⁶ См: Из архива Ф.М. Достоевского: «Преступление и наказание»: *Неизданные материалы*, М., 1931; Из архива Ф.М. Достоевского: «Идиот»: *Неизданные материалы*, М.; Л., 1931; Ф.М. Достоевский, *Материалы и исследования*, Под ред. А.С. Долиннина, Л., 1935; *Записные тетради Ф.М. Достоевского*, публикуемые Централхивом СССР и Публичной библиотекой им. В.И. Ленина, Подг. к печати В.Н. Коншиной, М.; Л., 1935; *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff*, München, 1928.

Пытаясь преодолеть проблему текста, тянущего за собой шлейф самых различных кодов, в процессе работы над своими произведениями Достоевский пользовался одновременно несколькими языками, включая и специально созданные им для творческой работы. Как очевидно, в случае одновременного использования нескольких языков возникает не только сообщение, оформленное в системе того или иного языка, но информация о том, что такое сам используемый язык. Семиотическая реальность этого языка творческой рукописи Достоевского, резко отличаясь от поэтики искомой художественной формы, является важным свидетельством о закономерностях мышления писателя. Исходя из идеи о значении творческого процесса писателя как уникального культурного феномена, только на этом материале можно поставить вопрос о создании концепции творческого процесса писателя. Привязывание разных отрывочных черновых записей Достоевского к тем или иным фрагментам его произведений или историко-бытовому аспекту его личного существования, чем чаще всего исчерпывается методологический потенциал издательской текстологии, вряд ли можно считать наилучшим способом фиксации этого материала. Всякое новаторское произведение искусства есть текст на неизвестном поэтическом языке; обращая рукописное наследие Достоевского в алфавитизированный информационный суррогат, мы ликвидируем огромный и ценнейший материал, способный свидетельствовать о том, как рождается новая художественно-эстетическая реальность, тем самым профанируем постановку вопроса об изучении закономерностей творческого процесса, проявившегося в текстах, которые оказываются неучтенными. Творческий процесс Достоевского оказывается благодатным материалом для такого типа аналитического описания именно потому, что план выражения его творческой рукописи зафиксировал самые ранние этапы возникновения художественного мира. Запись в «письменной книге» Достоевского, обращенная к себе и рассчитанная на прочтение «про себя», выполненная средствами идеографического письма, не может быть произнесена, и адекватно и без искажений «издана» в переводе на печатные буквы обычного типографского набора. Слишком много значений, связанных с конкретным графическим воплощением записи, оказывается в таком случае выхолощено и утеряно. Учебник прописи, к примеру, исчезает как таковой, если мы все письменные образцы наберем типографским способом. До сих пор, однако, не всем ясно, что и идеографические тексты «письменных книг» страдают таким же образом и по той же причине.

Итак, Достоевский начинал записывать уже тогда, когда мысль еще не имела отчетливых очертаний, обладая лишь формой мыслительного комплекса, описанного Л.С. Выготским.⁷ Конкретно-наглядный образ не имеет,

⁷ Л.С. Выготский, «Мышление и речь», *Собр. соч. в 6 тт.*, т. 2. М., 1982, 157.

подобно слову, звукового эквивалента. Обратим внимание на то, что в культурах, пользующихся иероглифическим письмом, часто возникают «молчаливые» жанры литературы, рассчитанные только на чтение, не сопровождаемые звучащей речью. Таковы многие виды восточного искусства. «Чаще всего китайское стихотворение в нашем смысле немо, произносимо, ибо ряды его идеограмм превращают его само в особую картину – идеограмму», – замечает по этому поводу В.М. Алексеев.⁸ Ясно, что рисуночная письменность (включая иероглифическую) воспринимается сознанием человека коренным образом иначе, нежели привычный для нас «фонетический» язык, например, любой европейский, который предусматривает обязательное деление знака на условные немотивированные знаки. Рисуночный язык лепит значения из знаков, где денотаты легко отрываются от своих привычных мест. В рисунке понятие возвращается к своему первобытному «комплексному» состоянию, почти лишаясь своего референта и погружаясь в пучину интертекстуальных связей. Парадигматические связи в идеографии резко усиливаются, синтагматические – падают или существенно меняют семантическую природу. Освобожденный знак уже не просто некая «деталь» будущей конструкции, он сам есть зачаток конструкции, определяя будущие значения, свои и чужие, рождая синтагматическую ось рождающейся художественной структуры. Не случайно, что европейская поэзия не «нема», подобно некоторым видам восточной, но напротив – звучит, как правило, лучше, чем читается глазами. Поэтому, конечно, и писателю, создающему свое произведение, в диалоге с самим собой легче и удобнее пользоваться языком, в котором первичная мотивированность помогает избежать засорения рождающегося значения иными, нежелательными смыслами. Письменная речь значительно более рефлексивна, чем устная или «внутренняя речь», она более настойчиво требует нарративного авторского «я». Идеограмма дает возможность создать ситуацию скрытой анонимной наррации, сохранить свое чистое «внутреннее я», не отягощенное агрессией «чужого взгляда». Любой художник или писатель, сознательно или бессознательно, старается освободиться от предвзятого взгляда, привычных, не затемняющих суть дела понятий и слов: только сделав это, он может рассчитывать на создание истинно художественного произведения.

«Ребенок, находящийся в стадии комплексного мышления, – пишет об этом Л.С. Выготский, – мыслит в качестве значения слова те же предметы, что и взрослые... но мыслит то же самое *иначе*, иным способом, с помощью иных интеллектуальных операций».⁹ Они открывают для себя мир, используя тот же прием, что и художники: мыслят группами ассоциаций, образующих смысловой абрис идеи. «Перед нами тень понятия, его контуры...

⁸ В.М. Алексеев, *Китайская литература*, М., 1979, 16.

⁹ Л.С. Выготский, «Мышление и язык», *Собрание сочинений в 6 тт.*, т. 2. М., 1982, 157.

перед нами образ, который никак нельзя принять за простой знак понятия. Он, скорее, картина, умственный рисунок понятия, маленькое повествование о нем. Оно именно художественное произведение», – заключает исследователь.¹⁰ Вот почему столь важно для ребенка рисование: рисунок оказывается, пользуясь словами Л.С. Выготского, «зерном будущего понятия, которое прорастает в нем». Это, по существу, то же самое, что происходило с рисующим в процессе творчества Достоевским: «зачатия художественных мыслей» были для него теми самыми «зернами будущих понятий», которые он вырабатывал в процессе осмысления своего будущего произведения.

Поэтому, за очень редкими исключениями, рисунки Достоевского нельзя трактовать как попытку изобразить определенный предмет или человека из окружающей его реальности. Подобно рисующему ребенку, Достоевский никогда не прибегал к «идеографии», если предмет размышления был ясен, и, напротив, начинал рисовать в попытке определить для себя, пользуясь его термином, «лицо идеи». Эти рисунки всегда изображают *непонятное* для их автора, являясь способом и средством *понять*. Графические неправоильности, заставляющие недовольно морщиться искусствоведов, не всегда свидетельствуют об ошибках изображения, чаще являясь выражением тех новым смысловых сущностей, которые «прорастают» в рисунках-размышлениях и в сознании их автора. Маленькие дети пользуются «свободным рисованием» потому, что не умеют еще мыслить как взрослые, не владея абстрактным мышлением; писатель – потому, что сознательно хочет мыслить «как дети» – помимо общезначимых штампов, освобождаясь от населенности слова опытом его употребления. В этом ему помогает «рисунок-понятие», как нельзя лучше определяющий смысл идеографии Достоевского. Подобно тому, как эмбрион человека повторяет в основных чертах весь тот путь, который прошла живая материя по пути самосовершенствования, «зачатия художественных мыслей» проделывают, повинаясь воле писателя, путь, сходный с историей письменности и языка. Создавая новый художественный мир, Достоевский как бы начинал «все сначала»: отступал назад, ко внелексическим, конкретно-наглядным формам выражения, создавая свою модель «предписьменности» на первом этапе работы («письменной книги»), и лишь затем приступал к формированию поэтического языка будущего произведения. Этим преодолевались и ограниченность обыденного разговорного языка, и инерция литературных штампов. Становится очевидно, что присутствие в работе литератора внеязыковых форм записи не только не парадоксально, но, напротив – закономерно.

Конечно, движение мысли писателя не шло гладким, накатанным путем. Три этапа его работы – «зачатие художественной мысли», «план» и созда-

¹⁰ Там же, 151.

ние окончательного текста произведения – не всегда одинаково отчетливо отграничивались один от другого. Достоевский прибегал к «портрету», «готике», «каллиграфии», «плану» или «конспекту», повинуясь объективной необходимости, согласно стоящей перед ним конкретной задаче.

Достоевский не был педантом ни в жизни, ни в творчестве, в процессе литературной работы он делал только то, что кратчайшим образом вело к цели; даже если этот путь, на наш взгляд, выглядит запутанным и окольным – он был единственно возможным для решения художественной задачи. Поэтому разным этапам творческой работы в «письменной книге» соответствуют и различные формы записи или графики. Сочетание разных типов рисунка и «конспектов» говорит нам о тех ступенях, которые проходила мысль художника слова на пути к созданию произведения: от чувственно-наглядного образа – к литературной форме.

Все виды рисунков и записей в «творческом дневнике» Достоевского связаны между собой не только пространственной, но и логической связью – логикой творческого стиля писателя. Их можно сравнить с разными этажами одного дома или несколькими городами, расположенными на карте одной дороги. Общее направление этого движения известно: от изобразительного знака к художественному знаку. Но не всегда известно, на всех ли «пунктах» этой дороги остановится в каждом случае мысль писателя. В последние годы жизни Достоевский долго не задерживался на первом этапе и довольно быстро переходил ко «второму», соответственно с этим в его рукописях к «Бесам», «Подростку» и «Братьям Карамазовым» мало портретных рисунков, зато много «готики». В 1860-е годы писатель особенно много работал над «планами» своих произведений, романов «Преступление и наказание» и «Идиот» и в соответствии с этим создал много «портретных рисунков» и «каллиграфических» записей – 98% всех рисунков писателя укладываются в эти три основные формы его идеографии. Изучая закономерности взаимного соотношения рисунков каждого типа внутри рукописи к каждому из произведений и движение художественного замысла от первой записи (или графического наброска) к окончательному тексту произведения, можно обнаружить некоторые особенности каждого из типов рисунка, графики Достоевского.

Оказывается, что каждый из трех типов сопровождает определенный этап движения идеи к замыслу; каждому из «графических слов» Достоевского присущи черты слова и рисунка, однако в различной степени. Интересно было бы распределить все виды творческих записей «письменных книг» писателя по степени прямой наглядной мотивированности, повторяя путь, который проходила в творческом процессе каждая художественная идея. Здесь получается следующая картина:

1. «Портреты» (Илл.1-3, 8, 10-12). Наиболее высокая степень изобразительности среди всех типов графики Достоевского. Хотя есть и рисунки, лишь обозначающие предмет рисования на уровне «иероглифа»; особенно много таких рисунков в рукописях к «Бесам», «Подростку», «Братьям Карамазовым» (илл. 4). Ряд рисунков выполнен настолько в художественном отношении точно, что позволяет применить метод иконографического отождествления и «узнать» изображенные лица, например, илл. 3 – изображение молодого и современного Достоевскому И.С. Тургенева, 1864-67 годы, илл. 12 – собирательный образ Сервантеса и Дон-Кихота. «Портреты» Достоевского – это единственный тип графики Достоевского, допускающий рассмотрение его как такового, в отдельности от окружающего текста. Правда, в этом случае рисунок теряет присущий ему смысл «графического слова»; рассматриваемый вне контекста страницы, он сохраняет лишь свое иконографическое значение, как правило, слабо выраженное.

2. «Готика», «крестоцвет» (Илл. 5, 6, 8, 9). Вне сомнения, это можно считать рисунком – но лишь номинально. «Готические» фантазии Достоевского совершенны с эстетической точки зрения, однако основной характеристикой набросков этого типа становится их ясно выраженный знаковый характер. Перед нами «иероглиф», основное значение которого – совершенная пластическая форма.¹¹ На основе контура стрельчатой арки с произвольной фантастической узорчатой разделкой Достоевский создает широчайший спектр форм, и ни один из «готических рисунков» не повторяется ни разу, равно как и не выходит за пределы определенного устойчивого базиса, во многом основанного на художественно-изобразительных формах Кельнского собора.

3. «Каллиграфия» (Илл. 2, 5, 7, 10, 12) Уже не рисунок, однако все же «графическое слово», слово, насыщенное конкретно-изобразительной формой. Лексическое значение «каллиграфически» написанного слова, имени и названия, скрещивается с художественным его значением, которое несет в себе стиль исполнения, «шифт». «Каллиграфия» – тип графики Достоевского, наиболее близкий к слову творческой записи писателя, сохраняя свою связь с начальными этапами работы, обозначал не столько понятие, сколько круг ассоциаций или мнемонически венчал возникающий в сознании писателя сюжет.

4. Обычная, выполненная скорописью запись в рукописи, «конспект». Однако и в ней всегда остаются свойства графичности, которые нельзя не учитывать. В ряде случаев расположение записи относительно рисунка или другой записи имеет решающее значение для ее правильного прочтения;

¹¹ См. об этом: К.А. Баршт, «Готический иероглиф Достоевского», *НЛО*, 39, 5/1999, 59-85.

есть записи, находящиеся на грани «каллиграфии». Но основа «конспекта» – все-таки лексическое значение слова. В «контексте» творческая идея впервые обретает свою, пока еще «черновую» литературную форму. Отсюда, с этого момента, начинается «работа художника» по созданию окончательного текста произведения. На следующих этапах Достоевский уже никогда не рисовал: по «конспекту» шла диктовка жене, Анне Григорьевне. Затем писатель правил переписанную женой стенограмму, и это был уже практически готовый текст произведения.

В этой последовательности движению идеи от наглядно-чувственного впечатления к формированию художественного знака как элемента новой формы, двигалась творческая мысль писателя. При этом, разумеется, каждая мысль или идея не всегда проходила обязательно все названные четыре этапа – по крайней мере Достоевский не всегда записывал мысль всеми четырьмя способами и именно в названной последовательности. Он «вразброс» пользовался разными способами «размышления с пером в руках», рисуя портрет человека, «крестоцвет» или записывая каллиграфически «слово-знак» в зависимости от конкретной задачи, степени зрелости «зачатка художественной мысли», которая шла отнюдь не гладким и прямым путем, не скачкообразно, часто возвращаясь назад к своим истокам, если найденный сюжетный ход не удовлетворял писателя. Поэтому Достоевский мог на протяжении нескольких минут работы, проверяя ход одной идеи, пользоваться самыми разными типами графических набросков, в ряде случаев мы можем видеть все четыре (Илл. 8).

С годами изобразительность всех видов графики Достоевского падала – меньше по размеру и беднее прорисованными оказывались портреты и «готика», гораздо слабее в художественном отношении выходила «каллиграфия». Постоянно растет символичность рисунков и падает их наглядная изобразительность. Может быть, это связано с укреплением мастерства писателя, изменением его творческого мировоззрения и приемов работы, совершенствованием его приемов работы. В 1870-е годы он все реже прибегает к своему рисунку-размышлению, пользование которым в 1860-е годы помогало ему справиться с решением трудных творческих задач. Еще один фактор – взаимное влияние друг на друга различных рисунков в пределах одной страницы: так, например, «портрет» очень редко встречается с «готикой», но зато с удивительной регулярностью – с «каллиграфией» и т.д.

Появление особенно большого количества «готики» и «каллиграфии» в рукописях, начиная с 1867 года, очевидно связано с участием в творческом процессе романиста Анны Григорьевны. Достоевский диктовал жене с большой скоростью (она стенографировала) по «сырому материалу», «конспектам», что означало еще больший перенос внимания писателя на ранние

формы записи художественной идеи. В сущности, начиная с этого момента, он никогда не писал беловик своего произведения, но лишь понятные только ему «конспекты».

С момента появления в жизни и творческом процессе Достоевского Анны Григорьевны, то есть с осени 1866 года, он заметно меньше стал писать, еще более дорожить каждой записью в своей «письменной книге», подобно упоминаемому в «Преступлении и наказании» Магомету, который «почти никогда не писал сам; но пользовался услугами секретарей, писавших под его диктовку». А.Г. Достоевская, освободив супруга от писания окончательного текста, создала ему условия для более тщательной и углубленной работы над «планом» произведения, в то время как процесс создания слитного текста романа перешел в *устное слово*, которое почти не терпит черновика. Следовательно, степень художественной завершенности «творческого конспекта» должна быть значительно выше, чем при собственноручном написании наборной рукописи. «Исправления» в процессе диктовки еще более легки, чем при письменном фиксировании текста, однако, чем ближе мысль к «колее», проложенной в процессе освоения «зачатий художественных мыслей», тем больше шансов на творческую удачу. Страница тетради была не только инкубатором для возвращения художественных знаков, но и первичной моделью пространства будущего художественного мира.

Поэтому особое значение в пределах динамического пространства страницы черновика Достоевского обретали понятия «верха» и «низа». Буквально совпадая с верхней и нижней частями листа, они одновременно обозначали собой два полюса творческой идеологии писателя, на противоположных концах которой размещаются «земля» и «небо», «зло» и «добро», понятие о духовной высоте и житейской приземленности. Эта ориентированность по отношению к прямой координатной системе «верх-низ» свойственна всем проявлениям творческой деятельности Достоевского — как идейно-философским концепциям его произведений, так и графическим построениям на страницах его рукописей. Художник и мыслитель, Достоевский был устремлен в своем творческом движении «снизу» «вверх»; «свидригайловское», «ставрогинское», «карамазовское» начало в человеке побеждалось идеями, которые несли Соня Мармеладова, Шатов, Алеша и Зосима («Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы»). Ощущение страницы рукописи как живого, населенного действующими лицами пространства, заставляло Достоевского зачеркивать не только слова, но и рисунки, снабжать героя «нимбом» или даже многократно крестить пером страницу (во время работы над «Бесами» при формулировке образа Петра Верховенского).

Если с этой точки зрения мы проанализируем графическое наследие писателя во всех трех его главных типах, то обнаружим, что Достоевский рисовал:

1) портреты людей; практически всегда – лица, очень редко – погрудное изображение, всего несколько рисунков фигуры в полный рост (как правило, в этих случаях не связано с творческим процессом),

2) готические окна и арки; «крестоцветы», остроконечные башенки, венчающие крышу готического здания,

3) каллиграфические композиции, состоящие чаще всего из имен собственных.

Во всем этом разнообразии есть одна черта, общая для каждого из видов графики писателя, присущая им всем идея «верха». Лицо человека, например, для писателя являлось истинным выражением духовного значения его носителя, подлинным отражением образа и подобия Творца вселенной. Готические арки, изображаемые Достоевским, при всей их фантастичности и удивительном разнообразии, объединяет то, что они воплощают собой ту идею устремленности вверх, которую несет в себе эстетическая концепция готического стиля. Дубовые листочки, «крестоцвет», как бы довлеют самим себе: нет ни намека на ветвь или ствол, нет даже черенка листа – нет ничего, что могло бы намекать на их соединение с землей, «низом». Эти детали не только не подразумеваются, но отменяются даже сама их идея; листья общим основанием сливаются в единый законченный и довлеющий себе пластический образ. «Каллиграфия», в свою очередь, означает совершенный, доведенный до эстетического абсолюта определенный письменный стиль; «каллиграфическое слово» – как бы слово в максимуме своего эстетического и семантического значения. Написанные таким образом слова обычно венчают ассоциативный слой, объединяющий большую группу фактов или явлений.

Оказывается, что общим для всех трех видов графики Достоевского является то, что они 1) обозначают наиболее характерный элемент, часть, символизирующую и олицетворяющую нечто целое (лицо – человека, лист – дерево, стрельчатый свод – готику, каллиграфически написанное слово – некое идеальное и художественное совершенное «слово») и 2) воплощают в себе буквальный и смысловой «верх» каждого из изображенных предметов.

Не только значения отдельных рисунков, но и значения типов рисунков строго и логично соответствуют этико-философской системе писателя, его творческому кредо, отождествляющему «верх» – с положительным этическим идеалом, «низ» – с противостоящим ему образом «безморальности» и смерти. Расположение графических элементов на странице рукописи Достоевского имеет такой же важный смысл, как расположение элемента готической архитектуры в составе композиции определенного здания. Поэ-

тому чтение графики Достоевского, с учетом свойств его изобразительной грамматики, учитывая взаимное значение рисунков и окружающих рисунки слов, поможет глубже проникнуть в сущность творческого процесса писателя, откроет новые факты истории создания им своих произведений. Хотя работа эта – для филологии XXI века в силу ее исключительной сложности.

Итак, в кажущемся беспорядке и хаосе страницы творческой рукописи Достоевского нет ничего случайного. Вот один из примеров. Казалось бы, разделение «записной тетради» на страницы не может иметь для писательской работы какого-либо существенного значения: заканчивая писать на одной и переворачивая на другую страницу, он совершает акт чисто технического свойства, не имеющий прямой отношения к творческому процессу. Действительно, записывая уже практически готовый текст, например, первой редакции «Преступления и наказания» – «Исповедь преступника», Достоевский пишет текст сплошным потоком, строчку за строчкой, переворачивая страницы по мере их заполнения, подряд. Текст пишется практически набело, и поэтому нет рисунков – только характерные «крестоцветы» в местах окончания главок; по мере приближения к осуществленному в слове «хронотопу» стираются грани между пространствами соседних страниц. Иначе происходит в тех случаях, когда писатель находится в самом начале пути осуществления своего творческого замысла и идет наметка «плана». Именно в эти моменты возникает обилие различного рода рисунков во всем их многообразии, и одновременно особенное, важное значение приобретает именно лист, страница как своеобразное «поле» для размещения пунктов «плана» будущего произведения независимо от того, в какой форме – словесной записи, «каллиграфии» или портрета – это сделано.

Само движение записей и графики внутри пространства тетради оказывается выражением особого смысла: оно выражает скрытое в нем значение. Движение «по стреле времени», согласно европейской книжной традиции, есть движение слева направо и сверху вниз. Именно так и расположены записи и рисунки Достоевского относительно друг друга в пространстве тетради. С другой стороны, сам разворот (раскрывая «записная тетрадь») воспринимался писателем как пространство, четко разделенное вертикальной прямой на правую и левую половину, четную и нечетную страницы, в которых он видел два отличающихся друг от друга, подчас противостоящих друг другу поля. Поэтому замыслы одного произведения систематически оказывались на «левой» стороне тетради, другого – на «правой». Например, записи к «Преступлению и наказанию» в «Записной тетради №2» расположены на левой, четной стороне, то есть на страницах №1, 2, 4, 6, 8, 10 и т.д., в то время как записи к повести «Крокодил» в той же тетради – на

правой, нечетной стороне, на страницах №3, 5, 7, 11, 13, и т.д. Два художественных пространства двух произведений заняли в пределах пространства тетради свою «половину», и вряд ли это произошло случайно. Созданные писателем в одно время, два хронотопа соседствовали, разделяясь четкой границей внутри общего им творческого «космоса» Достоевского.

По той же модели, иногда «левое» и «правое» поля тетради занимали не два различных произведения, но два различных «плана» одного художественного замысла. Как почти всегда в таких случаях, переход с одной страницы на другую означал переход от одного этапа решения задачи к другому, от одной цели идеи – к другой, часто отличной от прежней или даже противоположной. Поэтому мы видим множество страниц, заполненных тесно прилегающими друг к другу рисунками и записями, так что «яблоку негде упасть», в то время как рядом находилась полупустая страница с одной-двумя записями или с одним рисунком посередине. Примеров такого рода множество. Они показывают, что сама данная страница обладала для Достоевского каким-то особым, важным самостоятельным значением; чисто литературное значение написанного на ней текста оттенялось графическим планом выражения всей графико-словесной композиции, воспринимаемой как единое целое. Это хорошо видно и в случаях, когда писатель обращается к уже наполовину занятой старым текстом странице, очеркивая горизонтальной линией предыдущие записи и образуя тем самым как бы новый, «чистый» лист (например, илл. 3). Два различных «плана» романа «Преступление и наказание», находясь на одном развороте тетради, взаимно противостоят друг другу (илл. 1 и 2). Свою особую графико-стилевую атмосферу имеет и каждая из «тетрадей» Достоевского, каждая из которых формулирует определенные черты создаваемого на ее страницах «хронотопа».

Другое свойство, объединяющее письмо и рисование пером, – наличие у того и другого *почерка*. В рисунке пером, так же как и в процессе письма, сам характер, темп, ритм движения руки – непосредственное, независимое от воли автора выражение духовного и эмоционального состояния, владеющего им в данный момент. В рисунке мы можем прочесть не только изображенный в нем наглядный смысл, но – само движение; линия оказывается как бы запечатленным жестом автора. В чертах, образующих рисунок, «читается» пульс внутренней жизни, биение мысли и чувства пишущего и рисующего. Очень важно лонять, «прочитать» и эти «записи». Как пишущий узел кардиографа чутко реагирует на каждое движение сердца, так и перо в руке писателя чутко отзывается на каждое движение его души. Поэтому рисунок и письменное слово в рамках одной словесно-графической композиции Достоевского имеют *один почерк*, выполнены в одной графической манере. Окружая рисунок, словесная запись составляет с ним одно

целое, взаимодействуя с ним на графическом уровне. Напряженности почерка писателя соответствует и напряженная, нервная линия Достоевского-графика; нажим на перо, скорость движения руки, высокая эмоциональность и искривляющая интонация свойственны всем видам графики писателя. Нетерпеливые, жесткие линии рисунка Достоевского и столь же жесткий, «колочий» почерк писателя, гармоничные линии прописи и умиротворенно-глубокие портретные рисунки с одинаковой достоверностью говорят нам о большом накале и свойстве эмоций в процессе обдумывания писателем художественной идеи.

Используя «записные тетради» одного формата и размера, Достоевский, конечно, выработал с годами определенные черты стиля письма и рисунка, общие для всех его «тетрадей». Ясно поэтому, что рисунки писателя, сделанные одним определенным почерком, в одной творческой манере, на страницах одного формата, должны быть примерно одинакового размера. Действительно, так оно и есть. Строгий порядок, царствующий в графике Достоевского, сказался и в том, что все рисунки, изображающие лица людей, подразделяются на два формата. Если Достоевский начинал рисовать на совершенно чистом листе бумаги, то его рисунок, как правило, имея размеры 7×6 см, оказывался расположенным по прямой оси координат на странице и находился строго в ее центре (илл. 1, 2, 12). В некоторых случаях графический набросок, иногда сопровождаемый «каллиграфией», составлял всю «запись» Достоевского на странице (илл. 3, 12). Иногда он постепенно «обрастал» черновыми заметками, которые занимали все оставшееся от рисунка пространство. При любой тесноте на странице рисунок «большого» размера оказывался нетронутым. Если же на листе тетради уже были ранее сделаны какие-то записи или рисунки, независимо от их размера и характера, то страница уже не воспринималась Достоевским как привычное ему поле для записи, и любой возникающий здесь рисунок выполнялся на втором, «малом» формате, имея размеры приблизительно 3×2 см. (илл. 8, 10, 11). Практически все рисунки Достоевского – этих двух размеров. Обратим внимание и на то, что это относится к «портретам», лицам людей; человеческие фигуры, редкие в графике писателя, обычно занимают всю страницу в длину, это продиктовано размерами лица («второго формата»). Другими словами, лица, нарисованные писателем в этом случае, создавались того размера, что поместилась бы и вся фигура, дорисованная в тех же пропорциях. Интересно, что «готика» Достоевского имеет те же два размера, размер «готического рисунка» колеблется между границами двух портретных форматов, незначительно уменьшаясь и увеличиваясь в этих пределах; то же самое относится к «каллиграфии». Размеры всех рисунков Достоевского имеют смысловое соответствие, напоминаю-

щее о пространственном и графическом соответствии между собой букв одного алфавита или значков пиктограмм в рисуночном письме.

Эта закономерность помогает устанавливать, в каждом отдельном случае, хронологическую последовательность заполнения той или иной страницы, решить, например, вопрос: что появилось раньше – рисунок или словесная запись? Как правило, при наличии на данной странице рисунка «большого» формата, расположенного посередине страницы, можно утверждать, что все остальные рисунки и записи появились позже и этот центральный рисунок был первым на странице. Обычно это подтверждается и самим расположением текста, переносами слов, «обводящих», «обтекающих» рисунок. Рисунки «малого» формата обычно расположены на полях – слева, внизу или наверху, но никогда не посередине листа, что также еще раз свидетельствует о том, что они были созданы после написания текста (илл. 8). Если на странице есть центральный рисунок «большого» размера и один или несколько «малого», а также черновые записи, то, как правило, последовательность заполнения страницы принимает такой вид:

- 1) центральный портрет «большого» формата,
- 2) скорописные тексты,
- 3) портретные рисунки «малого» формата (на свободном пространстве, обычно внизу или слева, на свободном поле,
- 4) скорописные тексты (на свободных полях, часто под углом в 90 или 180 градусов к предыдущим текстам).

«Готика» и «каллиграфия» ведут себя в составе поля страницы аналогично портретным рисункам. Единственное важное отличие заключается в том, что они могут многократно повторяться с разной графической интонацией. С портретными рисунками такого рода «повторения» редки. Один из таких случаев, параллельных повторяющейся каллиграфии и готике, – четыре попытки изобразить молодого И.С. Турненева (илл. 3). По этой схеме заполнялись многие и многие – практически все страницы «письменной книги» Достоевского, если писатель работал над разработкой художественной идеи, «планом» произведения или связанным с ним внешним и внутренним «лицом» героя. Такого рода графические композиции, где присутствовали различные формы записи, систематически возникали при работе над планами романов, например, «Преступление и наказание» (илл. 1 и 2), «Идиот» (илл. 10), «Бесы» (илл. 8).

Следует отметить неполную тождественность трех типов рисунка Достоевского в их отношении к письменному слову: начиная страницу с «каллиграфии», писатель редко создавал затем «портреты», напротив, изображение лица героя часто сменялось затем многочисленными «каллиграфическими размышлениями», может быть, связанными с изображенным человеком. «Готика» возникала по ходу движения мысли писателя (илл. 5,

9); «крестоцвет» – при окончании большого куска или главы (илл. 6); «каллиграфия» – не знает для себя постоянного места, возникая в любой момент: в конце или в начале обдумывания, вместе со скорописным текстом или отдельно от него (илл. 7, 8, 10, 12). Обращение к рисуночному письму, как это очевидно, не было ни редким, ни случайным эпизодом творческой жизни Достоевского. Скорее, можно говорить о глубокой закономерности этого явления, определяемого самой логикой творческого развития писателя. Возникает вопрос: почему именно графика, а не какой-либо другой вид искусства, оказалась в творческом арсенале романиста? «Материальное» родство письма и рисунка пером плюс основательная подготовка, которую писатель получил в Главном инженерном училище, – это лишь две важные предпосылки для возникновения этого явления. Главные же причины заключаются в характере самого творческого процесса и той специфической роли, которую играло в нем рисование пером.

Таким образом, в «записных тетрадах» Достоевского мы обнаруживаем не просто «черновики», но некий универсальный прототекст произведений писателя. Не случайно, что так трудно подчас определить, к какому именно произведению относится та или иная запись, страница; в публикациях, стремящихся строго разделить черновики писателя по принадлежности к тому или иному произведению, неизбежны ошибки. Ибо в ряде случаев это невыполнимая задача. Некоторые записи и рисунки Достоевского относятся либо к неосуществленным произведениям, либо к нескольким осуществленным. Такого рода путаница – результат нашего неверного представления о принципах творческой работы Достоевского, когда писатель представлялся нам чем-то вроде мастерового, изготавливающего определенный предмет из совершенно определенного набора материалов. На самом деле Достоевский создавал в своих «письменных книгах» атмосферу философско-эстетических исканий, способствующих выработке художественной формы. Те или иные записи или рисунки, как мы видели, могли относиться сразу к нескольким произведениям, совмещенным в одном.

Особые «иконические знаки», которыми Достоевский заполнял в этот период свои «записные тетради», создавались как бы на нейтральной полосе, отделяющей: понятие от наглядного знака, слово от изображения. Напряженная работа творческой фантазии по формированию «полного образа» (выражение Ф.М. Достоевского) приводит затем и к решению сюжетной задачи, где этот первоначальный знак воплощается в слово и действие. Но эти «слова-знаки» – еще далеко не готовая литературная форма. Они получают мнемоническую функцию, обозначая «очерк героя», понятный пока лишь только автору. Главная трудность состояла в том, чтобы найти нужное словесное выражение для художественной идеи, пока что существующей в сознании писателя в виде цельного, нерасчленного

образования. В процессе своей реализации в литературную форму она из цельного должна обрести дискретную форму. Этой проблемы не знает живописец, воплощая цельный образ в наглядной данности в своем полотне; в литературе столь же цельная идея передается комбинацией легко расчленяемых на разных уровнях знаков. Высший уровень такого лексического расчленения, например «Словарь языка Пушкина»; гораздо более проблематичен «Словарь Рембрандта» или «Словарь Дюрера».

Создается парадоксальная ситуация: оказывается, словесная форма выражения в черновой записи в «тетради» Достоевского не только не помогла, но мешала процессу поиска нужной литературной формы. Происходит это потому, что новая художественная форма создается из старых слов, уже «населенных» определенным значением. Кроме того, как указывает Л.С. Выготский, «мысль и слово оказываются с самого начала вовсе не скроенными по одному образцу. В известном смысле можно сказать, что между ними существует скорее противоречие, чем согласованность. Речь по своему строению не представляет простого зеркального отражения строения мысли. Поэтому она не может надеваться на мысль, как готовое платье. Речь не служит выражением готовой мысли. Мысль, превращаясь в речь, перестраивается и видоизменяется».¹² Достоевский вынужден был решать эту проблему, и он нашел неожиданный и эффективный прием: применяя специальные рисунки, «знаки», словесно-графические композиции, в которых сочетается слово и изображение, он помогал в освобождении слова от «чужого смысла», вырабатывая новое художественное значение: поэтический язык, надстраивающийся над литературным. Другими словами, пока Достоевский оперировал цельными образами и «зачатиями художественных мыслей» – он не испытывал никаких трудностей, создавая «планы» «десятками». Однако стоило писателю перейти к этапу «перевода» этого ясного ему цельного образа в литературную форму, как тут же возникали невероятные трудности, о которых свидетельствует и сам писатель в своих письмах, и сами его «записные тетради». Язык черновика, «внутренняя речь Достоевского», вступала в конфликт с настоящей, белой формой, «литературной нормой», резко отличаясь от нее. Но обойтись без черновика нельзя. История мировой литературы не знает примера создания романа без черновых записей к нему. Писатель стоит перед необходимостью поиска такого способа фиксации художественной идеи, который бы:

- 1) адекватно выполнял роль «знака» и «полного образа» художественной идеи,
- 2) был бы формой *несловесной* – чтобы не расчленять искомую литературную форму до ее окончательного созревания,

¹² Л.С. Выготский, *Собр.соч.: в 6 тт.*, т. 2, М., 1982, 307.

3) мог бы быть использованным одновременно и вместе с обычной словесной записью. Всем этим условиям удовлетворяет графика, рисунок пером или «каллиграфия»: фиксируя идею в ее цельности в одном «знаке» и легко используя на странице рукописи рядом и вместе с любым видом записи, дополняя ее. Возникая в самом начале «первого этапа» движения мысли, идеография быстро и точно схватывает вспыхивающие в сознании писателя мысли. Потом вербальная форма перехватит эстафету у наглядно-мотивированного знака, оттолкнется от него и перейдет ко «второму этапу» творческого процесса. Синхронный и лишенный темпоральности наглядно-мотивированный знак идеографии переходит затем в процессе перевода в линейный, развернутый во времени понятийный знак синтагматической оси художественной формы.

Есть и еще одна черта, делающая графику незаменимым помощником в творческом размышлении писателя. Это ее бесконечная эллиптичность, условность, многозначность, которые могут быть присущи рисунку, но никогда в такой мере – слову. Глубокая разница между «беловиком» и «черновиком» Достоевского заключается еще и в том, что если произведение писателя задумано и осуществлено адресованным к чужому сознанию, то при работе над составлением «плана» текст адресован самому себе. Мы видим частые обращения Достоевского к себе в форме «каллиграфии»: «Ошибка», «Главная мысль», «Эврика!» и др.; аналогичным, хотя и не столь явным образом обращены к себе и все графемы Достоевского. Только принимая во внимание это обстоятельство, возможно их верно оценить и понять. Делая в своей тетради пометы, рисуя в задумчивости лица, занимающие его воображение, писатель не только не подразумевает какого-либо «читателя» записей или «зрителя» рисунков, но прямо избегает их. Пока герой еще не родился в живом хронотопе окружающего его художественного мира, вмешательство третьего лица в интимный процесс диалога автора и героя может разрушить еще некрепкую его определенность.

«Внутренняя речь, – говорит Л.С. Выготский, – есть максимально свернутая, сокращенная, стенографическая речь. Письменная речь есть максимально развернутая, формально более законченная, чем устная. В ней нет эллипсов. Внутренняя речь полна ими».¹³ Черновые записи Достоевского чрезвычайно близки к стенограмме, сокращены и полны эллипсов, максимально близких к смыслам его «внутренней речи». На грани понятного ему самому пишет он свои «конспекты», время от времени перемежая их знаками своего «рисуночного письма». Парадоксальность черновика, словесного и графического, заключается в том, что, воплощая идею будущего романа, он вместе с тем подразумевает в качестве читателя совсем не то сознание, к которому будет адресован этот роман. Поэтому работа Досто-

¹³ Л.С. Выготский, *Указ. изд.*, т. 2, 239.

евского на «втором» и «третьем» этапе оказывается, по существу, «переводом» художественной идеи с понятного одному ему идеографического «языка» своей «письменной книги» на язык литературы, рождением нарратива из внутреннего автокоммуникативного процесса.

Черновая идеография Достоевского, таким образом, – это вненарративная письменная речь, обращенная к самому себе. И это делает возможной выработку большого разнообразия идеограмм, условных значков, эскизов и условных линий, «каллиграфических» записей-размышлений, кратких «конспектов», удобных для первоначального обозначения идеи, хотя часто и непонятных стороннему наблюдателю. Наличие нескольких параллельных и преемственных друг по отношению к другу языков придает стабильность процессу порождения и передачи информации. Например, наши жесты и мимика при разговоре; подписи под произведениями изобразительного искусства, надписи и пиктограммы компьютерной оболочки, другие случаи такого дублирования, выработанные современной культурой. Но нужна ли подпись под картиной самому автору картины; нужны ли жесты при беседе с самим собой? Необходимость их, однако, чувствуется адресатом нашего сообщения, будь то «другой» или «другое я». «Второй» язык приходит нам на помощь, когда отказывает «первый»: в ответ на трудный вопрос человек молча разводит руками, подняв брови; обсуждение картины художника выполняется с помощью слов, а не диалога рисунков, и т.п. В процессе общения часты случаи, когда для точного выражения смысла нужно не найти слово, а обойти его. Путь к словесному знаку проходит через мотивированный, иконический знак.

В связи с этим характерно, что «косноязычие» в произведениях Достоевского очень часто означает не низкий уровень интеллектуального развития героя, но, напротив, высокое развитие его самосознания. Обратим внимание на то, что некоторые герои-философы писателя плохо и неумело говорят, коверкая синтаксис русского языка (например, Девушкин из «Бедных людей», Раскольников из «Преступления и наказания», Мышкин из «Идиота», Кириллов и Шатов из «Бесов» и т.д.); в то же время представители ненавистной Достоевскому «золотой середины» – прекрасные ораторы и красноречивы (Ратазьяев из «Бедных людей», Лужин из «Преступления и наказания», генерал Иволгин и Тоцкий из «Идиота», Петр Верховенский из «Бесов» и т.д.). Современники писателя рассказывают, что сам Достоевский говорил негладко, с трудом подыскивая слова. И не потому, конечно, что его словарный запас был слишком мал, но прямо по противоположной причине: как и в творческом процессе, ему приходилось выбирать наиболее точное выражение мысли из гораздо большего, чем это происходит в обыкновенном человеке, количества вариантов. Перевод со своего внутреннего языка на общепринятый литературный представлял собой одну

из важнейших проблем Достоевского-художника, и именно здесь коренится причина возникновения его «идеографии».

Писатель понимал, что успех в творческой работе во многом зависит от точности «перевода», и самая интересная, оригинальная мысль может погибнуть и не найти понимания, если не получит адекватную форму. Комментируя размышления одного из своих персонажей, генерала Пралинского из «Скверного анекдота», он замечает: «Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, тем более литературный». ¹⁴ Эта мысль могла показаться слишком смелой во времена расцвета позитивистского взгляда на язык, однако современные исследования подтверждают это наблюдение писателя: «Мы можем думать и при отсутствии беззвучного потока слов, а также понимать назначение предметов, слов для которых мы не знаем... Установлено, что многие люди могут читать глазами без промежуточного потока речевых знаков». ¹⁵ Достоевский, конечно, хорошо чувствовал, что в процессе творческого мышления его сознание вырабатывает художественные идеи и зрительные образы, еще не имеющие вербально-словесной «подкладки». Формирование нового наглядно-понятийного знака в процессе творческого размышления помогало ему не только «изобразительно сформулировать идею» (в портрете), но иногда обойти словесный знак – знаком графическим, обозначающим софийную идею «красоты-добра истины» (в «готике»), или удерживать мысль в одном русле с помощью «каллиграфии», также воплощающей в себе «идеальное слово» (часть «Слова»). В графическом знаке нет литературного стиля, и это освобождает писателя от многих и многих ограничений, стесняющих возможности роста возникающей художественной формы.

Этот вопрос много лет назад затронул Ю.Н. Тынянов. В статье, посвященной поэтике иллюстрации, он писал: «Случай, когда рисунок может играть роль более самостоятельную, но уже в *плане слова* – это использование графики как элементов выражения в словесном искусстве. Поэзия оперирует не только и не собственно *словом*, но *выражением*. В понятие выражения входят все эквиваленты слова; такими эквивалентами слова могут быть пропуски текста (вспомните громадную роль пропусков строф в «Евгении Онегине»), может быть и графика. Таким эквивалентом слова будет бутылка у Рабле, рисунок ломаной линии у Стерна... Роль их особая, но исключительно в плане слова; они эквиваленты слова в том смысле, что, окруженные словесными массами, они сами несут известные функции (являясь как бы графическими «словами»)». ¹⁶ Отличие графического «сло-

¹⁴ Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30-ти тт.*, т. 5, 12.

¹⁵ И.Е. Гельб, *Опыт изучения письма*, М., 1982, 20–21.

¹⁶ Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. Литература. Кино*, М., 1977, 316.

ва» Достоевского – его портретов, «готики» и «каллиграфии» – от названных Ю.Н. Тыняновым примеров заключается в том, что словесно-графические композиции писателя не «эквиваленты» художественного слова (и потому ни в коем случае не «иллюстрации»), но лишь его временные «заместители» в тот момент, когда настоящее художественное слово еще не созрело. Графика Достоевского стоит не рядом с его художественным словом, но перед ним по времени возникновения в творческом процессе. «Графическое слово» «записных тетрадей» романиста – начало работы над литературным образом. Поэтому подавляющее число различного рода рисунков и «каллиграфических» записей было им сделано именно при «планах» произведений, подготовительных материалов к ним, в момент разработки художественной идеи. Вопрос этот проясняется самим Достоевским, в характерной для него форме обращения к себе, записавшим в черновых материалах к роману «Подросток» свое творческое кредо.

По мнению писателя, важно не только выработать интересную художественную идею, но и «перевести» ее затем на литературный язык. Очень характерно, что Достоевский резко разделяет эти два сопутствующих работе писателя вида обработки материала: «Чтобы написать роман, – отмечает Достоевский, – надо запастись прежде всего *одним или несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. *В этом дело поэта.* Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут уж дело художника, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том, и в другом – в обоих случаях».¹⁷ Мы уже обратили внимание на то, что во время «работы художника» – то есть при лепке литературной, словесной формы – Достоевский почти никогда не рисовал.

Исходя из этой схемы писателя, его собственные рисунки и идеограммы в «письменных книгах» – это «рисунки поэта». То есть на первом этапе писатель поглощен продумыванием художественной идеи («сильного впечатления») в бессловесной, наглядно-образной форме, в форме «ощущений, без перевода на человеческий язык»; графические наброски, сопутствующие «работе поэта», помогают Достоевскому в этом. Затем приходит время «художника», который «переводит» наглядный, цельный образ в словесную форму: Достоевский создает рисунки, «чреватые словом», пользуясь удачным словосочетанием М.М. Бахтина. Подчеркивая роль рисунков как лучших знаков для самовыражения, он говорит о формировании в процессе рисования «потенциального слова», «передвигающегося предела» творческого сознания.¹⁸ Литературное произведение можно сравнить в этом смысле с мозаичным панно; если оно эстетически трогает наше

¹⁷ «Ф.М. Достоевский в работе над романом 'Подросток'», *Литературное наследство*, т. 77. М., 1965, 64.

¹⁸ М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, М., 1986, 365.

воображение, мы не замечаем, что оно составлено из маленьких кусочков смальты, каждый из которых, кажется, не означает целого. Сам факт точного цветового подбора чужих друг другу кусочков камня может оказаться источником эстетического наслаждения. Однако если мы вынем несколько деталей – картина может сильно пострадать. Правда, изобразительное искусство не знает такого рода расчлененности на элементы, и художественный образ выражается *одним* знаком. Литературное произведение составлено из слов, каждое из которых имеет художественное значение только в контексте всех остальных, составляющих текст. Продолжая сравнение с мозаикой, можно «работу поэта» определить как рисование эскиза будущей мозаичной картины, а «работу художника» – как заполнение ее кусочками смальты, повинувшись разработанному «плану».

Эти два этапа работы вовсе не являются привилегией одного Достоевского, они присутствуют в творчестве любого художника слова. Действия в «обход слова» через мышление без слов, но с помощью «ощущений», «без перевода на человеческий язык» (сопровождаемые рисованием, как это было с А.С. Пушкиным и Ф.М. Достоевским, или нет) свойственны почти каждому писателю. Как свидетельствует Г. Флобер, «если упорно держишься за какой-нибудь оборот или выражение, которые не удаются, это значит, что не овладел идеей. Если ясно представляешь себе известный образ или чувство, то слово само выплывет на бумаге».¹⁹ Записанная мысль имеет ряд принципиальных отличий от мысли запомненной. Э. По сочувственно цитирует Бернадена де Сен-Пьера, подтверждая опыт Достоевского: «То, что я записываю на бумаге, я вычеркиваю из памяти».²⁰ Записывая, писатель не просто фиксирует нечто обдуманное в процессе творческого размышления, но связывает эту мысль с ее будущей художественной формой. Для этого Достоевскому понадобился ряд «языков-посредников», помогавший ему соединить «входной» язык его внутренней речи и создаваемый им язык художественной формы на уровне буферной зоны, соединяющей его внутренний мир и мир окружающей его реальности.

Конечно, это «дословесное» обладание идеей протекает у разных писателей по-разному, в зависимости от особенности их образования, воспитания, эпохи, творческого стиля, и, конечно, далеко не все они помогали себе в таких случаях рисованием или даже созданием специальной «идеографии», как это было у Достоевского, для которого было характерно «рисование в уме», пользуясь словами самого писателя, «полного образа» художественной идеи, и это рисование в уме сопровождалось движением пера по бумаге, отражающим процесс творческого мышления.

¹⁹ Г. Флобер, *Собр. соч.: Письма 1831–1854 годов*, М.; Л., 1933, 377.

²⁰ Цит. По изданию: *Эстетика американского романтизма*, М., 1977, 153

Мы знаем, что Достоевский в процессе выполнения «работы поэта» много фантазировал: идеи сменяли друг друга с молниеносной быстротой, но иногда писатель подолгу «всматривался» в создаваемого им героя. Мы также знаем, что именно в процессе такого пристального разглядывания характера и «лика» своего персонажа он обычно зарисовывал его «портреты». Но что происходило в такие минуты в сознании писателя? Отдавал ли он себе отчет в смысле того приема литературной работы, который стал для него привычной нормой? Интересное свидетельство об этом мы находим в «Дневнике писателя», где Достоевский рассказывает о том, что, лишенный на каторге возможности нормальной литературной работы («с пером в руках»), и вместе с тем не в силах остановить привычный для него процесс художественной обработки окружающей реальности, он занимался «рисованием картин» в уме. Достоевский вспоминает об этом так: «Мало-помалу я и впрямь забылся и неприметно погрузился в воспоминания. Во все мои четыре года каторги я вспоминал непрерывно все мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начинались с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастали в цельную картину, какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, поправлял его, поправлял непрерывно, в этом состояла забава моя...».²¹ Мы видим, что художественный мир – «цельная картина» – вырастает из «точки» или «черты» (знака идеограммы), но способ, каким достигается успех в «работе поэта», еще далек от оперирования словами и выражениями, более напоминающая приемы профессионального живописца, легкими продуманными мазками «поправляющего» свою картину, доводящему свое произведение до совершенства художественности и достоверности.

Творческая автокоммуникация Достоевского была основой культурно-этического и онтологического самоопределения его личности как писателя. Характерный для черновой рукописи Достоевского набор вербально-иколических текстов и языков представляет собой отражение процесса, лежащего в основании творческого мышления писателя. Не случайно, что одним из самых частых знаков его творческой рукописи являются записи, фиксирующие имя или росчерк писателя – «Достоевский», а также каллиграфически выписанные имена как следы внутренних перевоплощений писателя, ищущего точку повествования, основу будущей композиции. Повторы одних и тех же знаков, совершенно избыточные в канале «Я-Ты», например, многократные повторения одного и того же слова (илл. 12), портрета (илл. 3), готического рисунка (илл. 9) – очевидная примета автокоммуникации в

²¹ Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 тт.*, т. 22, 47.

творческом процессе Достоевского. Программируемая им эстетическая коммуникация «автор-читатель», в рамках «работы поэта», начиналась с диалога между несколькими аксиологическими системами, присущими им несколькими языками, со смыслового конфликта между «внутренней» и внешней речью, между условным и иконическим образом. Являясь важной частью творческого процесса Достоевского, идеография чутко отзывалась на все многообразные изменения во внешних условиях жизни писателя, обстоятельствах его личной жизни, ментальных событиях, и, самое главное, являясь наиболее точным и продуктивным источником информации о его творческом процессе. Строгое в научном отношении изучение созданных Достоевским произведений, видимо, возможно лишь при условии последовательного и систематического изучения всех текстов и языков, входивших в его творческий процесс.



Илл. 3: РГАЛИ, ф.212, оп.1, ед.хр.4, л.86.

~~Александр~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~
 - ~~Баршт~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~
 - ~~Баршт~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~

- ~~Баршт~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~
 - ~~Баршт~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~
 - ~~Баршт~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~

Ому
 Ому

- ~~Баршт~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~
 - ~~Баршт~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~
 - ~~Баршт~~ ~~Баршт~~ ~~Баршт~~

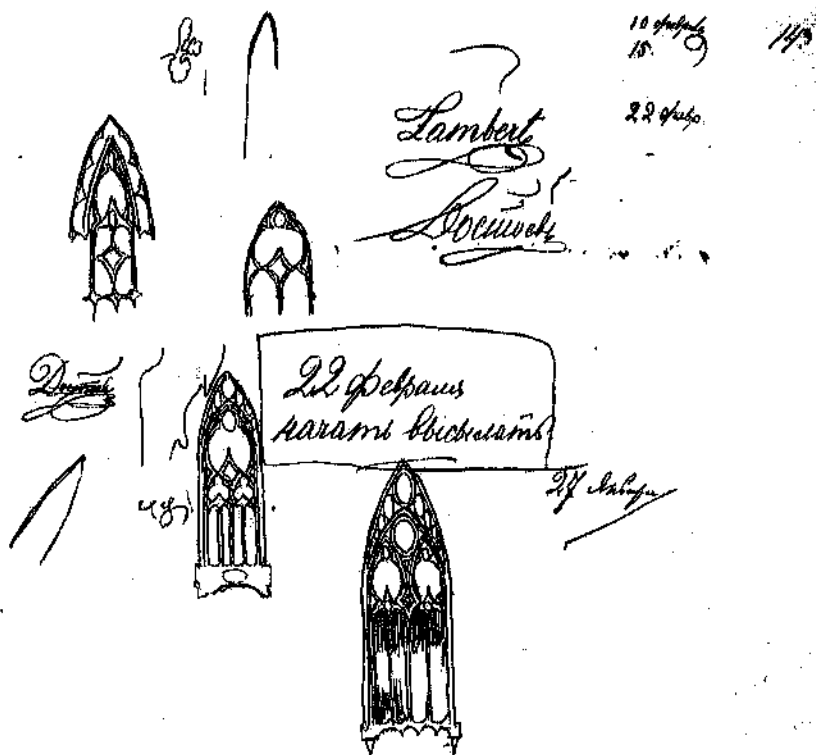


Виготмасова

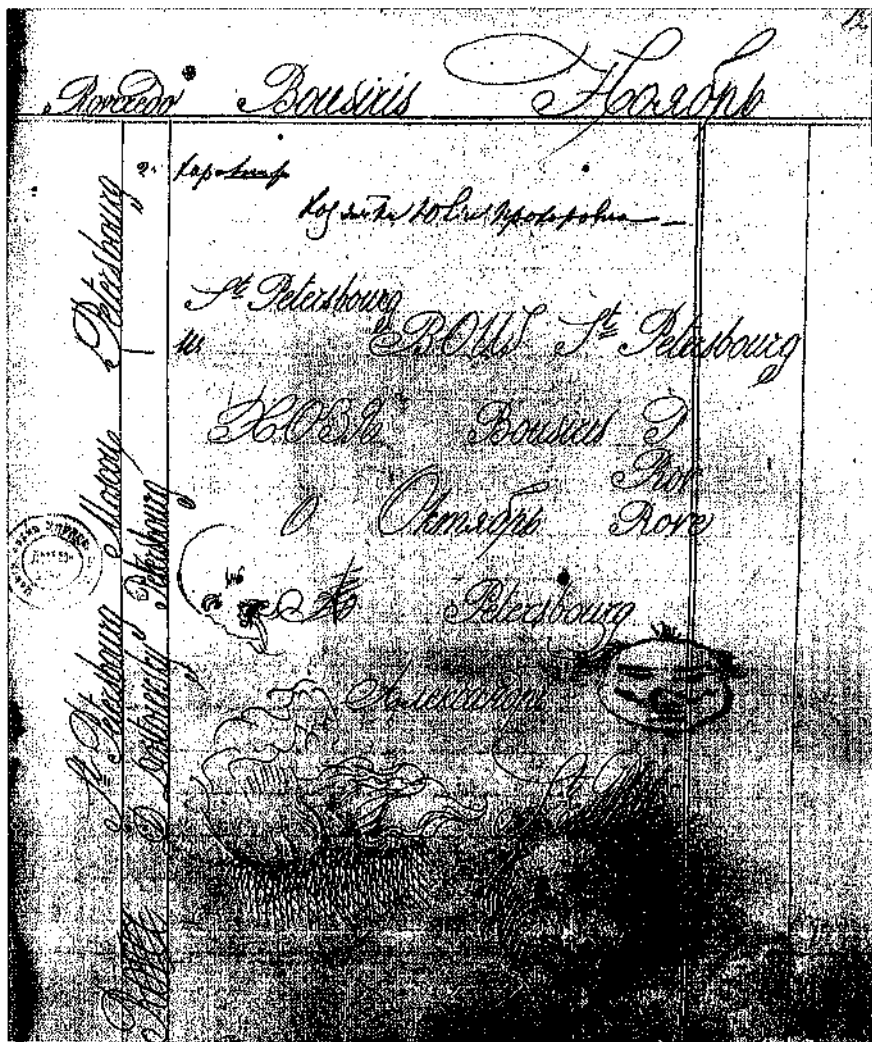
Виготмасова

Мадонна, Мадонна, Мадонна
 Мадонна, Мадонна, Мадонна
 Мадонна, Мадонна, Мадонна

Илл. 6: РГАЛИ, ф.212, оп.1, ед.хр.4, л.68.



Илл. 9: РНБ, ф.93, оп.1, ед.хр.4, л.14.



Илл. 10: РГАЛИ, ф.212, оп.1, ед.хр.5, л.12.

Alexander Lehrman

ON HOLY NIGHT: ČECHOV'S POETIC CREDO

Čechov's *Святою ночью* (*On Holy Night* or *On Easter Eve*)¹ was received by contemporary critics as a masterpiece of Russian lyrical prose. The story's content and form were considered so generally accessible and acceptable that the story was reprinted, in 1898, by a decree of Russia's Ministry of National Education, as a separate edition for mass distribution in public elementary and middle schools and in public reading rooms.²

The story is somewhat less accessible to the (post)modern reader. It is cluttered heavily with Russian religious *realia* which make it appear more exotic and lengthy than it in fact is, and make the help of an informed commentator indispensable.³ Even if the reader is conversant with the religious texts and practices that form the backdrop of *On Holy Night*, the piece still appears stylistically and structurally "un-Čechovian," especially in view of Čechov's own metapoetic statements, formulated so vigorously in his letters of the period (1886).⁴ The reader may even feel tempted to hold the author to his own standards.

The story's human and natural settings jar with the Easter imagery of the cherished Eastern Orthodox texts. The agitated human waves which carry the narrator in and out of the church seem almost a parodic reversal of those appearing in the 1st ode of the Great-Saturday ("the Holy Night") *Kanon* ("Волною морскою..."/"Under the wave of the sea...") which may well come to the reader's mind. This

¹ A prototype of this essay was presented as a talk at Princeton University in 1997. I thank Olga Peters Hasty, who had invited me to speak there. I'm also grateful to Caryl Emerson and Michael Wachtel for their good will and indulgence. Susan Amert was the talk's midwife, and to her my most heartfelt thanks are due. Needless to say, none of these good people bear any responsibility for the ideas expressed or unexpressed here, or for the form which these ideas have taken.

² See commentary and excerpts from reviews in Čechov 5, 624 f. All references to the quotations from *Святою ночью* will henceforth consist of the page number in vol. 5 of the Academy edition of Čechov's collected works (*Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах*, Moscow: Nauka, 1976). The references to Čechov's letters are to the volumes of *Письма в семнадцати томах* of the *Полное собрание*, abbreviated as *Письма*, or *Переписка А. П. Чехова в трех томах*, Moscow: Nasledie, 1996, abbreviated as *Переписка*).

³ See Willa Chamberlain Axelrod's partial decipherment of these symbols for the non-Orthodox English-speaking reader in *Reading Chekhov's Text*, ed. Robert Louis Jackson, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993, 96 ff.

⁴ See especially Anton Čechov's letter of May 10, 1886 to his brother Aleksandr, quoted below in footnote 9.

poem, one of the key texts in the Easter eve service, says: "He Who of old did bury the persecutor and tormentor under the wave of the sea, was buried under the ground by the male offspring of those rescued; but we, the female offspring, we shall sing to the Lord, for he has been greatly glorified!"⁵

Compare Čechov's variation on the "wave of the sea" theme:

У входа происходила неугомонная борьба прилива с отливом. [...] Люди снуют с места на место, слоняются и как-будто чего-то ищут. Волна идет от входа и бежит по всей церкви, тревожа даже передние ряды, где стоят люди солидные и тяжелые. О сосредоточенной молитве не может быть и речи. (100)

At the entrance an unceasing struggle of the flow against the ebb was taking place. [...] People rush from place to place, they wander about and seemingly look for something. The wave starts at the entrance and runs all through the church, agitating even the front rows where solid and heavyset people are standing. It is impossible even to think of a focused prayer.⁶

It seems that, in the story, it is the "focused prayer" that plays the role of the enemy submerged under the human wave. The monastery grounds and the church where the Easter celebration takes place are a scene of anxiety, chaos, and confusion; the smoky crimson lights on the shore are contrasted, at the very beginning of the story, with the bright and luminous stars in the sky, and then, close up, are described in terms worthy of hell-fire:

У самой воды громадными кострами пылали смоляные бочки. Отражения их, багровые, как восходящая луна, длинными, широкими полосами ползли нам навстречу. Горящие бочки освещали свой собственный дым и длинные человеческие тени, мелькавшие около огня; но далее в стороны и позади них, откуда неся бархатный звон, была все та же беспросветная, черная мгла. (95)

[...] тропинка вела к темным, похожим на впадину, монастырским воротам сквозь облака дыма, сквозь беспорядочную толпу людей, распряженных лошадей, телег, бричек. Всё это скрипело, фыркало, смеялось, и по всему мелькали багровый свет и волнистые тени от дыма... Суший хаос! (100)

By the water's edge, barrels full of pitch were aflame. Their reflections, crimson as the rising moon, shaped as long and wide stripes, were creeping toward us. The burning barrels lighted their own smoke and the long human shadows rushing to and fro by the fire; but further away and beyond the bar-

⁵ Волною морскою скрываюша древле гонителя мучителя, подъ землею скрыша спасенныхъ отроцы: но мы яко отроковицы Господеви поимъ, славно бо прославися. (Ирмосы Канона Великой субботы, 1). See the Greek original in *Anthologia graeca carminum christianorum*, ed. W. von Christ & M. Paranikas, Leipzig: B.G. Teubner, 1871, 196.

⁶ The following translations by A. Lehrman.

rels, whence the velvety bell ringing could be heard, there was the same pitch black mist.

[...] the path led to the dark monastery gate that looked like a cavity, through clouds of smoke, through an unruly mob of people, unharnessed horses, carts, coaches. Everything creaked, snorted, laughed, and the crimson light and wavy shadows from the smoke rushed back and forth along everything.... A veritable mess [literally, chaos / хаос]!

Even the morning after, the morning when Ieronim, a novice on duty as the ferryman, greets his lay passengers with the traditional affirmation "Христос воскрес" (102) / "Christ is risen," is cold, damp, and seems to be overcome with sleepiness and fatigue instead of brimming with the triumph of regeneration. The young merchant woman with rosy cheeks, at whom Ieronim stares as if "seeking in her face the soft and gentle features of his deceased friend" ("на лице женщины Иероним искал мягких и нежных черт своего усопшего друга" [103], the last sentence of the story), is hardly a convincing incarnation of "the resurrected Nikolaj," Ieronim's regretted companion.⁷

An invocation of the well-publicized "Čechovian ambiguity" would do little to redeem the story's apparent lack of a satisfying finale (for a tighter and tidier narrative, compare, e.g., Čechov's *Student*,⁸ another well-known piece on the Passion-Week theme, set on Good Friday). It may even seem at times that *On Holy Night* is simply an ethnographic travel sketch, fictionalized and dramatized to make a more easily digestible popular reading.

Although the story's instant acclaim and mass distribution show how successful Čechov was in winning over both the government bureaucracy and mass readership with his choice and treatment of a pious theme, the fortuitous concomitance of topic and reception is not the substance of the story's enduring worth. *On Holy Night*, I claim, occupies a crucial place in Čechov's *œuvre* because it is a metapoetic statement in which, according to his lights, Čechov defines the nature of verbal art and its transfiguring role in human experience. The story not only sets forth Čechov's deeply held convictions on what the writer should write and how he should write it; *On Holy Night* also defines the effect which verbal art has on the thoughtful reader and demonstrates by its own example how such art might work. This story's thoughtful reader – Čechov's intended audience – could be anyone experientially familiar with the Russian Orthodox service. In Čechov's day, that qualification applied to a vast majority of Russian speakers of all ages and from all walks of life, from the beggar to the Emperor.

⁷ That's what Willa Axelrod would have us believe, in her last-section attempt to find a resolution for the story's main subplot – the death on Great Saturday of Ieronim's intimate friend, hierodeacon Nikolaj, the saintly writer of *akathistoi* (see *Reading Chekhov's Text*, 102).

⁸ For a homiletic reading of "Student," see Robert Jackson's "Chekhov's 'The Student'" in: *Reading Chekhov's Text*, 127 ff.

Čechov's poetic manifesto sits hidden in plain view in the main section of the story, namely, in the dialogue on the ferry between the narrator and the ferryman monk Ieronim. The dialogue is centrally situated in the story's textual space, and its centrality to the story is clearly marked in other ways besides: it is the story's longest episode, occupying roughly four-and-a-half pages of the ten-and-a-half-page text; as a dramatic dialogue, in which the distinct stylistic registers of the two speakers are presented with Čechov's characteristic skill, it markedly differs from the rest of the text, where the 1st-person narrative voice predominates; the tone and content of the 1st-person narrative changes palpably after the dialogue (elements of self-questioning appear, the entire focus of the narrator's visit to the monastery shifts); in presenting the main subplot (the story of Ieronim and Nikolaj), the dialogue introduces a cast of supporting characters and a temporal depth (the subplot's prehistory) previously lacking. And finally, the story concludes with a brief reprise of the dialogue, underscoring its importance in the composition of the whole.⁹

The dialogue begins in a seemingly trivial fashion, with the narrator's exclamatory reaction to the beginning of the festive fireworks: "Как красиво!" (95) / "How beautiful!" Ieronim's reply seems trivial, too ("И сказать нельзя, как красиво! – вздохнул Иероним" (ibid.) / "It's impossible even to express how beautiful it is", said Ieronim with a sigh"), but it in fact prefigures the dominant themes of the story: death's sorrow, life's joy and beauty, and verbal art as a means of transport from the former to the latter.¹⁰

Ieronim, also in a seemingly trivial way, speaks of the joy of Easter by quoting the Easter *Kanon* ("Радуются и небо, и земля, и преисподняя. Празднует вся тварь" (ibid.) / "The heaven and the earth rejoice, and so does the netherworld. All creation celebrates" [a paraphrase of the 1st troparion of the 3rd ode]). Ieronim then asks the question which is posed by the author to the reader through the mediacy of one character asking another: "Только скажите мне, господин хороший, отчего это даже и при великой радости человек не может скорбей своих забыть?" (ibid.) / "Just tell me this, good Sir: why is it that even in a great joy a person cannot forget his sorrows?" The narrator is taken aback by this "неожиданный вопрос" (95) / "unexpected question"; he is not responsive ("я не был расположен много говорить" (ibid.) / "I was not disposed to talk much") and takes the unexpected question to be an invitation "на один из тех 'продлинновенных', душеспасительных разговоров, которые так любят праздные и скучающие

⁹ Perhaps this is one of those things that made A.P. Čudakov and others before him (P. Bicilli) list *Святою ночью* among those works which resemble musical compositions (*Поэтика Чехова*, 133).

¹⁰ Note also a hint of the theme of the narrator's subsequent visit to the monastery ("Ночь такая, господня! В другое время и внимания не обратишь на ракеты, а нынче всякой суете радуешься." (95) / "This is the kind of a night it is, Sir! At some other time you won't pay any attention to rockets, while now you find joy in every sort of vanity.")

монахи" (ibid.)/"to one of those 'prolongacious', salvific conversations which idle and bored monks love so").

At this point I will introduce, parenthetically, a piece of material evidence that is very important for the main concern of this essay. The important piece of evidence, which directly connects *On Holy Night* to an important metapoetic text penned by Čechov, is the seminarian word *продлинновенный* / *prolongacious* (if I may coin an English equivalent), which occurs only twice in the Čechov corpus. This telling word, fit only as an epithet for *проповедь* / *sermon* (coined in an obvious amalgamation with *проникновенный* / *penetratingly heartfelt*), occurs once again in the famous metapoetic letter to Anton Čechov's elder brother Aleksandr, dated May 10, 1886. In this letter, written some three weeks after the publication of *On Holy Night*, Anton gives his brother, also a writer, a list of the six distinctive characteristics that make a piece of writing a work of literary art. Number one on the list is the "отсутствие продлинновенных словоизвержений политико-социально-экономического свойства" / "the absence of prolongacious verbal eruptions of the politico-socio-economic variety" (perhaps directed against Leo Tolstoy, among others). Incidentally, this is the letter in which that famous hallmark of Čechov's peculiar "symbolism of the concrete," *стеклышко от разбитой бутылки* / *a little piece of glass from a broken bottle*, appears for the first time.¹¹

The narrator of *On Holy Night* assumes, in accordance with the Enlightenment cliché, that his interlocutor is an "idle and [for that reason] bored monk," forgetting that this monk is in fact working very hard pulling him, the idle and bored *барин* or *господин* (gentleman) on his way to the monastery for little more than entertainment (as is clear from the introductory section and other references), across the flood-swollen river. To avert the unwelcome "prolongacious" conversation, the narrator responds with a personal question: "А какие, батюшка, у вас скорби?" (95) / "What sorrows, father, might you have?" Ieronim tells him about his "special sorrow": the death of hierodeacon Nikolaj right at the Great Saturday liturgy, during the *paroimiai* / *паремии* ('comparisons' or 'figures', the readings of the fifteen Old Testament texts which describe the events that prefigure ["прообразуют"] the main events of the New Testament).

The narrator spouts a few pious platitudes, "counterfeiting a monkish tone" / "поддельваясь под монашеский тон" (ibid.), apparently to keep the conversation

¹¹ Anton gives Aleksandr some unsolicited advice concerning his brother's work in progress titled *Город будущего* / *A City of the Future*: "A City of the Future will turn out as a work of literature only if the following conditions are fulfilled: (1) the absence of prolongacious verbal eruptions of the politico-socio-economic variety; (2) utter objectivity; (3) veracity in the description of characters and objects; (4) utmost brevity; (5) boldness and originality (flee clichés); (6) heartfelt empathy (сердечность) [...] In the descriptions of nature one must catch small details, grouping them in such a way that, after reading them, when you close your eyes, there would be a whole picture. For example, you will have a moonlit night if you write that, on a windmill dam, a small piece of glass from a broken bottle glittered like a bright little star and the black shadow of a dog or a wolf rolled like a ball [...]." (*Переписка*, vol. 1, 74-75)

short: “Что ж, это Божья воля! [...] Всем умирать нужно. По-моему, вы должны еще радоваться... Говорят, что кто умрет под Пасху или на Пасху, тот непременно попадет в Царство небесное.” (ibid.) / “Well, this is God’s will! [...] Everyone must die. In my view, you should rejoice [...] It is said that he who dies on Easter Eve or at Easter will inevitably make it to the Kingdom of heaven.” In exchange for Ieronim’s heartfelt question the narrator offers him falsehood of tone and banality of content. After a silence, Ieronim poses before the narrator essentially the same unwanted question that started the dialogue, but in a more precise formulation: “И писание ясно указывает на суету скорби, и размышление, [...] но отчего же душа скорбит и не хочет слушать разума? Отчего горько плакать хочется?” (96) / “The scripture, as well as reflection, clearly point to the vanity of sorrow [...] but why on earth is [one’s] soul sorrowful and refuses to listen to reason? Why does one feel like weeping bitterly?”

The narrator remains silent while Ieronim reminisces at length about the deceased Nikolaj. “Умри я или кто другой, оно бы, может, и незаметно было, но ведь Николай умер! Никто другой, а Николай! Даже поверить трудно, что его нет на свете.” (ibid.) / “If I died or someone else, it would likely be unremarkable, but it was Nikolaj who died! Nikolaj, not someone else! It’s even hard to believe he’s not with us anymore!” The implied question, unasked by Ieronim because of its presumptuous and openly sinful nature, why was it Nikolaj who died and not somebody else, less worthy of life? This question bespeaks Ieronim’s love for Nikolaj. When Ieronim says, “Добрая душа! Боже, какая добрая и милостивая! У иного человека и матери такой нет, каким у меня был этот Николай!” (ibid.) / “A kind soul! Good God, what a kind and merciful soul! Some folks’ mothers aren’t the way this Nikolai was to me!” The intimate “у меня” – not “мне” or “для меня” but precisely “у меня!” – in “каким у меня был этот Николай” (“the way this Nikolaj was to me”) leaves no doubt of Ieronim’s special and intimate relationship with Nikolaj. Ieronim tells the narrator about Nikolaj’s getting up in the night just to call out Ieronim’s name from the shore so that he would not feel afraid alone on the ferry. “Нарочито для этого ночью с постели вставал” (ibid.) / “He would get up from his bed expressly for that”: this detail – the mentioning of the bed – strengthens the sense of intimacy between the two men.¹²

¹² Cf. also other details of intimacy: “Обнимет меня, по голове гладит, ласковыми словами обзывает, как дитя маленького. Затворит келью, посадит меня рядом с собой [...]” (98) / “He would embrace me, stroke my head, call me affectionate names, like a little child. He would close his cell, seat me next to himself [...]” But the extent of the intimacy, its nature and cause are also given in no uncertain terms: “а он и рад, что я интересуюсь [...] посадит меня рядом с собой и давай читать [...] И любил он меня больше всех, а все за то, что я от его акафистов плакал. [...] Теперь я все равно как сирота или вдовица.” / “and he would be so glad that I’m interested (i.e., that I’m interested in his writing – A.L.) [...] he would seat me next to him and start reciting [...] And he loved me more than all the rest, just for the fact that I wept because of his akathistoi. [...] Now I’m just like an orphan or a widow.” (99.) The use of *вдовица* in this context is due more to the fixed collocation of “сироты и вдовы / orphans and widows,” al-

At the beginning of the story, a peasant waiting for the *люминация* / fireworks (dialectal for *иллюминация*) on the monastery shore, calls out Ieronim's name, thinking that the ferryman has fallen asleep in the middle of the river; when Ieronim tells the narrator about Nikolaj calling out to him in the night, the peasant's call acquires a new dimension: it must have reminded Ieronim of his friend calling him, and prompted him to tell the narrator about it.

At this point Ieronim stops pulling the rope of the ferry, and breaks into a spontaneous hymn of praise for his friend. The ferry comes to a halt.

Ваше благородие, а ум какой светлый! – сказал он певучим голосом. – Какой язык благозвучный и сладкий! Именно, как вот сейчас будут петь в заутрени: 'О, любезного! О сладчайшего твоего гласа!' ¹³ Кроме всех прочих человеческих качеств, в нем был еще и дар необычайный! (96)

"What a luminous mind, your honor!" he said in a singsong voice. "What language euphonious and sweet! Precisely as they will presently sing at the matins: 'O lovely voice! O thy sweetest voice!' Beside all the rest of his human qualities he had also an extraordinary gift!"

The narrator, as if struck by the poetic fireworks in this utterance, ¹⁴ instead of protesting the unscheduled stop, asks Ieronim a question that invites him to go on – not with the ferrying but with his story: "Какой дар?" / "What gift?" Ieronim's reply is completely unexpected: "– У него был дар акафисты писать... – сказал он. – Чудо, господин, да и только! Вы изумитесь, ежели я вам объясню!" (96) / "He had the gift of writing *akathistoi*....," he said. 'It's wondrous, Sir, truly wondrous! You will be amazed if I explain it to you!'"

A modern monk writing *akathistoi* – this is a great wonder indeed! ¹⁵ Liturgical creativity has been scoffed at and discouraged in the Orthodox tradition. The Orthodox Church possesses a veritable sea of inspired liturgical literature, most of it going back to the 4th through the 6th centuries A.D. and penned by Greek luminaries from Asia Minor, such as Basil the Great, or John Chrysostom (Ioann Zlatoust)

though there will surely be those who will be tempted by these details to explore a sexual relationship between the two characters.

¹³ The troparion of the 9th Ode of the Easter *Kanon*: "О божественного, о любезного, о сладчайшаго Твоего гласа! Съ нами бо неложно обѣщанъ еси быти до скончания вѣка, Христе: Вроже вѣрнии, утверждение надежды имуще, радуемся. / O divine, O beloved, O sweet voice that is Thine! For Thou hast truthfully promised to be with us until the end of time, O Christ: Trusting in which, having the confirmation of [our] hope, we rejoice."

¹⁴ Note the figurative use of "светлый" / "luminous" in contrast with the literal "люминация" / "fireworks" (a dialectal word, from "иллюминация," lit. "illumination") expected by the yawning peasant at the beginning of the text.

¹⁵ It is also something that should not be broadcast (hence the need to size up the stranger, as if making sure that he may be entrusted with this piquant piece of information: "Монах оглядел меня и, точно убедившись, что мне можно верить тайны, весело засмеялся." (96) / "The monk looked me over and, as if having made sure that I could be entrusted with secrets, laughed cheerfully."

of Antioch and Constantinople, the most famous of the Eastern church writers, or by Syrians, such as the great Romanos the Melodos, fl. 540, (known as Роман Сладкопевец in Russia), a Jewish convert from Emessa who is recognized as the greatest writer of *kontakia* / кондаки, liturgical narrative poems of which *akathistoi* / акафисты are a subgenre. In the 8th century, the Syrian Greek poet, composer, and theologian, John Damascene (Иоанн Дамаскин) unified into a system the musical and textual diversity of the Orthodox liturgy. Nothing substantially new has been added to his liturgical compendium since then. Church authorities always tolerated a modicum of creativity in the area of sacred music, but they had no tolerance at all for new texts – unless they were produced for a special occasion on the express orders and under the strict supervision of the highest ecclesiastical authority by a carefully chosen group of senior monks – e.g., for a newly canonized saint. A contemporary monk writing new, uncommissioned *akathistoi* / акафисты on his own was unheard of. And Nikolaj was a mere hierodeacon, that is, a plain monk who did not even have enough formal education to be ordained as a priest. Ieronim contrasts Nikolaj, who “was not educated anywhere and did not have a respectable appearance, and yet he wrote them!” (“нигде не обучался и даже видимости наружной не имел, а писал!”, 96), with the learned hierarchs, intelligent hieromonks, and presbyters, none of whom knew how to write well, and he says “Чудо! Истинно чудо!” (ibid.) / “Wondrous! Truly wondrous!” to describe this. The word *чудо*, if uttered by an unbeliever, may range in meaning from “miracle” to “wonder” to an exclamatory “how weird!”; but if it is spoken by a believer, it literally means “miracle.” Ieronim is proclaiming Nikolaj’s gift of writing *a true miracle*. Ieronim expands on his contrast Nikolaj’s miraculous gift with the inability of the well-educated hierarchs to write:

Отец наместник затрудняется проповеди составлять; когда историю монастыря писал, то всю братию загонял и раз десять в город ездил, а Николай акафисты писал! Акафисты! Это не то что проповедь или история!

– А разве акафисты трудно писать? – спросил я.

– Большая трудность... – покрутил головой Иероним. – Тут и мудростью и святостью ничего не поделаешь, если бог дара не дал. (97)

“Father Superior has difficulties composing sermons; when he was writing the monastery’s history he made all the brethren run all over the place and went to the city a dozen times – and Nikolaj wrote *akathistoi*! *Akathistoi*! It’s not like writing a sermon or a history.” “Is writing *akathistoi* so difficult?” I asked. “It’s a great difficulty...” Ieronim shook his head. “Wisdom and holiness avail nothing in it, unless God gave you the gift.”

Ieronim emphasizes the divine nature of the gift of writing *акафисты* (*akathistoi*), a gift by the grace of God and not through education or institutionalized piety.

What follows can only be called a veritable treatise on the poetics of the *акафисты*. Let me preface my remarks on Ieronim's treatise with a brief discussion of the style, technique, and content of the *акафисты*.

Many of Chekhov's educated readers would have been likely to know more details about the Onegin strophe than about the form and true content of an *akathistos*. They would of course have known the everyday meaning of *акафист* as "florid and exaggerated praise"; most of them might have known a few lines and refrains out of the three most famous *акафисты*, all of them mentioned by Ieronim in his basic description of the *акафист*-writing techniques. Most readers would have owned a *Молитвословъ* (prayer book) containing the Church Russian texts of those *Акафисты* in the order in which Ieronim mentions them: *Акафистъ сладчайшему Господу нашему Иисусу* (The *Akathistos* for Our Sweetest Lord Jesus), *Акафистъ ко Пресвятой Богородици* (The *Akathistos* for the Most Holy Mother of God), and *Акафистъ Святителю Николаю* (the *Akathistos* for Nicholas the Sanctifier). The first one and the last were created in Russia, but they strictly follow the structure of the second *Акафистъ*, the original one.

The original Greek *Akathistos*, *Ἀκάθιστος ὕμνος*, was written by Romanos the Melodos in the middle of the 6th century as an imaginative expansion of the Annunciation dialogue between the angel and the Virgin Mary. It has a highly intricate strophic, metric, and rhyme structure, and it is also an acrostic: each of its twenty-four strophes begins with a letter in the order of the Greek alphabet.¹⁶ In the Church Russian translation, only the sense of the work as well as Romanos's lexical and phrasal coinages which Ieronim delights in were faithfully preserved;¹⁷ the meter and the rhyme, as well as the alphabetical acrostich, were lost.¹⁸

¹⁶ A contemporary English translator writes: "In translating the Akathist Hymn, one is immediately struck with two distinct and overwhelming feelings. The first is that of awe at the profundity of this composition's doctrinal insights, and the intricacy and beauty of the poetry of the original Greek. The second sentiment which overwhelms the translator is that of despair. No translation of the Akathist Hymn can ever hope to be fully accurate and, at the same time, convey the metre, the poetical nuances, the internal rhyme, and the alliteration that adorn Saint Romanos' work" (*The Service of the Akathist Hymn: The Salutations to the Most Holy Theotokos*, trans. by Hieromonk Seraphim Dedes, Boston: Holy Transfiguration Monastery, 1991, 12).

¹⁷ As the already quoted modern monk-translator admits, "the Slavonic translation provided insights and clarifications where the Greek text was difficult [...] Also, the Slavonic text is evidence that the Greek word *χαῖρε* was not understood by the Church's saintly translators simply as a greeting ("Hail") [...] but rather as an exclamation ("Rejoice"). Indeed, the whole Christian message is one of joy – joy over the gladsome tidings, the good news of our redemption from the power of Satan and death" (*ibid.*, 13).

¹⁸ Only the borrowed Ангель in the first *икось* (< Greek *ἄκος* 'stanza', originally 'house', whence Italian *stanza* 'room' → '(poetic) stanza') preserves the initial A. What is now the first strophe ("Взбранной воеводѣ побѣдительная...") was a proem added to the original twenty-four strophes a century later, after a recitation of the *Akathistos* had miraculously saved the city of Constantinople from an attack by the Muslim fleet. The proem is written in a different metre and has a different structure while repeating the refrain "Rejoice, O bride unwedded!" The Russian *акафисты* / *akathistoi* are based on this later version with the introductory strophe. Through liturgical use, the strophes containing the refrains beginning with 'Hail/rejoice' / Gk. *χαῖρε* / Russ. *радуйся* came to be numbered separately as *икосы* (Gk. *οἶκος*) while the shorter

A final note on how *акафисты* are performed. The term *акафистъ*, Modern Russian *акафист*, from the Gk. ἀκάθιστος ὕμνος which means ‘a hymn to be [performed and heard] standing’, in which ἀκάθιστος literally means “without being seated.” In contrast to *сѣдальны* (Gk. καθίσματα), literally “sittings down” during which certain sequences of psalms are recited, the *акафисты* are always heard standing up.

An echo of this “standing up” / *вставание* resounds in Ieronim’s account of how Nikolaj would get up during the night to call out Ieronim’s name: “Нарочито для этого ночью с постели вставал” / “He would get up from his bed expressly for that.” This is an instance of that specifically Čechovian symbolism, in which the symbolic detail, as A.P. Čudakov puts it in his study of Čechov’s style,

[m]ade from the same material as the other objects of the work, belonging to their world, wearing everyday clothes, [the detail] does not look ‘selected’ or specially ‘sought out’ [...] but looks like an ordinary ‘plain’ detail of the world of things. (*Поэтика Чехова*, Moscow: Nauka, 1971, 172)

That is, the detail looks like “an object of the visible world” / “предмет мира видимого” as Ieronim puts it in his little treatise on poetics (97 f.). An ordinary event is lifted out of its ordinary literal meaning and raised to the level of allegory (in the broadest sense) *without losing its place in the ordinary sequence of ordinary events*.

The dialectic of the Čechovian symbol matches the etymology of the Greek *σύμβολον*, *symbol* – literally “something cast together” – denoting each of the two halves or matching pieces of an object; when pieced together, they form the complete object that carries a special meaning, such as the token of an agreement between the two owners of the matching pieces. “Nikolaj wrote *akathistoi*” is one half of the complete object; the other half is “Nikolaj *got up* in the night to call out the name of his friend so that Ieronim would not be afraid alone in the dark while crossing the river.” The difference between the Greek *σύμβολον* and the complete symbolic object in Čechov is that the latter is a kind of syllogism, with its two halves as premises, and the result is not a reminder of an agreement already known but a *new inference* to be made by the reader on his own. The famous Čechovian “ambiguity” – a misnomer, to be sure – lies, then, not in some indeterminacy, not in the probability that the conclusion could go “either way,” but rather in the “interactive” nature of Čechov’s writing: Čechov wants an intelligent and active reader, a

strophes beginning with the first one came to be known as *κοντακία* / *кондаки*, also numbered as a separate series. Thus an *акафист* in use for the last several hundred years begins with *кондак* 1 followed by *икос* 1, then *кондак* 2 followed by *икос* 2, etc. *Кондак* 13 is performed three times, after which *икос* 1 is repeated, followed by *кондак* 1 and a special prayer. Nikolaj’s *акафистъ*, judging by Ieronim’s description, followed the Russian pattern.

"juror,"¹⁹ who will make up his own mind – in a pending matter of life and death, more often than not – and not some bored idler who wishes merely to be amused.

The inferences to be reached in this instance are quite specific: Nikolaj is still calling out to Ieronim out of the darkness, out of the unknown of death – and through Ieronim also to the narrator – through the *акафисты* he loved and in whose tradition he wrote. Indeed, Nikolaj and his words make Ieronim stop his toil, transporting him into the miracle of the beauty and sweetness of Nikolaj's art. Ieronim's own hymn of praise for his friend and his divine gift changes the narrator profoundly, as the reader witnesses in the rest of the story.

The choice of the *акафист* – the most formally intricate and demanding of all the liturgical compositions, the main theme of which is the annunciation of joy in the triumph over the realm of Satan and over death, with its refrain "Rejoice!" – this choice is surely not casual: the writing of *акафисты* is a *figura* of literary writing as such – a *figura* fulfilled in the story itself.²⁰ It is also a clear demonstration of the true source of Čechov's poetics, namely, the New-Testament *figural* symbolism which constitutes the basis of the poetics of Orthodox Christian liturgy.²¹

19 "Художник должен быть не судьей своих персонажей [...], а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор [...] и должен передать этот разговор в том виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели. / The artist must not be a judge to his characters [...] but an impartial witness. I heard a chaotic conversation [...] that failed to come to any conclusion, and I must transmit that conversation in the form in which I heard it; it is up to the jurors, i.e., to the readers, to pass judgment on it." Čechov's letter of May 30, 1888 to A.S. Suvorin, *Переписка*, vol. 1, 322.

20 In his lucid essay *Figura (Scenes from the Drama of European Literature)*, New York: Meridian, 1959, 11-76.) Erich Auerbach defines this mode of meaning production as follows: "Figural interpretation establishes a connection between two events or persons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses or fulfills the first. [...] Figural prophecy implies the interpretation of one wordly event through another; the first signifies the second, the second fulfills the first. Both remain historical events; yet [...] they point to one another and both point to something in the future. [...] In the modern view, the provisional event is treated as a step in an unbroken horizontal process; [...] in the figural interpretation [...] the event is enacted according to an ideal model which is a prototype situated in the future and thus far only promised." (pp. 53-59).

21 The Paschal *Kanon*, another famous example of the highly polished liturgical poetry quoted at important junctures in the story, is explicitly built on the relationship of the *figura* (Gk. *τύπος*, Russ. *иподобраз*) and its fulfilment (Gk. *πλήρωσις*, Russ. *исполнение*). The model verses of this or any other *Kanon*'s nine odes, the *εἰρημὸν / ирмосы*, bring into correspondence the events of the Old Testament as the *figurae* of the New Testament events that form their fulfilment. For example, the 1st *beimnos* places Moses leading Israel across the Red Sea from captivity to freedom as the *figura* of "the Christ, God" leading the faithful "from death to life, from the earth to heaven" (1st ode, the Paschal *Kanon*). In turn, the New Testament events serve as *figurae* of the events of history as it is unfolding. The *figural* mode of interpretation of historical events and persons is, in Erich Auerbach's terms (see previous note), the most powerful mode of interpretation, on which the Apostle Paul based his argument of the Old Testament being a mere shadow and prefiguration of the New, fulfilled and thereby cancelled or consumed in the New Testament, see, e.g., Romans 5:14, Hebrews 8:5-13, 24.

Ieronim's treatise on the poetics of the *акафист* features some of the same terms that Čechov uses in his correspondence to describe his poetic credo or to praise the literary works he liked.

Нужно, чтоб всё было стройно, кратко и обстоятельно. [...] Для краткости много слов и мыслей пригонит в одно слово и как это у него всё выходит плавно и обстоятельно! [...] И всякое восклицание нужно так составить, чтоб оно было гладенько и для уха вольготней. [...] «Радуйся, крине райского прозябения!» – сказано в акафисте Николаю Чудотворцу. Не сказано просто «крине райский» [O lily of paradise], а «крине райского прозябения!» Так глаже и для уха сладко. Так именно Николай и писал! Точь-в-точь так! (97-98)

It is necessary for everything to be trim, brief, and detailed. [...] For brevity's sake he would drive many words and thoughts into one word, and how smooth and detailed it would all come out in his work! [...] And every exclamation should be composed in such a way that it would sound smooth and easy on the ear. "Rejoice, O lily cultivated in paradise," it says in the akathistos to Nicholas the Miracle-worker. It doesn't just say, "O lily of paradise" but "O lily cultivated in paradise!" It's smoother that way and sweet for the ear. That's just how Nikolaj used to write! Precisely that way!

Compare this with Čechov's own statements on the poetics of literary art. In a 1885 letter to an editor friend, Čechov recommended for publication a young Moscow poet as follows:

Прочитывая всю московскую чепуху, я насакивал на стихи [Родиона Менделевича], которые сильно выделялись из пестрой братии: и свежи, и гладки, и коротки... Попадались такие, что хоть на музыку пере-кладывай.... [My emphasis – A.L.] (Письма 1: 162)

While reading all of the Muscovite nonsense I kept bumping into [Rodion Mendelevich's] poems which were markedly different from the motley lot [lit. brethren]: fresh and smooth and brief.... There were some that begged to be turned to music....

Note particularly the use of word братия 'a monastic community, brethren' for 'the lot'.

"Сурубая краткость / extreme brevity" is one of the six features which, according to Čechov's famous letter to his elder brother, to which I now return, distinguish a work of literary art. The first feature on this list also concerns brevity – a word economy that specifies the particular kind of content that one must spare one's reader: "отсутствие пролонгованных словоизвержений политико-социально-экономического свойства / the absence of prolongacious verbal effusions of the politico-socio-economic variety." That this, as I have already pointed

out, is in fact the only other place in Čechov's entire *œuvre* where the epithet *продлинновенный* 'prolongacious' occurs besides *On Holy Night*, corroborates the genetic relationship between the two texts. In this letter, *On Holy Night* is referred to as the last of the five stories which started such a commotion (переполох) in St. Petersburg (Письма 1: 242).

In the same letter, Čechov advises his brother the following, among other things:

[в] описаниях природы хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина.... Природа является одушевленной, если ты не брезгуешь употреблять сравнения явлений ее с человеческими действиями....

[in] the descriptions of nature, to grasp at the small details, grouping them in such a way that when you close your eyes after reading them you would get a picture.... Nature appears animate if you don't mind using the comparisons of its phenomena with human actions....

In *On Holy Night*, Ieronim quotes the anthropomorphic similes from the *akathistoi*, in which the Virgin Mary is likened to a "bright-fruited tree which nourishes the faithful" and "a tree whose shady foliage is kind to cover many"; in these examples, just as *per* the piece of advice adduced above, trees nourish and are kind. Besides insisting on *краткость* (brevity) and *обстоятельность* (abundance of concrete detail), both of which he mentions twice, Ieronim also speaks of the need for each "little line" to be adorned with "all the objects of the visible world":

[Н]ужно еще, чтоб каждая строчечка изукрашена была всячески, чтоб тут и цветы были, и молния, и ветер, и солнце, и все предметы мира видимого. (98)

[I]t is also necessary for every little line to be adorned in every way, so that there were flowers there, and the lightning, and the wind, and the sun, and all the objects of the visible world.

Finally, Ieronim's requirement – "Так надо писать, чтобы молящийся сердцем радовался и плакал, а умом содрогался и в трепет приходил (97) / One must write in such a way that the praying person could rejoice in his heart and weep and could tremble and come into quaking in his mind" – resonates with Čechov's "сердечность / heartfelt and compassionate sensitivity," the last item on the mentioned list of six.

In Ieronim's poetics sermon, as elsewhere in his speech, *монахи* / monks and *братия* / brethren, without losing their concrete significance in the plot of the story, represent the educated community at large, while the *akathistoi* represent literary art as such – neglected and under attack from all quarters in 1886, including one of its most prominent former practitioners, Leo Tolstoy (cf. Ieronim's com-

plaint: “[б]ыли которые смеялись и даже за грех почитали его писание (98) / there were even those who laughed and regarded his writing as a sin”). Nikolaj is the lonely, neglected, and misunderstood writer, a consummate craftsman who continues to write because his is a gift of God, while Ieronim is the lonely ideal reader who is transformed by his profound love for literature.

Reread in this light, Ieronim’s sermon on poetics becomes illuminating:

Монахи, которые не понимающие, рассуждают, что [...] нужно только знать житие²² святого, которому пишешь, да с прочими акафистами соображаться. Но это, господин, неправильно. Оно, конечно, кто пишет акафист, тот должен знать житие до чрезвычайности, до последней самонаименьшей точки. Ну и соображаться с прочими акафистами нужно, как где начать и о чем писать [...] Конечно без того нельзя, чтоб не соображаться, но главное ведь не в житии, не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости. Нужно, чтоб всё было стройно, кратко и обстоятельно. Надо, чтоб в каждой строчечке была мягкость, ласковость и нежность, чтоб ни одного слова не было грубого, жесткого или несоответствующего. Так надо писать, чтоб молящийся сердцем радовался и плакал, а умом содрогался и в трепет приходил. (97)

The monks who are not the understanding kind argue that [...] one needs only to know the life of the saint about whom one writes and to consult other *akathistoi*. But that, Sir, is incorrect. Of course, whoever writes an *akathistos* must know the saint’s life in the extreme, up to the last and smallest point. Well, one must of course consult other *akathistoi*, as to how to write and what to write about [...] Certainly it is impossible without consulting others, but the main thing is not in the saint’s life, not in any correspondence with the others, but in beauty and in sweetness. Everything must be orderly, brief, and detailed. Every little line must have softness, gentleness, and tenderness; not a single word should be crude, harsh, or inconsiderate. One must write in such a way that the praying person could rejoice in his heart and weep and could tremble and come into quaking in his mind.

Just as Čechov’s secular reader-juror must not only acquire a thorough command of the evidence but must also make his/her own inference, that is, be a responsible and conscientious juror, so the listener-reader in Ieronim’s sermon is actually “молящийся / the praying person,” someone who penetrates deeply the meaning of what is sung in the liturgy, “вник[ает], что поется” (99) / “penetrates [the sense of] what is being sung” so that “дух захватывает” / “the spirit captivates him / lit. ‘his breath is taken away’” in order that he might, in the rapture of the beauty of the holy phrase, actively converse with God. Ieronim is just such a listener-reader. “И любил [Николай] меня больше всех за то, что я от акафистов его плакал!” (99) / “And [Nikolaj] loved me the most because I wept over his

²² *Житие* is of course the Church Russian for *жизнь* / life, pure and simple: the writer must know life.

akathistoi!" "Обнимет меня, по голове гладят, ласковыми словами обзывает [...] Затворит келью, посадит меня рядом с собой и давай читать..." (98) / "He would embrace me, caress my head, call me by tender names [...] He would close the door of his cell, seat me beside him, and start reading..." This prayerful rapture in the word is the consummation of the love between the writer and the listener compared several times to most known forms of love between human beings (mother and child, siblings, husband and wife). This love inspires Ieronim to speak so eloquently to his passenger.

When the hellish "enchanted kingdom" / "заколдованное царство" of the monastery shore appears, filled with suffocating smoke, with the reddish light of flickering fires disfiguring people's faces, Ieronim says: "Сейчас запоют пасхальный канон...²³ [...], а Николая нет, некому вникать...²⁴ Для него слаже и писания не было, как этот канон. В каждое слово, бывало, вникал!" (99) / "They'll start singing the Easter *Kanon* now [...], and Nikolaj is no more, there's no one to penetrate its meaning... To him, there was no sweeter writing (or 'scripture') than this *Kanon*. He would penetrate the meaning of every word!" The first quotation of Ieronim's conversation with the narrator was from the Easter *Kanon*, and Ieronim used it to describe his friend. And then Ieronim asks the narrator²⁵ to try to penetrate the meaning of what is sung: "Вы вот как будете там, господин, и вникнете, что поется: дух захватывает!" / "When you get there, Sir, do get deeply into what is being sung: it is breath-taking (or, literally, the spirit captivates [you])!" – in a way, to be Nikolaj's and his, Ieronim's, surrogate at the service – since Nikolaj is dead and Ieronim who, it turns out, has not even taken his monastic vows yet, has to work the ferry as his *послушание* (obedience) exercise. The narrator complies, to the extent possible: the path to the monastery gate that gapes like a dark cavity ("к темным, похожим на впадину воротам") is immersed in a "veritable chaos / сущий хаос"; human waves carry him in and out of the church, there's smoke from incense everywhere, bright lights, the crackling of candles, the singing is merry (веселое) and fussy (суетливое), the clergymen change their garments after every ode of the *Kanon*, the human waves keep coming and going [...] Yet in the midst of all this mindlessly happy hustle and bustle, the narrator experiences what can only be described as a sharp pang of compassion:

²³ The Paschal *Kanon* was written (in Greek) by St. John of Damascus (8th century). A *Kanon* consists of 9 odes, of which the second is always omitted at festivals.

²⁴ Note that the root of the first half of the name *Nikolaj* is paronomastically enclosed in *v-NIK-a-r'* / 'penetrate'. It is impossible to establish at this point whether Čechov actually knew that the root of *Gk. Νικ-ό-λαος* (whence *Nikolaj*) is genetically related to the root of *v-NIK-a-r'* (see, e.g., Макс Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, vol. 3, Moscow: Progress, 1987, 74, –никнуть I). The poetic near-identity of *Николай вникал*, though, is indisputable and was doubtless present to Čechov's mind.

²⁵ The narrator's artistic sensitivity was intuited by Ieronim. The reader of the story may have inferred such sensitivity from the narrator's turgenevesquely "poetic" descriptions of nature, from his similes, such as the comparison of the ringing of the monastery bell with the sound of the plucking of "the thickest string of the double bass," etc.

Мне, слившемся с толпой и заразившемуся всеобщим радостным возбуждением, было невыносимо больно за Иеронима. Отчего его не сменяют? Почему бы не пойти на паром кому-нибудь менее чувствующему и менее впечатлительному? (101)

Though blended in with the crowd and infected with the universal joyous excitement, I felt unbearably badly for Ieronim. Why won't they replace him? Why not send to the ferry someone less sensitive and less impressionable?

At that point the Easter *Kanon* is quoted for the third time: "Возведи окресть очи твои, Сионе, и виждь [...], се бо придоша къ тебѣ, яко богосвѣтлая свѣтила, отъ запада, и сѣвера, и моря, и востока чада твоя..." / "Lift up thine eyes, O Zion, look around, and see [...], for lo, thy children have come to thee, like divinely bright luminaries, from the west and from the north, from the sea and from the East..." (Easter *Kanon*, 8th ode). The narrator must have "penetrated deeply" the meaning of this exhortation – or else the exhortation has penetrated him: "Lift up thine eyes, look around, and see...." And the narrator "glanced at the faces. On all of them there was a lively expression of triumph; but not a single person listened carefully nor got deeply into that which was being sung, and no one's 'spirit was captivated'. Why won't they replace Ieronim?" / "поглядел на лица. На всех было живое выражение торжества; но ни один человек не вслушивался и не вникал в то, что пелось, и ни у кого не 'захватывало духа'. Отчего не сменяют Иеронима?" (101) The same compassionate thought about a lowly stranger, a novice ferryman, of whose very existence the narrator had not known a short while ago, comes to him yet again.

From this moment on the narrator does not stop seeing, as if his heart and mind had recovered their sight. He sees ("я мог представить себе" / "I could imagine," he says) "этого Иеронима, смиренно стоящего где-нибудь у стены, согнувшегося и жадно ловящего красоту святой фразы."²⁶ (101) / "this Ieronim as he stood humbly by the wall somewhere, as he stooped, grasping avidly the beauty of the holy phrase." This harks back to the narrator's first remark to Ieronim – "Как красиво!" / "How beautiful!" – and Ieronim's response, "И сказать нельзя, как красиво!" / "It is impossible to express how beautiful it is!" as he would say again later about Nikolaj's writing, "И выразить вам не могу, как он писал! / I can't

²⁶ Note that Ieronim's name (from Gk. ἱερόνυμος 'he whose name is holy') echoes the meaning of the story's title and of the 'святая фраза' on the one hand, and the important motif of Nikolaj calling out Ieronim's name, narrated by Ieronim and recalled by the narrator at the end of the story on the other hand; cf. also the allusion to it in the beginning. Čechov certainly knew enough Greek to have imagined something like ἱερόνυκτος "he of the holy night" which, paronomastically, has even more of Ieronim's name. It is also useful to bear in mind that the name *Ieronim* (Lat. *Hieronimus* from the Greek) was made famous throughout the Christian world by St. Jerome (*Sanctus Hieronymus*, ca. 340-420 A.D.), the great Christian philologist and Latin "father of the church," the first *translator* (literally, "ferrier-across") of the complete Bible – the mostly Hebrew Old Testament and the Greek New Testament – into Latin (known as the *Biblia Vulgata*).

even express to you how he wrote!" "Все, что теперь проскальзывало мимо слуха стоявших около меня людей, он жадно пил бы своей чуткой душой, упился бы до восторгов, до захватывания духа, и не было бы во всём храме человека счастливее его" (101) / "Everything that was now gliding past the hearing of the people standing near me he [Ieronim, the perfect reader and listener – A.L.] would have been thirstily drinking up with his deep-feeling soul, he would have drunk himself to ecstasy, to breath-taking, and there wouldn't have been a person happier than he in the entire church." And a compassionate vision again: "Теперь же он плывал взад и вперед по темной реке и тосковал по своему умершем брате и друге" (ibid.) / "Yet right then he was sailing back and forth among the dark river and yearning for his deceased brother and friend." When the next human wave carries with it a smiling plump monk making way for a lady in a hat and a velvet coat, and a servant carrying a chair for her, the narrator leaves the church – with the specific purpose of seeking the deceased Nikolaj. "Мне хотелось посмотреть мертвого Николая, безвестного сочинителя акафистов. Я [...] заглянул в несколько окон и, ничего не увидев, вернулся назад." (101 f.) / "I wanted to take a look at the dead Nikolaj, the unknown composer of akathistoi. I [...] looked into several windows and, without having seen anything, I came back." The narrator doesn't find what he seeks, but he sees in his mind's eye a living image of Nikolaj:

Этого симпатичного поэтического человека, выходявшего по ночам перекликаться с Иеронимом и пересыпавшего свои акафисты цветами, звездами и лучами солнца, не понятого и одинокого, я представляю себе робким, бледным, с мягкими, кроткими и грустными чертами лица. В его глазах, рядом с умом, должна светиться ласка и та едва сдерживаемая, детская восторженность, какая слышалась мне в голосе Иеронима, когда тот приводил мне цитаты из акафистов. (102)

This congenial poetic person who had been coming out at night to call on Ieronim and who had strewn his *akathistoi* with flowers, stars, and sun rays, this misunderstood and lonely person, I imagine him as shy and pale, with a soft, humble, and sad face. In his eyes affection must be shining beside intelligence, and also that childlike excitement, barely contained, which I heard in the voice of Ieronim when he recited for me the quotations from the *akathistoi*.

This living image of Nikolaj, alive in Ieronim, is now alive in the narrator. The narrator could not find Nikolaj's body, just as the myrrh-bearing women could not find the body of Jesus in the tomb (Luke 24:1-10, Mark 16:1-7). This is described in one of the sticheras sung immediately following the Paschal *Kanon*:

Мурносицы жены, утру глубоку представши гробу Жизнодавца, обрѣ-
тоша Ангела на камени сѣдѣца, и той, провѣщавъ имъ, сице глаголаше:

что ищите живаго съ мертвыми? Что плачете нетлѣннаго во тли? Шедше проповѣдите ученикамъ Его.

The myrrh-bearing women, who had early in the morning appeared at the sepulcher of the Life-giver, found an Angel sitting upon the stone, and he, having spoken to them, said thus: Why are ye seeking the living among the dead? Why are ye weeping for the incorruptible in corruption? Go and announce this to His disciples."

At this point the narrator, with his spiritual vision recovered, "мог видеть реку с обими берегами" (102) / "could see the river with both its banks": this shore and the other, which in Čechov's figural symbolism means "This shore and the Other," as the received symbolism of the river crossing suggests.

When the narrator embarks on the return trip, all he can see is Ieronim's face; he follows Ieronim's gaze until it alights on the face of a young merchant woman. "В этом продолжительном взгляде было мало мужского. Мне кажется, что на лице женщины Иероним искал мягких и нежных черт своего усопшего друга." (103) / "There was little that was masculine in this long gaze. It seems to me that in the woman's face Ieronim was looking for the soft and gentle features of his deceased friend."

Tracing Ieronim's gaze, the narrator finds the living image of the dead poet in the gentle features of the young woman. The miracle of verbal art, experienced by the narrator, endows him with the gift of seeing the living image of spiritual beauty wherever its promise can be found, however unlikely the locus may appear to the spiritually blind carnal eye. It is this gift of the transfiguring spiritual vision, the vision that connects the eternal figures with their earthly manifestations, that makes the night holy.

Ieronim, the namesake of St. Jerome, the great 4th-century Christian philologist and translator (see note 25), succeeded in translating – *перевесту* (cf. the homophonous *перевезти* 'to drive across, to ferry') – Nikolaj's art from the realm of the dead to the realm of the living, from the realm of oblivion and corruption to the realm of remembrance and incorruption, and in so doing changed the mind of the narrator, as well as that of many a reader, from idle curiosity and indifference to compassionate participation.

On Holy Night is the living image of Čechov's art. By way of intricately crafted stories and plays where, on the surface of it, nothing much seems to happen, the thoughtful and conscientious reader moves to an experience of the goodness of beauty, and may well be changed for the better.

Ирина Шевеленко

МОДЕРНИЗМ КАК АРХАИЗМ: НАЦИОНАЛИЗМ, РУССКИЙ СТИЛЬ И АРХАИЗИРУЮЩАЯ ЭСТЕТИКА В РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ*

1. «Одежда скифа»: Пролог

В конце февраля (начале марта по европейскому календарю) 1915 года молодой Сергей Прокофьев приехал в Рим, чтобы представить Сергею Дягилеву готовые части своего балета «Ала и Лоллий», а заодно выступить там с исполнением своего 2-го Концерта для фортепиано с оркестром. Балет был заказан Прокофьеву Дягилевым за считанные дни до начала Первой мировой войны, во время месячного пребывания Прокофьева в Лондоне в июне-июле 1914 года. По итогам своего знакомства с Дягилевым, Прокофьев записывал тогда в дневнике: «Между прочим, одним из моих достоинств он считал склонность к национальному стилю, который кое-где прорывался очень определенно, обещая много в будущем, но пока тонул в музыке интернациональной» (Прокофьев 2002, 480). Сценарий для заказанного балета был написан Сергеем Городецким¹ и, по характеристике самого Прокофьева, «вращался в области русских идолов IX века» (там же, 509). Русская тематика была прямо заказана самим Дягилевым, но с балетным сценарием он предварительно не ознакомился. Первоначально, согласно дневнику композитора, сценарий этот выглядел так:

1-я картина: У бога Велеса (он же солнце) есть дочь, веселая богиня Ала. Ее хочет похитить иностранный темный бог Тар, но он бессилен против света солнца (Велеса). Солнце заходит. Тар выкрадывает Алу. Тогда простой смертный, певец, бросается в погоню, чтобы спасти ее, ибо он влюбился в богиню.

2-я картина. Вечер. Эпизод преследования. Певцу удается вырвать Алу, но черный бог отбирает ее обратно.

* Автор выражает признательность фонду Александра фон Гумбольдта (Alexander von Humboldt-Stiftung) за финансовую поддержку проекта, часть результатов которого представлена в настоящей статье.

¹ Очерк «Молодой Прокофьев», написанный впоследствии Городецким о работе с Прокофьевым над этим балетом (Городецкий 1984, 72-74), передает содержание сценария чрезвычайно вольно, поэтому не привлекается нами.

3-я картина. В северном фиорде. Ала на цепи у Тара. Ночь. Тар хочет овладеть ею, но каждый раз в этот момент проглядывает из-за туч луна. В лучах ее появляются лунные девы. Против света Тар бессилен и лунные девы защищают Алу.

4-я картина. Рассвет. Певец опять достигает Тара. Бой. Смертный убит. По небу идут быки, всякая чертовщина и восходит солнце – Велес, выехавший искать дочку. Он поражает Тара и в тот же момент с Алы спадает цепи. Она полобила певца и поражена его смертью.

5-я картина. День. Декорация первой картины. Велес через сожжение превращает храброго зачитника своей дочери в божество. Ала же бросается в костер за телом возлюбленного и наоборот – превращается в смертную. Увы, они снова различны (там же, 510).

В процессе работы над балетом в сценарий вносились изменения, певец получил имя Лоллия, а «иностранный темный бог Тар» был переименован в Чужбога, однако зависимость сюжетных ходов от привычных клише балетных постановок классического репертуара осталась непоколебленной.

Не удивительно, что первое же, о чем заявил Дягилев при знакомстве со сценарием, это что потребуется «масса коренных изменений в сюжете» (письмо Прокофьева к матери от 20 февраля/5 марта 1915 г.; Прокофьев 1962, 253). Однако знакомство Дягилева с музыкой выяснило еще более принципиальные нарушения ожидания: Вот что записал Прокофьев в дневнике после прослушивания Дягилевым фрагментов его музыки к балету:

Дягилев очень горел узнать балет. Я ему объяснил сюжет, а затем сыграл музыку, за которыми последовал колоссальный разговор и вот какой: что это такое – я, русский композитор, на русский сюжет и пишу интернациональную музыку?! Это не годится. По мнению Дягилева, интернациональной музыки быть не может. Не следует, конечно, под именем «национальной» понимать народные темы и вообще смотреть на это узко, но русский дух должен быть – и этому я не чужд, примеры тому – многое во 2-м Концерте (Прокофьев 2002, 551).

Среди прочего, из речи Дягилева записал Прокофьев и такие пассажи: «Ну, пускай мы оставим балет так, пускай к вашей нерусской музыке пригоним особенно русскую постановку, особенно русские декорации и костюмы – нет-с, Париж чуток, Париж всё разберет, а за Парижем пойдет весь мир» (там же, 551-552). В тот же день Дягилев писал по поводу прокофьевского балета Стравинскому: «Сюжет Петербургского изготовления, годный к постановке в Мариинском театре il y a dix ans. Музыка – как он говорит – „без исканий «русскости» – просто музыка“. Это именно просто

музыка. Очень жалко, и надо все начинать сызнова» (Стравинский 2000, 314).

В итоге балет «Ала и Лоллий» был окончательно снят с повестки дня, а вместо него Прокофьеву было предложено писать гротескный балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», в основу либретто которого легли две сказки из собрания А. Н. Афанасьева. Общая встреча Дягилева, Прокофьева и Стравинского в двадцатых числах марта в Милане окончательно закрепила этот план. Невзирая на понятную уязвленность тем фиаско, которое потерпел его первый опыт балетной музыки, Прокофьев отметил в дневнике не только неожиданность, но и внезапную привлекательность того требования новой эстетики, которое выдвинул Дягилев: «Писать музыку национальную, а не интернациональную, было для меня совершенной новостью, которая мне сразу понравилась» (Прокофьев 2002, 552).

В ближайшие месяцы, работая уже над новым балетом, Прокофьев не раз отмечает в дневнике, что балет сочиняется исключительно в национальном стиле, «быстро, легко и весьма по-русски» (там же, 565) и что «национальный характер» ему «по душе» (там же, 567). В июне он шлет телеграмму Дягилеву: «Ballet avance rapidement, deux tableaux finis, extrêmement national» (там же, 567). Взвзвись вскоре за сочинение оперы «Игрок», Прокофьев и в ней озабочен передачей «национального» в характерах героев, хотя в его записях не может не проглядывать игровой характер подобной озабоченности. «Несомненно, от нее пахнёт Русью-магушкой, когда она появится в своих креслах на сцене» (там же, 583), — замечает он в январе 1916 года о Бабушке из «Игрока». А в марте того же года записывает: «Днем звонил Асафьев об „Игроке“. Очень хвалил Бабуленьку и Генерала [...]. На мой вопрос, подлинная ли моя бабушка, русская или псевдорусская, он очень меня обрадовал, сказав: „Настоящая русская бабушка“» (там же, 597).

Между тем, в июне 1915 года Прокофьев решает переделать никем не востребованный балет «Ала и Лоллий» в сюиту и быстро получает согласие от А. Зилоти на исполнение этой сюиты в одном из его концертов. Именно в это время появляется неожиданная и доселе не встречавшаяся в разговоре об «Але и Лоллие» референция к произведению как к «скифскому балету» (письмо к А. Зилоти от 5 июля 1915 г.; Прокофьев 1962, 256). Соответственно, сюите «Ала и Лоллий» дается подзаголовок «Скифская сюита» (Прокофьев 1962, 257), который уж впоследствии превратится в основное название произведения. Можно лишь гадать, каким путем пришел Прокофьев к «скифской» референции (к этой теме мы вернемся в конце статьи), но любопытно то, что привлекается она явно для «внешнего потребления»: ни в одной из многочисленных дневниковых записей

Прокофьева о работе над сюитой и ее репетициях с оркестром такого названия нет, как не было скифской темы и в сценарии балета.²

Исполнение сюиты состоялось в Петербурге 16 января 1916 года (дирижировал сам Прокофьев) и произвело некоторый музыкальный фурор; легендарным стал, в частности, демонстративный уход А. Глазунова из зала во время исполнения последней части. Оно удостоилось ряда рецензий, как благожелательных, так и негативных, среди которых нас интересует одна, появившаяся в «Хронике» журнала *Музыкальный современник* и принадлежащая перу Андрея Римского-Корсакова,³ редактора журнала и сына покойного композитора. Вот что, в частности, писал рецензент:

Разумеется, одежда скифа взята г. Прокофьевым не из этнографического музея. Дело для него не в этом, а – в изображении некой первобытности вообще, некой *душевной целины*, – то неуклюже-увесистой, то неудержимо-стремительной в своих проявлениях. [...] На первом месте у г. Прокофьева наглядность, осязательность, грубая сила, простота линий. В главных своих чертах «Скифская сюита» настоящая сколок с «Весны священной» И. Стравинского. Можно, по-видимому, говорить даже о прямом сходстве в замыслах отдельных частей сюиты и «Весны» (Римский-Корсаков 1916, 4).

Отмечая далее, что по многим параметрам сопоставление Стравинского и Прокофьева может быть лишь не в пользу последнего, рецензент заключал свои размышления, вероятно, самым принципиальным для себя заявлением:

С точки зрения социально-бытовой, Скифская сюита – новый продукт спроса на русский примитив со стороны французского рынка.

² Тем не менее, в дальнейшем Прокофьев настолько сживется с найденной им скифской референцией, что будет так, например, рассказывать о создании сюиты в одном из интервью 1920 года в Америке: «Мысль о создании этого произведения далеко не сразу появилась как нечто завершенное. В начале работы я много прочитал о скифах, попытался представить себе, что чувствую их дух, и уж только после этого возникли ощущение ритма и общие контуры темь» (Прокофьев 1991, 39). Позже, в «Автобиографии», Прокофьев будет даже упоминать о «скифском сюжете», который должен был писать для балета «Ала и Лоллий» Городецкий (Прокофьев 1961, 150).

³ Рецензия не подписана, как абсолютное большинство подобных рецензий в «Хронике Музыкального современника», однако сам Прокофьев писал по ее поводу Т. Н. Рузской: «Буде „Ала“ Вами еще не забыта и Вы храните к ней интерес, то достаньте Хронику Муз[ыкального] Современника № 15, там сынок Р[имского]-Корсакова рачтает свой юмор с щедростью, а иногда и не без справедливости» (Прокофьев 1962, 260). К моменту написания этой рецензии А. Римский-Корсаков уже успел превратиться из некогда близкого друга Стравинского в яркого противника его новейшей балетной музыки (см., например: Стравинский 2000, 555, 570–572); наиболее полно он изложил свои взгляды на нее в статье «Балеты Игоря Стравинского», появившейся в *Аполлоне* № 1 за 1915 год (Стравинский 2000, 610–620).

Французы, как известно, холодно воспринимают проявления европеизма на русской почве.

За европейским нарядом они не замечают национального лика таких поэтов, как Чайковский, Скрябин и др. Им нужна экзотика, русский Таити – это «настоящее», на этом можно освежить дряхлеющую душу. И вот, чтобы не затруднять избалованных парижан паломничеством в русские дебри, талантливый экспортер начинает поставлять на французский театральный рынок «настоящий» русский кустарный товар.

Во всяком случае, можно поздравить г. Дягилева с новым крупным приобретением. В лице г. Прокофьева он несомненно будет иметь полезного сотрудника (там же, 5-6).

А. Римский-Корсаков очевидно знал о том, что Дягилев изначально являлся заказчиком прокофьевского балета, но не был в курсе последующей оценки Дягилевым представленного ему результата. С чем же мы имеем тут дело: с приписыванием музыке характеристик, в ней отсутствующих, на основании недостоверной к тому времени информации, будто Дягилев будет ставить на нее балет? Или же дело в принципиально различных трактовках «русского стиля» (назовем это для краткости так), которых в это время придерживаются Дягилев и данный рецензент? Или дело вообще в чем-то другом?

Путь поиска ответа на этот вопрос лежит, на наш взгляд, через выяснение предыстории и значения некоторых понятий в эстетике русского модернизма,⁴ как и через осмысление роли национализма⁵ в этой эстетике вообще.

2. Нация и национализм

Национализм или нео-национализм, или примитивизм с национальным уклоном, или архаизм и экзотизм на русской почве – все эти явления, по-разному именовавшиеся современниками, до последнего времени не становились предметом специального осмысления в работах о литературе и

⁴ Здесь и далее мы употребляем слово «модернизм» в наиболее широком значении, включая в это понятие авангардные течения 1910-х годов.

⁵ В исследовательской литературе на русском языке использование понятия «национализм» для характеристики явлений эстетического ряда является непривычным (оно использовалось в этом качестве в начале XX века, но затем вышло из употребления). Малопривычным является пока и использование этого понятия как оценочно нейтрального в рамках исторического описания. Мы полагаем, однако, что термин этот должен быть восстановлен в своих правах и как релевантный для области эстетики и как оценочно нейтральный в целом, поскольку именно так он все шире используется в исследовательской литературе на основных европейских языках в последние десятилетия.

искусстве русского модернизма.⁶ О национализме в творчестве отдельных авторов, художников, композиторов, пожалуй, было немало сказано (хотя, как правило, в иных терминах), но о национализме как важнейшей составляющей модернистской программы вообще и, соответственно, о конструировании содержания этого и смежных с ним понятий в полемике и мета-описаниях модернизма заговорили лишь сравнительно недавно. Появление таких монументальных работ, как труд Ричарда Тарускина «Stravinsky and the Russian Traditions» (1996) и богато документированной книги Евгения Кириченко *Русский стиль* (1997) создало серьезный фундамент для осмысления национализма в русском модернистском искусстве в целом. Среди более частных работ следует отметить статью Нильса Оке Нильссона «Архаизм и модернизм» (2000), показавшего актуальность понятия «архаизм» для формулирования эстетических задач модернизма и отметившего тесную связь архаизма и национализма в русском модернизме (Нильссон 2000).

До сих пор писавшие о национализме в русском искусстве и литературе не обращались к работам историков, концептуализировавших понятия «нации» и «национализма». Между тем, за последние тридцать-сорок лет сформировалась целая отрасль исторических исследований, посвященных теории и истории национализма (см. ее критический обзор: Smith 1998, русск. перевод: Смит 2004). Литература вопроса столь обширна, что дать ее сколько-нибудь адекватный дайджест здесь не представляется возможным. Многообразие объяснительных теорий формирования современных наций и национализмов вызвано, с одной стороны, чрезвычайной пестротой реального исторического материала, сопротивляющегося единой и непротиворечивой концептуализации. С другой стороны, оно связано с постоянным смещением точки зрения историков на материал и изменением самого материала, поскольку сами исследователи находятся внутри эпохи национализма, являются свидетелями мутаций, которые он претерпевает от десятилетия к десятилетию, а это не может не бросать отсвета и на предыдущую его историю. Наконец, объяснительный потенциал любой теории ограничен, и потому многие из них не столько отрицают друг друга, сколько восполняют. Одни исследователи сосредотачивают свое внимание на обосновании уникальности современного феномена нации, его качественного несходства с этническими, религиозными или государственными сообществами, существовавшими прежде (Gellner 1983, Hobsbawm 1990, Anderson 1991); другие, напротив, заняты выяснением элементов преемственности современной нации как типа сообщества по отношению к

⁶ Есть однако немало исторических исследований, в той или иной мере затрагивающих тему формирования русского национализма в интересующий нас период. Среди книг недавнего времени следует отметить: Weeks 1996, Hosking 1997, Rancour-Lafertiere 2000, Wortman 2000, Коцюбинский 2001.

досовременным сообществам (Armstrong 1982, Smith 1986) или же стремятся классифицировать современные нации и национализмы по типу их исторического формирования (Seton-Watson 1977).

Поскольку предложенные до сих пор в теоретической литературе общие концепции национализма лишь в небольшой мере принимали в расчет материал русской истории, у нас нет основания класть какую-то одну из теорий в основу нашего подхода. Мы ограничимся поэтому изложением всего нескольких тезисов теорий национализма, которые вводят, в частности, понятийный аппарат, существенный для нашего дальнейшего анализа.

Феномен нации, каким мы знаем его сегодня, начинает складываться в Западной Европе и Америке в XVIII веке и вслед за этим распространяется на всё более обширные территории.⁷ Рождение «эпохи национализма», как часто называют ее историки, совпадает, таким образом, с переходом к капитализму и с началом формирования новых, демократических, форм государственного устройства. Дать удовлетворительное определение нации до сих пор никому не удалось,⁸ поэтому по-прежнему приходится, вслед за Бенедиктом Андерсоном, ограничиваться определением ее как одного из видов «воображаемых сообществ» («imagined communities»). Нация – это такое «воображаемое сообщество», для каждого (в идеале) члена которого его идентичность как члена данного сообщества является наиболее существенной, базовой, по отношению ко всем иным идентичностям (религиозной, этнической, классовой, семейной, профессиональной и т. д.). Признание же индивидуумом первичности для себя именно национальной идентичности индуцирует национализм,⁹ исторические проявления которого столь многообразны, что определить это понятие в нейтральных терминах чрезвычайно трудно, не владея в тавтологию: национализм – это осознание и выражение индивидуумом своей лояльности или исключительной приверженности данной нации. В масштабах же социума национализм

⁷ Ср., например, у Энтони Смита: «Историки могут расходиться в определении точной даты рождения национализма, но представителям социологии кажется очевидным: национализм – это современное движение и идеология, которое возникло во второй половине восемнадцатого века в Западной Европе и Америке и которое, достигнув своего апогея в двух мировых войнах, начинает клониться к упадку, открывая дорогу новым глобальным силам, выходящим за рамки национальных государств» (Смит 2004, 19).

⁸ Перебирание таких дифференциальных признаков, как общность этнического происхождения, языка, религии, территории проживания, социально-политических институтов и т. д. не позволяет установить минимальную совокупность необходимых и достаточных оснований для самоопределения нации: любое из оснований, существенных для формирования одной нации, может оказаться несущественным (или несуществующим) при формировании другой; наличие одних и тех же оснований приводит к формированию наций в одних случаях и не приводит в других.

⁹ Ряд теоретиков, впрочем, предпочитает описывать «национализм» как силу, образующую «нацию», то есть первый исторически предшествует второй (см., например: Геллнер 1983).

может проявляться как стремление к конгруэнтности «национальных» и «политических» образований (создание национальных государств); стремление к конструированию и поддержанию системы «национальной культуры» как главного медиатора национальной идентичности; стремление к конструированию собственного отличия от «других», часто сопровождающееся постулированием или различными формами обоснования собственной исключительности (или преимущества перед другими) как нации.¹⁰

Окончательная кристаллизация национализма в Европе происходит к концу XIX века, причем к этому времени здесь складывается два принципиально различных типа наций: 1) нации, создавшие свое государство, и 2) нации, которые не имеют своего государства,¹¹ хотя могут обладать определенной автономией, культурной и даже политической, в рамках других государств (тех самых, которые созданы нациями первой группы). Понятно, что векторы национализмов у этих двух групп оказываются различными, и именно национализмы второй группы склонны воспринимать понятия «нация» и «этнос» как синонимы – по крайней мере, до тех пор, пока они не обретают своей государственности. (О движущих силах и динамике национализмов в этой группе наций см. Hroch 1985.)

«Старые нации» Европы, в терминологии Сетон-Уотсона (Seton-Watson 1977, 7), к которым он относит и русских, вступают в эпоху национализма уже имея некоторую историю прото-национальной государственности. Наблюдения над историей формирования этих наций приводят теоретиков национализма к выводу, что ни изначальная этническая гомогенность, ни изначальная общность языка не являются необходимыми предпосылками для формирования наций. Однако *идея* этнического, а особенно языкового единства оказывается часто важнейшим элементом *процесса* формирования нации, по крайней мере, в Европе. Новые сообщества легитимизируют себя тем, что отрицают свою новизну и, напротив, «воображают себя» как *традиционные*. Эрик Хобсбаум называет этот процесс исторической автолегитимизации «изобретением традиции», а годы 1870-1914 в Европе описывает как эпоху «массового производства традиций» (Hobsbawm 1983), то есть экстенсивного целенаправленного создания нарративов и «обычаев», благодаря которым у новых наций появляется уходящая в глубь веков система традиций и «национальная история». Чрезвычайно удобной для этого процесса оказывается скорейшая идентификация отдельной этниче-

¹⁰ Именно последняя сторона национализма после опыта двух мировых войн стала осознанно подвергаться остракизму внутри европейских наций, что привело к новой семантизации понятия «национализм» в политическом дискурсе современной эпохи: им стали обозначать лишь эту одну сторону национализма, и понятие превратилось в негативное.

¹¹ С точки зрения некоторых исследователей, это является противоречием в терминах, ибо наций без государства для них не существует.

ской группы с новой нацией. Соответственно, доминирующий этнос, точнее – его элиты имеют хорошие шансы объявить всю свою предшествующую историю «национальной историей» нового сообщества.

Этому процессу предшествует и сопутствует еще один: нация может возникнуть только тогда, когда между элитами и населением устанавливается стабильная система коммуникации, первоначально хотя бы односторонняя. Ее обеспечивает лишь общий, то есть понятный всем язык. Именно процесс складывания наций обеспечивает стремительное возвышение статуса языка как такового в новых сообществах (того языка, которому выпадает роль общего средства коммуникации) – процесс, который приводит к тому, что Бенедикт Андерсон называет «филологической революцией» XIX века (Anderson 1991, ch. «Old Languages, New Models»). Происходит выделение и кодификация определенного диалекта как языковой нормы; на этом фоне идет интенсивное собирание фольклора, ибо он отражает «глубину» и «широту» языковой традиции, а кроме того укрепляет новые нации в сознании своей древности; создаются обширные словари; растёт грамотность, а значит ширится читательский рынок. Наступает звездный час литературы, которая осмысливается как высшая форма существования национального языка и в силу этого как бы аккумулирует национальную уникальность. Другие искусства – где быстрее, где медленнее (в России этот процесс сильно затягивается) – также добиваются статуса национально значимых и включаются в процесс изобретения национальной традиции.¹²

Эрнест Геллнер несколько иначе описывает процесс возвышения литературы и искусств в процессе формирования наций (Gellner 1983). Связывая последний с переходом европейских обществ от аграрной культуры к культуре индустриализма, он показывает, что для успешности этого процесса оказывается необходимой новая форма коллективной идентичности, которая бы «надстраивалась» над прежней локальной (определяемой местом жительства), профессиональной и сословной идентичностью. Эту новую форму идентичности предлагает конструкт «высокой культуры», создаваемый усилиями государства (если оно существует) и элит, и его функция в нациестроительстве первостепенна: доступ к «высокой культуре» программируется и контролируется государством (элитами) через систему образования и другие формы коммуникации, а само приобщение к ней

¹² Здесь и далее мы пользуемся термином Хобсбаума «изобретение традиции» по преимуществу в связи с явлениями литературы и искусства, в отличие от самого автора, который применяет его более к вездесущим феноменам. В применении к эстетической сфере мы подразумеваем под ним как конструирование или тематизацию *национального* (формальную или содержательную) в самих произведениях, так и дискурсивные практики, направленные на конструирование представления об истоках и сущности *национального*.

равнозначно для индивидуума идентификации с нацией. (Эту схему, разумеется, можно принять, лишь оговорив, что государство в реальности не получает тотального контроля над «высокой культурой»; напротив, по мере автономизации институций «высокой культуры», последняя начинает видеть себя хранителем и медиатором национальной идентичности, конкурирующим с государством.)

По крайней мере два обстоятельства предопределяют специфичность становления русского национализма. Во-первых, эпоха становления нации совпадает для России с эпохой масштабной культурной переориентации элит, известной под именем европеизации. Это затрудняет на время процесс «изобретения традиции», ибо престиж референций к собственному прошлому оказывается подорванным: этого прошлого как будто бы не было (переживание, наиболее ясно интеллектуально отрефлектированное в первом «Философском письме» П. Чаадаева). Если «высокая культура», по Геллнеру, представляет собой «искусственный» плод консолидированных усилий элит, то в России разрыв «высокой культуры» с «естественной», или «низкой», культурой масс оказывается качественно усилен тем, что референтное поле создаваемой «высокой культуры» минимально соприкасается с традициями «низкой культуры». Возможность «высокой культуры» в России быть консолидирующим началом для нации еще более осложняется тем, что процесс европеизации не задевает низшие классы общества. Сложившийся цивилизационный разрыв между сословиями, сыгравший столь значительную роль в политической истории России, во второй половине XIX века становится еще и важнейшим фактором ее эстетической истории. Именно в его контексте следует рассматривать поиск «национального» в русском искусстве 1860-х – 1890-х годов (творчество передвижников и композиторов «Могучей кучки», русский стиль в архитектуре, стилизации народной поэзии и народной речи в литературе, наконец, творчество художников Абрамцевского кружка). В основе их лежит установка обновить референтное поле «высокой культуры» таким образом, чтобы включить в него прежде вытесненную за пределы культурно значимого допетровскую Россию (наследие которой полагают сохранившимся исключительно в культуре низших классов). Таким образом, эпоха «массового производства традиций» в России начинается с переосмысления содержания понятия «национальный» применительно к сфере «высокой культуры»: европеизированную версию «высокой культуры» теснит эстетический национализм, апеллирующий к народным корням. Эта коллизия достается в наследство русским модернистам.

Второе обстоятельство, предопределившее специфику формирования русского национализма, состоит в том, что Россия продолжает оставаться многонациональной империей, причем империей континентальной, в кото-

рой «титульная» нация пространственно не отделена от других наций и этнических сообществ. Как форма политической организации народов такая империя не предполагает главенства национальной идентичности в сознании ее подданных, в том числе – и представителей «титульной» нации. Ни история формирования династии, ни история складывания и характер воспроизводства элит, ни структура социальных институтов Российской Империи не соответствовали (и не могли соответствовать) потребностям национального государства (см. подробнее об этом: Anderson 1991, ch. «Cultural Roots» & «Official Nationalism and Imperialism»; Weeks 1996, Conclusion). Тем не менее, начиная с царствования Николая I, конструирование русского национализма становится важным фактором внутренней политики Империи (Hosking 1997 & 1998, Renner 2000, Wortman 2000, Зорин 2001), а царствование Александра III и царствование Николая II проходят уже в очевидных поисках форм для невозможного, то есть разрушительного для имперской государственности, – культивирования особого популистского извода русского национализма (Wortman 2000, Кириченко 2000, Подболотов 2003). Состояние умов русской художественной элиты на рубеже веков не в последнюю очередь оказывается сформированным именно этими процессами.

3. «Космополитизм» и «народничество»

Журнал *Мир искусства*, первое серьезное коллективное самовыражение русского модернизма, с самого начала демонстрирует свою включенность в дискурс о национализме. Вторая часть программной статьи Сергея Дягилева «Сложные вопросы»¹³ включает в себя обширный пассаж, посвященный национализму в искусстве:

Национализм – вот еще больной вопрос современного и особенно русского искусства. Многие в нем полагают все наше спасение и пытаются искусственно поддержать его в нас. Но что может быть губительнее для творца, как желание *стать* национальным. Единственный возможный национализм – это бессознательный национализм крови. И это сокровище редкое и ценнейшее. Сама натура должна быть народной, должна невольно, даже быть может против воли, вечно рефлектировать блеском коренной национальности. Надо выносить в себе народность, быть, так сказать, ее родовитым потомком, с древней, чистой кровью нации. Тогда это имеет цену и цену неизмеримую. Принципиальный же национализм – это маска и неуважение

¹³ Мы оставляем в стороне вопрос о степени участия Д. Философова в написании этой статьи. Как известно, В. Ф. Нувель указывал в своих воспоминаниях, что именно последний был ее истинным вдохновителем и в значительной мере автором (Дягилев 1982, I, 16).

к нации. Вся грубость нашего искусства в частности происходит от этих ложных поисков; как будто стоит только захотеть, чтобы схватить и передать сущность русского духа. И вот являются такие искатели и схватывают то, что их поверхностному представлению кажется наиболее типичным и что наиболее дискредитирует нашу народную особенность. Это роковая ошибка, и пока в русском национальном искусстве не будут видеть стройной грандиозной гармонии, царственной простоты и редкой красоты красок, до тех пор у нас не будет настоящего искусства. Взгляните же на нашу истинную гордость, новгородскую и ростовскую старину, – что может быть благороднее и гармоничнее ее? Вспомните наше величие – Глинку и Чайковского. Как тонка и изящна у них и как гигантски выражена вся Россия, все чисто русское. Конечно, в нашем искусстве не может не быть суровости, татарщины, и если она выплилась у поэта потому, что он иначе мыслить не способен, потому что он напитан этим духом, как например Суриков и Бородин, то ясно, что в их искренности и простодушной откровенности и кроется вся их прелесть. Но наши ложные берендеи, Стеньки Разины нашего искусства – вот наши раны, вот истинно нерусские люди (Дягилев 1899, 58-59).

Эти рассуждения симптоматичны. С одной стороны, Дягилев говорит о национализме в типично гердеровско-романтических тонах («бессознательный национализм крови») и понимает его как национализм этнический: этносу присущи какие-то специфические особенности эстетического самовыражения, и истинно национальный художник их именно и воплотит в своем творчестве. Этот уязвимый во всех отношениях посыл является плацдармом для атаки на программных («принципиальных») националистов, на тех, кто хочет *«стать национальным»*. Их сконструированный национализм представляется Дягилеву главной угрозой искусству. Инвективы Дягилева направлены против тех проявлений национализма в искусстве последних десятилетий XIX века, которые связываются с понятиями тенденциозности или «официальной народности», – с передвижничеством в изобразительном искусстве, кучкизмом в музыке и государственно поощряемым русским стилем в архитектуре. Эти весьма различные по своим корням и эстетике явления в сознании Дягилева объединены несомненно фигурой их «покровителя» в художественной критике – В. В. Стасова. Дягилев находится в открытой полемике со Стасовым еще до выхода *Мира искусства* (Taruskin 1996, I, 429-437), и именно в контексте этой полемики, как и в контексте провозглашенной в «Сложных вопросах» свободы искусства (с любой тенденциозностью не совместимой), следует понимать дягилевский выпад. Примечательно здесь собственно то, что «национализм» для Дягилева категория столь существенная, что ее необходимо отвоевать у неких «лже-националистов».

Уже в первом номере *Мира искусства*, характеризуя ежегодную выставку финских художников в Гельсингфорсе и отмечая плодотворность национального элемента для расцвета финского искусства, Дягилев находит важным подчеркнуть:

За последние годы в нашей живописи также [как в финской. — *И.Ш.*] чувствуется поворот к сознанию национальной силы. Недаром начали понимать Васнецова и все значение его личности. Его призыв к русскому духу в нашем искусстве не останется без отклика. И если мы, пройдя через всю горечь того, что до сих пор называлось русским стилем, все-таки вернулись к исканию своего искусства, то это многозначительно и этим мы обязаны проповеди Васнецова. (Дягилев 1982, I, 81).

Прежде всего, примечательно в этом фрагменте отношение автора к Васнецову. Первый номер *Мира искусства* был заполнен репродукциями с его работ, а картина «Богатыри» (последнее на тот момент произведение художника) была удостоена еще и специальной небольшой заметки в разделе «Художественная хроника». Александр Бенуа, рассказывая в 1920-е годы об образовании *Мира искусства*, объяснял место, отданное в первом номере журнала Васнецову, лишь привязанностью к нему Д. Философова: «Это он из смешанных соображений, в которые входили и религиозные и национальные переживания, а также и желание не слишком запугать общество, настоял на том, чтобы половина иллюстраций была отдана произведениям В. Васнецова, хотя весь наш кружок уже давно перестал „верить“ в этого художника» (Бенуа 2004, 316). Бенуа явно выдавал тут желаемое за действительное. Безусловно, можно говорить о влиянии Философова на оценки Дягилева в это время, однако факт остается фактом: в том, что касается отношения к Васнецову, Бенуа и Вал. Нурок (свидетельства последнего Бенуа приводит для подтверждения своего тезиса) находятся в редакции *Мира искусства* в явном меньшинстве. Не только Философов и Дягилев, но и некоторые другие авторы журнала ставят Васнецова в это время очень высоко. Бенуа видит значение Васнецова лишь в том, что тому удалось предложить новое плодотворное направление в русской живописи: он реабилитировал декоративность после доминирования тематической тенденциозности в живописи передвижников. Самые же успехи Васнецова на избранном им поприще (живописная техника и отчасти темы) оцениваются Бенуа невысоко, что и становится в 1901 году предметом полемики между ним и Философовым на страницах *Мира искусства*.¹⁴

¹⁴ Полемику начинает Философов своей статьей «Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа» (Философов 1901), в которой указывает на недооценку Васнецова и

Высокая оценка Дятилевым Васнецова соседствует с явно негативной оценкой им «того, что до сих пор называлось русским стилем». Факт проведения им некоего важного водораздела между Васнецовым и «русским стилем» интересен в особенности потому, что поколение, которое придет в искусство через десять лет, особой разницы между двумя эстетиками уже не обнаружит. Чем плох «русский стиль», можно понять по пассажиру в «Сложных вопросах»: это программный национализм, который синонимичен тенденциозности, то есть несвободе искусства. Почему не тенденциозен Васнецов? Ответить на этот вопрос сложнее. Прежде чем попытаться это сделать, обратимся к еще одной характеристике предшествующих поисков национального стиля – на этот раз данной на страницах *Мира искусства* Игорем Грабарем:

Начиная с Тона, мы усиленно принимаемся сочинять «в русском духе». И Боже, как сочиняем! Забавнее всего то, что как только мы что-нибудь сочиним, так и славим на весь свет, что вот уже найдена Русь. Нашел ее Тон, и все поверили, что это и есть Русь. Потом нашел Шервуд. И опять поверили. Курьезнее всех Ропетовский эпизод. Этому поверил даже такой тонкий человек, как С. И. Мамонтов. И все поверили Ропетовским петушкам. Потом явилась Стасовская Русь и уже казалось, что это и есть самая настоящая. Явились Московские ряды, Игумновский дом, а Руси нет, как нет. Я рискую прослыть за человека, очень мало оригинального, но думаю, что первый ее почувствовал В. М. Васнецов и совсем почувствовал Суриков. [...] После В. Васнецова и Сурикова много нашли Левитан, Нестеров, А. Васнецов, Поленова, Якуничикова, Головин и Милютин (Грабарь 1902, 51-52).

Для историка национализма совершенно понятно, почему вопрос об «истинности» прошлых опытов «русского стиля» имеет столь принципиальное значение. Поскольку в основе процесса формирования нации лежит «изобретение традиции», постольку конкуренция между изобретаемыми традициями прямо воспринимается как борьба за облик нации (а не как чисто эстетическое состязание). Быстрая смена версий «русского стиля», которую отмечает Грабарь, это свидетельство интенсивного поиска нового, или обновленного, референтного поля «высокой культуры», о чем шла речь в предыдущей главке. При этом версии «национального» сменяют друг друга в последние десятилетия XIX века столь быстро, что критерии

переоценку Александра Иванова в «Истории русской живописи в XIX веке» Бенуа. Бенуа отвечает Философому в следующем номере журнала (Бенуа 1901), повторяя основные тезисы своей монографии. Любопытно, что в письме к Васнецову от 11 ноября 1901 г. Дятилев утверждает, что статья Философова была написана ими совместно и что «в ней высказано то, о чем так долго и так мучительно думалось и спорилось за все последнее время» (Дятилев 1982, II, 67).

оценки таких попыток просто не успевают сложиться. Архитекторы и художники изобретают «русскость», полагаясь на свой индивидуальный выбор образца или комбинации этих образцов: новгородского, ростово-суздальского, ярославского или старомосковского зодчества, лубка или иконы той или иной традиции.

В ситуации дефицита художественных критериев оценки всех этих попыток, их место неизбежно занимают критерии институциональные, и это имеет прямое отношение к оценке Васнецова мирискусниками. Васнецов с его проектом визуализации русской сказочно-мифологической традиции был несомненно оригинальнее многих, а его архитектурные опыты, церковные росписи и театральные декорации (к «Снегурочке», прежде всего) существенно раздвинули горизонты «русского стиля».¹⁵ Однако не это, на наш взгляд, имело решающее значение для проведения мирискусниками важной грани между Васнецовым (а также тем рядом, который Васнецов, по их мнению, открывал) и прочими опытами «в русском духе».

Живопись и архитектура, как известно, долго оставались в России «государственными» искусствами; профессиональная карьера в них возможна была лишь при прямом покровительстве Императорской Академии художеств. С легендарного «бунта» передвижников началось как будто разрушение этой системы, а вскоре появилась и новая сила — частная инициатива в лице купечества, которая начала поддерживать неакадемическое направление. Однако цикл «бунта» завершился тем, что передвижники получили доступ в стены Академии и постепенно сформировали новый художественный истеблишмент, стремившийся к экспансии собственной эстетики и отвергавший всякое уклонение от нее. Такими их увидели мирискусники.

Совсем иной ореол окружал к концу XIX века Абрамцевский кружок, в котором Васнецову принадлежало одно из центральных мест. Эстетика Абрамцева складывалась вне государственного спонсорства¹⁶ и воспринималась как продукт творчества национально мыслящих художников, *освободившихся* от пут Академии, «официальной народности» и тенденциозности передвижников. Безусловно важно и то, что Савва Мамонтов, многолетний спонсор Абрамцевской колонии художников, финансово поддерживал *Мир искусства* в первый год существования журнала.¹⁷ Однако скорее не заискивание перед спонсором, но реальное ощущение собствен-

¹⁵ В современной терминологии стиль Васнецова и эстетика Абрамцевского кружка в целом именуются «нео-русскими» (Кириченко 1997).

¹⁶ То, что многие художники, входившие в кружок, получали в период существования кружка комиссии от государства на те или иные произведения, не мешало представлению об «абрамцевской» эстетике как о явлении, сложившемся без всякого участия государства.

¹⁷ Это спонсорство затем прекратилось из-за разорения Мамонтова.

ного институционального родства с Абрамцевым, двигали оценками и Васнецова и всей деятельности этой художественной колонии на страницах *Мира искусства*. В противоположность государственно поощряемому «русскому стилю» независимая эстетика Абрамцева, именно в силу своей *независимости*, воспринималась уже как близкая модернизму.

Ряд высказываний на страницах *Мира искусства* свидетельствует о том, что способность государства (читай, империи) индуцировать истинный русский национализм, вызывает уже у ранних модернистов серьезные сомнения. Правда, обстоятельство существования журнала не настолько «независимы», чтобы подобные темы могли дебатироваться на его страницах в полной мере. Мирискусники почти сразу оказываются перед необходимостью установления контактов с Двором: журнал прекратился бы уже в 1900 году, если бы не полученная им, через посредничество В. Серова, ежегодная субсидия от Государя Императора в размере пятнадцати тысяч рублей (Дягилев 1982, II, 53). Сам Дягилев был заинтересован в этих контактах еще и потому, что рассчитывал в дальнейшем делать карьеру на государственной службе. С другой стороны, нет оснований сомневаться, что в эстетическом отношении мирискусники видят себя культуртрегерами по отношению ко Двору, а не последователями государственной русофильской эстетики. Ощущение проблемности отношений между государственным устройством России и развитием русского национального сознания (в той мере, в какой эта проблема задевает искусства) лишь в очень не прямой форме будет выражаться на страницах *Мира искусства*. Тем интереснее обратить внимание на эти косвенные замечания.

В 1900 году А. Бенуа в своих «Письмах со всемирной выставки» следующим образом прокомментирует присутствие России на выставке в Париже:

В виду того, что всемирная выставка является состязанием народов, то естественно нас, русских, больше всего интересует, каковы мы там, достойным ли образом представлены и не слишком ли опозорились. На это очень трудно ответить, приходится сказать: и да, и нет. [...] Начать с того, что России, как нации, как государства, вовсе на выставке нет. Сан-Марино и Монако и те имеют свои специальные павильоны, мы же не имеем. Есть, правда, порядочной величины Кремль, есть русская деревня, есть павильон казенной продажи вина (построенный почему-то в португальском стиле), есть павильон военного отдела (ужасной, малафьевской архитектуры) и два-три русских ресторана, но «Кремль» представляет в сущности не Россию, а Сибирь, русская деревня – скорее миниатюрная аппеке, нежели официальный павильон, а «Казенная Продажа» и «Военный Отдел», хотя и типичны для России, но все же, разумеется, не выражают нашей национальной культуры (Бенуа 1900, 107).

Наблюдение Бенуа над «форматом» присутствия России на выставке поистине замечательно. Среди прочих участников этого «состязания народов» Россия выделяется тем, что «как нация, как государство» не смогла себя представить. «Раздробленность» ее облика по отдельным павильонам, каждый из которых представляет лишь некую часть целого, при отсутствии попытки представить *целое*, — это неосознанное, но довольно наглядное описание имперского «разнообразия» идентичностей, которое не знает над собой единого объединяющего начала. Бенуа переживает описанный тип репрезентации как «дефектный», ибо *так не представляют себя нации*, даже слабейшие из них. «Формат» империи и задача выражения «нашей национальной культуры» оказываются в отношении загадочного противоречия, которое Бенуа не анализирует, но не может не чувствовать.

В этом контексте интересно проанализировать и рассуждение Ивана Билибина, которого справедливо полагают наиболее прямым наследником «русского стиля» в кругу *Мира искусства*. В № 11 *Мира искусства* за 1904 год он поместил обширную статью «Народное творчество Севера». В ней Билибин объяснял упадок народного русского творчества причинами объективными и непреходящими: европеизация и модернизация страны, хоть и очень медленно, но проникала в крестьянскую среду, лишая следование вековым традициям и культурного престижа и экономической целесообразности. Поэтому попытки возрождения народной эстетики в современном урбанизированном быту, а особенно ее увязывание с «ретроградными политическими упорствованиями», по мнению Билибина, «только отвращали от русского национального стиля, а не приближали к нему». «Не надо забывать, что все старинные церкви, старинная утварь и старинные вышивки — искусство, а следовательно, совершенно свободны от всяких государственных тенденций» (Билибин 1904, 316), — именно такая эстетизирующая риторика представлялась Билибину способом освободить народное искусство от участи политико-государственной «полезности» (то есть той же «тенденциозности»). Продолжая свое рассуждение, он делал и более важное заявление:

Народное искусство не государственно, но национально; так же национально, как родная речь, которой пользовались и Иван Грозный и Пушкин.

Национализм есть мощь народа, но только если понимать его так, что он основан на инстинктивной и бессознательной любви к лучшим духовным проявлениям нации, а не на приверженности к ее случайной внешней политической оболочке (там же).

Примечательны в этом пассаже две вещи. Государство («политическая оболочка») тут противопоставлено двум понятиям — «народ» и «нация».

Такой ход рассуждения, с точки зрения историка национализма, достаточно любопытен. В терминологии Хачинсона (Hutchinson 1994), Билибин заявляет себя здесь «культурным националистом»; этот тип национализма более характерен для наций, лишенных государственности, но сознающих и стремящихся закрепить собственную особость и отдельность от других наций, прежде всего от тех, в политической зависимости от которых они находятся. В противоположность «культурному национализму» «политический национализм» более свойственен нациям, имеющим свою государственность, либо находящимся в фазе активной борьбы за обретение последней. Разумеется, это не более, чем теоретическое обозначение тенденций, но оно позволяет яснее зафиксировать позиции. В рассуждении Билибина звучит явный отказ государству («политической оболочке») в праве на воплощение и выражение «нации». Для представителя нации, обладающей государственностью, такая денонсация «политического национализма» могла бы означать политическую фронтду по отношению к сложившемуся характеру государственного устройства. Билибин далек от этого, и потому его рассуждение принимает генерализирующий характер: «политическая оболочка» преподносится как нечто по определению «внешнее» и «случайное» по отношению к нации и национализму. Такое обобщение представляется нам симптоматичным, ибо – хочет или не хочет того Билибин – оно указывает на подспудное ощущение несовместимости именно *данной* «внешней политической оболочки», именуемой Российской Империей, с задачами и целями русского национализма.

Второй момент билибинского рассуждения – свободное чередование понятий «народный» и «национальный» как близких синонимов – становится в эту эпоху общим местом и в политическом и в эстетическом дискурсе (такое же чередование мы встречали и в статье Дягилева «Сложные вопросы»). Эта синонимия в русском контексте приобретает одну специфическую особенность. Более новое понятие «национального» попадает в семантическую зависимость от понятия «народного» (а не поглощает его семантику); последнее же традиционно отсылало к бытию той части населения, которая осталась по ту сторону цивилизационного разрыва, то есть была минимально задета европеизацией. В такой «деформации» семантики понятия «национального» можно усмотреть как раз парадоксальное следствие стремления *преодолеть* на вербальном уровне не преодоленный в реальности цивилизационный разрыв. В результате, чтобы верифицировать, «национален» или нет тот или иной феномен (например, искусства), нужно проверить его понятием «народный». Именно с помощью такой процедуры Степан Яремич в 1902 году будет оспаривать «расхожеские с такой щедростью передвижничеству эпитеты „национального“ и „народного“ искусства». «Характерным свойством народного искусства,

– будет писать он, – является стихийно-бессознательное стремление к *бесцельному украшению*, совершенно чуждое духу узкой тенденциозности» (Яремич 1902, 24). По логике критика, *не-народность* передвижничества автоматически означает и его *не-национальность*. Что же касается декоративности («бесцельного украшения») как основной характеристики народного искусства, то именно ссылки на нее будут в дальнейшем использоваться русскими модернистами самых разных школ, дабы подчеркнуть связь эстетической программы модернизма и идеи национальности (народности) искусства.

На страницах *Мира искусства*, пожалуй, лишь Бенуа будет неустанно высказывать сомнения в том, что те формы «национализма», к которым обратилось русское искусство в последние десятилетия XIX века, предвещают его магистральный путь развития. «Зачастую для вполне искреннего человека, родившегося и воспитавшегося в России, – пишет он в своей «Истории русской живописи в XIX веке» (1901), – чисто русские формы кажутся несравненно более чужими, нежели западные, на которых, по крайней мере, он вырос, которые он впитал в себя с самого детства» (Бенуа 2004, 278). Настаивая на том, что «петербургский период не прошел даром для русской культуры, а, напротив того, наложил неизгладимую печать на всю нашу жизнь», Бенуа прямо подвергает сомнению и перспективность эстетики, идущей от Абрамцевского кружка:

Мы, и не одни только образованные классы, настолько в данное время заражены западным духом, мы настолько отучились от своего или, вернее, западное и чисто русское настолько переплелось и смешалось, что, с одной стороны, сомнительно, чтоб эти московские начинания могли иметь общерусское значение, с другой же стороны, не подлежит спору, что полного внимания заслуживают и те художники, которые не ищут непременно спасения в чисто русском, а, выражая вполне искренно свои идеалы, являются при этом настоящими космополитами (Бенуа 2004, 278).

Бенуа не был единственным художником в кругу *Мира искусства*, исповедовавшим такие взгляды. Бесспорно, и Сомов и Бакст подписались бы под этими словами в 1901 году. Однако Бенуа оказался единственным критиком, последовательно защищавшим позиции русского художественного «космополитизма» на страницах журнала. Его пафос, по существу, был пафосом увековечения «петербургского» периода русской истории (то есть европейского лица русской культуры) как основы и эталона изобретаемой национальной традиции. Западный «ретроспективизм» в эстетике мирискусников (Бенуа, Сомова, Лансере и др.), обращавшихся через голову реализма XIX века к наследию XVIII века, был именно

способом декларирования его эстетики как точки отсчета национальной традиции.

Полемические выпады, на которые решался Бенуа, защищая свою позицию и свою версию национальной традиции, были весьма резкими. В 1902 году, комментируя кустарную выставку, проходившую в Таврическом дворце в Петербурге, он в частности писал:

Мы воображаем, что возвращаемся к народу. Гуляя по грандиозным, но напыщенным и холодным хоромам Таврического дворца и глядя на всю ту мишуру, которая теперь расположилась вдоль стен и колоннад этого палатцо, наверное не меня одного поразило это удивительное сопоставление старого и нового, европеизированного барства и скромной, «чисто народной» жизни. Однако мы при этом настолько изобразились, настолько все заражены шовинизмом, что не видим истинного смысла этого сопоставления, не видим или не хотим видеть, на чьей стороне преимущество, на стороне ли зараженного западом XVIII века, или на стороне «зараженного народничанием» начала XX века. – Мне удалось слышать такие, напр., фразы: «все это и мелко, и убого, но зато свое»; «нам мило все это творчество наших мужичков, потому что оно искренне». Какой вздор! (Бенуа 1902, 49)

Некорректность сопоставления, на которое шел Бенуа (с Таврическим дворцом можно было бы сопоставлять какое-нибудь здание в нео-русском стиле, но уж никак не кустарные промыслы), объяснялось, конечно, злободневностью противостояния «народничанию»: аргументом против новой национальной эстетики становилась демонстрация ничтожности того, что служило ее референтным полем.

Еще более резким был комментарий Бенуа по поводу древнерусской архитектуры в заметке о разрушении правого флигеля Михайловского дворца в Петербурге:

Очевидно в нашей превосходной Академии, приотлившей в своих стенах «искусство» передвижников, утвердилось наивное презрение к «скучному» и «холодному» стилю «Empire». Она посылает молодых архитекторов вымерять и срисовывать всякий археологический вздор: какие-то кубики, на которые поставлены цилиндрики, увенчанные жалкими луковичами. Многие «ученые архитекторы» бьются доказать прелесть всяких порождений грубиянства и невежества, печатаются роскошные книги, посвященные отечественному убожеству, и в то же время производится на глазах у всех разрушение дивных и грандиозных памятников лучших представителей высшей точки нашей культуры, созданий, отличающихся почти такой же красотой, как те произведения, на лобование которыми поломничает весь свет в Рим, в Париж и в Вену! (Бенуа 1903, 118)

Такой критический демарш против «чуждого, для нашего времени и нашей культуры, древнерусского зодчества» (там же) свидетельствовал, прежде всего, о накале страстей в борьбе эстетик и риторик, который сопровождал «изобретение традиции» в России начала XX век. *Мир искусства*, как журнал, пытавшийся долгое время балансировать между «космополитизмом» и «народничеством», был обречен. Его последний спонсор, княгиня Тенишева, потребовала вывода Бенуа из состава редакции (Обатнин 2004, 11). Требование выполнено не было: в 1904 году Дягилев и Бенуа «разделили» номера журнала между собой как главными редакторами; шесть номеров вышло под редакцией Дягилева, шесть под редакцией Бенуа. На этом журнал прекратил свое существование.

Сам Дягилев, в значительной мере разделявший ранний западнический пафос круга *Мира искусства*, был однако чувствительнее, чем Бенуа, к текущей конъюнктуре (в безоценочном смысле этого слова): восприимчивость к «духу времени» и установка на расширение собственных вкусовых границ, собственно, и сделали Дягилева тем, кем он стал. Его последней данью ретроспективизму западнического толка стала в 1905 году большая Историко-художественная выставка русских портретов XVIII-XIX веков, устроенная в Петербурге. Однако комментарий к этой выставке, который дал Дягилев публично, на торжественном обеде, устроенном в честь него в Москве, свидетельствовал о необратимой перемене в его эстетических интересах: «Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, — есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но увы, и омертвевшему периоду нашей истории?» (Дягилев 1982, I, 193). Ощущение «доживания быта», из которого выросла прежняя эстетика, заставляло Дягилева произнести патетические слова о текущем моменте как о «величайшем историческом моменте итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет» (там же, I, 194). Революционные события, разворачивавшиеся в 1905 году в стране, оказались более чем символическим фоном для историко-художественной выставки, и трудно упрекнуть Дягилева в наигранности его патетики. Эти события вызвали новую волну художественного национализма в России и, что более для нас интересно, стимулировали обновление его эстетики и эстетической идеологии.

4. Отступление: Взгляд из Европы

Возвращаясь немного назад, следует заметить, что именно опыт Всемирной выставки 1900 года в Париже должен был оставить в сознании русской художественной элиты четкое ощущение: на международном рынке

чрезвычайно высок спрос на *национальное*. «В последнее время в Европе замечается сильное движение в пользу национализма в искусстве», – отмечал в 1902 году И. Грабарь, добавляя, что жюри Парижской выставки руководствовалось двумя критериями при оценке произведений искусства: «наличностью сильной индивидуальности и ясно выраженной национальности» (Грабарь 1902, 51). Конечно, требование «национальности» существовало на художественном рынке уже в эпоху реализма XIX века, и В. В. Стасов любил, например, отмечать в своих статьях признание западными критиками национального характера русского искусства (Стасов 1952, I, 242-250, 276-277). Однако «маркеры» национального при переходе от искусства реализма к искусству модернизма принципиально менялись: теперь их искали не в теме, а в живописной технике или в особом выборе живописного объекта. Потому новое поколение русских художников и критиков вполне могло ощущать и само требование национализма как нечто новое.

Между тем, мнения о наличии «национальности» в произведениях русских художников, выставленных в Париже в 1900 году, сильно расходились. Рихард Мутер в венском еженедельнике «Die Zeit» подчеркивал самобытность работ русских художников, сближая впечатления от них с впечатлениями от произведений Достоевского и Толстого и подчеркивая, что «над Россией довлечет тысячелетняя традиция» (цит. по: Азадовский 2001, 210). Он же выделял как лучшего среди представленных русских художников Виктора Васнецова. Между тем, одной из неожиданностей Парижской выставки было как раз то, что Васнецову (довольно полно представленному на выставке) международное жюри не присудило никакой награды,¹⁸ так что суждение Мутера отражало, скорее, его индивидуальную точку зрения. Во французской критике вообще звучали более сдержанные оценки национальной самобытности русских художников. В последнем номере за 1900 год *Мир искусства* перепечатал фрагмент статьи директора Люксембургского музея в Париже Леонса Бенедита, касавшийся характеристики русского искусства на Всемирной выставке. Выделяя работы нескольких русских художников (Репин, Серов, Малявин, Коровин, Пастернак, Левитан), Бенедит отмечал, что их творчество заставляет переоценить прежние невысокие ожидания от русского искусства:

Есть ли в русском искусстве ясно обозначенное самобытное течение, резко отличающееся от иностранных школ? Очевидно нет. Россия, со

¹⁸ По отделу живописи Почетной медали (высшая награда) был удостоен Серов. Золотые медали были присуждены Коровину и Малявину, и именно в этой баллотировке не набрал достаточного количества голосов В. Васнецов. По свидетельству Репина, который был членом жюри, в баллотировки на более низкие награды имя Васнецова не вносилось (Репин 1900, 115).

своей редкой способностью ассимиляции, подвержена, как и во многих других областях духовного творчества, иноземным влияниям. Сношения с французским и немецким искусством постоянны, но тем не менее, по-видимому, и Россия стоит накануне возможного развития истинно национального искусства, во всяком случае заметен большой прогресс относительно прошлого, особенно благодаря работам небольшой группы выдающихся художников (Бенедит 1900, 239).

Таким образом, по Бенедиту, русское искусство только еще приближалось к фазе «истинно национального». Доминировали ли в оценке русского искусства суждения, подобные суждению Мутера или же Бенедита, не так уж важно. Важен был ясно выраженный и в тех и в других критерий оценки: «национальность». Содержание этого понятия варьировалось в зависимости от того, о какой культуре шла речь. Культуры со «старой» живописной традицией, которая была реинтерпретирована в эпоху национализма как «национальная», оказывались по существу вне дискуссии о национальности их искусства: она принималась как данность, и ценность принадлежала как раз способности этих культур на современном этапе осваивать вне-национальную традицию в поисках средств для обновления живописной тематики и художественной техники. Напротив, живописные культуры, признававшиеся «молодыми» (и среди них была Россия), должны были убедительно конструировать свою «национальность» (то есть свое отличие), чтобы быть интересными. В противном случае, они оказывались лишь репликаторами «чужого», учениками, еще не осознавшими своей индивидуальности. У художников был, правда, шанс пробиться на международный художественный рынок, изменив свою «национальность» (Пикассо, например, в этом преуспел), однако более массовым явлением была мягкая «национально маркированная» интеграция: художники с «европейских окраин», прежде всего, скандинавы, получавшие художественное образование во Франции или Германии (Мунк, Галлен, Цорн и др.), входили в европейскую живопись именно как носители особого взгляда и особой живописной эстетики, выделявшей их на фоне представителей «старых» живописных школ Европы. Однако если скандинавских художников – любимый объект для рассуждений о «национальности» в европейской критике этой эпохи – воспринимали лишь как незнакомцев с окраин собственной цивилизации, то место русских в европейском сознании было иным: они *a priori* были *другими* в полной мере, и требования к «национальности» в их искусстве были повышенными.

Было бы неверно толковать эти ожидания «национальности» как моду: они были всего лишь выражением национализма как сложившейся основы культурного мышления современной Европы. Именно поэтому менее всего мог заинтересовать Европу в русском искусстве тот «космополитизм»,

за который ратовал Бенуа. Потому не случайным и символичным представляется то обстоятельство, что, начав десятилетие борьбой с «народничеством», Бенуа закончит его как автор либретто и сценографии наиболее успешного «русского» художественного проекта антрепризы Дягилева – балета «Петрушка».

5. «Революция и нация»

Может показаться, что национализм куда меньше волновал представителей *литературного* модернизма в описываемую эпоху. Это не так. В последние десятилетия XIX века в силу своего исключительного места в национальной «высокой культуре» русская литература не нуждалась, скажем, в языковых новациях (эквиваленте художественного «народничания») как способе повышения своего статуса. Экспериментирование с народным языком в литературе было для поэтов и прозаиков делом свободного выбора, но кардинального повышения репутации не сулило. (Даже напротив: крупнейший русский прозаик Лесков, увлекшийся модернизацией языка литературы за счет введения в него народно-сказового элемента, оказался на обочине традиции.) Однако в идейном отношении литература безусловно играла важнейшую роль в утверждении русского национализма, и ее международный успех к концу XIX века был прямым подтверждением ее эффективности как аккумулятора *национального*: она была прочитана в Европе как выражение культурной уникальности *par excellence*. Ее прочтение в этом ключе в самой России стало делом поколения модернистов: историко-литературная эссеистика Мережковского, Розанова, Вяч. Иванова, Белого и др. была в значительной мере посвящена выявлению и концептуализации «русскости» в литературном наследии XIX века, включая интерпретацию идей «русского мессианства» в нем.

Себя русские литераторы-модернисты довольно рано осознали наследниками и возможными воплощателями этих мессианских идей. Социально-реформаторский аспект идей Мережковского или Вяч. Иванова или А. Белого должен быть, конечно, предметом отдельной статьи. Скажем лишь для примера, что проект Религиозно-философских собраний (инициированных в 1901 году кругом Мережковских), в рамках которых должен был состояться диалог и сближение интеллигенции («высокой культуры») и духовенства, любопытно было бы прочитать как проект нацистроительства. В ситуации, когда государство (империя) представлялось не способным к решению вопросов национального развития, «высокая культура», через голову государства, обращалась к религиозной конфессии как к союзнице в разрешении «таких сложных, истинно „мистических“ вопросов, как национальное самосознание» (Философов 1900, 208). Парадоксальность этой ситуации состоит в том, что национализм обычно описывается

его теоретиками как сила, отодвигающая конфессиональную идентичность на второй план, если задача обретения государственности уже решена нацией. В реальных же исторических обстоятельствах Российской Империи «высокая культура» ищет поддержки «национального дела» не у государства, а у конфессии и именно в трансформации церковных институтов видит залог национального возрождения.

Критическое отношение к государственным институциям, особенно после того удара, который наносит национальному чувству поражение в русско-японской войне, делает предсказуемой позицию творческой элиты в период первой русской революции (см. Минц 1988). Практически универсальная поддержка основных лозунгов революции 1905 года в литературной модернистской среде, а затем поражение революции (при сохранении лишь некоторых ее завоеваний) дают мощный импульс и интеллектуальной и эстетической рефлексии в литературе. При этом поражение революции может трактоваться напрямую как следствие недоразвитости нации: «Национальная идея родилась в корчме около поля битвы. Подоспей она раньше – сменились бы роли победителей и побежденных. Подоспей она раньше – мы имели бы мир преображенным. Но этого не свершилось. Был момент, когда должны были встретиться две великие сестры – революция и нация – они не встретились» (Городецкий 1909, 75-76).

Городецкий, хоть и прямолинейно и упрощенно, выразит переживание достаточно широкого круга литераторов-модернистов. Неудача революции будет интерпретирована как незрелость нации, и вопросом, вызывающим споры, будет лишь подобающая форма участия художников и интеллектуалов в искоренении этой незрелости. Для круга Мережковских революция окончательно актуализирует позицию общественного активизма, важнейшей стороной которого будет призыв к новому религиозному строительству как пути, ведущему к обновлению русской жизни. Первоначально Мережковский будет надеяться, что русская церковь сможет «порвать связь с отжившими формами русской самодержавной государственности» и «соединиться с русской интеллигенцией, дабы вместе с ней внести свет нового религиозного сознания в темную религиозную стихию русского народа» («Геперь или никогда», 1905; Мережковский 2000, 397, 400). Разочарование в способности православной церкви разорвать связи с государством приведет далее Мережковского к пророчеству об их общей гибели, за которой лишь может последовать истинное национально-религиозное обновление («Революция и религия», 1907; Мережковский 2000, 34-87).¹⁹

¹⁹ См. также: Мережковский, Гиппиус, Философов 1999.

Вяч. Иванов, полемизируя со статьей Мережковского «Теперь или никогда», сформулирует альтернативную программу:²⁰

Мы же, предоставляя политической общине ее свободу, и священству – его независимость, – мы, различающие планы мирового строительства и равно чуждые закваски цезаропапизма и иконоборчества, – раздельно от нашей приверженности благу общественного тела и священному наследию церковной истины, верим в божественную мощь и провиденциальное назначение сферы пророческой, сферы того свободного творчества, которое необходимо становится творчеством теургическим, как оно станет и творчеством всенародным в хорových общинах, будущих неугасимых очагах истинного и глубочайшего соборного самоопределения, – и храним, и оберегаем ее, как сферу самостоятельную и своеначальную, как область высшей, безграничной свободы и царство Духа (Иванов 1905, 38-39).

Эта ивановская программа задаст, в частности, координаты поискам и интерпретациям новой («народной») эстетики в сфере «свободного творчества», в литературе прежде всего. Экстраполяция Ивановым своих общих культурологических идей на актуальный политический контекст предложит обоснование тому, что можно назвать *эстетическим нацистроительством*. Мысль о том, что область «свободного творчества» избранных есть своеобразная лаборатория, в которой вырабатываются идеи и практики, способные в дальнейшем преобразить жизнь общественную, разделялась литераторами даже из полемически настроенных друг к другу лагерей русского модернизма. Коль скоро теургическое творчество должно было затем трансформировать и вне-эстетическую реальность, – искание «соборности», начатое в искусстве, должно было сделать, в частности, то, чего не в силах была сделать политическая система России, – изменить социо-культурную реальность: создать нацию.

В уже процитированной статье 1909 года Городецкий со свойственным ему многословием подводил некоторые итоги «свободного творчества» за последние годы. Отталкиваясь от момента русской революции, он писал:

Этот подъем страны прошел не под победным знаком национальной идеи. Только ее не было на великом знамени свободы. И она сжалась, съежилась, уползла в литературу, и двух избрала себе провозвестников, не смелых народных глашатаев, которые сказали бы ее громко на всю страну, а робких рудокопов, детей подземелья, привыкших только к свету лампочки в шахтах, и смотрящих слишком близко на свои драгоценности, не умея показать всю их красоту на ярком дневном солнце. Любовно совершали они свою кропотливую работу,

²⁰ О мировоззрении Вяч. Иванова периода первой русской революции см. подробнее: Обатиив 1988.

камешек к камешку подбিরали и в одиночестве любовались родными узорами. Экзотичными, уродливыми подчас и странными выходили они из-под их рук. Толпа не понимала их, и это было худшее из всех непониманий.

Национальная идея стекла в их шахты, загустила там, потемнела, скорчилась и выглядывала маленьким робким глазком на поля родины, где шла бойня и где она должна была бы веять вольно и широко. Эти два провозвестника – Иванов и Ремизов (Городецкий 1909, 71).

Метафоры Городецкого расшифровать можно двояко. С одной стороны, образ «рудокопа», подпавшего под магическое действие сил природы и оттого ушедшего из мира людей, восходит к немецкой романтической традиции (см., например, новеллу Гофмана «Рудники Фалуна» из романа «Серрапионовы братья»). Однако отшельничество рудокопов из статьи Городецкого больше напоминает бегство из мира первых христиан, скрывающихся в катакомбах и себя и свои символы веры:²¹ плоды труда этих отшельников миру еще не понятны, но именно в этих не понятных пока плодах их «теургического» (по Иванову) творчества воплощается «национальная идея». Всенародность ее – в будущем: сначала преобразается искусство, потом оно несет преобразование в жизнь.

Сборник стихов Иванова «Эрос» и сборник прозы Ремизова «Лимонарь», которые характеризует далее Городецкий, сближены им, прежде всего, по признаку языкового архаизма: обе книги «полны славянизмов», оба автора «черпают полными пригоршнями из древнего языка» (там же). Пафос творческой установки Иванова, по Городецкому, «раскрытие общечеловеческого в своем национальном», ибо, убежден критик, «общечеловеческое раскрывается только в национальном» (там же, 72). Главная же заслуга Ремизова в том, что «он воскрешает живой, самобытный трепет нации, воспринимающей чужие легенды, как формы, и наполняющей [их] своим животворящим дыханием» (там же).²² Описывая собственные литературные достижения и неудачи в той же статье, Городецкий вновь говорит о национализме как типе сознания, разбуженном революцией:

Я жил одной волной с народом и его землей. Я чужд был книжности, исследующей славянскую древность. Но всем бессознательным своим «я» ощущал великую задачу: воскресить сияющий мир богов и досоздать его там, где он не успел создаться. Мне смешно и горько

²¹ Ср. характеристику Ивановым «келейного» искусства современности (то есть искусства индивидуалистического по преимуществу, однако объективно выражающего уже сверхличное) как «катакомбного творчества „пустынников духа“» (Иванов 1904, 9).

²² Сам Ремизов на страницах того же «Золотого руна» вскоре будет так описывать свою творческую задачу: «Воссоздать народный миф, обломки которого узнавал в сохранившихся обрядах, играх, колядках, суевериях, приметах, пословицах, загадках, заговорах и апокрифах» (Ремизов 1909, 146).

вспоминать, как далеко оказалось осуществление от цели. Стихи про Ярилу, уже бывшего, и выдуманные мною, столько раз осмеянные, Удрас и Барыба – вот осколки моей Валгаллы (там же, 76).

Программа, о стремлении воплотить которую говорит Городецкий («воскресить сияющий мир богов и досоздать его там, где он не успел создаться»), это, конечно, ивановская программа. Идеиная основа новой «национальной» эстетики в литературе, разрабатывается Ивановым, как известно, на основе его прежних занятий историей и мифологией античности. Как и Билибин, Иванов категорически разводит понятия «нации» и «государства»: «Ложным становится всякое утверждение национальной идеи только тогда, когда неправо связывается с эгоизмом народным или когда понятие нации смешивается с понятием государства» («О русской идее», 1909; Иванов 1994, 363). Обосновывается этот постулат обращением к истории Древнего Рима, а именно тем, что «идея империи, какою она созрела в Риме, навсегда отсечена была самим Римом от идеи национальной» (там же). Наличие «национальной идеи» в Риме не вызывает у Иванова сомнений, а потому ситуация русского национализма в современной Российской Империи не кажется ему проблематичной. Выработка национального самосознания через обретение своего «мифа», своей пра-истории, то есть через «изобретение традиции», существующей вне и помимо государства, – вот что проповедует Иванов. Парадоксально однако то, что отстаиваемый им, в современной терминологии, «культурный национализм» конечным объектом своего осмысления и притяжения имеет политическую систему Римской (Российской) Империи:

Римская национальная идея выработана была сложным процессом собирательного мифотворчества: понадобилась и легенда о троянце Энее, и эллинское и восточное сивиллинское пророчествование, чтобы постепенно закрепилось в народном сознании живое ощущение всемирной роли Рима объединить племена в одном политическом теле и в той гармонии этого, уже вселенского в духе, тела, которую римляне называли *рах Romana* (там же).

Бесспорно, в рассуждении Иванова присутствует фундаментальное противоречие, но оно лишь отражает то действительное противоречие между реальностью имперского политического настоящего и потребностью национального самоопределения, которое характеризует ситуацию русского национализма в начале XX века. Каким образом нация, не отождествляющая себя с государством и «не в государственности осознающая назначение свое» (там же, 364), приходит через миф к пониманию своего политического призвания, остается недопроясненным. По-видимому, «вселенскость» империи, то есть ее синонимичность «миру» должна разрешить

эту дилемму. Как бы то ни было, творческие возможности, открываемые призывом к воскрешению и реконструкции народного мифа, оказываются вполне реализуемыми.

Конечно, нет основания связывать волну фольклоризирующей эстетики, которая поднимается после революции 1905 года и в литературе, и в живописи, и (чуть позже) в музыке, исключительно с ивановскими идеями. Напрямую они повлияли на довольно ограниченный круг. Однако дав толчок новой эстетике и предложив ей рамочную концепцию («реконструкция мифа»), они собственно уже и не были необходимы для дальнейшего распространения этой эстетики. Куда важнее для последнего было встречное, идущее от публики, ощущение адекватности этой эстетики текущему моменту. Его наличие мы и можем констатировать, хотя наше объяснение притягательной силы архаизма, фольклоризма и мифологизма, реферирующих к «национальным» корням, в литературе и искусстве этого времени не вполне совпадает с ивановским. Изобретая традицию, новая «национальная» эстетика, на наш взгляд, компенсировала (как прежде делал русский стиль), во-первых, парадоксальную политическую неполноценность титульной нации огромной империи, вынужденной искать пути для собственного национализма вне институций государства, и, во-вторых, ощущение непреодоленности того цивилизационного разрыва, который еще при рождении разделил эту нацию надвое.

6. «Возраст России»

Архаизация или экзотизация словаря, художественной техники и тематики или же разрушение традиционной гармонии в музыке, – если говорить обо всем этом как о приемах, – являются принадлежностью эстетической революции европейского модернизма в целом. Представление о том, что и современное русское искусство «претворило в себе достижения Запада» (Тугендхольд 1910, 19), до известного момента не вызывает в русской критике принципиальных возражений. Она лишь настаивает – чем дальше, тем сильнее – на национальной оригинальности этих «претворений». Так, один из ведущих художественных критиков *Аполлона*, Яков Тугендхольд, отмечает:

Критик *Indépendance Belge* не совсем далек от истины, когда высказывает на первый взгляд парадоксальную мысль, что декорация Коровина к «Руслану», изображающая «*isba gusse*», могла бы быть подписанной Ван-Гогом, а Камилл Моклер не так уж ошибается, когда заявляет, что ночная декорация А. Бенуа к «Сильфидам» достойна Уистлера, этого живописца «Ноктюрнов». Но это отнюдь не значит, что указанные художники «подражают» Ван-Гогу и Уистлеру; это значит лишь, что ван-гоговское и уистлеровское начала, преломив-

шись через призму русской души, претворились в нечто сверх-личное, преемственное, монументальное (там же).

Тем не менее, отдавая дань восприимчивости русского искусства к чуждому, Тугендхольд обнаруживает признаки совершенно оригинального нового русского стиля в последней премьере дягилевских «Русских сезонов»:

Но, несмотря на весь космополитизм нашего искусства, уже белеет первый камень этого чаемого стиля: русский архаизм. Народ, бывший раньше объектом художнического жаления, все более и более делается субъектом художественного стиля. К его неизящному живому руднику [роднику?], возвращаются живопись и (как мы уже говорили) хореография. «Жар-Птица», этот балет, основанный на славянском мифе, эти танцы, переходящие в народный пляс, эта музыка, пронизанная народными мелодиями, эта живопись (А. Головина), златотканная старинными узорами (и даже слишком узорная и «пряничная»), – не есть ли это последнее достижение нашего искусства? Перед нами не официальные Стасовские петушки и даже не показной балет-дивертисмент *Festin*, не патриотическое выявление «национального лица», а серьезная тоска по вольной стихии народного мифотворчества... (там же, 21).

«Русский архаизм», в основе которого лежит, по формулировке Тугендхольда, превращение народа в «субъект художественного стиля», описывается критиком отчасти в терминах Иванова.²³ Он видит в «Жар-Птице» и «воскрешение национально-культурных танцев вообще», и «выход на дорогу Дионисийской традиции», и воплощение хорового и хороводного начал русской жизни, и синтез искусств, в котором осуществляется наконец мечта Вагнера о *Gesamtkunstwerk* (там же, 9-10). «Тоску по вольной стихии народного мифотворчества» Тугендхольд находит и на параллельно проходящей в Париже выставке русских художников: и Рерих, и Петров-Водкин, и Кустодиев, и Стеллецкий, и Крымов, и Головин неожиданно оказываются представителями того, что теперь осмысляется и концептуализируется как национально неповторимое. Сравнивая эту выставку с первой выставкой русских художников в Париже, организованной Дягилевым в 1906 году, Тугендхольд констатирует:

²³ Мы имеем в виду ряд статей Иванова периода первой русской революции («Дионис и прадонисийство», «Вагнер и Дионисово действо», «Предчувствия и предвестия»), в которых, помимо уже описанных выше идей воскрешения мифа, осмыслилось «дионисическое» начало как залог движения к синтезу, а театральное действо будущего – как род синтеза, который достигается через победу хорового начала.

На русской выставке 1906 года бросалось в глаза прежде всего западное влияние: при виде Сомовских женщин и Версальских уголков французская критика с гордостью убеждалась в экстенсивности французской культуры, в произведениях же Рериха и Врубеля видела лишь курьезы и аномалии. Теперь этого не могло быть. Теперь русские художники приехали в Париж не как ученики, сдающие экзамен, но как равные к равным, а в смысле театральной живописи — и как учителя (там же, 22-23).

Момент успеха «Жар-Птицы» на парижской сцене действительно оказывается ключевым для кристаллизации нового самосознания русского искусства, ибо успех этот *de facto* «переносится» (при содействии французской критики) на современное русское искусство вообще. Следствием его становится ускоренное переосмысление и русским художниками и художественной критикой корней, генеалогии новой русской эстетики. Если прежде, как сказано выше, эта генеалогия представлялась кровно связанной с общей генеалогией западно-европейского нового искусства, то участвовавшие теперь в критике референции к народному мифу и опыту народного искусства, исподволь меняют координаты «генеалогических поисков».

К этому добавляется еще одно. Уже с начала века, и с каждым годом все более настойчиво, внимание критиков, историков, художников и представителей власти привлекается к *старой* русской живописной традиции, к русским «примитивам»²⁴ — к иконам средневековой Руси. На этой волне возникает не только популистское, патронируемое Императором движение возрождения иконописи (Тагазов 2001), но и начинается реставрация старых икон, то есть расчистка иконных досок с целью добраться до первоначального рисунка.

Дягилев смог включить ряд икон из частных коллекций в состав русской выставки 1906 года в Париже, однако внутри России русская иконописная традиция обсуждалась в 1900-е годы в основном в специальных изданиях и отчасти в модернистских журналах, сами же иконы не выставлялись. Лишь в 1913 году, в рамках празднования 300-летия Дома Романовых, в Москве открылась «Выставка древне-русского искусства», на которой впервые для обозрения русской публики были представлены отреставрированные старинные иконы из частных собраний; ведущее место среди них принадлежало иконам новгородской школы XIV–XVI веков. Были на выставке и еще три раздела: рукописей, шитья и предметов прикладного искусства (Выставка 1913). Эта выставка породила не просто бурную и восторженную реакцию с самых разных сторон (см. о рецепции

²⁴ В целом под понятие «примитива» в эту эпоху в Европе подпадало и средневековое европейское искусство и разнообразные артефакты иных культур.

выставки, в частности: Krieger 1998, 76-85), но дала жизнь целой ветви русской художественной критики, посвятившей себя увязыванию эстетики иконописи и новейших авангардных течений русской и европейской живописи.²⁵

Не входя здесь в разбор всех откликов на выставку, остановимся на одном, концептуализировавшем переживание, одушевлявшее многие отзывы. Первый номер недолговечного журнала *София*, вышедшего в 1914 году, открывала заметка его редактора Павла Муратова, озаглавленная «Возраст России»:

Новый взгляд на древне-русскую иконопись, утверждению которого в более широких кругах общества так помогла прошлогодняя московская выставка, неизбежно ведет к изменению слишком привычных понятий о возрасте России. Распространенное мнение о молодости России плохо согласуется с тем несомненным отныне обстоятельством, что расцвет такого великого и прекрасного искусства, каким была русская живопись, был пережит в четырнадцатом и пятнадцатом веке. [...] О той же художественной мудрости, о том же совершенстве, о которых говорят иконы XIV–XV века, свидетельствует и русское шитье. Мы знаем о напряженном и разнообразном архитектурном творчестве этого времени, и таким памятником зодчества, как собор новгородского Юрьева монастыря, построенный в XII столетии, могла бы гордиться любая страна с признанной культурной историей. Исследование повестей указывает на существование в древнейшие времена бережной любви к искусству словесному и власти вызывать словом образы высокой поэзии. [...]

[...] Страна, у которой было такое прошлое, не может считать себя молодой, какие бы пропасти не отделяли ее от этого прошлого. Россия никогда не была Америкой, открытой в петербургский период нашей истории. И предшествовавшая этому периоду Русь московских царей вовсе не была единственной, существовавшей до Петра, Русью. [...] Благодаря искусству нам является теперь образ *первой* России, более рыцарственный, светлый и легкий, более овеянный ветром западного моря и более сохранивший таинственную преемственность античного и перво-христианского юга.

[...] Несравненная красота стиля новгородской иконописи, непередаваемо чистая прелесть древних повестей, такое же наше историческое наследие, как средневековое искусство и поэзия в латинских странах. Мы слишком долго отказывались от него, забывали о нем, поглощенные историческими бедствиями *второй* и *третьей* России.

²⁵ Эту тенденцию в критике будет вскоре иронически комментировать Я. Тугендхольд: «Но да минет нас чаша славянофильского шовинизма! Уже теперь раздаются преждевременные голоса о том, что кубизм пошел от русской иконы» (Тугендхольд 1913, 59). Между тем, соположение этих двух эстетик станет на какое-то время настолько характерным, что С. Волконский будет находить, например, «чрезвычайно метким» гибридное определение «иконописный кубизм» в применении к хореографии «Весны священной» (Волконский 1913, 72).

В заботах о будущем мы не раз обольщались мыслью начать все с начала, как начинают страны молодые, страны без прошлого. Но в России нельзя не ощущать прошлого, не будучи ей чужим, также как нельзя не ощущать прошлого и быть достойным Италии (Муратов 1914, 3-4).

Нет никакого сомнения, что этот своеобразный манифест о пересмотре «возраста России» обязан своим появлением не одной выставке икон. Уже несколько предыдущих десятилетий, а с особой интенсивностью – предыдущие семь-восемь лет художественные элиты стремились к новой концептуализации *национального*. Выставка древне-русского искусства оказалась моментом, когда желанные для всех выводы смогли быть сформулированы окончательно и возражений не встретили. Эти выводы были в действительности призывом к радикальной переориентации культурного сознания элит: они должны были теперь ощутить себя наследниками многовековой культуры, им практически не знакомой.

Между тем, в результате пересмотра «возраста России» современное русское искусство получило последний аргумент для нового самоопределения. Стихийно оно конечно началось раньше, однако статус «изобретенной традиции» *русское*, то есть *не* западно-европейское, происхождение современного русского искусства приобрело именно в 1913 году. Из нации с «молодой» живописной традицией Россия, устами элит, перекалвалифицировала себя в нацию «старую», а молодое поколение художников получило неожиданную возможность с пренебрежением говорить о том долгом периоде в истории русского искусства, когда русские художники по какому-то историческому недоразумению подражали художникам западным. Модернистское новаторство и в метаописаниях художников и в рефлексии критики теперь приобретало обязательное второе измерение, вторую мотивировку: то, что делали русские художники, было не просто обновлением художественного языка европейского искусства, но воскрешением прежде репрессированной истинной национальной традиции, противопоставляемой «наносной» западно-европейской традиции на русской почве.

Ярче всего это новое самоощущение было выражено в предисловии Натальи Гончаровой к каталогу ее персональной выставки,²⁶ проходившей в Москве осенью 1913 года:

²⁶ Среди искусствоведов существует разногласие по поводу того, написано ли это предисловие самой Гончаровой или же И. Зданевичем (ср. Гончарова 2002, 292; Овсянникова 2001, 87, прим. 4). Для нас это не столь уж важно, хотя готовность художницы поставить подпись под этим предисловием (если оно написано не ею) все равно показатель. Наиболее же существенно то, что в публичном дискурсе находит выражение точка зрения (кто бы ни был ее автором), представленная в предисловии.

Мною пройдено все, что мог дать Запад до настоящего времени, – а также все, что, идя от Запада, создала моя родина. Теперь я отряхнула прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств – к Востоку. Искусство моей страны несравненно глубже и значительней, чем все, что я знаю на Западе [...]

Я убеждена, что современное русское искусство идет таким темпом и поднялось на такую высоту, что в недалеком будущем будет играть очень выдающуюся роль в мировой жизни. – Современные западные идеи [...] уже не могут нам оказать никакой пользы. И недалеко то время, когда Запад явно будет учиться у нас (Гончарова 2002, 291).

Эти слова не могли быть произнесены русским художником еще год назад, даже Гончаровой, уже несколько лет увлеченно разрабатывавшей свою эстетику с опорой на элементы иконописной традиции. Ибо нужен был головокружительный взлет самого *престижа* этой традиции, прежде чем ощущение столетий у себя за спиной могло конвертироваться в столь бурное националистическое переживание. Выдвижение «Востока» как «первоисточника всех искусств» подкреплялось в предисловии перечислением истоков основных явлений новой европейской живописи: «Импрессионисты от японцев. Синтетика: Гоген – Индия, испорченная ранним возрождением. [...] Матисс – китайская живопись. Кубисты – негры (Мадагаскар), ацтеки» (Гончарова 2002, 292, прим. 1). Понятно, что «Восток» являлся тут собирательным обозначением всего не-европейского, и именно упорядочивая это понятие в таком значении, Гончарова становилась на точку зрения *европейского* художника. Более того, о своем пути «к Востоку» она объявляла как об *аналогичном* тому, которым пошли уже ведущие *европейские* художники. Теперь, когда «возраст России» и ее художественной традиции был решительно пересмотрен, у русского художника появилась психологическая возможность почувствовать себя просто *европейским* художником, вышедшим из «старой» национальной живописной традиции.

Исследователи по-разному толкуют причины стремительного освоения новых творческих путей в русском искусстве 1910-х годов и его выхода в авангард европейского искусства. На наш взгляд, объясняется это описанным переживанием: в начале 1910-х годов русским художникам выпадает головокружительная «перемена участи» и возможность в полной мере узнать творческий смысл обретения (и изобретения) национальной традиции.

Бросающийся в глаза исследователям симбиоз художников и поэтов в ряде ранних футуристических группировок, как и одновременные занятия многих их членов и живописью и литературой можно, на наш взгляд, объяснить не только стремлением к реализации идей художественного

синтеза (унаследованных от символистов), но и тем, что именно в этом поколении статус поэта и статус художника практически уравниваются (за счет быстрого повышения последнего), и такой симбиоз оказывается институционально возможным. Можно даже предположить, что стремление к этому симбиозу исходит, прежде всего, от литераторов, ибо дает им возможность «разделить» с художниками тот освобождающий новаторский импульс, который получает живопись в эти годы.

Литературу в целом описанные перемены «возраста России» задевают, конечно, меньше, чем живопись. Однако они закрепляют позиции «фольклоризирующей» эстетики в ней: наиболее яркие явления в этой области в поэзии (Клюев, Есенин, Цветаева) относятся именно к 1910-м годам. Кроме того, такое специфическое явление, как попытка возрождения культуры рукописных книжек русскими футуристами, с включением в текст рисунков и литографий, очевидно представляет собой новость и связана с интересом к старым русским рукописным книгам. Разумеется, у этого возрождения есть и другая причина – поиск новой выразительности,²⁷ однако эта общая для всего искусства модернизма мотивировка прекрасно уживается в футуристической эстетике с мотивировкой «национальной». Так, например, и заумное футуристическое «дыр, бул, щыл / убецур / скум / вы со бу / р л эз» получает в манифесте А. Крученых и В. Хлебникова «Слово как таковое» (1913) примечательную ремарку: «Кстати в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина» (Марков 1967, 55). Если не считать зауми, то лингвистические поиски футуристов находятся по преимуществу в русле, уже обозначившемся в творчестве их предшественников: «Оживление „потухших“ корней с помощью нового префикса (или отсечение префикса); образование новых слов от данного корня „в духе языка“. Новая расстановка слов; введение новых или забытых слов, древних или неправильных форм» (Городецкий 1909, 72), – это сказано об Иванове и Ремизове, но вполне могло бы быть описанием лингвистического архаизма Хлебникова. Даже дезавуируя иные аспекты эстетики своих предшественников, футуризм продолжает «проект» символизма по «реконструкции» национального языка, что свидетельствует о внешкольности (не связанности с направлением) этого аспекта «изобретения традиции».

Пройдет время, и Ю. Н. Тынянов увековечит слово из арсенала модернистской и авангардной критики, перенеся «изобретение традиции» в плоскость писания истории литературы: именно в ней он обнаружит «архаистов» (статья «Архаисты и Пушкин» (1927)), то есть *впервые* назовет так тот литературный круг, который когда-то оспаривал карамзинистскую версию литературного языка и других аспектов литературной эстетики.

²⁷ См. манифест Хлебникова и Крученых «Буква как таковая» (Марков 1967, 60-61).

Нереализованное название сборника статей Тынянова «Архаисты – новаторы» (Тынянов 1977, 568) могло бы стать еще лучшим памятником модернистскому архаизму.

7. «Одежда скифа»: Эпилог

А что же музыка? При столь бурном развитии национализма в искусствах и художественной критике, как могло получиться, что для Прокофьева и в 1915 году оказалось большой новостью «писать музыку национальную, а не интернациональную»? На этот вопрос подробно ответил Ричард Тарускин в своей обширной монографии о Стравинском (Taruskin 1996, I; 23-75, 497-502). И специфика инстатационального развития классической музыки в России, и перипетии, которые претерпело понимание национализма в музыке на протяжении деятельности поколения кучкистов привели, с одной стороны, к жесткому закреплению некоторой сконструированной музыкальной идиомы «народности» в музыке, а с другой – к эксплицитному отрицанию допустимости внедрения живой народной мелодии в классическую музыку.

На рубеже веков и в первое десятилетие XX века, когда национализм и в изобразительных искусствах и в литературе активно формировал новую эстетику, в русской музыке происходила консервация вкуса в том, что касалось репрезентации народного элемента, а музыкальное новаторство шло по линии «денационализации» музыкальной идиомы (Скрябин, например). Стравинский, как показал Тарускин, должен был получить сильный толчок извне музыкального сообщества для того, чтобы сама идея поисков нового музыкального фольклоризма пришла ему в голову (Taruskin 1996, I, ch. 7-9). Этот толчок он получил из круга *Мира искусства* и в своем первом опыте «национального балета», «Жар-Птице», был еще в значительной мере зависим от сформировавшей его кучкистской традиции, прежде всего, от опер Римского-Корсакова. Успех парижской постановки «Жар-Птицы» в сочетании с впечатлениями от художественного оформления и хореографии спектакля, по-видимому, способствовали окончательному освобождению Стравинского от власти усвоенных музыкальных правил, что привело к открытию новых форм музыкального национализма (фольклоризма) в «Петрушке» (1911), а затем уже к куда более сложному переосмыслению, через работу с фольклорным материалом, традиционных приемов композиции в «Весне священной» (1913).

Молодой Прокофьев в 1913 и 1914 годах специально ездил в Европу (Париж и Лондон) для просмотра ряда спектаклей Дягилевской антрепризы (вторая из этих поездок и увенчалась получением заказа на балет). И по его дневнику и по письмам видна его увлеченность технической сто-

роной музыки Стравинского в «Петрушке» и «Жар-Птице» («Весны священной» он не видел) в сочетании с отказом признать то, что он слышит, истинной музыкой (Прокофьев 1991, 237-238; Прокофьев 2002, 300-301). Позже в «Автобиографии» Прокофьев резюмировал: «Материал в этих балетах был такой „другой“, что я просто не воспринимал его за материал» (Прокофьев 1961, 150). Для композитора, воспитавшегося в Петербурге и склонного к экспериментаторству, то, что делал в своей балетной музыке Стравинский, находилось именно за пределами представлений о музыке. За исключением нескольких критиков (среди которых был, правда, близкий Прокофьеву Вяч. Каратыгин), музыкальная среда в России реагировала на произведения Стравинского, начиная с «Петрушки», либо иронически, либо остро негативно.

Тем не менее, представление об особой роли, которую сыграл «парижский рынок» в провоцировании моды на модернистский «русский стиль» в музыке, кажется нам несправедливым по существу. Всякий национализм в сфере «высокой культуры» в принципе рассчитан столько же на внутреннее, сколько и на внешнее потребление, и становление форм национализма естественно происходит под влиянием того «зеркала», которым является чужое восприятие. Французская модернистская мода на экзотизм, которой приписывают обычно успехи автрепризы Дягилева, конечно, существовала. Однако эта мода вполне удовлетворялась русским музыкальным национализмом кучкистского извода, обновленным лишь более свежими сценографическими и хореографическими решениями. Бородин, Мусоргский и Римский-Корсаков вызывали самые восторженные отклики, и их произведения неизменно находились в репертуаре «Русских сезонов» Дягилева. Новый тип фольклоризма, найденный модернистом-Стравинским, был сам по себе именно для французской публики вполне безразличен: она не могла эстетически переживать органическую включенность мелодий «Вдоль по Питерской» или «Ой вы, сени, мои сени» в музыкальную ткань «Петрушки» и уж тем более не могла бы различить трудно узнаваемые даже для русского уха преобразованные фольклорные напевы в «Весне священной». Этот новый фольклоризм нужен был самому Стравинскому – как жест разрыва с кучкистской традицией народности, закрывшей классическую музыку от проникновения в нее мелодических особенностей «варварского» напева и тем закрепившей дистанцию между «народом» и элитами эстетически. Разумеется, с внешней точки зрения, уж никак не сокращала этой дистанции и музыка Стравинского; но с внутренней точки зрения, она была тем самым актом снятия барьера между двумя ветвями русской музыкальной культуры, каковому и принадлежала главная ценность в рамках проекта модернистского «эстетического национализма».

Чем же был однако балет «Ала и Лоллий» – «интернациональной» музыкой на русский сюжет или не оцененным Дягилевым подарком для «Русских сезонов»? Ответ на этот вопрос в значительной мере зависит от того, можно ли обнаружить ту самую вторую, «национальную», мотивировку в прокофьевском музыкальном эксперименте, о которой говорилось в предыдущей главе. Справедливо ли видеть в «Скифской сюите», «наследнице» несостоявшегося балета, сходство с «Весной священной» вообще? Да, на уровне приемов (особенно приемов инструментовки) оно безусловно есть. Маркированы ли эти приемы «национально»? Как будто бы нет. Благодаря кропотливому анализу музыковедов (см., например: Taguskin 1996, I, 891-950) мы знаем сегодня, что партитура Стравинского насыщена частью явными, частью скрытыми (то есть измененными до неузнаваемости на слух) цитатами из народных мелодий. В «Скифской сюите» именно этого никто не обнаружил. Мы можем, таким образом, констатировать правоту Дягилева, квалифицировавшего балет Прокофьева как «интернациональную музыку».

Однако в «Скифской сюите» есть нечто, чего не было в балете «Ала Лоллий». В ней есть *название*, которое концептуализирует музыкальный текст совершенно по-новому: это уже не просто экзотично звучащие имена, это вполне конкретная, национально-окрашенная референция. Выбор такого названия свидетельствует о том, что урок, преподнесенный Прокофьеву Дягилевым в Италии не прошел даром.²⁸ Конечно, скифская тема как тема квази-русской мифологии разрабатывалась и в живописи и в литературе и даже в музыке до Прокофьева²⁹ (см., например, Бобринская 2003, 44-70). Однако ее бурная эксплуатация начнется как раз вскоре после прокофьевской сюиты, и едва ли не рецепция этой сюиты в критике окончательно закрепит за «скифством» известный клубок значений: варварское – дикое – примитивное – аутентично национальное. Артур Лурье спустя десять лет будет писать о «Весне священной»: «Она впервые воплотила в музыке скифский аспект России» (Лурье 1926, 126). И это не будет хронологической aberrацией: «скифство» станет к тому времени всем понятной дефиницией определенного типа эстетики, хотя в 1913 году, когда

²⁸ Оставаясь в области чистой спекуляции, можно предположить, что на такое название могло натолкнуть Прокофьева общение с Гончаровой и Ларионовым в апреле 1915 года. По дороге в Петербург из Италии композитор коротко останавливался в Москве и, «по поручению Дягилева», посетил художников, дабы «повлиять на них, чтобы они ехали в Италию рисовать декорации» (Прокофьев 2002, 558); речь в это время шла об оформлении несостоявшегося балета «Литургия». Для Гончаровой, как известно, еще с конца 1900-х годов скифские «каменные бабы» служили эмблематическим обозначением «национальных» корней русского искусства (Бобринская 2003, 52).

²⁹ Музыкальным предшественником Прокофьева называют забытого сегодня композитора В. Сенилова с его симфонической поэмой «Скифы» (1912).

«Весна священная» появится, никто это понятие прилагать к ней еще не будет.

Квалификация музыки «Скифской сюиты» Прокофьева в 1916 году как «русского примитива» будет следствием похожего переноса значений. Те элементы эстетики, на основе которых критика будет сблизать прокофьевскую сюиту с «Весной священной», говоря объективно, действительно не маркированы «национально». Их семантизация как «национальных» будет фактом рецепции «Весны священной», вполне вероятно учтенным Стравинским, недооцененным Дягилевым и мастерски использованным Прокофьевым в сочетании с «убедительным» названием, фактически не оставлявшим слушателю интерпретационного выбора. Так, даже в отсутствие мелодических признаков «русского стиля», Прокофьев добивается эффекта восприятия «Скифской сюиты» как выражения новейшей версии музыкального национализма. По существу, здесь (как и в случае с «дыр, бул, цыл») можно говорить о состоявшейся конвергенции экспериментаторской и «национальной» мотивировок на уровне творческой прагматики.

* * *

«Мысль о закономерном сочетании архаизма с модернизмом проглядывает в балетных партитурах Стравинского очень ясно» (Стравинский 2000, 588), – писал в 1914 году Вяч. Каратыгин и чуть ниже пояснял в этой связи сюжет и эстетику «Весны священной»:

Наши праотцы, древние славяне приносят в жертву весне молодую девушку. Это «ритуальное» жертвоприношение сопровождается разными священными обрядами, играми, плясками, поцелуями земле и пр. Не случайно остановился Стравинский на таком архаическом сюжете. Стравинского тянет к примитиву, к старым ладам, к голым унисонам и квинтам, к тем музыкальным приемам, которые принадлежат гораздо более отдаленной древности, чем музыка, сочинявшаяся для виол и клавесинов (там же, 589).

То, что локомотивом новаторской эстетики в русском модернизме стало обращение к *архаическому*, роднило его с модернизмом европейским. Однако то, что *архаическое* столь часто оказывалось в русском искусстве *локусом национального*, было куда более идиосинкразично. Проблематичность изобретения национальной традиции на русской почве состояла в том, что ее невозможно было изобрести как общую для народа и элит, не погружаясь в глубины истории или мифа. Кроме того, ее невозможно было представить как непрерывную, опираясь на культуру элит, – в силу прочно закрепившегося в исторической памяти представления о «культурном перевороте», принесенном петровской эпохой. Русский эстетический нацио-

нализм *должен* был целиком перенести усилия по «изобретению традиции» в архаическое прошлое, чтобы одновременно обозначить истоки традиции и провозгласить эту традицию живой. Что касается такой характеристики традиции как непрерывность, то ее можно было декларировать лишь в отношении «народной» культуры, что и стимулировало фольклоризм в русском модернизме.

Конвергенция же экспериментаторской и «национальной» мотивировок в раннем авангарде привела к частичной семантизации *экспериментальной* эстетики как эстетики *национальной par excellence*, и именно с этим связаны, на наш взгляд, особенности амбиций этой эстетики, сказавшиеся в последующую революционную эпоху в России.

Л и т е р а т у р а

- Азадовский, К. 2001. *Райнер Мария Рильке и Александр Бенуа*, Издание подготовил К. Азадовский, С.-Петербург.
- Бенедит, Л. 1900. «Русский Художественный отдел на Всемирной выставке», *Мир искусства*, 23/24, Худ. хроника, 239-241.
- Бенуа, А. 1900. «Письма со Всемирной выставки», *Мир искусства*, 17/18, Худ. хроника, 105-110.
- 1901. «Ответ г. Философову», *Мир искусства*, 11/12, Худ. хроника, 301-309.
- 1902. «Кустарная выставка», *Мир искусства*, 3, Худ. хроника, 47-50.
- 1903. «Материалы для истории вандализма в России. 1. Разрушение Михайловского дворца», *Мир искусства*, 12, Худ. хроника, 117-120.
- 2004. *Русское искусство XVIII—XX веков*, Москва.
- Билибин, И. 1904. «Народное творчество Севера», *Мир искусства*, 11, 303-318.
- Бобринская, Е. 2003. *Русский авангард: истоки и метаморфозы*, Москва.
- Волконский, С. 1913. «Русский балет в Париже», *Аполлон*, 6, 70-74.
- Выставка 1913. *Выставка древне-русского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых*, Императорский Московский Археологический Институт имени Императора Николая II, Москва.
- Гончарова, Н. 2002. «Предисловие к каталогу выставки картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900-1913», *Наталия Гончарова. Годы в России*, С.-Петербург, 291-292.
- Городецкий, С. 1909. «Ближайшая задача русской литературы», *Золотое руно*, 4, 66-81.
- 1984. *Жизнь неукротимая. Статьи, очерки, воспоминания*. Москва.

- Грабарь, И. 1902. «Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России», *Мир искусства*, 3, Худ. хроника, 51-56.
- Дягилев, С. 1899. «Сложные вопросы», *Мир искусства*, 3/4, 37-61.
- 1982. *Сергей Дягилев и русское искусство*, Под ред. И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова Т. 1-2, Москва.
- Зорин, А. 2001. *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века*, Москва.
- Иванов, Вяч. 1904. «Копье Афины (Поскольку мы индивидуалисты?)», *Весы*, 10, 6-15.
- 1905. «Из области современных настроений. 1. Апокалиптики и общест-венность», *Весы*, 6, 35-39.
- 1994. *Родное и вселенское*, Москва.
- Кириченко, Е. И. 1997. *Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древне-русского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века*, Москва.
- 2000. «Взаимоисключающие концепции – единый стиль: Идея народной православной монархии Николая II и историософская доктрина старообрядчества в архитектуре начала XX века», *Стиль жизни – стиль искусства: Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века*, Москва, 481-502.
- Коцюбинский, Д. А. 2001. *Русский национализм в начале XX столетия: Рождение и гибель идеологии Всероссийского национального союза*, Москва.
- Лурье, А. 1926. «Музыка Стравинского», *Версты*, 1, 119-135.
- Марков, В. 1967. *Манифесты и программы русских футуристов*, Под ред. В. Маркова, München.
- Мережковский, Д., Гиппиус, З., Философов, Д. 1999. *Царь и Революция*, Москва.
- Мережковский, Д. 2000. *Не мир, но меч*, Харьков/Москва.
- Мицк, З. Г. 1988. «Русский символизм и революция 1905-1907 годов», *Ал. Блок и революция 1905 года (Блоковский сборник. VIII)*, Тарту, 3-21.
- Муратов, П. (Б. п.) 1914. «Возраст России», *София*, 1, 3-4.
- Нильссон, Н. О. 2000. «Архаизм и модернизм», *Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева*, Москва, 75-82.
- Обатнин, Г. В. 1988. «К структуре мировоззрения Вяч. Иванова в эпоху первой русской революции», *Ал. Блок и революция 1905 года (Блоковский сборник. VIII)*, Тарту, 88-94.
- 2004. «Из истории общественных настроений: Пассеисты», *Новый мир искусства*, 3, 9-15.

- Овсянникова, Е. Б. 2001. «Ларионов и Гончарова. Материалы архива Н. Д. Виноградова», *Н. Гончарова, М. Ларионов: Исследования и публикации*. Москва, 55-87.
- Подболотов, С. 2003. «Царь и народ: Популистский национализм императора Николая II», *Ab Imperio*, 3, 199-223.
- Прокофьев, С. С. 1961. *Материалы. Документы. Воспоминания*, 2-е изд. Москва.
- 1962. *Сергей Прокофьев, 1953-1963: Статьи и материалы*. Москва.
- 1991. *Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью*, Под ред. В. П. Варунца, Москва.
- 2002. *Дневник 1907-1933*. [Т. 1.] 1907-1918. Париж.
- Ремизов, А. 1909. «Письмо в редакцию», *Золотое руно*, 7/8/9, 145-148.
- Репин, И. 1900. «Письмо в редакцию газеты „Россия“», *Мир искусства*, 17/18, Худ. хроника, 114-115.
- Римский-Корсаков, А. (Б. п.) 1916. «7-ой абонементный концерт Зилоти», *Музыкальный современник. Хроника*, 1916, 15 (24 янв.), 3-7.
- Смит, Э. 2004. *Национализм и модернизм: Критический разбор современных теорий наций и национализма*, Москва. (Оригинал: Smith 1998.)
- Стасов, В. В. 1952. *Избранные сочинения*, Т. 1-3. Москва.
- Стравинский, И. Ф. 2000. *Перетиска с русскими корреспондентами. Материалы к биографии*, Под ред. В. П. Варунца, Т. 2, 1913-1922, Москва.
- Тугендхольд, Я. 1910. «„Русский сезон“ в Париже», *Аполлон*, 10, 5-23.
- 1913. «Московские письма», *Аполлон*, 5, 57-60.
- Тынянов, Ю. Н. 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва.
- Философов, Д. 1900. «Национализм и декадентство», *Мир искусства*, 21/22, Худ. хроника, 207-212.
- 1901. «Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа», *Мир искусства*, 10, Худ. хроника, 217-233.
- Яремич, Ст. 1902. «Передвижническое начало в русском искусстве», *Мир искусства*, 2, Худ. хроника, 19-25.
- Anderson, B. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised edition, London/New York.
- Armstrong, J. 1982. *Nations before Nationalism*, Chapel Hill, NC.
- Gellner, E. 1983. *Nations and Nationalism*, Ithaca/London.
- Hobsbawm, E. 1983. “Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914”, Hobsbawm, E. & T. Ranger, eds. *The Invention of Tradition*, Cambridge, 263-307.
- 1990. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, myth, reality*, Cambridge.
- Hosking, G. 1997. *Russia: People and Empire, 1552-1917*, Cambridge.

- 1998. "Empire and Nation-Building in Late Imperial Russia", Hosking, G. & R. Service (eds.), *Russian Nationalism Past and Present*, Houndmills/London, 19-34.
- Hroch, M. 1985. *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, Cambridge/London/New York.
- Hutchinson, J. 1994. *Modern Nationalism*, London.
- Krieger, V. 1998. *Von der Ikone zur Utopie: Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*, Köln/Weimar/Wien.
- Rancour-Laferriere, D. 2000. *Russian Nationalism from an Interdisciplinary Perspective: Imagining Russia*, Lewiston/Queenston/Lampeter.
- Renner, A. 2000. *Russischer Nationalismus und Öffentlichkeit im Zarenreich 1855-1875*, Köln/Weimar/Wien.
- Seton-Watson, H. 1977. *Nations and States: An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*. Boulder.
- Smith, A. D. 1986. *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford.
- 1998. *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, London/New York. (Перевод: Смит 2004.)
- Tarasov, O. 2001. "The Russian Icon and the Culture of the Modern: The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicolas II", *Experiment: A Journal of Russian Culture*, Vol. 7, 73-101.
- Taruskin, R. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions*, Vols. 1-2, Berkeley/Los Angeles.
- Weeks, Th. 1996. *Nation and State in Late Imperial Russia: Nationalism and Russification on the Western Frontier, 1863-1914*, DeKalb.
- Wortman, R. 2000. *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*. Vol. 2, *From Alexander II to the Abdication of Nicholas II*, Princeton.

Elina Kahla

THE MOTIF OF KING DAVID IN MOTHER MARIA SKOBCOVA'S OEUVRE

Mother Maria Skobcova's¹ (1891-1945) revivalist religious philosophy and demand for evangelical love for one's neighbour did not during her lifetime evoke the attention she had wished. During the past decades, however, her oeuvre has become gradually accessible to wider audiences and new generations. The publicity has been recently reinforced by her canonisation, which has raised positive reactions, but also protests.² Against this background, in scholarly terms, it is impossible to write about Skobcova's life and oeuvre without mentioning their manipulation: in the Soviet Union, her biography was Sovietised according to the principles of socialist realism in order to praise her as a heroine of the French Resistance.³ In Israel, the Holocaust memorial organisation Jad Vashem granted Skobcova the title of 'righteous peacemaker' (*pravednik mitra*), but nevertheless censured her poem *Zvezda Davida*, „David's star“, so that its appeal for reunion between the Synagogue and Church would not be so evident.⁴ These examples are mentioned to introduce the focus of this article. It is Skobcova's central theological idea of reviving Orthodoxy through reconciliation between Jews and Christians, for that purpose she used the motif of King David⁵ in her

¹ Mother Maria Skobcova was born as Elizaveta Pilenko in Riga in 1891. She lived in France after 1924 and died in the Ravensbrück concentration camp on March 31, 1945. In her first marriage she was known as Kuz'mina-Karavaeva. Her oeuvre consists of modernist poetry, prose, pamphlets and modern sacral art. She is known as a religious thinker and activist, whose fiery evangelism and provocative opposition to the Nazis during the occupation of France led to her arrest and later death. Mother Maria Skobcova was canonised by the Orthodox Church (Patriarchate of Constantinople) in January 2004, together with her martyred collaborators Father Dmitrij Klepinin, Il'ja Fondaminskij, Jurij Skobcov.

² In his article „Paschal'nyj podarok konstantinopol'skogo patriarcha“, *Russkij vestnik*, 14.5.2004, S. Fomin criticised Skobcova's canonisation in hostile terms, whereas the priest Mikhail Špoljanskij (2004) in his sympathetic response to Hieromonk Sergij Rybko's negative view (2002) emphasised Skobcova's example of love to one's neighbour. The protests have appeared mostly unsophisticated. For example, Mother Maria's habit of smoking and her negligence of Sunday Mass as well as her contacts with intellectuals have been criticised, whereas minimum attention has been paid to her religious writings or her art.

³ Film „Mat' Mariia“ (1982) gives a good impression of the stylisation, as well as the novel *bei the same name* (1984) by E. Mikulina.

⁴ Aržakovskaja-Klepinina, 1999.

⁵ In the Jewish history, David's kingship signified the zenith of the nation-state, while in the Christian tradition, the image of David is seen as a messianic foreshadowing of Christ's com-

oeuvre. This topic, crucial for our understanding of Skobcova's intellectual legacy, has not yet been researched sufficiently.

According to Skobcova's interpretation of the *Zeitgeist* in inter-war Europe and her readings of V.S. Solov'ev's religious philosophy, the looming Second World War signified the eschatological end of linear history. In the apocalyptic situation, the way to salvation was only possible through the reconciliation between Jews and Christians, a task in which, according to Skobcova, the Russian Orthodox believers were supposed to play a leading role. From the 1930s to the early 40s, her pamphlets, poetry and visual art systematically promoted this idea.⁶ Simultaneously, these works were closely related to her real-life activities. Her artistic worldview was to a great extent influenced by the Symbolists' holistic concepts of merging life with art, or „life-creation“⁷ (*žiznetvorčestvo*), with which she was affiliated during her younger years in the St. Petersburg avant-garde circles. Skobcova systematically intertwined every-day tasks (*byť*) with an elevated viewpoint, thus contrasting her personal microcosmos with the divine macrocosmos. For example, her icon, which she painted for a small church in Paris, was a stylised, primitivist version of Andrej Rublev's medieval *The Old Testament Trinity/Abraham's Hospitality*, but at the same time it was reminiscent of the real-life canteen she maintained for her unemployed countrymen.

More than any other recurrent motif in Skobcova's oeuvre, the Old Testament's „King, Prophet and Psalmist David“, as she would call him in her works, incarnated her ideal of the god-manly creator and artist, the mediator between God and man. On the one hand, Skobcova's representation of David was based on the Scriptures and liturgical texts, on the other hand, it manifested current politico-theological issues in an apocalyptic light.⁸ David's personage and allusions to him are reiterated in Mother Maria's prose work *Jurali* (1915), in her versed plays and such essays as *Istoki tvorčestva*, „Origins of Creation,“ (1934). During the Nazi occupation of Paris, she reflected on the issue in her mystery plays *Soldaty* „Soldiers“, *Sem' čaš* „Seven chalices“, and in the long poem *Duchov den'* „Day of the Holy Ghost“. To its full extent, perhaps, her concept of David is incorporated in her pictures of King David with scenes from his life.

The following analysis consists of two sections. There will first be an introduction and synopsis of the biblical tale of King David, its main plot and narra-

ing. In medieval clerical and lay concepts, David appeared as a type of Christ, but also of the Church and of an ideal Christian ruler; therefore, his imagery found a wide resonance in various arts and was used to serve political interests. Obviously Skobcova was aware of this tradition, examined e.g. by Buslaev, 1861, in *Drevnerusskaja narodnaja literatura i iskusstvo*, „Dlja istorii ruskoj živopisi XVI veka“, esp. pp. 287-288.

⁶ Most of these texts have been republished in the collection *Zatva duča*, „Harvest of Spirit“ (2004).

⁷ See Paperno, 1994.

⁸ Mjuller, Ljudol'f, 2000.

tive functions.⁹ After that, the biblical concept of David's kingship will be contrasted by V. Solov'ev's theocratic concept of 'the New Israel', that is Russia. In the second section, Skobcova's concept of David in word and image will be examined. It will be asked from which elements and characteristics Skobcova's figure of David was constructed and for what topical purposes it was used.

1. King David of Israel and of New Israel

1.1. David of the Bible

One of the most powerful accounts of the Old Testament, the story of King David, delineates the throne succession history and political nation building of the Jewish statehood's heyday. Moreover, the text in 1-2 Samuel has elements of global wisdom literature and is great verbal art in its own right. Its narrative tension is grounded in the hero's paradigmatic relationship to Yahweh. The deity and judge, and David, his anointed hero, are bound to each other: whatever David undertakes, he has the divine blessing with him. And even in cases when Yahweh's retribution appears grim, David without protest yields to his dispensation. Through his repentance and sacrifices David can even make Yahweh remove his planned punishment from his people. Consequently, first and foremost David's tale represents the ideal relationship between God and the representative of his people of the covenant. The hero is repeatedly confronted by unapproachable and incomprehensible mysteries, which test his truthfulness to Yahweh. „Providence is not a matter of technical predestination“, says Gunn in his narrative analysis of David's story, and continues „In a sense the view is that we meet so often in the Old Testament, namely that blessing may come out of curse. Put it another way, Yahweh is the God of the unexpected“.¹⁰ This paradox highlights the dialogue and dispute between the Lord and his servant and makes the story an inexhaustible source for inspiration. Its drama consists of a series of up and downs: the hero gains and loses power; several times he has to flee and go through metamorphosis. He has inherited status and authority from his ancestors and for his part passes them on to his kinsfolk, but this requires exploits and sacrifices. David's story never ends: he is a link in the chain; his exemplary exploits and fame are commemorated in new versions and by new generations.¹¹

As for wisdom literature it is characteristic that the hero and his people never remain happy for a long period; rather, the story suggests that 'everything has its

⁹ For comments on this section, the author is grateful to Professor Timo Veijola (†).

¹⁰ Gunn, 1978, 110.

¹¹ Among countless reminiscences to King David's prototype, the Celtic myth of Parcivale and Holy Grail should be mentioned.

time'. Cycles of ordeals resulting in reward or reconciliation soon give way to new seeds of wrath; wrath leads to the necessity to escape and to loss of one's authority. The kiss of peace does not hold peace; lust causes adultery and murder. A wife's mockery leads to her childlessness, whereas, paradoxically, an illegitimate relationship conceives a legal male inheritor, which is one of the tale's great lessons. Continuously envy leads to fratricide, power to administrative corruption. In the epilogue, the mightiest king, lover of wives and concubines, is predestined to lose his potency. David's awareness of his responsibility before Yahweh and his people underline the mystery of divine law which is revealed to him. To communicate this message, the whole range of human experience is described in a non-discreete, illustrative fashion. David's significance is illuminated from multiple perspectives. As noted above, his kingship epitomises the heyday of Jewish monarchy, the so-called fourth period of history, before the fall in 587 BC and captivity in Babylon. As a prophecy, the account introduces David as forefather to Christ, „David's son“. In addition to David's public significance, his exploits as well as his sins as a private man are disclosed. In the following, the main narrative episodes as told in the Books of Samuel; are listed. To clarify the invariant functions, important in the organisation of the narrative, they are noted in brackets.

1. The Lord regrets having anointed Saul and wants to find him a successor to rule over Israel. He anoints the youngest child of the Bethlehemite Jesse. David is a shepherd, ruddy and good-looking. 1 Sam 16:12. (Presentation of origin and role)
2. When Saul is tempted by an evil spirit, David plays the harp to him and he is refreshed. Saul begins to love David who becomes his armourbearer. 1 Sam 16:21-23. (Presentation of a gift to mentor/adversary)
3. David prevails over Goliath with a sling and stone. 1 Sam 17:50. (Ordeal)
4. David is victorious in wars and is rewarded by getting Saul's daughter Michal as wife. Sam 18:8, and 18:20. Saul becomes envious and hates David. (Ordeal, reward; mentor turns into adversary, complication)
5. Jonathan, Saul's son and David make a covenant. 1 Sam 20. David has to escape Saul. By way of exception, Ahimelech the priest gives him hallowed bread to feed his men and Goliath's sword. Fearing King Achish David feigns madness. 1 Sam 21. (Cycle of ordeals, blessing/magic help by hallowed bread and sword).
6. David cuts off Saul's skirt [= cape] in secret, but does not kill him. He reveals himself to Saul saying that he has not sinned against Saul although Saul haunted his soul. 1 Sam 24. Repetition in Chapter 26. (David's superiority and his righteousness).

7. Saul's and Jonathan's deaths. David laments them. After a sequel of attacks and revenges, David is anointed King of all Israel. 2 Sam 1-5. (Losses; recognition and reward).
8. David brings the ark to the city and dances before the Lord with all his might. Michal mocks him and is punished by childlessness. 2 Sam 6. (Joy before God, non-recognition before wife).
9. David seduces Uriah's wife Bathseba and sends Uriah to war where he is killed. It displeases the Lord and David's and Bathseba's first child dies. 2 Sam 11-12. (Sin and retribution). After a series of conflicts and repentance, the famine in the country ends. 2 Sam 21. (Reconciliation). Later, David's and Bathseba's second child Solomon is born and will be anointed as king, which is revealed by the prophet Nathan. 1 Kgs 1:11 -2:12. (Curse turns into blessing).

In this short synopsis many important protagonists and story lines, like David's son's Absalom's uprising and revenge for his sister's Tamar's rape (signifying the cycle of envy, lust, fratricide, punishment and sorrow) are ignored. However, already these key episodes highlight the crucial tension between the narrative texture and its deeper meanings. On the texture level, the narration proceeds chronologically, but on the semantic level the conflict between human vs. providential planning is reiterated cyclically. The hero's intellectual and physical capacity, his courage and emotional depth are in focus, as well his errors, sin and repentance. All this manifests his several roles. For example, in the role of *psalmist* David calms down Saul by playing to him, while as a *prophet* he governs his people according to the providential plan. David the future *king* destroys enemies by tens of thousands, whereas Saul's reputation counts for only a tenth of that. In simple moral terms, David often acts controversially: he is absolutely strict in not harming Lord's anointed ones even when they haunt his soul; however, he commits adultery and murder, not to mention his engagement in massacres and tribal revenges. The providential dispensation, manifest through the omniscient narrator's voice, is illuminated through the hero's internal conflicts. Also the story's eschatological time perspective emphasises providential logic: every imperfection and unfulfilled mission is a necessary link that foreshadows the next generation's role and task.¹²

Apart from the narrative prose, there are two psalms included in David's life. One is David's lamentation over the deaths of Saul and the beloved youth Jonathan, the other one is to praise the Lord who delivered the protagonist out of the hand of all his enemies, including Saul (2 Sam 22). The unchanging paradox be-

¹² For example, since David has shed so much blood upon the earth he cannot build the temple (1 Chronicles 22:8). Fully aware of his obstacle, he makes arrangements that after his death, his son Solomon will build the temple.

tween human sufferings and providential necessity is valorised from multiple perspectives. For example, David as a loyal subject both laments Saul's death and thanks God for being saved from Saul's murderous rage. David's sovereignty as psalmist constitutes one more aspect is his portrait that is opposite to the man of action. When it comes to Skobcova's interpretation of biblical David, it seems that for her, the tripartite division of his roles is of major importance. Skobcova highlights the elements of an ideal king, prophet and psalmist, and utilises them in order to illustrate her version of Russian theocracy. In the following passage, the concepts of theocracy, delineated by Vladimir Solov'ev, one of Skobcova's favourite thinkers, will be addressed more in detail.

1.2. David and the Revival of Theocracy in the "New Israel"

Vladimir Sergejevič Solov'ev (1853–1900) is the religious philosopher whose theocratic visions evoked most enthusiasm among the pre-Revolutionary cultural elite. In *Evrejstvo i christianskij vopros*, „Jewry and the Christian question“ (1884), Solov'ev points to the reasons why the Jews did not approve Jesus as Messiah: first, the Christians' hostile attitude prevented them, and secondly, the coming of the Messiah was primarily a question of political relevance for them. Solov'ev asserts that theocracy is a common task for Jews and Christians and underlines that 'in religious terms' the most powerful part of Jewry [in the 19th century] lived within the territory of Russia and Poland.¹³ The geographical co-existence, in his thinking, contributes to the common religious, political and historical mission of the two religions. According to Solov'ev, Christians and Jews have the same mission of establishing a righteous (*pravednyj*) state. In his concept, it is necessary that divine administration expand itself beyond the purely religious sphere to the political and social spheres. In theocratic society, the administration has three functions: a high priest (*pervosvjaščennik*) is needed to administer the religious sphere, a tsar to administer the political sphere as anointed by God, and finally, a prophet, that is an independent preacher and teacher, is needed to administer the social sphere. In Solov'ev's triune concept, „Священник направляет, царь управляет, пророк исправляет“ (the priest directs, the tsar governs, the prophet corrects).¹⁴ According to the principles of divine administration, the clergy's authority is based on tradition, the tsar's on law, but the prophet's authority is based on his individual freedom. The Old Testament's Jewry had intact the service of clergy, starting from the time of Aron, and that of tsardom, starting from the time of Saul, but both of these services were subordinated to the prophet's service, which Solov'ev sees as disharmonious. „The greatest ambassador of the Jewish nation was not the high priest

¹³ Solov'ev, 1979, 13.

¹⁴ *Ibid.*, 33. (Translations of the citations are mine. – E.K.)

Aron, but the prophet Moses, and if later David played such a prominent role in the fates of Jewish theocracy, it was because he was not only the king, but also a prophet¹⁵

In the short pamphlet *Novozavetnyj Izrail'* (1885), „Israel of the New Testament“ as well as in the massive *Istorija i buduščnost' teokratii*, „History and Future of Theocracy“ (1885-1887), Solov'ev analyses at length the histories of biblical forefathers including King David. „Israel of the New Testament“ elaborates on the issue of the conversion of Jews living in Russia to accept the Messiah of the New Testament. His pamphlet is built upon a dialogue between the author-narrator and Iosif Rabinovich, the founder of the evangelical praying house „Bethlehem“ in Kishinev.¹⁶ Rabinovich proclaims the challenge for a new supranational covenant, that is, continuation of the old covenant by including Christians in it. He blames the Talmud, for example, for its human-centred beliefs and proposes a new religious concept of Israel of the New Testament. [...]

A more seminal work, „History and Future of Theocracy“, is a detailed account of biblical history seen as a deterministic development path leading to supranational theocracy. David is introduced as the ideal mediator and god-man (*bogočelovek*), foreshadowing the coming Messiah. In his critique relating to the three services or administrative functions (*služenija*) in theocracy, Solov'ev reproaches the institution of the high priests for concentrating too much on the past, and the kingship for concentrating on the present. To attain ideal harmony within the three services, free prophets are needed. The ideal differentiation of the three administrative functions appears to Solov'ev as the Jewish theocracy's culmination point,¹⁷ which occurred during King David's kingship. He portrays David as the ideal non-corrupt king: notwithstanding his victorious warfare, he preserves his humility and ecstasy before God, in contrast to his successors who betray God which results in the destruction of their nation-state.¹⁸ On the whole, Solov'ev's ideal of Jewish-Christian theocracy presents him as an inspired exegete whose influence on the Russian Symbolists – as well as on the conceptualists of Russian revolutions, the majority of whom were of Jewish origin – should not be underestimated.

It is evident that crucial elements in Skobcova's theocratic model and its mythical hero King David are drawn from Solov'ev, whom she both explicitly

¹⁵ Ibid., 33-34. As for his criticism towards Protestantism, Solov'ev argues that the Protestants had prioritised the role of prophet and thus belittled tsardom. Thus, priesthood was mixed up with the service as prophet and turned into everybody's right. In „real Christianity“, he asserts, priesthood requires exploits and asceticism as the examples of Elijah and John the Baptist illuminate. (Ibid., 40). When it comes to negative attitude toward Protestantism, Skobcova follows Solov'ev. However, in an ideal administration, all these three services would be in triune harmony.

¹⁶ Solov'ev, 1966, 207.

¹⁷ Ibid., 545-548.

¹⁸ Ibid., 560.

cited and alluded to.¹⁹ After the [...] collapse of old Russia, which had sustained illusions of theocratic organisation and administration, Skobcova like many of her countrymen did not lose her obsession with the idea of 'divine empire.' Russia remained for her the sole bearer of Christianity even under the Communist regime, which, as she thought, would remain in power only a limited period of time. Notwithstanding its atheist leaders, the true, faithful Russia would play a leading role in resolving Europe's future, which was equal to an eschatological utopia whose prerequisite was the reconciliation between Judaism and Christianity. To Skobcova, this concept appeared as the most burning issue of her time. It was the only logical outcome of World War II, she thought. Like Solov'ev, she was primarily interested in the reconciliation between the Russian Orthodox and Jewish believers, living side by side in the „New Israel“, a task to which she dedicated herself totally throughout the 1930s and early 1940s.

Skobcova's prophesy on Russia's future and its mission followed a modernised Solov'evian concept of biblical theocracy. While Solov'ev's analysis was written to criticise imperial Russia and its historical errors, Skobcova in her turn elaborated her prophecies, or political forecasts, from another position, first of a revolutionary intellectual, then of a *déclassé* exile. In Skobcova's elaboration on King David's motif, there are not only traits of a god-manly androgynous creator in the Symbolists' spirit, but also of an ideal political leader committed to an eschatological utopia. David's messianic figure in the Nazi-dominated Europe²⁰ strikes as the messenger (*vestnik*) for freedom, the *bonus vir* and bold bearer of the star of chosenness. Skobcova's manifestation of these motifs will be analysed in more detail in the next chapter.

2. The Motif of King David in Skobcova's Oeuvre

2.1. The image of a god-manly creator in the pre-Revolutionary period

As was noted earlier, the young Elizaveta Kuz'mina-Karavaeva was affiliated with the Russian Symbolists, especially with the poet Aleksandr Blok, who first introduced Solov'ev's ideas to her. Blok's worldview and his poetry were a decisive stimulus that influenced Skobcova's ideal of god-manly creativity, which to a great extent equalled to her concept of seeing life as a path of exploits (*podvižničestvo*) and dedication to fulfil one's missionary task (*obrečenie*).

¹⁹ In exile, Skobcova wrote two essays on Solov'ev's religious philosophy in which she tried to relate it to contemporary challenges. The first essay appeared in 1929. See Skobcova 2004b.

²⁰ In fact, the émigrés' situation in inter-war Europe resembled that of the Jews in pre-Revolutionary Russia or Poland: both groups were stateless and deprived of civil rights in their host countries. The challenge of reconciliation between the Synagogue and Church can be thus seen as a logical continuation to the pre-Revolutionary utopias and as an outcome of the collective fate of the intellectual elite in 'captivity of the godless Babylon'.

These issues are expressed already in the poet's early prose work *Jurali* (1915) and the collection of poems *Ruf* (1916). In his commentary Šustov has correctly called *Jurali* a „hagiography“ (*žítie*), that is, an idealised curriculum vitae presenting the prophetic hero's path toward transfiguration and deification seen as if from the end-point of the path. However, Šustov's characterisation of *Jurali* as stylisation of gospel texts is not sufficient.²¹ Rather, *Jurali* synthesises the biblical heroic prototype with the Symbolists' concept of god-manly creativity, and adds to them contemporary political-apocalyptic challenges. It is not enough to imply gospel paraphrase when both the political agenda and the author's personal quest of *modus vivendi* equally figured in the stylised autobiographical text.

Jurali begins with the narrator's statement that before his death, he wants to pass on his teacher's, *Jurali*'s, words. After this typically hagiographic opening – the narrator poses as the protagonist's pupil – the account, divided into 57 passages, describes *Jurali*'s exploits. At the beginning, *Jurali* is a young shepherd who loses a sheep,²² thus alluding to the images both of biblical David and Christ. Like David, *Jurali* is also characterised as psalmist (*pevec*), prophet and tsar, thus hinting at his three theocratic services. The hero performs various miracles: he heals both physical and psychic diseases, blesses ships before travel, soldiers before battle as well as fishermen and their nets before they go out to sea. When asked, he also resurrects a boy's dead bird, although by doing so he dismisses his own activity: all his miracles appear to him as casual and momentary. *Jurali* is well aware that he is assigned (*obrečen*) by Providence, which causes conflicts between his freedom of choice (including freedom to sin) and his god-manly mission, his mortality and immortality, which appear to occupy him the most:

Смертный, я обречен на бессмертие; но дабы исполнился во мне круг жизни человеческой, смерть избираю я. Она же не будет властна над мной.²³

(Although mortal, I am dedicated to immortality. If the cycle of human life is fulfilled in me, I will go to my death. However, it has no power over me.)

Aware of his chosenness, *Jurali* is willing to bear other people's sins, which is demonstrated by several examples. In his teachings, he underlines the importance of the purity of the soul: one can have blood and filth on one's hands, yet the soul can remain undamaged. In contrast, lack of blood on one's hands does

²¹ Skobcova 2001, 708.

²² *Ibid.*, 338.

²³ *Ibid.*, 386.

not necessarily mean purity of soul.²⁴ This paradox discloses the ambiguity of both the biblical David and of the modern „neo-theocratic“ hero. In the quest for meaningful juxtapositions between the profiles of David and Jurali, one notes the similarity of narrative displacements. In both stories, the hero develops and transfigures from a humble shepherd into a mighty, magically powerful king. David passes through a cycle of ordeals; and in *Jurali*, the hero at several times symbolically „dies“ (as Skobcova puts it). That is, several times the hero must flee his surroundings, leave behind his loved ones, take on a new appearance and begin anew. In addition, the hero's same-sex friendships (compare with David's covenant with Jonathan) are more intensive than those with his wives. This alludes both to David's story and to the ideal of androgyny, so central to the Symbolist movement.²⁵

Apart from David, there are other inter-textual allusions in Jurali's figure. Those are for example to the saintly (*prepodobnaja*) Marina or to the monk Vitalij, two ancient ascetics and sufferers for other people's sake about whom Skobcova later wrote in her collection of modernised and stylised hagiographic tales, *Žatva ducha*, „Harvest of Spirit“ (1927). There also are salient differences between the portraits of Jurali and biblical David: [...], Jurali experiences „a second birth“, after which „his lust died out“.²⁶ In his continence, Jurali clearly differs from the Old Testament model, which underlines procreation. However, the problems of erotic love are addressed throughout the account; and asceticism *per se* is not idealised. For example, although Jurali lives for a while in a monastery he strongly condemns the lack of love and grace prevailing there: love is called shame, and confessing one's love to someone leads to the expulsion of both persons. Because his *starec* loved him, Jurali was expelled from the monastery; and he ends up wandering and sustaining freedom of spirit. The freedom of spirit and dislike of monastic rule had a reflection in the author Skobcova's life. In 1932, seventeen years after having published *Jurali*, Skobcova took the monastic vows, but did not want to live in a monastery since she criticised its rule as “Outdated and incompatible with the émigré situation”. Her model of being ‘a nun in the world’ was of course not exceptional in the émigré circles, but rather to the contrary.

Jurali's death is not described: he only takes leave of his pupils and ascends into the mountains. Prophetically, he describes his fate as a mystery of grace and magnificence, and continues:

²⁴ Ibid., 379.

²⁵ Matich 1994, 25-50. Through androgynous behaviour, renunciation of procreation, and sublimation of erotic love into creation of eternal pieces of art, the Symbolists aimed to break the natural cycle of birth and death.

²⁶ Skobcova 2001, 372. Skobcova called her work autobiographical. The author's everyday reality as a single mother, disappointed in love, could have been interpreted as reflected in her hero. At several places, Jurali's figure appears as maternal (nourishing children), but it also seems to exhibit the author's ideal of androgyny.

Вот уйду я от вас и знаю, что не оставлю печали в ваших сердцах. По земле рассеетесь вы; ко всем алчущим в дверь простучитесь; и радость великую им даруете. Вам оставляю я бремя радости моей горькой.

(I leave you knowing that no pain remains in your hearts. You will disperse on earth and knock on the door of all thirsty; and give them great joy. I will leave you with the burden of my bitter joy).²⁷

This 'testament' again reveals modernist tones and the paradoxical mission of the god-manly artist. In sum, *Jurali* proclaims divine, free creativity and merging of the ideals of the Old and New Testaments with modern life's challenges.²⁸ It is noteworthy that *Jurali* was written already during World War I. Later in her life, Skobcova gradually came to the result that the way out of oppression was not in a political revolution, but in spiritual renewal. The spiritual leader would be the anointed, religious and political prophet and creative artist, a lord (*vlastelin*) of his destiny. She described this prototype in her art and imitated it in her life.

As we see, parallels between the two heroic figures, biblical David and Skobcova's *Jurali*, are to some extent complementary. However, it remains noteworthy that Skobcova elaborated on the god-manly hero systematically and in several art forms. The ideal hero is at the same time a manifestation of an idealised artist-creator, and a model of religious emulation. A similar androgynous, god-manly hero appears, for example, in her watercolours *The Good Shepherd* and *Tsar, Prophet and Psalmist David*, both dated in 1913-1917.²⁹ The portrait of the Good Shepherd does not reveal the character's sex in spite of its nakedness, which resembles the Orthodox icon of Christ's baptism and manifests androgyny as a metaphor of transfiguration, that is, advanced spirituality. *The Good Shepherd* watercolour matches both with the Symbolists' transfiguration concepts and with the themes addressed in *Jurali*. However, the male androgynous hero may have not fully exhibited Skobcova's ideal creator, and in the next year she published a complement to it, the collection of poems *Ruf*, „Ruth“. *Ruf* appears as a logical continuation to the theme of god-manly creativity, now presented from a nominally feminine speaker's point of view. The feminine speaker does not, however, as such diverge from the masculine one: the figures of *Jurali* and *Ruth* are both representations of a free creator, messenger and prophet of the

²⁷ Ibid., 388.

²⁸ Solov'ev's *Smysl ljubvi*, „The meaning of love“, may have influenced the author of *Jurali*. See Solov'ev 1966.

²⁹ See illustrations in Skobcova, 2004a, 116-117. The scene of herd and desert are symbolical, and they allude to both David and the gospels. Both of these watercolours present their heroes in serene contemplation, in dusk or dawn.

historical signs.³⁰ The title *Ruf'*, naturally, refers to the heroine's genealogical link to David and thus to Jesus. Since both works, *Jurali* and *Ruf'*, are conditionally autobiographic, the name Ruth seems to have one more designation: it refers to the author's self-identification as partaker in the Judeo-Christian covenant and building of the New Jerusalem. The biblical Ruth's exogamy may explain why her name was given to the collection of poems, since in other aspects the biblical Ruth's story has very little in common with *Ruf'*. The name *Jurali*,³¹ in its turn, connotes a merging of the name of the author's biological father, Jurij, and the name of her mentor, poet Aleksander (Blok). The combination of names appears as a playful act between 'texts of life and texts of art.'

2.2. The Motif of the Theocratic Hero between 1929–1942

Skobcova, like the average Russian intellectual in exile, suffered both materially and mentally. A way out was eventually found in the revival of spiritual struggle and new organisation of religious life. Together with like-minded friends, like the philosopher Nikolaj Berdjajev or Father Sergii Bulgakov, she condemned socialism and capitalism equally strongly and called for a new spiritual-social creativeness as a prerequisite of authentic Christian revival.³² Although Berdjajev and Skobcova did not have exactly the same views about modern sacral art,³³ both equally enthusiastically proclaimed its importance. A sequence of crises starting from the loss of a child in 1926, leading to an ecclesiastical divorce and entrance into monasticism in 1932, set Mother Maria on a radical missionary path for good.

However, as an artist, Skobcova's quest of spiritual freedom seems not to have changed that much; rather, she remained true to her ideals of god-manhood and the critical role of artist-prophet in society. Skobcova had not abandoned ideals of theocracy, but started to promote them in her texts and in sacral art anew. In addition, she anew started to study theology and art history. It is not excluded that she became affiliated with some of the examples of King David's representations in western medieval literature and art, and, what is more intri-

³⁰ The chapters of *Ruf'*, *Ischod*, *Vestniki*, *Vojna*, *Obrečennost'*, *Prozrenie*, *Iskupitel'*, *Sputniki*, *Preobražennaja zemlja*, *Poslednie dni*, *Monach* (Exodus, Messengers, War, Dedication, Regaining sight, Redeemer, Fellow-travellers, Transfigured soil, Last days, Monk) to a great extent parallel the themes of *Jurali*. Its quotations of the Old Testament's Books of Isaiah, Jeremiah and Joel, as well as of Blok's *Nečajannaja radost'*, underline the poem's prophetic message.

³¹ In his comments, Šustov has noted that the latter part of the name relates to a Muslim imam Ali. In the Symbolists' context the ideal religion consists of a combination of religions, thus, allusion to „Ali“ is possible. Nevertheless, Aleksander Blok seems to be a more obvious point of reference. In: Skobcova, 2001, 708, fn 1.

³² See Berdjajev, *Smysl tvorčestva*, [1916], 1985, 32. Paris: Ymca-Press.

³³ Skobcova's *Istoki tvorčestva* (Origins of Creation), 1934, was written as a comment to Berdjajev's *Smysl tvorčestva*.

going, with their explicit political connections. For example, in a Basel statuette Emperor Sigismund is portrayed unmistakably as David Rex and Sacerdos.³⁴ The scene is a pre-figuration of the Epiphany: David's offering of water (2 Sam 23, 13-18) is seen as a pre-figuration of the gospel's Epiphany, depicted as the visit of the Magi, but it also indicates to the latest policy of the council in Basel. In other words, the medieval rulers felt free in combining biblical themes with lay interests and proudly presented themselves as „new Davids“.³⁵

Thus, Skobcova's illustrations of King David's life in a modern setting obviously continue this tradition. However, she combined the medieval, iconographical tradition, both western and Russian, with a revivalist Russian Orthodox political theology in an original manner. Her pictures of King David with scenes from his life illustrate a burning issue of the 1930s and 40s, epitomised in the persecutions of Jews. Her solidarity toward the persecuted manifested itself not only in art but also in life. With her companions within the organisation Orthodox Action (*Pravoslavnoe Delo*) she helped the Jews to escape deportation; it seems as if in her poems, pamphlets and visual art she explained the meaning and sense of her actions.

In a renowned poem of 1942, Skobcova suggested that the significance of David's star was a noble mark of chosenness.³⁶ In another work, the pamphlet *Razmyšlenija o sud'bach Evropy i Azii*, „Contemplation on the fate of Europe and Asia“, written only shortly prior to her arrest, she wrote:

Сын Давидов, не признанный своим народом Мессия, распинается сейчас вместе с теми, кто некогда его не признал. Крест Голгофы лег на плечи всего Израиля. И этот голгофский крест обязывает. Сейчас речь идет о небывалом и не могущем быть раньше – речь идет о христианской церкви израильского народа, о свершении и исполнении времен.³⁷

(The son of David, who was not recognised by his people Messiah, is crucified today together with those who at the time did not recognise him. The cross of Golgotha was laid upon the shoulders of all Israel. And this cross of Golgotha obliges. The question is now about the unprecedented and previously impossible – the Christian Church of the Jewish people, about end and completion of times.)

This statement puts it clearly enough: the author saw the war as an opportunity for religious disputes to be finally overcome. According to her eschatology,

³⁴ Eggenberger 2003, 488.

³⁵ The medieval cult of King David found its apotheosis when Charlemagne was canonised on David's feast day on 29 December in 1165 in the cathedral of Aachen. Ibid.

³⁶ See Skobcova 2001, 189. The poem starts: «Два треугольника, звезда» (Two triangles, a star).

³⁷ Skobcova 2004, 496.

if the reconciliation and reunion between the Jews and (Orthodox Russian) Christians were to take place, the mythical Third Rome (Moscow) would triumph. It would become „Mecca for the proletariat, Israel for the lovers of freedom“, and as a result, „a grave for despotism“. ³⁸ In secular terms, Skobcova's last pamphlet appears wildly unrealistic and at best comments on the dead-end in which the author and her companions found themselves. She did not want to save her life, but acted provocatively, not trying to hide her activities before the Nazi surveillance. On the contrary, she prophesied in a poem that she would be „burnt at a stake“, ³⁹ that is to say, she chose Golgotha voluntarily as the logical conclusion of her dedication to *imitatio Christi*.

In the mystery play *Soldaty*, also written in the early 40s, in a scene of interrogation by the occupiers, through the old man's character the author holds up the protecting shield of the forefather David and the guiding star as the vehicles for salvation:

Старик (про себя)

Знак Егови, щит праотца Давида...

Третий солдат

Какой там щит? Щитом не защитися

От танка быстрого иль пулемета...

Старик

Звезда, звезда... ⁴⁰

Old man (for himself)

Jehovah's sign, forefather David's shield...

Third soldier

What shield? A shield is not to protect you

From a quick tank or machinegun...

Old man

Star, star...

This war-time play and especially its denouement manifest the author's wishful thinking: the old Jew and a Christian youth find each other. The youth prays to God:

[...]

Последний час, последний их Исход

И очевидностью смени их веру.

³⁸ Ibid., 512.

³⁹ Skobcova 2001, 185.

⁴⁰ Ibid., 326.

(Last minute, their last Exodus
By evidence, change their faith).

And the old man addresses his prayer to his people:

[...]
Слушай Израил, – склоняются главы, –
Царь приближается в облаке Славы.⁴¹

(Listen Israel, – heads are bowed
The king approaches in a cloud of Glory.)

At the climax, their prayers soften the interrogator's heart and he lets the two men go free. *Soldiers*, surrealistic as its message may appear, must have encouraged its author and her closest companions, including her own young son Jurij Skobcov (the liable model for the youth in the play) and the converted Jewish activist П'я Fondaminskij. In real life, however, the partakers of the interrogation were not set free but sent to death camps where they perished.

These above-quoted texts reveal, however, only one part of Skobcova's works dedicated to King David's mythology. In the following section, her visual interpretations of King David's life and his three services will be addressed.

2.3. Pictures of the King David with Scenes from His Life

In France, Mother Maria established several religious community-dormitories, the sanctuaries of which she decorated with her own hands. In 1932-1940, she completed two peculiar sacral pictures depicting King David with scenes from his life.⁴² One is completed in the traditional icon-painting technique, that is, with tempera on a wooden panel. As the Illustration 1 shows, the work is seriously damaged so that the last scenes are difficult to interpret.⁴³ Fortunately the other one, Illustration 2, completed on fabric, in just forty days,⁴⁴ as a tour de force, has survived better. It is a huge textile, length 5 m and height 70 cm, stylised according to the medieval Bayeux tapestry, which illustrated the Englishmen's victory over the Frenchmen in the battle of 1066.⁴⁵ Skobcova's work

⁴¹ Ibid., 336.

⁴² Skobcova 2004a, 135-145.

⁴³ www.mere-marie.com/print217.htm (visited 21.2.2005). The work is dated 1932-1940, that is in the period when Skobcova founded and decorated several churches in Paris. Today, the icon is in the premises of the Russian Orthodox monastery in Marcenat, France.

⁴⁴ Smith 1965, 126.

⁴⁵ See the illustrations: http://www.mere-marie.com/images/p011_1.jpg, http://www.mere-marie.com/images/p011_2.jpg, http://www.mere-marie.com/images/p011_3.jpg. (visited 21.2.2005). We know that Skobcova had seen the Bayeux tapestry in a book that her son gave her as a present. It would be interesting to know whether she also was familiar with the Bamberg Codex (ca. 1170/80) containing scenes from David's life. As Stolz notes, „The po-

bears salient similarities to the Bayeux tapestry, which can be regarded as an illustration of a great national victory and its leader. For example, in both textiles, the king sits on the throne in the central scene. Some of the geometrical, architectonic as well as floral (tree) ornaments are strikingly similar. In both works, illustrative texts are provided; in Skobcova's work, they are placed above each scene. One could ask, why out of the complex, multi-plotted biblical narrative the author chose exactly those scenes. Apparently, she relied on the tradition of combining familiar scenes with topical issues of the time and situation and therefore picked those scenes that best suited her purposes. In so doing, she skilfully combined western and Russian Orthodox traditions into one and tried to persuade primarily her fellow émigrés, parishioners of the Church at the Rue de Lourmel, to take action. In her theological writings, she likewise asserted that only in freedom (in emigration) the Russian believers had the opportunity and obligation to promote theocracy and reconciliation between religions. From her point of view, Christians had to learn to honour the prehistory of their religion, that is, Judaism, whereas the Jews should be challenged to look into the future and accept Christ as the Messiah. Apparently, the tapestry was supposed to [...] pose the question: who is the David of today, who is the redeemer of the nation's sins? Who has the courage to rely on God, throw away the official power-holders' [Hitler's] armour and guns and protect the oppressed? Even if the tapestry urges radical action, its ambience is lyrical, beaming joy and praising the subordination of man's acts to divine realm and administration.

Benevič has recently correctly noted that although Skobcova was influenced by new theologians' hopes that the Jewish theocracy of King David's times would expand itself globally, her David is 'first of all a model of man's dedication to God', praising God in all his services and exploits, an archetypal poet-prophet.⁴⁶ However, in his analysis Benevič goes beyond these evident motifs. Unconvincingly he interprets the eight scenes of David's life in the light of the eight Beatitudes (Matt 5:3–10). Although it is not wrong to emphasise the author's message of reconciliation between adversaries and promotion of love of one's neighbour, the Beatitudes' text patterns do not match with the tapestry's scenes. It is more appropriate to analyse the scenes both against their context as against the biblical and liturgical intertexts. In other words, Skobcova has contrasted liturgical texts with her theocratic message of promoting the „New Israel“. The tapestry of King David's life has nine scenes in one long row, with the hero on the throne in the middle, provided with the following texts:

litical elite of the time identified with the troubled history of David's kingship, while clerical scholars saw David as a role model whose encounters with God were expressed in Psalms". Stolz 2003, 498. (497-530). The Bamberg Psalm commentary served as a model for further illustrations of „typical dialectical palace epics“. In lyrics of the same period, in particular in the *Song of Roland*, King David is equated with Duke Heinrich the Lion, *Ibid.*, 498-499.

⁴⁶ Benevič 2005, 1.

1. *Pomazanie na carstvo* (Anointment to the throne)
2. *David i Saul* (David and Saul)
3. *Pobeda Davida nad Goliafom i filistimljane* (David's victory over Goliath and the Philistines)⁴⁷
4. *Chleba predloženija* (Hallowed bread)
5. *Car', prorok i psalmopevec David* (King, prophet and psalmist David)
6. *Plašč Saula* (Saul's skirt)
7. *David pljačet pered kovčegom zaveta. Melchola.* (David dances before the ark of covenant. Michal).
8. *David i Virsavija.* (David and Bathseba)
9. *Smert' Davida.* (David's death)

The story proceeds chronologically and is organised in a way that is usual in iconography, to be read from the left to the right. Scenes (1) and (9) designate the boundaries of the narrative, beginning and end, while scenes (2-4), and (6-8) have their equivalents in the Psalms and liturgical texts. The theocratic hero is presented in the central scene (5), with the important inscription. Thus, the semantic interpretation of the work is possible to be based on the information within the work itself, without relying on reminiscences in the New Testament.

Around the central scene, the hero's portrait, his three services – of the tsar, prophet and psalmist – are named explicitly. It must be added that in both Skobcova's icons of David, the „psalmist“ has replaced Solov'ev's function of „priest“, perhaps by way of a commentary to the collapse of old hierarchy of the church life. Also the side scenes illustrate the hero's three services: the anointment (1) and the victory over the Philistines (3) illustrate the service of the *king*. David's peace-maker's ability to console Saul (2), his receiving the hallowed breads (4), and his righteousness in withdrawal from killing the Lord's anointed (6), illustrate the (*priest's*)/*psalmist's* function, whereas the freedom of spirit and individual conscience are best manifested in the *prophet's* scenes. Scene (7) depicts the prophet's ecstasy before the ark of covenant manifesting his joy to please his God and wish to build him a permanent home. In scene (8) the hero covets Bathseba and sends her husband to be killed in war (after having been ridiculed by his wife Michal in the previous scene). Although the two scenes seemingly only dramatise the sequence between Michal's mockery and Bathseba's appeal, we know from the scene's subtext, Psalm 51, that the underlying idea is to demonstrate David's repentance, often seen as the main reason for his

⁴⁷ In a poem of the 40s, she wrote «Какой Давид сегодня отсекает | У Голиафа голову, сначала | Державных лат отбросивши почет? (Who is the David of today to cut off/ Goliath's head, first/having thrown away the honour of king's armour?) Skobcova 2001, 271.

eneration within the Christian tradition.⁴⁸ Apparently, in this tapestry, Skobcova wished not only to highlight David's three theocratic roles in a modern setting, but also his most significant trials and exploits in order to present him as a role model in a specific situation.

The style and details of the work deserve special attention. The bright colours of the threads and joyful atmosphere magnificently manifest the divine godmanhood and freedom of spirit. The choice of the material brings to mind a shroud, or *pelena*, a sacral cloth.⁴⁹ The reminiscence connects the work with the idea of sacrifice through martyrdom. In those grim years, Skobcova systematically and with fervour appealed to people to sacrifice their lives and to celebrate carnal death as spiritual rebirth.⁵⁰ In this light, the tapestry of King David as well as some other late works appears quite prophetic.

All characters in the scenes are depicted in a modern setting. For example, here David is fully dressed while dancing before the ark, while in the Bible, he was half-naked, which aroused Michal's rage and jealousy. This seems to imply that the episode has less to do with sensuality or wife's jealousy, and more to do with the purely political, as it aims to encourage people to fearlessness. Bathseba's bath is another scene typical to the 1930s, reminiscent of any woman trying to wash her hair in a tiny tub without running water.⁵¹ Both scenes are stripped of all sensuality: they relate to the iconic, divine realm. Between the throne scene and the one where David shows Saul the cut-off piece of his skirt, there is a pillar. The pillar, obviously, suggests exile: the righteous David, as the exiles, must flee the wicked ruler's rage. The last scene, depicting David's deathbed, best illustrates the theme of resignation, and possibly, it connotes religious conversion. In it, David's hands are crossed on his breast as when receiving the Eucharist, as if he greets his death as rebirth and union with Christ, that is, encourages his people to receive Christ as their Messiah. It also calls on the stateless Russian émigrés „having thrown away the honour of king's [=Russian tsar's] armour“ to resist the persuasion of Goliath-Hitler, and to oppose him.⁵² Personal sacrifice and its price are repeatedly represented in the work: for exam-

⁴⁸ Psalm 51, the psalm of repentance, is read in Orthodox liturgical services and in private prayers. A Russian proverb refers to the same issue: «По Давиду грешим, но по Давиду не каемся.» (We sin like David, but we do not repent like David).

⁴⁹ For example, the painter Michail Nesterov was impressed by a *pelena* embroidered, according to a legend, by the mother of the murdered tsarevich Dmitri, and used it in his famous painting *Dmitrij carevič*, Durylin 2004, 280.

⁵⁰ See *Roždenie v smerti*, „Birth in Death“, in Skobcova, 2004b.

⁵¹ Benevič (2005,3) has interpreted the appearance of Bathseba as of a Russian emigrant woman in Paris of the 30s.

⁵² As known, the majority of Russian emigrants in France joined the Nazi army, only a handful the Resistance, and the issue has been a taboo until recently. Benevič 2000, 17. It may also be added that Skobcova's controversial tapestry was removed from the church wall as soon as she was arrested. Today, it is located in England, at the Orthodox monastery of John the Baptist.



King David. 1932-1940. Embroidery

example, Ahimelech breaks the law by offering David hallowed bread. From the biblical subtext we know that he is killed as a punishment for his transgression. In the biblical setting, his exploit manifests the peculiar dynamism of the covenant between God and man, in Skobcova's version, one may suppose, the scene with hallowed bread manifests the urge for ultimate personal sacrifices needed to contribute to the fulfilment of eschatology. Ahimelech's sacrifice also reminds of Skobcova's and Father Dmitrij Klepinin's bold act when they provided the persecuted Jews with falsified baptismal certificates, for which they were punished.





King David. 1932-1940. Tempera on wooden panel.

As was said above, there exists a parallel version of *Tsar, prophet and psalmist David* completed on a wooden panel, dated in 1932-1940. Although its size, technique and the representation of the figure of David differ significantly from the tapestry, the topics of its scenes are very similar. Around the central figure sitting in a meditative posture holding a harp, dressed in a white shirt, green undergarment and red cape, with a mitre on his head denoting his role of high priest, there are also nine scenes of his life. This second David on the wooden panel obviously contrasts and complements the magnificent tapestry, which was intended to dominate on a church wall. This second David, furthermore, is depicted in a white cloth and is small like a child in all scenes except in the central portrait. This „pastoral“ and intimate icon, with its bright colours, may have been intended for private use. (As a role model for Skobcova's own son, Jurij?)

David, who at the beginning is a young shepherd, preserves his childish appearance also as king and adult man. The white clothes and asexual, child-like/androgynous appearance manifest his innocence and god-manhood. His tiny dove-like figure in motion – in battle against Goliath, in playing the harp to Saul, in dancing before the ark, swinging in Saul's skirt, or praying before the oak – appears to manifest a divine lightness. The allusion to the dove, the symbol of peace and the Holy Spirit in the New Testament, is obvious. Moreover, David is depicted as a free man, an ageless sage totally lacking attributes of official power: in the central scene, no throne is visible. Apparently, his throne is not from this world, but eschatological. It is interesting that unlike in the tapestry, here David has a nimbus, which is unusual. David wears Saul's red cape, the sign of his being the legal successor to the throne. Unlike the tapestry, this composition is plastic and intimate, underlining David's ecstasy in his motions before God.

The content of the scenes is not fully identical in the two versions. Here, the story begins with David's childhood where he pastures the sheep (1). In the battle against Goliath, he is without arms (in the tapestry, he holds Goliath's cut-off head) (2). The anointment is quite similar in the both works. (3). Here, Saul, possessed by evil spirit, threatens the playing David with a cane, while in the tapestry he sits more calmly on his throne (4). Here, the ark of covenant is like an apparition: it is white and David carries it on his back. Intriguingly, David is not dancing *before* the ark but *while carrying* it: he is in ecstasy with his divine burden (6). The scene where David shows Saul his skirt is presented without Saul; and the viewers are soldiers in modern helmets (7). Here, there is no Bathseba (maybe because the scene is damaged?): we only see David in trembling motion (8). Here, there appears to be no scene of the hallowed bread, instead, David is praying before an oak and repenting his sin (9). The last scene is damaged so that we only can assume that it may depict his death (10). In general, this more private version represents David and his exploits from another point of view than the "official" tapestry, thus contributing to the ambiguity of this ideal hero.

Conclusion

In this essay, the aim was to highlight Mother Maria Skobcova's use of the motif of King David in her oeuvre, in word and image. It was demonstrated how tradition-conscious, but simultaneously avant-garde, synthesising, and provocative the quality of her art was. Today, Skobcova's intellectual, artistic and spiritual legacy is being reconsidered and raises wider interest. As was mentioned in the introduction, her biography has systematically been distorted in order to serve different national-political interests. Against this backdrop, it seems even more important to highlight the artist's own concepts, among them the motif of King David.

To sum up, King David as a heroic role model was present in Skobcova's work already in pre-Revolutionary Russia. Allusions to biblical David were present in the androgynous hero depicted in the prose work *Jurali* as well as in the watercolours. In France, after a lengthy pause and in very different circumstances, Skobcova re-established her artistic creativity. In the totalitarian Europe, she began to elaborate on the theme of David anew. The god-manly, angelic and androgynous features in David's image, derived from the Symbolists' heritage, were contrasted with and complemented by topical political issues. Skobcova merged elements from western medieval painting and Russian iconography to produce the exquisite tapestry and the wooden panel icon of King David's life. In those works, the biblical throne succession narrative,

Solov'evian concepts of theocracy, David as a preview of Christ, and Skobcova's own image of the figure as a modern warrior and artist are intertwined.

Skobcova's oeuvre may be characterised as truly modernist and fully integrated to her time's concerns. Only by analysing her art in parallel with her thought it is possible to reveal the integrity of her worldview and the mutual contingency between her art and life which deserves more attention in future scholarship.

Especially in her last works, it occurs that the challenge of reconciliation between the Synagogue and Church strikes as her central theme. The author challenges her countrymen, the faithful Russians in exile, to oppose "Goliath" and to volunteer for death in the name of apocalyptic fulfilment and spiritual rebirth. Skobcova's vision of David is not a sage or singer of peaceful times, but a voluntary determined to self-sacrifice. By representing an ideal uncorrupted king, free prophet and ecstatic psalmist, the artist encouraged her closest companions to sacrifices in order to change history.

Bibliography

- Aržakovskaja-Klepinina, E. 1999. „Zvezda Davida. Mat' Marija i sud'ba evrejskogo naroda“, *Christianos VIII*, Riga, 103-113.
- Benevič, G.I. „Mat' Marija i ee vyšyvka ‚žitie carja Davida‘“, www.meremarie.com/217.htm (15.2.2005).
- Benevich, G. 2000. „The Saving of the Jews: The Case of Mother Maria (Scobtsova)“, *Religion in Eastern Europe*, 20 no 1 F 2000, 1-17.
- Berdjajev, N. 1985. *Smysl tvorčestva*, Paris: Ymca-Press.
- Buslajev, F. 1861. *Drevnerusskaja narodnaja literatura i iskusstvo*, T. 2. Sankt-Peterburg.
- Durylin, S. 2004. *Nesterov v žizni i tvorčestve*. M: Molodaja gvardija. Serija Žizn' zamečatel'nych ljudej.
- Eggenberger, D. 2003. „David Rex et Propheta. Seine Bedeutung in der mittelalterlichen Kunst“, Walter Dietrich, Hubert Herkommer (Hrg.), *König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt*: 19. Kolloquium (2000) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 487-496.
- Fomin, S. 2004. „Paschal'nyj podarok konstantinopol'skogo patriarcha“, *Russkij vestnik*, 14.5.2004. www.rv.ru.

- Gunn, D.M. 1978. *The Story of King David. Genre and Interpretation*. In: *Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series*, 6.
- Kuz'mina-Karavaeva, Elizaveta Mat' Marija, 2001. [= Skobcova, M.] *Ravnina russkaja. Stichotvorenija i poemy. P'esy-misterii. Chudožestvennaja i avtobiografičeskaja proza. Pis'ma*, [Foreword and commentaries] A.N. Šustov. St.Petersburg: Iskusstvo.
- Matich, O. 1994. „The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice“, Irina Paperno and Joan Delaney Grossman (eds), *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, 25-50.
- Mat' Mariia (Skobcova), 2004a. *Krasota spasajuščaja. Živopis' Grafika Vyšyvka*, SPb: Iskusstvo. [Ed. by] K.I. Krivošejna, [Comments by] K.I. Krivošejna and A.N. Šustov.
- Mikulina, Elena. 1983, 2nd edition, 1988. *Mat' Marija. Roman*, Moskva: Sovremennik. Foreword by A. Afanas'ev
- Mjuller, L. 2000. „Russkaja eschatologija meždu apokaliptizmom i utopizmom“, *Ponjat' Rossiju. Istoriko-kul'turnye issledovanija*. M: Progress-Tradicija, 331-353.
- Sergij, ieromonah (Rybko), 2002. „Vozmožno li spasenie v XXI veke?“, M.: Izd-vo im. Svt. Ignatija Stavropol'skogo, 391-406.
- Smith, Stratton T. 1965. *The Rebel Nun. The Moving Story of Mother Maria of Paris*. Springfield, Illinois:Templegate.
- Skobcova, Mat' Marija [=Elizaveta Kuz'mina-Karavaeva]. 2004b. *Žatva duha. Religiozno-filosofske sočinenija*, SPb: Iskusstvo.
- Špoljanskij, M. [priest] „O bratoljubvi. K voprosu o predstojaščej kanonizaciji materi Marii (Skobcovej)“, *Vestnik Russkogo Christianskogo Dviženija*, 187, 1/2004, 8-23.
- Solov'ev, V. 1979. *Stat'i o evrejstve*, Ierusalim: Maslina.
- Solov'ev, V.S. 1966. *Sobranie sočinenij*, Brjussel'.
- Stolz, M. 2003. „Sichtweisen des Mittelalters. König David im Bilderzyklus eines Bamberger Psalmenkommentars aus dem 12. Jahrhundert“, Walter Dietrich, Hubert Herkommer (Hrg.), *König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt: 19. Kolloquium (2000) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften*, 497-530.

Brigitte Obermayr

**TOD UND ZAHL.
TRANSITIVE UND INTRANSITIVE OPERATIONEN BEI
V. CHLEBNIKOV UND D.A. PRIGOV**

[...] Решили купить ровно три штуки, а грузин, торговавший розами, настаивал: „Почему три? Почему не пять?“ Сергей Арамаисович попросил Анри как-нибудь внятно объяснить недогадливому кавказцу причину предпочтения числа три. Маленький и энергичный Анри стал напрыгивать на ошалевшего грузина: „Сколько лиц у Бога? Сколько лиц у Бога?“ – „Два пятьдесят“, выпалил обомлевший грузин.
И был истинный поэт.
(Prigov 1996, 21)¹

Tod und Zahl!?

Aus der Perspektive Velimir Chlebnikovs treffen „Zahl“ und „Tod“ als Antagonismen aufeinander – wie Gut und Böse. Sie stehen einander in einem (noch) unentschiedenen Kampf gegenüber. Chlebnikov liebt die Zahlen, hat seine Lieb-linge unter ihnen (2, 365, 11,² 1053),³ Chlebnikov liebt das Rechnen. Immer wieder entdeckt er, zeigt er, dass Zahlen die Geheimnisse des sprachlichen, weltlichen und kosmischen Universums bergen,⁴ in den Zahlen (wie in den

¹ (Sie beschlossen, genau drei Stück zu kaufen, aber der georgische Rosenhändler blieb hartnäckig. „rum drei? rum nicht fünf?“ Sergej Aramaisovič bat Henri, dem begriffsstutzigen Kaukasier den Grund für die Bevorzugung der Zahl drei verständlich zu machen. Daraufhin sprang der kleine und energische Henri den bedauernswerten Georgier geradezu an: „Wieviele Gesichter hat Gott? Wieviele Gesichter hat Gott?“ „Zwei fünfzig“, schoss der vor Schreck erstarrte Georgier hervor. Und er war ein wahrer Dichter.)

Soweit durch Quellenangabe nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen der Zitate von mir, B.O.

² $11=3^2+2=2^3+3$; während die 27 Chlebnikovs Sympathie keineswegs genießt. Chlebnikov 2000, 98.

³ Vgl. Chlebnikov 2000, 80.

⁴ Darin zeigt sich einmal mehr die mythopoetische Seite von Chlebnikovs Schaffen. Zur Funktion und Position der Zahlen in der Struktur mythopoetischer Texte vgl. Toporov 2004, 237: „Числа – результат проецирования внечисловых сущностей, образы единства в мире множественности и иллюзии. Даже когда числа служат для измерений (как полагает, судя по видимости, современный наблюдатель), их цель иная – соотнести данные масштабы с пропорциями Вселенной, включить измеряемое числом не исчерпываемый, но числом выражаемый вселенский ритм („космический танец“) и тем самым с помощью чисел вызвать (обнаружить, представить) образ перманентной структуры мира.“ (Die Zahlen sind Resultat einer Projektion von Wesenszügen, die außerhalb jener der Zahlen

Buchstaben und Wörtern) die Grenzen zwischen diesen Sphären aufgehoben sind. Somit überrascht es auch nicht, dass er für die Zahl in der Konfrontation mit dem Tod eine entscheidende Überlegenheit feststellt. Die Zahl vermag den geheimnisvollen Todesschleier zu lüften, da auch für den Tod eine universelle, zahlengebundene Gesetzmäßigkeit festgestellt und ihm somit sein eigentlicher Schrecken genommen werden kann. Dieser besteht ja nicht wirklich in der Tatsache seines – mit Heidegger gesprochen – Vorhandenseins, sondern vielmehr in der Ungewißheit des Wann, in der Bedrohung des Plötzlichen, Unerwarteten.

Число и смерть! Правда, есть что-то неожиданное в этом сопоставлении? Точно встретились два старинных противника, наконец-то нашедшие друг друга и скрестившие клинки. Но это уже страна будущего, а пока ограничусь замечанием, что число помогает оторвать покров тайны с лица смерти (чадру смерти). (Chlebnikov 2000, 86)

Zahl und Tod! Da ist doch wirklich etwas Unerwartetes in dieser Gegenüberstellung? Gewiß sind hier zwei uralte Gegner aufeinander getroffen, die einander endlich gefunden und ihre Klingen gekreuzt haben. Aber das ist schon das Reich der Zukunft, in der Zwischenzeit beschränke ich mich auf die Bemerkung, dass die Zahl hilft, die Hülle des Geheimnisses vom Antlitz des Todes zu reißen (den Todesschleier).

Insofern es Chlebnikov gelingt, eine Gesetzmäßigkeit des Sterbens der für seine Welt zentralen Gestalten rechnerisch nachzuvollziehen, siegt gewissermaßen die Zahl über den Tod, und zwar nicht nur, weil eine Regelmäßigkeit und somit Berechenbarkeit seines Eintretens festgestellt werden kann – wofür eine beliebige Zahl ausreichend wäre –, sondern vor allem, weil es sich bei den errechneten Abständen zwischen den Todesdaten um Zahlen handelt, die sich anhand von Gleichungen, die auf den wichtigsten Konstanten in Chlebnikovs Zahlenkosmos aufgebaut sind, darstellen lassen: 3, 2 und deren Potenzen, der Korrekturfaktor ± 1 , 1053, 365.

Закономерность, этот основной закон природы, проходит нитью и через смерти великих, звавших в будущий строй. Она говорит, что хотя эти учителя равенства принадлежали к разным народам, они и смыслом своей жизни и днями своей смерти были звеньями одной и

liegen, sie sind Bilder der Einheit der Welt des Vielfältigkeiten und der Illusion. Sogar wenn die Zahl zur Vermessung dient [wie der zeitgenössische Betrachter, dem Anschein nach urteilend, annimmt], ist ihr Ziel ein anderes, nämlich jenes, gegebene Maßstäbe zu den Ausmaßen des Universums in Beziehung zu setzen, in das mit der Zahl Meßbare den nicht gänzlich faßbaren, aber mit der Zahl auszudrückenden universellen Rhythmus [„den kosmischen Tanz“] einzuschließen und eben mit Hilfe der Zahlen ein Bild der permanenten Struktur der Welt hervorzurufen [zu entdecken, vorzustellen]).

той же цепи во времени, простертой над мелкими событиями дня, одним созвездием имен. (Chlebnikov 2000, 86)

Diese Gesetzmäßigkeit, dieses grundlegende Gesetz der Natur, zieht sich wie ein Faden auch durch den Tod der in eine zukünftige Ordnung Berufenen. Sie besagt, dass, wenngleich diese Lehrer der Gleichheit den unterschiedlichsten Völkern angehörten, sie sowohl dem Sinn ihres Lebens nach als auch im Hinblick auf ihre Todestage Glieder ein- und derselben Kette in der Zeit waren, ausgelöscht unter winzigen Ereignissen des Tages, unter einem Namensgestirn.

Chlebnikov stellt eine „Todesgleichung“ („uravnenie smerti“) auf und beschreibt so das Wie des Sterbens („Kak oni umirajut?“) als das Wann des Todes:

Лассаль умер 31 авг. 1864; Маркс 14 марта 1883; Чернышевский 29 окт. 1889; Мering 3 февр. 1919; Энгельс 5 авг. 1895г.

Их уравнение смерти следующее

$$1053n + (768 + 1)k = S_1$$

где $1053 = 3^{3+3} + 3^{3+2} + 3^{3+1}$, а $768 = 2^9 + 2^8 = 2^{3^2} + 2^{2^3}$, где странная и красивая игра верхних чисел.

$$\text{Значит } S_1 = (3^{3+3} + 3^{3+2} + 3^{3+1})n + 3 \cdot 2^{2^3}k.$$

При $n = 8$, $k=1$, $S_1 = 9190$ или числу дней между смертью Лассалья и Чернышевского; при $n = 10$, $k = 1$, $S = 11297$ или числу дней между уходом в другой мир Лассалья и Энгельса; сделав $n = 11$, $k = 2$, получим число 13110 при расстоянии во времени между смертью Маркса и Мeringа; в этом случае уравнение имеет вид: $768 \cdot 2 + (1053 - 1) \cdot 11$. (Chlebnikov 2000, 86).

Lassalle starb am 31. Aug. 1864, Marx am 14. März 1883, Černyševskij am 29. Okt. 1889; Mehring am 3. Feb. 1919; Engels am 5. Aug. 1895.

Ihre Todesgleichung ist folgende

$$1053n + (768 + 1)k = S_1$$

wo $1053 = 3^{3+3} + 3^{3+2} + 3^{3+1}$, а $768 = 2^9 + 2^8 = 2^{3^2} + 2^{2^3}$, wo es ein seltsames und schönes Spiel der Hochzahlen gibt.

$$\text{Also } S_1 = (3^{3+3} + 3^{3+2} + 3^{3+1})n + 3 \cdot 2^{2^3}k.$$

Wenn $n = 8$, $k=1$, $S_1 = 9190$ oder die Zahl der Tage zwischen dem Tod Lassalles und Černyševskijs, wenn $n = 10$, $k = 1$, $S = 11297$ oder die Zahl der Tage zwischen Lassalles und Engels Übergang in eine andere Welt; wobei $n = 11$, $k = 2$, erhalten wir die Zahl 13110 bei einem zeitlichen Abstand zwischen den Toden von Marks und Mehring, in diesem Fall sieht die Gleichung so aus: $768 \cdot 2 + (1053 - 1) \cdot 11$.

Zahlen sind hier Teil von Gleichungen, Summen von optischer Zahlensymmetrie. Harmonien und Gesetzmäßigkeit sind auf einen bestimmten Satz konstanter Zahlen rückführbar: Wenn zählen und rechnen im ersten Schritt zu einer Aufdeckung begrenzter Ordnungsfolgen führen, ermöglichen Zahlen gleichzei-

tig aber auch den Transit dieser Grenze, sie ermöglichen die demiurgische Teilnahme am Eidos, an der Idee – hat doch

[...] [d]ie Ordnung des Himmels [...] als das größte Geschenk der Götter an die Menschen die Erkenntnis der Zahl verliehen. [...] ‚Seele‘ ist die Bewegung des Himmels oder besser: sie ist die in der Bewegung des Himmels sich einfaltende und sich mit sich selbst immer wieder zusammenschließende Zahlenfolge, die zugleich Zahl ist.

[...] Die Unbestimmtheit der Zuordnung von Idee und Zahl ist in der Sache begründet, in der Verfassung des menschlichen Erkennens, das nicht intuitiv die ganze Seins- und Ideenordnung zu umfassen imstande ist, sondern immer nur im Discursus der Ideen begrenzte Ordnungsfolgen aufzudecken vermag, um sie dann wieder in die Einheit der Sachanschauung zurücksinken zu lassen. Das ist genau wie beim Zählen. (Gadamer 1968, 26)

Dieses Ruhen der Zahlen in einer kosmischen Ordnung (u. vice versa) ist wohl, möglicherweise sogar eine unbewusste, aber grundlegende Motivation für Velimir Chlebnikovs Integration der Zahlen in sein mythopoetisches System.

Die Vorbemerkung zum Text „Daty roždenija i smerti“ („Geburts- und Sterbedaten“) zeigt, dass auch Dmitrij Prigov, 77 Jahre nach Chlebnikovs Tod, das magische Phänomen der Lebensdaten beschäftigt – dies im größeren Kontext des Projekts *Isčislenija i Ustanovlenija – Stratifikacionnyje i konvertacionnyje teksty* (*Berechnungen und Bestimmungen – Stratifikation-s und Konvertierungstexte*). Auch hier geht es also um einen Zusammenhang zwischen Leben/Tod und Zahl, der nun allerdings vergleichsweise nüchtern und nahezu desillusioniert festgestellt wird. Für die Ereignisse von Geburt und Tod ist ein Zeitpunkt, ein Datum zu bestimmen. Ein beliebiger Tag im Kalender kann zum besonderen werden, zum Geburts- oder Sterbetag. Darin besteht die Gesetzmäßigkeit. Geburt und Tod ereignen sich zu jeder Zeit und doch für jedes Individuum nur an einem bestimmten Tag. Man kann daran glauben, dass dieser Tag vorherbestimmt ist, oder aber, im Sinne der Astrologie, bestimmend. Die Zahlen scheinen jene Grenze zu bezeichnen, die durch das Vorhandensein von Geburt und Tod, von Anfang und Ende, überhaupt erst entsteht bzw. alleine durch sein Verschwinden aufgelöst wird. Insofern wären auch hier die Zahlen dem Tode gegenüber souverän, einmal angenommen, dass der verschwundene Tod noch nicht das Ende der Zeit bedeutet. Hier wird nicht gerechnet, hier wird gezählt, genannt und festgestellt: Mit ihrer Nennung wird die Grenze ihres Geheimnisses erreicht, die erst überschritten sein wird, wenn es Geburt und Tod nicht mehr geben wird.

В цифрах всегда таилась магия. Тем более в таких экзистенциально основополагающих, как даты рождения и смерти. Почему, кем и зачем они определены именно такими? Могли бы быть они иными? Могли бы мы своими поступками как-то повлиять на их расстановку?

кем мы бы были, родился мы до своего рождения? что бы делали мы после даты своей смерти, то есть в посмертной жизни? – все эти вопросы вечно волновали и еще долго будут, до полной отмены рождения и смерти, волновать человека. А что мы можем ответить на эти вопросы сверх уже имеющихся ответов? – ничего. Только обозначить их в их ноуменальной полноте и значимости, тем самым как бы придвинув к границе их тайны. (Prigov 2001, 290)

In den Ziffern lag immer schon eine Magie. Umso mehr in solchen existentiell grundlegenden wie den Geburts- und Sterbedaten. Warum, durch wen und wozu sind sie als solche bestimmt? Könnten sie auch andere sein? Könnten wir durch unsere Handlungen irgendwie auf ihre Verteilung einwirken? Wer wären wir, wären wir vor unserer Geburt geboren? Was würden wir nach unserem Sterbetag tun, im Leben nach dem Tode also? All diese Fragen haben den Menschen ewig beschäftigt und sie werden es noch lange tun, bis zur vollständigen Abschaffung von Geburt und Tod. Und was, über die schon vorhandenen Antworten hinaus, können wir auf diese Fragen antworten? Nichts. Wir können sie nur in ihrer ideellen Fülle und Bedeutsamkeit bestimmen, und uns so sozusagen an die Grenze ihres Geheimnisses vorwagen.

Geht Chlebnikov davon aus, dass die „Grenze des Geheimnisses“ – des Todes – mit Hilfe der Enthüllung numerischer Gesetzmäßigkeit überschritten werden kann, das Geheimnis also zu lüften ist als eine mythisch-mythologische Weltformel, die hinter den Phänomenen liegt, erscheint Prigovs Weg an die Grenze des Geheimnisses als ein anderer. Während Chlebnikov sich die transitive Position und Funktion von Zahlen, die Tatsache, dass sie den mythologisch-kosmischen Systemen ebenso angehören wie den mathematisch-empirischen, poetisch aneignet, und uns so immer wieder den Grenzübertritt – den Transit, das Transitive – erfahren lässt, bewegt Prigov sich gewissermaßen entlang der Grenze. Prigovs Annäherung an das Geheimnis der Zahlen, an die Grenze zwischen Mythologie und Mathematik, Kosmologie, Kosmogonie und Statistik ist eine andere. Es geht ihm nicht so sehr darum, die Grenze zu überschreiten, sondern darum, sie zu beschreiben. Er will sie nicht beschwören, sondern besprechen. In Prigovs postmoderner Zahlenlyrik wird die Opposition zweier Funktionen der Zahl im fiktionalen Text aufgehoben, wie sie bei Vladimir Toporov (2004) unterschieden werden: Ausgehend von einer grundsätzlichen „Grenzposition“ („predel'naja pozicija“) der Zahl, unterscheidet Toporov eine „starke“ von einer „schwachen“ Zahlenposition („sil'nočislovaja“ / „slabočislovaja“). In der starken Position hat die Zahl aktiv Teil an der Bedeutungsstruktur des Textes, die Zahl ist, von einer außertextuellen Perspektive aus gesehen, reine Fiktion – wie dies nach Toporov aus zahlreichen künstlerischen, religiös-mythologischen, mystischen und philosophische Texten hervorgeht. In der schwachen Position ist die Zahl im Bezug auf die Textbedeutung passiv, sie entstammt der

außertextuellen Realität – Toporov führt als Beispiel Preislisten, Rechnungen, rituelle Messungen, Annalen, Tagebücher, Fahrpläne auf. Mit Blick auf die Poetik der Avantgarde wären diese beiden Positionen mit Chlebnikov (die ‚starke‘) bzw. Kručenyč⁵ (die ‚schwache‘) zu besetzen. Bereits bei Toporov aber bleibt die Unterscheidung unrein: Er weist nicht nur darauf hin, dass es Mischformen zwischen den beiden Positionen gibt,⁶ er hebt vor allem auch die Inhomogenität der Glieder der natürlichen Zahlenreihe im Verhältnis zu ihrer Rolle in der Struktur des Textes hervor (Toporov 2004, 318f.). Inhomogenität deshalb, weil die Herkunft der Zahl sich je nach Perspektive sprunghaft ändern kann, jedoch immer ein ‚Gleichzeitig‘ zu behaupten ist: Die 2, 3 oder 4, aber eben auch die 26 müssen erst glaubhaft zu Zufallswerten gemacht werden, bzw. bedarf es entweder der Mythologie oder zumindest der Mythopoetik, um den Zauber der 1053 zu beschreiben. Die Entzauberung wiederum findet dann statt, wenn die Möglichkeit, dass die Zahl auf Zufall ebenso zurückzuführen sei wie auf archaische Strukturen, nicht gegeben ist. Kann ausgeschlossen werden, dass keinerlei andere Bezüge zu einer Zahl vorliegen – wie dies etwa mit einer unschuldigen Zufallssumme einer Supermarktrechnung der Fall ist –, liegt eine rein schwache Position vor.

Prigov operiert mit der potentiellen Inhomogenität der strukturellen Funktion von Zahlen. Einerseits entkräftet er die starken Zahlenpositionen Chlebnikoffs vollkommen: Zahlen werden aufgezählt als Jahreszahlen, als ‚Jahrgänge‘. In den Geburts- und Sterbedaten entdeckt er somit keine geheimnisvollen Gesetzmäßigkeiten, sondern lediglich das Faktum ihres Vorhandenseins, ihrer Verwendungsweise in Zeitzählung und Zeitrechnung. Und doch scheinen sowohl die historischen Daten (z.B.: ‚1799 geboren, 1837 gestorben‘) wie auch die zukünftigen (z.B.: ‚3098 geboren werden; 4037 oder 5049 sterben, oder gar nicht mehr wissen, was der Tod ist‘) zu starken Positionen zu tendieren. Dies einerseits in der Verbindung von Zahlen, Namen und Lebensgeschichten im historischen Wissen (die Lebensdaten Puškins im ersten Fall), andererseits anhand von an das Zukünftige gerichteter Spekulationen. Hier sind es ja alleine die konkreten Zahlen, die Achronie bzw. Utopie indizieren. Interessanterweise nimmt dabei gerade die schwache Position eine aktive Rolle in der Bedeutungsgenerierung

⁵ Beispiel unten, S. 236: Kručenyčs berühmte Abhandlung zu den ästhetischen Qualitäten einer Wäschereirechnung.

⁶ Vgl. Toporov 2004, 317-318. Toporov unterscheidet weiters auch noch eine Mischform zwischen den beiden Positionen, also sowohl stark als auch schwach, die einmal unter, einmal über der semantisch-funktionalen Ebene des Textes liegen kann. Für letztere, die über der semantischen Ebene des Textes liegende Position, führt er als Beispiel das Lebensalter literarischer Helden an, welches zufällig erscheint, aber meist erst in einer Untersuchung eines größeren Textkorpus eine Gesetzmäßigkeit offensichtlich werden lässt. Vgl. dazu die Ausführungen Toporov 2004, 326 ff. zum Alter „26“ als häufigstes für die Helden der russischen Literatur vom Anfang den 19. Jahrhunderts an. Interessant, dass nach Rudolf Steiner mit 27 eine wichtige Loslösung des Menschen von seiner Ursprungsenergie, seiner familiären Bindung stattfindet.

(bzw. -degenerierung) des Textes an. Die Operation bleibt insofern eine intransitive, eine Operation entlang der Grenze, da die starken, bzw. stärkeren Positionen durch eine rein quantitative Steigerung, eine Anhäufung der schwachen Positionen relativiert werden.

Я родился давно

Правда, многие родились до меня

А многие и после меня появились

И в 41, 42, 43, 44, 45 и 55 и 56 и 57 и 67, 68, 77, 87, 88, 89, даже 95

Есть даже родившиеся в 1999 году

[...]

И были ведь родившиеся и в 1820, но они умерли в 1870

А говорят, родятся (может и врут) в 3002, 3003, 3004 и в 5, и в 7, 11 20, 31, 41, 44, 45 и 98

[...]

Но вот если родятся в 3098, то, может, и не помрут уже, и в 4037, 4038, 4059, 4085, 4097, и в 5011, 5035, 5049, 5088, 6013, 6077, а

может, и вовсе не будут знать, что такое смерть

А может, и не будут знать уже, что такое рождение

Все может быть. (Prigov 2001, 290-291)⁷ [Hervorhebung B.O.]

Ich wurde vor langem geboren

Natürlich wurden viele vor mir geboren

Und viele sind auch nach mir aufgetaucht

Auch im Jahr 41, 42, 43, 44, 45 und 55 und 56 und 57 und 67, 68, 77, 87, 88, 89, sogar 95

Es gibt sogar solche, die 1999 geboren wurden

Offensichtlich werden auch, sollte man denken, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 20, 40, 41, 56, 66, 76, 88, 99, und sogar 2005 geboren werden

Und es gab doch auch solche die 1820 geboren wurden, aber die starben 1870

Es gab 1801 Geborene, aber sie starben 1850

Es gab 1799 Geborene, aber sie starben 1837

Aber es gab 1799 geborene, die aber 1838, 1839, 1840, 50, 53, 60, 64, 67 80, und sogar 1900 starben.

Und man sagt (kann sein, dass das gelogen ist), es werden welche 3002, 3003, 3004, und 5 und 7, 11, 20, 31, 44, 45, 59 und 98 geboren werden

Aber wenn sie 3098 geboren werden, kann doch sein, dass sie schon 4037, 4038, 4048, 4059, 4085, 4097 und 5011, 5035, 5049, 5088, 6013, 6041, 6077 sterben werden, es kann aber auch sein, dass sie überhaupt nicht wissen, was Tod überhaupt ist

Und es kann sein, dass sie auch nicht wissen, was Geburt ist

Alles kann sein⁸

⁷ Vgl. Prigov 2001, 290-291 (sh. oben).

⁸ Prigov 2001, 291.

Eine analoge Operation führt der Zyklus *Grafik peresečenija imen i dat* (*Aufzeichnung der Überschneidung von Namen und Daten*) (Prigov 1994 a-c) durch. Wie in einem Tagebuch – das jedoch keines sein will⁹ – sind hier die Daten alltäglicher Begegnungen notiert, und zwar: Datum, Name des Gesprächspartners, Gesprächsinhalt.

Повстречались с Югтой
 В маленьком таком
 Тихом и уютном
 Кафе на Мариенплац
 Здравствуй, здравствуй, Ютта
 Вот ведь так уютно
 Нам
 Сегодня, 13 марта 1994 года (Prigov 1994b)

Ich traf mich mit Jutta
 In so einem kleinen
 Ruhigen und jemtlichen
 Café auf dem Marienplatz
 Grüß dich, grüß dich Jutta
 Es ist doch so jemtlichen
 Für uns
 Heute, am 13.März des Jahres 1994

Мы подъехали к Антону
 Тихо обсуждаем вместе
 Где достать картошки тонну
 Мяса килограммов двести
 Или что-то около того
 А зачем тебе, Антон
 Столько килограммов тонн
 Сегодня
 21 декабря 1994 года? –
 Так ведь завтра совсем уже
 другая цена будет (Prigov 1994c)

Wir fahren zu Anton
 Gemeinsam besprechen wir leis'
 Woher zu bekommen wären Kartoffeln, eine Tonne
 So um die zweihundert Kilogramm Fleisch
 Oder etwas in diesem Ausmaß
 Aber wozu, Anton
 Brauchst du soviel Kilogramm von Tonnen
 Heute
 Am 21.Dezember des Jahres 1994? –

⁹ Vgl. die Negation des Genres in der Vorbekundung zum Band „Mart-aprel“ („März-April“): „*Вто vse-taki ne dnevnik.*“ (Das ist dennoch kein Tagebuch).

Weil doch morgen schon
der Preis ein ganz anderer sein wird

Wenn in der Vorbekundung behauptet wird, es handle sich bei diesen Aufzeichnungen nicht um solche aus dem Genre „Tagebuch“, so findet eine Distanzierung von der Einschätzung statt, es handle sich hier um eine schwache Position der Zahlen bzw. Daten. Ihre Stärke zeigt sich in den zitierten Beispielen darin, dass sie an fixer Stelle – immer am Schluss des Textes – vorkommen und somit eine in Analogie zu den Namens-Etymologien konstante Position einnehmen. Strukturell liegt damit eine starke Positionen der Zahlen vor. Verstärkt und gleichzeitig geschwächt wird dies durch die Tatsache, dass die Daten überwiegend nicht fiktiv zu sein scheinen. Die aufgezeichneten Ereignisse sind mit dem Jahr 1994 datiert, dem Entstehungsjahr des Zyklus, und somit ‚faktisch‘. Ebenso gibt es eine Übereinstimmung zwischen den Zeiträumen im Titel und am Titelblatt der einzelnen Bände des Zyklus und den Ereigniszeiträumen, meist 2 Monate. Diese Markierungen für eine schwache Position finden ihre Stärkung darin, dass einige Daten eine Ausnahme bilden, so heißt es im Band „Fevral’ – mart“ („Februar-März“, Prigov 1994a), das Treffen habe am „6. Februar des Jahres 1995“ stattgefunden; im selben Band finden aber auch einige Treffen im „Februar des Jahres 1944“ statt. Ob fiktiv oder falsch, die evozierte Realität und Faktizität der Daten aus dem Jahr 1994 wird dadurch in Frage gestellt.

Bemerkenswert ist auch, wie sich der Ereignisausfall auf die strukturelle Funktion der Daten auswirkt: Mit dem Wegfall der lyrischen Struktur – bzw. deren Reduktion auf eine Ereignisnotiz in Verszeilen – erhalten die Daten einen stark faktographischen Status und damit eine vergleichsweise schwache Position. Gleichzeitig wird man aus dieser Perspektive darauf verwiesen, wie sehr die konkreten Datumsangaben im lyrischen Text Fremdkörper sind, wie sehr also das Genre Lyrik selbst wieder einmal zum Grenzphänomen wird: Als ob – gerade auch mittels Stärkung der Zahlen (die Negation ihres Realitätsbezuges bei gleichzeitiger Simulation desselben, ihre generative Funktion als Strukturkonstante, ihr Schwanken zwischen Fiktionalität und Faktizität) – ein anderes Geheimnis verhandelt werden würde; jenes der Funktion des lyrischen Textes. Aber auch hier wird die Grenze nicht überschritten, der Transit scheint vielmehr zunehmend unmöglich, in dem Maße, wie die Differenzierungsmerkmale multifunktional werden.

В этот день, 4 февраля 1994
решил умолчать обо всех встречах,
именах и поступках, даже о сегодняшней (Prigov 1994a)

An diesem Tag, am 4. Februar 1994
beschloss ich, über alle Tref-

fen, Namen und Unternehmungen zu schweigen, sogar über die heutigen

А вот и ни с кем не повстречался
27 апреля 1994 года (Prigov 1994a)

Und ich habe mich also mit niemandem getroffen
am 27. April des Jahres 1994

Es wird (und kann) im folgenden nicht darum gehen, den tatsächlich mathematischen Zauber der faszinierenden Chlebnikovschen Entdeckungen von Zahlengesetzen im Universum und deren Integration in seinen poetischen Kosmos nachzuvollziehen. Die Beschäftigung mit Chlebnikovs Zahlen- und Rechentexten geschieht aus dem Interesse heraus, Dmitrij Prigovs ab Ende der 1990er Jahre entstandene Zahlentexte und poetische Statistiken poetisch und ästhetisch zu kontextualisieren, ließen doch diese scheinbar unpoetischsten aller Texte Prigovs bislang doch eine gewisse faszinierte Ratlosigkeit zurück.

Ohne Zweifel operiert Prigov hier auch im Dialog mit der historischen Avantgarde,¹⁰ ein Kontext, der einige Aussagen zum poetisch-ästhetischen Status dieser Texte zulassen wird, und dies nicht nur auf jener Ebene, wo es zu einer formalen Entsprechung der Chlebnikovschen Metatexte wie der *Doski Sud'by* (*Schicksalstafeln*) und den Prigovschen Statistiktexten kommt. Gleichzeitig jedoch, dies zeigt schon die eingangs gebrachte Gegenüberstellung, scheinen Prigovs Zahlen, sogar bei nomineller Übereinstimmung, nichts mit den Chlebnikovschen zu tun zu haben. Es bleibt sogar immer wieder unklar, ob es sich bei Prigov denn überhaupt um Zahlen handelt oder nur um Ziffern. Chlebnikovs Zahlen sind wesentlicher Bestandteil seines Anspruchs auf ästhetische Souveränität als eine Weise der Kunst, die Grenze zum Leben zu überschreiten,¹¹ die Transgression als solche zum Gegenstand der Poetik zu machen. Chlebnikov hat dabei die „magnitudo“ im Auge, während Prigov die „quantitas“ beschäftigt. Chlebnikov ist auf der Suche nach Isomorphismen zwischen Welt und Kosmos, Prigov stellt Äquivalenzmaße zwischen Dingen und Zahlen auf.

¹⁰ Sehr interessant ist die Auseinandersetzung zum Zusammenhang von Wort-Bild-Zahl in suprematistischer Perspektivierung bei Crone 1978, 157: Crone zitiert El' Lisickij: „Wir werden die Bewegungen der Mathematik und der Kunst als zwei Kurven betrachten, die nicht immer in parallelen Ebenen verlaufen, aber immer in ein und demselben Milieu: der Kultur ihrer Zeit... Die Zahl in der Antike war immer konkret, nur konkret; die Zahl der modernen Zeit ist abstrakt, gegenstandslos... Die antike Mathematik ist letztlich Stereometrie. Sie versteht Gegenstände als Mengen – außerhalb der Zeit. [...] Der Suprematismus führte die Malerei vom Zustand der antiken, konkreten, objektgebundenen Zahl in den Zustand der modernen, vom Gegenstand abstrahierenden Zahl; diese Zahl nimmt neben all den Gegenständen ihren eigenen, unabhängigen Platz in der Natur ein. [...] So ist [Kunst] eine Erfindung unseres Geistes, ein Komplex, der das Rationale mit dem Imaginären verbindet, das Physische mit dem Mathematischen...“

¹¹ Vgl. Menke 1999, 307.

Damit erweist sich Prigov einmal mehr als enthusiastischer Strukturdenker und -dichter.¹² Bei Chlebnikov stammen die Zahlen aus Arithmetik und Algebra, sie bilden mit der Poetik ein harmonisches Ganzes. Bei Prigov kommen die Zahlen aus Statistik, Buchhaltung und Finanzwirtschaft oder einfach vom Zahlenstrang bzw. -strich. Ihr Verhältnis zur Literatur und Lyrik scheint höchst unklar zu sein. Die Zahlen könnten Index einer unmöglich gewordenen Dichtkunst sein, sozusagen für die Souveränität des Lebens, des Realitätsprinzips gegenüber der Kunst stehen. Während Chlebnikovs Zahlen jene Zeit zu evozieren scheinen, da Musikalisches, Sprachliches und Numerisches zugleich notiert wurde, die Trennung zwischen Technik und Kultur noch nicht vollzogen war,¹³ scheint Prigov dort einzusetzen, wo Zahl und / als Geld zum „ontosemiologischen Leitmedium“ (Hörisch 1996) geworden ist, sie das Alphabet / die verbale Sprache als alternatives Notationssystem zu den Zahlen überhaupt verdrängt haben: Das Alphabet degeneriert in dieser Perspektive zu einem Hilfsmedium, welches den Siegeszug von Geld und Zahl zu beschreiben bemüht ist:

Im Zeichen des (Schein-)Geldes wird das Alphabet ‚überzählig‘. Das Medium Sprache hatte seine Vorherrschaft an Geld abgetreten. Keine noch so hoffnungsfrohe Theorie der kommunikativen Kompetenz wird diese Abtretung rückgängig machen können. (Hörisch 1996, 12)

Und doch ist Prigovs Strategie keineswegs eine resignative oder regressive: Er stellt – als Deskription der Befindlichkeit des ‚ontosemiologischen Leitmediums‘ Zahl – eine diesem Zustand entsprechende Gleichung auf: Alphabet / Sprache = Zahl. Wie sich dies auf die poetische Äquivalenz auswirkt, wird weiter unten ausgeführt. Vorausgeschickt sei, dass sie in einer wörtlichen Weise (eben als Gleichung im obigen Sinn) realisiert wird. Und genau diese Realisierung, als Gleichung und Gleichsetzung, scheint nun Gegenstand der Poesie zu sein:

Und die Poesie, die dem überzähligen Alphabet anachronistisch die Treue hält, tritt zunehmend irritiert an, den Siegeszug des Geldes und der Zahlen zu beobachten. (Hörisch 1996, 12)

Der Tod, der hier im Titel wie in der Exposition mitevoziert wird, ist – ähnlich wie die Zahl – eine Außengrenze von Kunst und Leben. In den folgenden Ausführungen wird er über weite Strecken wieder etwas in den Hintergrund tre-

¹² Vgl. zur strukturalistisch-mathematischen Freude am Isomorphismus: Murašov 1996, 211: „Nichts bereitet dem Mathematiker größeren Genuß als die Entdeckung, dass zwei Dinge, die er bis dahin für grundverschieden hielt, sich mathematisch als ident, als isomorph erweisen. Die Mathematik ist die Kunst, verschiedene Dinge mit ein und demselben Namen zu nennen.“

¹³ Vgl. Krämer / Bredekamp 2003, 207-208.

ten, ohne dabei aber gänzlich abhanden zu kommen oder am Ende ganz auszu-
bleiben. Er ist auch hier unausweichlich.

**Enthusiastisches Kalkül (Chlebnikov) – kalkulierender ‚Enthusiasmus‘
(Prigov)**

И звезды это числа,
И судьбы это числа,
И смерти это числа,
И нравы это числа.
Счет бога, измерение бога
Мы богомеры, написали
На знамени.
(Chlebnikov 2000, 245)¹⁴

Die bei Chlebnikov vielfach evozierte Metapher der „pljaska koromysla“ („Tanz des Tragejochs“ bzw. der Waagbalken; vgl. Abb. 1) ist in seinem (poetischen) Universum mathepoetisch realisiert: Der schwingende Tanz des Balkens (im Falle des Tragjochs meist gebogen) findet seine Entsprechung im poetischen Äquivalenzprinzip ebenso wie im mathematischen Äquivalenzprinzip, der Gleichung, markiert durch Gleichheitszeichen. An diesem Balken (der Achse der Kombination, des Syntagmatischen) hängen vertikal und somit die Selektion / das Paradigma betreffend, die Eimer bzw. die Waagschalen (die Konstanten). Erst durch ihre relativ ausgeglichene Füllung bzw. Leere wird Wert / Bedeutung zwischen Quelle und Bestimmungsort transportiert. Diese „Behälterebene“ tanzt mit, beruhend auf den Gesetzen der Schwerkraft und Kinetik bzw. diese darstellend und also von diesen getragen. Die Harmonie der „pljaska“ – der Welt- und Kosmosbewegung – entspricht der Potenzrechnung und findet darin eine Art göttliches Prinzip: „Почему показатель степени можно с достаточной величиной права назвать божеством храма уравнения?“ („Warum kann man die Exponentialzahl mit einiger Berechtigung als die Gottheit im Tempel der Gleichung bezeichnen?“) (Chlebnikov 2000, 63).

¹⁴ Chlebnikov 2000, 245. (Und die Sterne sind Zahlen, / Und die Schicksale sind Zahlen, / Und die Tode sind Zahlen, / Und die Moralen sind Zahlen. / Die Rechnung Gottes, das Maß Gottes / Wir sind Gottes Maß, geschrieben wir / auf unser Banner./)

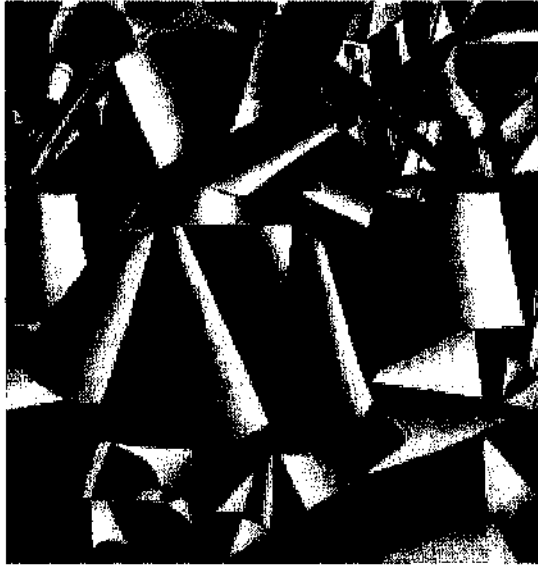


Abb. 1: Malevič, 1912, *Bäuerin mit Wassereimern*, aus: Cronc 1978, 132.¹⁵

Bei Prigov scheint der schwingende Tanz des poetischen Universums endgültig realisiert und damit stillgestellt. Die Eimer und Waagschalen sind ausgekippt und ausgehängt, das Gerät wie dessen Inhalte werden inventarisiert und abgezählt. Die Waagbalken sind zum Gleichheitszeichen eines realisierten Äquivalenzprinzips verdinglich.

Stellt man modernistische und postmodernistische Literarizität einander gegenüber, konfrontiert man eben auch Selektion und Paradigmatik mit Kombination und Syntagmatik. Der Paradigmatik als Tiefenvektor poetischer Äquivalenz entspricht das Rechnen (v.a. komplexe Operationen), der Syntagmatik das Zählen mit den Grundrechnungsarten Addition, Subtraktion und Multiplikation, die ja lediglich eine Vereinfachung des mühsamen Abzählens darstellen. Die auf Akkumulation und Neukodierung ausgerichtete paradigmatische Literarizität der Moderne, die Orientierung am Ausdruck, am Signifikanten wird in der syntagmatischen Auflösung dieser Ver-Dichtungen um neunzig Grad gekippt, sie wird horizontal, flach. Jakobsons Diktum, wonach „the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combina-

¹⁵ Vgl. dazu das Bild von Igor' Grabar' *Martovskij Sneg (Märzschnee)* (1904), Staatl. Treť'jakov Galerie, Moskau. (Ebenfalls eine Frau mit Tragejoch und Wassereimern.) Während bei Grabar' Licht und Schatten und eine durch den pastösen Farbauftrag entstehende realistische Faktur, die den schweren Schnee darstellt, dominieren, ist es bei Malevič die kubistische Dynamik, die vom ‚Tanz des Tragejochs‘ verursacht sein könnte.

tion“ (Jakobson 1981, 27), bei Chlebnikov im vollen energetischen Ausmaß umgesetzt in der „*pljaska koromysla*“, in der endlosen universellen Bewegung,¹⁶ findet in der Lyrik Prigovs eine Rückführung in das Syntagma, das Kombinationsprinzip. Dabei entfällt der entscheidende Schritt der Projektion des Äquivalenzprinzips. Die postmoderne Lyrik projiziert also Selektion nicht auf Kombination, sie setzt beide einfach gleich. Insofern verfährt sie in einer Weise, wie Jakobson im Anschluß an die These poetischer Äquivalenzprojektion dies für die Metasprache („*metalanguage*“) im Unterschied zur Poesie behauptet: Die Poesie nehme die Gleichsetzung („*equation*“) als Ausgangspunkt für eine Sequenz („*sequence*“). Die auf Gleichsetzung basierende Selektion wird auf die Achse der Kombination projiziert. Mit einem Beispiel Chlebnikovs illustriert, heißt dies: Chlebnikov entdeckt, dass die zeitliche Distanz zweier oder mehrerer Ereignisse n mal 365 beträgt. Nun ist 365 gleichzeitig die Zahl für die Dauer eines Umlaufs der Erde um die Sonne. Diese Gleichsetzung ist nun die Grundlage für die projizierte „(Kon-)Sequenz“: Die Ereignisse tragen eine kosmischen Ordnung und entsprechend Sinn. Die Metasprache hingegen verfähre genau umgekehrt, sie verwende die Sequenz als Grundlage für die Gleichsetzung („*in metalanguage the sequence is used to build an equation*“ Jakobson 1981, 27). Die Metasprache drückt den Sachverhalt „Stute = weibliches Pferd“ (Jakobsons Beispiel) eben in dem Satz „Die Stute ist das weibliche Pferd“ aus. Oder eben in Chlebnikovschen Beispiel gesagt: Die Tatsache, dass zwischen der Geburt von X und dem Krieg zwischen X und Y 3×365 Tage vergangen sind, führt zum Satz: „1095 Tage nach seiner Geburt begann der Krieg...“. Oder: „365 Tage = 1 Jahr“ führt zu „Ein Jahr dauert 365 Tage.“ Die Metasprache mag zwar die Wiederkehr der Zahl ‚365‘ feststellen, sie formuliert diese Feststellung allerdings wiederum in Metasprache. Erst in der poetischen Sprache erfolgt die Isolation dieser Zahl und ihres Merkmals „Gesetzmäßigkeit“, vollzieht sich ihr Vergleich und ihre Gleichsetzung mit generisch wesensfremden, aber formal verwandten Phänomenen. Auf diese Weise entstehen dann eben auch die poetischen Etymologien.

In Prigovs Zahlentexten ereignet sich die Ablösung der poetischen Äquivalenz durch eine Sequenz, die zwischen mathematischer und poetischer Gleichung („*equation*“) ein Gleichheitszeichen setzt, und ‚metasprachlich‘ bzw. metapoetisch von diesem Gleichheitszeichen spricht. Prigovs Zahlentexte können jedoch nicht mehr ‚reine‘ Metasprache sein – dies verhindern eben gerade die Zahlen und deren durchgehend ambivalenter Status zwischen starker und schwacher Position. Dies wird auch verhindert, indem konsequente Syllogismen

¹⁶ Vgl. Menke 1999: 306: „[...] [E]ine Bestimmung der Kunst – das heißt jetzt: der Kunst, sofern sie souverän ist – als der Ort, an dem sich in einer spezifischen Weise Prozesse der Ordnung, der Formung vollziehen. Und zwar vollziehen sich diese Prozesse in der (souveränen) Kunst so, dass sie als das Wirken von Kräften erfahrbar werden.“ Vgl. „souveränes Schwanke“ (ibid 309).

und Pseudologiken deutlich machen, dass hier etwas fehlt, und zwar eben die Projektion, die als poetisches Verfahren auf formalen und eben nicht kausal-genetischen Kriterien gründet. Umso bezeichnender, dass ein ganzer Zyklus diesen Namen trägt: „Projektionen“; („Proekcii“, 1997; Prigov 2001, 34ff.):

Китайское всегда почему-то проецируется на возраст от 3 до 5 лет или сразу же на 90 и выше, отдавая чуть-чуть пригоревшей соей или шекотаньем мягкой лисьей кисточкой.

Chinesisches wird, warum auch immer, auf ein Alter zwischen 3 und 5 Jahren projiziert oder aber sofort auf 90 und mehr, dabei erinnert es an angebranntes Soja oder an das Kratzen eines weichen Fuchshaarpinsels.

Im ersten Schritt wird hier eine Gleichsetzung qua Sequenz vollzogen („Chinesisches = 3, 5 bzw. 90 Jahre‘). Hier ist die Gleichsetzung bereits einer Projektion, und zwar im Sinne des Vorurteils, entspricht doch ewige Jugend bzw. hohes Alter ebenso einem Reservoir kultureller Klischees des Chinesischen, wie dies angebranntes Soja oder der kratzende Pinsel im angefügten Simile tun mögen. ‚Chinesisch = 3, 5, oder 90 Jahre oder wie angebranntes Soja oder das Kratzen eines Fuchshaarpinsels‘ lautet hier die Sequenz die gleichzeitig auch Gleichsetzung ist. Als ‚Metasprache‘ beschreibt sie die vergleichenden Gleichsetzungen des durchschnittlichen Menschenverstands, als ‚poetische Sprache‘ drängt sie sich als Metaphorisches zwischen dem Zahlenwert und den olfaktorischen bzw. akustischen Eindrücken auf. Die aufzählende Gleichsetzung interkultureller Projektionen ist es, die die vollkommene Degeneration poetischer Projektionen als Verfahren bewusst macht.

Vom eben beschriebenen Syntagmatischen als Sequenz ist es nicht weit zur einfachen Aufzählung – wie im Zyklus „Štučki“ („Säckelchen“, 1999; Prigov 2001, 46ff.). Hier begegnen wir einem formalen Aspekt, der der Behauptung, Prigovs Texte seien syntagmatisch orientiert, zu widersprechen scheint. Die Aufzählungen der „Säckelchen“ ist in ‚Verszeilen‘ angeordnet, in „razdely“, wobei gleich an dieser Stelle angemerkt sei, dass die hier zitierte russische Ausgabe der *Isčislenija i Ustanovlenija* die Typoskriptform nicht konsequent wiedergibt. In den Originaltyposkripten ist der überwiegende Teil der Texte in Verszeilen formatiert, während die Veröffentlichung diese vielfach in ‚Prosa‘, in fortlaufenden Zeilen bringt. Gerade dadurch wird der eigenartige Status der Prigovschen Texte zwischen Prosa und Lyrik, zwischen statistischen und mathematischen Diskursen sehr deutlich: Das Lyrische ist bei Prigov leere Form wie die Verszeile. Dieser wurde von den Formalisten gewissermaßen schon in ihrer Reinform lyrische Qualitäten attestiert: Für O. Brik oder Ju. Tynjanov war die Verszeile „elementarste Wortverknüpfung im Gedicht“, syntaktischer und rhythmischer Einschnitt, der dafür zu sorgen hat, dass „[...] die rhythmische Bewe-

gung (unabhängig vom metrischen Schema) auch – und gerade dort – wahrgenommen wird, wo sie mit der konventionellen Segmentierung kollidiert“ (Hansen-Löve 1978, 308). Bei Prigov fällt diese lyrische Komplexität der Syntax weg: Was bleibt, ist die „Vers“zeile als „unumgängliche Bedingung des Rhythmus“ (zit. ebd., 323). Diese Bedingung fällt aber hier mit der in der Zahl vorgegebenen Menge des Aufzuzählenden zusammen: „tri veselych štučki“ („drei lustige Sächelchen“). Wie im Auszählreim, nur eben ohne dessen Finalkonorientierung und insofern nur „Zählreim“, ist eine höchst konventionelle Segmentierung schon vor- und eingeschrieben. Überlegt man, worin hier nun noch die Differenz zu einer platzsparenderen Variante einer Aneinanderreihung durch Kommata bestände, gelangt man unvermittelt zu Tynjanovs These, dass die schriftliche Fixierung des Verstextes die Voraussetzung ist, ohne die „eine Verszeile als elementare Einheit der rhythmischen Gliederung des Verses nicht wahrnehmbare wäre.“ (ebd., 323). Was also bleibt, ist die reine Sichtbarkeit der leeren Form:

Я придумал три веселых штучки
считать до 10
кушать котлету
и спать сколько душе угодно
[...]
Я придумал две бессмысленных штучки:
осматривание одежды перед выходом в город
говорение себе: „Спокойно! Спокойно!“
[...]
Я придумал одну самую простую штучку:
ничего не делать

Я придумал двадцать одну штучку не для чужих ушей:
первая
вторая
третья
четвертая
опять четвертая
и опять четвертая
пятая
потом сразу восьмая
[...]
[...]
И, наконец, я придумал последние четыре штучки:
ничего не удерживать твердо
смотреть сразу в трех направлениях
повторять без перерыва: будет! Будет! Будет!
знать все заранее
(Prigov 2001, 47)

Ich habe drei lustige Sächelchen ausgedacht

bis 10 zählen
Kotelett essen
und so lange schlafen wie das Herz begehrt

Ich habe zwei sinnlose Sächelchen ausgedacht:
Betrachtung der Kleidung bevor man in die Stadt geht
sich zu sagen: „Ruhig! Ruhig!“

Ich habe ein einfachstes Sächelchen ausgedacht:
nichts zu tun

Ich habe einundzwanzig Sächelchen nicht für fremde Ohren ausgedacht:
das erste
das zweite
das dritte
das vierte
nochmals das vierte
und wieder das vierte
das fünfte
und dann gleich das achte
[...]

Und schließlich habe ich die letzten vier Sächelchen ausgedacht:
nichts stur zurückhalten
zugleich in drei Richtungen schauen
ohne Unterlaß wiederholen: Es wird! Es wird! Es wird!
alles immer schon wissen

Chlebnikovs Bezugssysteme sind zyklisch; an ihre Stelle tritt bei Prigov der Zahlenstrang. Auf diesem monotonen Laufsteg gibt es nur ein infinites Vorwärts und ein indifferentes Hin- und Her.¹⁷

Restlos transrational

Tod und Zahl treffen wohl auch dort auf einander, wo der ökonomische Aspekt einer Poetik akzentuiert wird. Jean Baudrillard versteht die poetische Sprache als Ort der Vernichtung von Wert und Gesetz. In der poetischen Sprache gebe es, so Baudrillard, weder einen Rest, noch sei sie ein Sekundäres, Supplementäres; sie annulliert (sich), indem sie Double ist.¹⁸ Mit einer bezeichnenden metasprachlichen Geste findet dies in Prigovs Zyklus „V smysle“ („Soll heißen“,

¹⁷ Vgl.: „Es ist der Regressus bei der Aufzählung der Bedingungen und der Progressus bei der Dekomposition der Teile, der unendlich ist [...]. Diese Eigenschaft resultiert aus einem regulativen Prinzip, das die Vernunft der Erkenntnis auferlegt; sie liefert keine Erkenntnis der extensiven oder intensiven Größe der Welt.“ Lyotard 1994, 112.

¹⁸ Vgl. Baudrillard 1991, 346/347; 304. Vgl. Hansen-Löve 1988, 140.

Prigov 1993) statt. Das „V smysle“ steht für ein Gleichheitszeichen, welches zwischen der ersten Zeile, die alliterativ an futuristische Lautverschiebungen und poetische Etymologien anspielt, und der zweiten, in welcher das Sprach- und Bilderrätsel der ersten Zeile gelöst wird, positioniert ist. Während Chlebnikovs poetische Operationen außerhalb seines Universums wert- und bedeutungslos, die Lösung seiner Aufgaben – wie die Aufgaben selbst – immer „transrational“ („zaumnyj“)¹⁹ sind, was zur Ausschließlichkeit des poetischen Universums führt, wird bei Prigov der poetische Übersetzungsprozess an sich transrational:

Илья лелеял Лилю
В смысле, весна и расцвет возможностей

Il'ja wiegte Lilja
Soll heißen: Frühling und Aufblühen der Möglichkeiten

Борис сбросил бурс
В смысле, осень и ожидание смерти

Boris verwarf das Priesterseminar
Soll heißen: Herbst und Erwartung des Todes

Дмитрий ометрвил митру
В смысле, все! зима! но что-то теплится (Prigov 1993, 71)

Dmitrij vernichtete die Mitra
Soll heißen: Aus! Winter – und irgendetwas funkelt.

Dieser Vorgang ist – mit entsprechender Ergänzung – zu beschreiben im Sinne des inszenierten Anagramms bei Chlebnikov:²⁰ und zwar als „leeres oder absurdes Rätsel“, das „einen Text darstellt, der eine Antwort liefert, ohne dass es eine dazugehörige Frage gebe.“ Was Hansen-Löve hier für Chlebnikov beschreibt, wäre für Prigov umzudrehen: Die erste Zeile stellt tatsächlich eine Frage / ein Rätsel (dar), welches man, wäre es von Chlebnikov, in der Rätselschrift der nächsten Zeile auflösen könnte. An dieser Stelle verweigert Prigov aber die anagrammatische Sinnsuche, das poetische Rätsel scheint gelöst, der Zauber verschwunden. Dabei ist das Rätsel aber nicht nur gelöst, es ist aufgelöst, es gibt keines mehr, bzw. ein neues, ein uneigentliches: das der zweiten Zeile. Denn in der als experimentell poetisch markierten Sprache der ersten Zeile wird ein ganz und gar prosaischer Sachverhalt gefaßt, der wiederum im Sinne des „v smysle“ als Trope kodiert zu werden scheint (Umkodierung / Konvertierung von Laut-

¹⁹ Dies hat Majakovskij für sich behauptet. Vgl. Jakobson 1979b, 168.

²⁰ Vgl. Hansen-Löve 1988, 157. Vgl. auch Baudrillard 1991, 321: „Das Gedicht ist eine tödliche Deklinierung des göttlichen Namens.“

bild in Wortbild). Dagegen wirkt aber die abgenutzte Metaphorik der zweiten Zeile. Auf diese Weise wird die Alltagssprache ungegenständlich, da eine un-wahre Äquivalenz behauptet wird. Das „v smysle“ (an der Stelle eines Gleichheitszeichens) in seiner banalisierenden Eindeutigkeit, Monovalenz und Äquivalenz signalisierend, wird wertlos (invalent) und weigert sich, ein wie auch immer poetisches oder semiotisches Spiel der Polyvalenzen mitzuspielen. Der Alltagssprache geht der Gegenstandsbezug verloren – sie wird zur Metasprache.

Valenzen, Verluste und Reste sind Gegenstand von Georg Wittes (2001). Auseinandersetzung mit Prigovs „Poesie des totalen Tauschs“, mit den das Werk des „maximalistischsten aller Konzeptualisten“ prägenden Aspekten der Quantität, der Fülle und der Zahl. Dies vor dem Hintergrund seiner These, wonach die „Initialidee der Verfremdungsästhetik [...] anti-ökonomisch“ (Witte 2001, 201) gewesen sei: Witte führt hier u.a. jene These Šklovskijs an, wonach das poetische Bild die Erkenntnis nicht erleichtern, sondern die Wahrnehmung erschweren solle, womit in der Akzentuierung der „Faktur“ („faktura“) die „Ökonomie des Produkts“ an die Stelle der „Ökonomie der Produktion“ trete. Diese Einschätzung einer Verschwendungsökonomie, zwischen Zuviel und Zuwenig schwankend, zwischen einem Surplus bzw. einem ‚Sous-Minus‘, bringt Witte in der Gedankenkette Produktion – Zerstörung – Selbstzerstörung in einen Zusammenhang mit der „zum symbolischen Kapital werdenden bioökonomischen Verschwendung“ im Selbstmord (Witte 2001, 202).

Genau auf jener revolutionären Ebene argumentiert auch Jean Baudrillard in seinen radikal-revolutionären Überlegungen zur ‚Todesrevolte‘ (Gerd Bergfleth) im Aufstand der Zeichen: „Das Gesetz des Gedichtes besteht in Wirklichkeit darin, dass es durch eine rigorose Vorgehensweise bewirkt, dass nichts übrig bleibt [...]. Die ganze Architektur des Zeichens muß zerstört werden, sogar seine Gleichung, und es genügt nicht, sie mit einer Unbekannten zu multiplizieren.“ (Baudrillard 1991, 303; 334). Baudrillard unterscheidet aus dieser Perspektive die guten von den schlechten Gedichten: Schlecht seien jene Gedichte, in denen es „einen Rest gibt“:

Es ist jedermann klar – das ist die Evidenz des Genusses –, dass in einem guten Gedicht nichts übrig bleibt und in ihm das ganze benutzte lautliche Material aufgebraucht wird. Umgekehrt zeichnet sich ein schlechtes Gedicht dadurch aus, dass es in ihm einen Rest gibt [...], d.h. nicht alle Terme werden in einer radikalen Reziprozität (oder in einem Antagonismus) aufgehoben oder verbraucht [...] so dass wir den Druck dessen spüren, was übrig geblieben ist und nicht seine Entsprechung gefunden hat, das heißt weder seinen Tod noch seine Absolution bekommen hat. (Baudrillard 1991 306f.)

Gegen den Rest lehnt Baudrillard sich auf, weil es der Rest sei, der jenen semantischen Wert ausmache, den das Wort, wo es nicht auf seine ästhetische Funktion reduziert sei, aufweise:

Der Rest ist der Wert. Er ist der Diskurs der Signifikation, unsere von der Linguistik beherrschte Sprache. [...] Auf ihm basiert die Ökonomie der Signifikation und der Kommunikation. In diesem Bereich produzieren und tauschen wir nach dem Gesetz des Codes Terme, Werte und Sinn. (Baudrillard 1991 306f.).

Dabei kommt Baudrillard aber nicht über eine Argumentation à la „ustanovka na vyraženie“ („Einstellung auf den Ausdruck“) hinaus, wie bei Hansen-Löve beschrieben:

Noch radikaler könnte man sagen: im archaischen Text (nicht nur im Rätsel) ist der Signifikant, jenseits seiner primären referentiellen Funktion, für sich genommen Ausdruck, ja wesenhafte, essentielle, magisch-mythische Sprachrealität, die auf das ‚Alphabet der Welt‘, auf die makro- und mikro-kosmische Signifikanz des Welt Textes verweist [ich würde sagen: diese ist, B.O.], diese präsent macht. (Hansen-Löve 1988, 154).

Bei Prigov wird nun diese Restlosigkeit wiederum zum Wert – eben in jener Konsequenz, die die Einstellung auf den Ausdruck radikal aufgibt zugunsten der Einstellung auf den Wert, der jedoch nicht mehr als verbaler und also poetischer Mehrwert im symbolischen Tauschgeschäft operiert, sondern gewissermaßen diese Wertschöpfung besteuert und verbucht. Wäre die Einstellung auf den Ausdruck, eine Figur ästhetischer Autonomie, auch als Intransitivität zu verstehen (im Sinne einer Selbstgenügsamkeit des Ästhetischen und damit eben des nicht vorhandenen, weiter verwertbaren Restes oder Mehrwerts), so wird sie unter der Perspektive der Prigovschen poetischen Dekonstruktion zum Transitivum: Denn die „primäre Referenz“ ist ja sublimiert durch eine „noch primärere“ – jene Referenzebene, auf der sich Sprach- und Weltwesen gleichen. Gerade darin scheint die ‚totale Tauschbarkeit‘ begründet, fehlt auf dieser Ebene doch jegliche ästhetische Differenz. Intransitivität bedeutet hier die Möglichkeit einer endlos aufzählenden Reihe, eines folgenlosen Überschreitens.²¹

²¹ Vgl. Foucault 1996.

Zwischen *magnitudo*, *quantitas* und *extensio*

А ведь от количества написанных ковров определяется гениальность художника.²²

Weiter oben wurde bereits behauptet, Chlebnikov operiere auf dem Feld der „*magnitudo*“, während Prigov sich an der „*quantitas*“ orientiere. Für Chlebnikov sind Zahlen an sich Größe, sie gehören, mit Kant gesprochen, dem Feld des „schlechthin Großen“ an, während sie für Prigov aus dem Reich des Vielen stammen. An diesem Punkt läßt sich auch das postmoderne Interesse für das Erhabene beschreiben,²³ von Kants Satz ausgehend:

Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist. Groß sein und eine Größe sein, sind ganz verschiedene Begriffe (*magnitudo* und *quantitas*). (Kant 1995, 248)

Abzählen, aufzählen, die jeweilige Größe als Relation zu einer vorangehenden oder nachfolgenden Position zu bestimmen, verhindert bei Prigov – in der Unendlichkeit des Projekts – das Zurücksinken der Einheit in die Sachanschauung. Indem das Zählen als Wahrnehmung mit Erkenntnis gleichgesetzt wird, wird die aus dem Suprematistischen und Absurden rückgeholte bzw. zurückgerechnete Unendlichkeit, als paradoxe Außengrenze dieser postmodernen Ideewelt wieder eingegliedert: Weder die Null (0) noch die Eins (1) sind der Weltmotor, das dynamische Prinzip, das Ergebnis und somit der kleine oder große Rest transitiver Synthetisierungen, sie werden einfach wieder mitgezählt, sind lediglich Positionen am Zahlenstrang.

Die Spannung zwischen der Erhabenheit der nichtzählbaren, nichtsymbolisierbaren „*magnitudo*“ und der Faktizität der „*quantitas*“ wird in der Kunst der Moderne besonders virulent. Nach den diabolischen Kippfiguren des Erhabenen – der „Benennung des Unbenennbaren“ in Symbolismus und Dekadenz²⁴ – scheint die reine Erhabenheit der „*magnitudo*“ von Faszination zu sein. So geht Chlebnikov davon aus, der „*magnitudo*“ rechenkünstlerisch entsprechen zu kön-

²² Malevič 1995, 40. (Wird doch die Genialität des Künstlers durch die Anzahl der Kühe bestimmt, die er gezeichnet hat.)

²³ Vgl. Hansen-Löve 1991, 170; „Das moderne Kunstwerk hat das Erhabene selbst zu seiner Struktur erhoben; das postmoderne Werk (sofern es nicht gänzlich im Performativen aufgeht) realisiert die Struktur des Erhabenen – aber ‚unversöhnlich‘, d.h. das Scheitern der Repräsentation, der Sinnggebung, der Darstellung erfährt keine metaphysische oder sonstige Auflösung, keine Deckung durch ein ‚Abwesendes‘, also zu Substituierendes [...].“

²⁴ Vgl. Hansen-Löve 1991, 175. „Während Kants Philosophie insofern auch aufklärerische Angstbewältigung leistet, ging es den Dekadenten vielmehr um die Ästhetisierung von Angst und Schrecken in der Gleichsetzung von ‚Grenzenlosigkeit‘ (*bespredel'nost'*), ‚Ungegenständlichkeit‘ (*bespredmetnost'*) und dem Artistischen als dem höchsten Nichts. Die Perversion des Naturerhabenen erzeugt in diesem Sinne automatisch das Kunsterhabene, das an die Stelle des Kunstschönen tritt.“

nen, vor allem die Potenzrechnung scheint ihm dazu geeignet zu sein.²⁵ Für Prigov ist der Unterschied zwischen „quantitas“ und „magnitudo“ getilgt, bzw. markiert „magnitudo“ die unterste und letzte Stufe einer „literatura fakta / faktov“ („Literatur des Faktums / der Fakten“). „Magnitudo“ ist eine Frage der Dynamik,²⁶ „quantitas“ eine der Extension.

Beide hier zur Debatte stehende Dichter sind an einer sublimes poetischen Position im sehr wörtlichen Sinne interessiert: Chlebnikovs Positionierung als Vorsitzender des Erdballs entspricht das Meta- und Hyperprojekt Prigovs, „idealer Dichter“ zu werden. Dieses ist für Prigov mehrfach realisierbar bzw. schon realisiert. Es ist erstens eine reine Frage der Menge – bis zum Jahr 2000 24.000 Gedichte zu schreiben („quantitas“). Diese Menge wiederum läßt sich zweitens umrechnen auf einen Zeitraum von 2000 Jahren, was ein Gedicht für jeden Monat der folgenden 2000 Jahren ergibt, eben 24.000 („extensio“). Drittens ist dann auch noch die Extension des Projekts auf einen Entstehungszeitraum von 2000 Jahren möglich. So erstreckt sich das Projekt insgesamt auf einen Zeitraum von 4000 Jahren. Die den idealen Dichter gemäß dieser Berechnung ausmachende reine „quantitas“ – sie ist bereits mit dem sechzigsten Lebensjahr des Dichters erreicht – wird durch einfache arithmetische Operationen zur „magnitudo“ des Über-Projekts „idealer Dichter“ (und dieser selbst zum Nullpunkt [als Jahr ‚Null‘] auf einer Zeitachse, die sich von ‚v.P.‘, vor Prigov, bis ‚n.P.‘, nach Prigov, erstreckt). Hier bleibt also lediglich die reine Erhabenheit – über jedem anderen Wert als den der „quantitas“. Im fehlerhaft gebrauchten und somit nicht immer eindeutig verständlichen Universalenglisch formuliert Prigov sein Über-Projekt so:

For example my plan is about 2 poems per day, not less than 2. There are projects and there are hyper-projects. So my main project was ‚ideal poet‘. To the end of millenium I should write and I wrote 24.000 poems, only poems, conventional poems. It means, that there is a poet wich covers all the world with his words – I have publisher – „Wiener Slawistischer Almanach“; so: ideal poet; who wrote a lot of things, he has publisher, he has reader. And now I put in my sight these poems and every month of next 2.000 years, will open one poem. Because 24.000 poems, that is one poem for each month of 2.000 years. And so now the next two thousand years, every month will open one poem. So it's a project for 4.000 years. The ideal poet.²⁷

²⁵ Vgl. Niederbudde 2002.

²⁶ Kant 1995, 96: „Man könnte eben dasselbe mechanisch heraus bekommen, wenn man alle tausend mäfte, ihre Höhen unter sich und Breiten (und Dicken) für sich zusammen addirte und die Summen durch tausend dividirte. Allein die Einbildungskraft thut eben diesen durch einen dynamischen Effect, der aus der vielfältigen Auffassung solcher Gestalten auf das Organ des inneren Sinnes entspringt.“

²⁷ Transkript aus: Kempker 2003.

Die quantitative Größe des poetischen Idealzustands bei Prigov wirkt im Vergleich zu Stéphane Mallarmés Mega-Projekt des Über-Buchs realistisch, ja bescheiden. Mallarmés mit der „ars combinatoria“ arbeitendes lyrisches Kalkül, die

[...] sprachlogische Erzeugung einer reinen Ganzheit von Beziehungen jedes zu allem, eines ‚hohen Zusammenklangs‘ sollte in einem Ur-Buch – nie beendet – realisiert werden. Angestrebt war die Zahl 3.628.800, die später auf zwanzig Bände mit 480.000 Teilen ‚reduziert‘ worden war, wobei Mallarmé bereits die Kosten einer staatlichen Subvention ausgerechnet hatte – und die Dauer der Aufführung: 5 Jahre. (Hocke 1959 54f.)

Auf die programmatisch-esoterische Aus- und Zerdehnung der literarischen Größe treffen wir bei Mallarmé auch in seiner Arbeit an der *extensio* des Poetischen insgesamt, seiner Zerstreung und Zerdehnung auf die linear-syntagmatische Oberfläche,²⁸ worin sich ein dem Kubismus in der Malerei²⁹ vergleichbares Verfahren anzukündigen scheint. Zu erwähnen ist hier das Poem „Le coup de dés“ („Der Würfelwurf“). Mallarmé „verteilt“ dabei den konventionellen Raum des Gedichts („in der Mitte der Seite“ / „au milieu“), indem er die einzelnen Zeilen nicht nur immer wieder treppenförmig untereinander anordnet, sondern sie auf die gegenüberliegende Seite weiterlaufen läßt. Dabei ist für Mal-

²⁸ Es gibt neben den Kurz- bzw. „Zu-Kurz“-Gattungen also auch Lang- bzw. „Zu-Lang“- oder „Abartig-Lang-Gattungen“. Vgl. Hansen-Löve 1984, 5: Zur Verbindung von Länge und Energie (bei Tynjanov und Freud), Koordination von Produktions- (und Rezeptions-)Dauer mit der Quantität. „Tynjanov stellte eine Korrelation her zwischen ‚räumlicher Dimension‘ (d.h. ‚Länge‘) des Produktes und ‚Dauer‘ der Produktion (und Rezeption, wie nicht eigens vermerkt wird), d.h. der ‚energetischen Dimension‘, die immer auch eine Funktion der ‚Zeit‘ darstellt. Alleine schon die unterschiedliche Dimension der Texttypen verleiht aber dem jeweiligen Verfahren eine andere konstruktive Funktion, so dass sein ‚Gewicht‘ bzw. seine ‚Belastbarkeit‘ durch ‚Semantisierung‘ (*nagruzka*) in der ‚großen Form‘ ganz anders wirkt als in der ‚kleinen‘.“ Die oben angeführten Beispiele zeigen, dass es auch sehr große Formen gibt, deren *nagruzka* aber minimal gehalten wird, sich verstreut, wie eine Fuhre ungesicherter Sand in alle Winde verweht wird. Zu diesem Thema auch die schönen „Thesen zum langen Gedicht“ von Walter Höllerer [1965] (2000, 402 f.). Die auffallendste Übereinstimmung ist der Hinweis auf die Leichtigkeit der Beladung: „Im langen Gedicht will jedes Wort nicht besonders beladen sein.“ Das lange Gedicht ist für Höllerer – im Kontext der Entstehungszeit der Thesen – eine „politische“ Angelegenheit, die aber kaum von einer ästhetischen, ja ästhetischen zu trennen ist: „Das lange Gedicht [...] unterscheidet sich nicht nur durch seine Ausdehnung von den übrigen lyrischen Gebilden, sondern durch seine Art sich zu bewegen und da zu sein, durch seinen Umgang mit der Realität. [...] Das lange Gedicht hat den Atem, Negationsleistungen zu vollbringen, Marx- und Hegel-Aufgüsse abzuräumen, die Denkfängnisse zu zerbröckeln, beharrlich den Ausdruck in neuen Anläufen für neue Verhältnisse zu finden. [...] Die härteste Negationsleistung, die täglich in bezug auf uns selbst gefordert wird, ist: von uns selber zunächst abzusehen. Im langen Gedicht bauen wir, aus den verschiedensten Wahrnehmungen, eine mögliche Welt um uns auf, sparen uns aus und erreichen auf diesem Weg, dass wir sichtbar werden.“

²⁹ Vgl. dazu Jakobson, der von der metonymischen Orientierung des Kubismus spricht („wo das Objekt in ein Gefüge von Synekdochen aufgelöst ist“), während er für die surrealistische Malerei die Metapher als zentral erachtet. (Jakobson 1996, 170)

larmé vor allem das „Weiß“ wichtig – die „weißen Stellen“ („les ,blancs“), die so ebenfalls in Bewegung geraten, ihren Stammplatz verlassen, sich verstreuen, die Ausdehnung des Textes verändern.

Das ‚Weiß‘ ist tatsächlich von Bedeutung, obwohl es zunächst überrascht; die Vergestaltung verlangt es als eine umgebende Stille, die meist dem Platz entspricht, den ein lyrisches oder aus nur wenigen Zeilen bestehendes Gedicht in der Mitte einnimmt, etwa ein Drittel der Seite: dieses Verhältnis überschreite ich nicht, verteile den Raum nur. („[...] je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse.“) (Mallarmé 2000, 223)

Ich verweise an dieser Stelle auch deshalb auf Mallarmé, weil hier nicht nur die Extension des poetischen Textes graphisch gedehnt wird. Eine Dehnung des Textes erfolgt auch im Hinblick auf das Genre des Vorwortes zum lyrischen Text. Mit prosaischen Einleitungen zu den poetischen Texten haben wir es ja auch bei Prigov zu tun, und Chlebnikovs Transgressionen des Poetischen sind ebenso evident. Bezeichnenderweise schickt Mallarmé im „Vorwort“ („Préface“) voraus, dass das einzig Neue daran, der einzige Hinzugewinn in der „Ver-räumlichung“ („espacement“) liege:

Mir wäre es lieber, man würde diese Vorbemerkung nicht lesen, oder doch nach dem Überfliegen wieder vergessen; sie sagt dem erfahrenen Leser über sein Verständnis hinaus nur wenig, aber sie kann den Unbefangenen irritieren, der einen Blick auf die ersten Worte der Dichtung werfen muß, damit die folgenden, so wie sie dastehn, ihn zu den letzten geleiten, das Ganze nichts Neues, außer einer Verteilung des Textes [wörtlich: Ver-räumlichung der Lektüre] („[...] le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture“). (Mallarmé 2000, 223)

In und mit dieser Vorrede kommt es also zu einer zusätzlichen Dehnung des poetischen Textes in ein prosaisches „Vorwort“, einer Lektüreeinweisung, einer Erklärung, deren Notwendigkeit zwar beklagt, jedoch nicht wirklich bezweifelt wird. Mit den Verneinungen im Vorwort verhält es sich wie mit anderen Verneinungen auch. Das Vorwort stellt die Notwendigkeit des Haupttextes in Frage, und will ihn mit dieser rhetorischen Operation stärken. Das Vorwort sagt im wesentlichen, dass es unnötig sei – ‚man es sich ersparen könne, das dem Vorwort Folgende zu lesen‘. Das Vorwort gibt vor, darunter zu leiden, den Haupttext obsolet zu machen,³⁰ es dehnt die Grenzen und den Status des ‚Haupttextes‘.

³⁰ Vgl. auch: „Sehen Sie hier, was ich geschrieben, dann gelesen habe, und was ich schreibe, was Sie dann lesen werden. Woraufhin Sie in der Lage sein werden, von dieser Vorrede wieder Besitz zu ergreifen, die Sie im Grund noch gar nicht lesen, obwohl Sie, sie gelesen habend, bereits all das vorweggenommen haben werden, was ihr folgt, und es sich beinahe ersparen können, es zu lesen.“ Derrida 1995, 15.

Der sinnökonomische und diskurspolitische Konkurrenzkampf zwischen Vor-, Haupt- und Nachtext, ihren unterschiedlichen u.v.a. reziproken Legitimationszusammenhängen und Wahrnehmungskonventionen, wird nach Derrida wesentlich in der Öffnung der Schrift in den Text ohne Außerhalb, ohne ihre Verräumlichung ausgetragen:

Auf der einen Seite schließt man die Vorrede aus, doch schreiben muß man sie: Um sie zu integrieren, um ihren Text in der Logik des Begriffs auszustreichen, die es nicht vermag, sich nicht vorauszusetzen. Auf der anderen (fast derselben) Seite schließt man die Vorrede aus, doch schreibt man sie noch, indem man sie bereits als Moment des in Gang gebrachten Textes, als Zugehörigkeit zu einer textuellen Ökonomie funktionieren lässt. [...] Der Text bejaht das Draußen, markiert die Grenze der spekulativen Operation, dekonstruiert und reduziert alle Prädikate, worüber die Spekulation sich das Draußen aneignet, auf ‚Effekte‘. Wenn es nichts gibt außerhalb des Textes, so impliziert das zusammen mit der Umwandlung des Textbegriffs im allgemeinen, dass dieser eben nicht mehr das abgedichtete Drinnen einer Innerlichkeit oder einer Identität mit sich sei [...], sondern eine andere Anbringung von Effekten der Öffnung und der Schließung. (Derrida 1995, 43)

Die Extension als Verräumlichung bei Prigov ist eine explizit horizontale, oberflächliche, tiefendimensionslose. Ihr gegenüber steht die vertikale Extension der Avantgarde. Diese vertikale Extension wird über die Teilhabe an der kosmischen Gesetzmäßigkeit erreicht und reiht sich in andere, letztlich vertikal orientierte Welterschließungen der Avantgarde, man denke an die Simultaneität.³¹

Faktor als Handelsfaktor

Да, „смерть“ одолевает даже математику. „Дважды два – ноль“.
(Rozanov 1990, 389)³²

Wieder einmal scheint sich der typologische Unterschied zwischen Chlebnikov und Kručenyč zu bestätigen:³³ Mehr mit Ziffern als mit Zahlen operiert Kručenyč in „Apokalipsis v ruskoj literature“ (1923), wenn es u.a. zur provokanten Behauptung kommt, die Wäschereirechnung sei ästhetisch wertvoller als entsprechende acht Zeilen aus dem *Onegin*. Dies schon aufgrund des Laut- und Graphembestands der gereinigten Gegenstände („y, šč, kry, f, ju, ž...“), der weder in Romanen noch in der Eintönigkeit der Puškinschen Reimsilben („nija-nija, sja-sja, te-te“) zu finden sei. Zudem seien auf der Rechnung auch Ziffern

³¹ Simultaneität ist eine Frage des Paradigmas – vgl. auch die dafür wesentliche Sprachfigur der Parataxe. Vgl. Flaker 2001.

³² (Ja, „Tod“ überwindet sogar die Mathematik. „Zweimal zwei ist null“.)

³³ Vgl. Hansen-Löve 1991.

zu sehen („tut my vidim i cifry“), die optische Abwechslung bringen („zritel'noe raznoobrazie“):

От Триумфальных ворот прачешная счет г-у Крысюну:
 2 нижнии юбки 60 к
 2 крыхма рубахи 20 «
 5 воротничков 30 «
 2 пары манжет 20 «
 3 навтычки 9 «
 1 куфайка³⁴ 5 «
 если сравнить эти строки с 8-ю строчками из «Онегина» –
 в тоске безумных сожалений и т.д.
 то окажется: Стиль их выше Пушкинского! в самом
 деле: на восьми строчках счета мы видим такая редкия
 и звучные буквы русичей: ы, щ, кры, ф, ю, ж... (и
 так редки они в романе) вообще тут больше звуков
 чем у Пушкина и нет ния-ния, ся-ся, те-те и пр.
 Тут мы видим и цифры – что дает зрительное разно-
 образие. (Kručenych 1992, 112)

Von der Wäscherei bei den Triumfal'nye Vorota die Rechnung für Herrn
 Krysjun:

2 Unterröcke 60 k
 2 starkte Hemden 20 «
 5 Krägelchen 30 «
 2 Paar Manschetten 20 «
 3 Kpfplster 9 «
 1 Faunenjacke 5 «
 Vergleicht man diese Strophen mit 8 Strophen aus dem „Onegin“ –
 im Sehnen des wahnsinnigen Bedauerns usw.
 zeigt sich: Ihr Stil ist höher als der Puškinsche! Tatsächlich:
 in acht Strophen der Rechnung sehen wir derartig seltene und
 klingende Buchstaben des Russischen: ы, щ, кры, ф, ю, ж... (die
 auch so selten im Roman sind) überhaupt gibt es hier mehr Laute
 als bei Puskin und kein nija-nija, sja-sja, te-te und s.w..
 Hier sehen wir auch Ziffern, was optische Abwechslung bringt.

Kručenych entgegenständlicht den Alltagsgegenstand ‚Rechnung‘ und ver-
 dinglicht ihn als poetisches Faktum. Er überträgt dabei die formale Ähnlichkeit
 der zeilenförmig untereinander angeordneten Handels-Faktur auf die sich zu
 Strophen verbindenden Zeilen des lyrischen Textes.

Die ‚faktographischen‘, der Alltagsrealität entstammenden Elemente dieses
 Textes – die Ziffern – bringen für Kručenych jene optische Abwechslung, die es

³⁴ Zur Lexik: „krychma rubachi“ etwa: „starkte Hemden“ (eigentlich „gestärkte“); „navtyčki“
 etwa: „Kpfplster / Kpfkssen“ (eigentlich: „navoločka“); „kufaika“ etwa: „Faunenjacke“ (ei-
 gentlich: „fufaika“).

im lyrischen Text Puškins eben nicht einmal in der eigentlichen lyrischen Struktur gibt. Einzig im Hang zu den „mnogotočija“ (Auslassungspunkten) gingen auch Puškins Texte als Handelsfakturen auf (bzw. durch). In dieser (lyrischen) Leerform und Nullstufe treffen sich dann auch Rhythmus (und Metrum) und Arithmetik.

Die von Kručenych behauptete Äquivalenz zwischen Handelsfaktur und lyrischem Text beruht auf einer Entwertung der traditionellen Lyrik, der ein durch Ziffern indizierter Mehrwert visueller Attraktivität gegenübersteht.

In Dmitrij Prigovs „Abrechnungen mit dem Leben“ („Rasčety s žizn'ju“, 1995) handelt es sich um Bilanzen von Begegnungen, deren Wert im einzig adäquaten Äquivalent des Geldwertes berechnet wird. Für die Ergebnisse dieser Berechnungen sind Addition (mit deren Vereinfachung in der Multiplikation) und Subtraktion ausreichend. Beide Rechenoperationen bewegen sich linear-syntagmatisch entlang des Zahlenstrahls. Wir begegnen hier weder exponentiellen Sprüngen noch Tiefgängen durch Wurzelziehen wie bei Chlebnikov. Der Geldwert wird als das einzig gültige Äquivalent zu Lebenssituationen erkannt, ermögliche er doch klare Positionsbestimmungen.

Как неверны, мучительны а порой и просто трагичны наши с жизнью расчеты. А все из-за того, что *неправильно найден и неверно прилагаем эквивалент*. Собственно, нынешний мир рыночных расчетов породил, дал нам прямо в руки абсолютный и чистый эквивалент прозрачного перевода всего во все с небольшими затемнениями по краям в маргинальных зонах, могущими быть и не принимаемыми во внимание. Я, конечно же, под этим эквивалентом понимаю деньги. Если отнестись к ним как к *генеральному мировому медиатору* (наподобие средневекового алхимического философского камня), то жизнь предстанет нам *тотально конвертируемой* и совсем в иных стоимостно-оценочных категориях. Жизнь станет на твердое основание. Все станет на свои места. [Kursiv B.O.] (Prigov 2001, 10f.)

Wie unehrlich, quälend und teilweise einfach tragisch sind doch unsere Abrechnungen mit dem Leben. Und das alles deshalb, weil das *Äquivalent nicht richtig gefunden und angewandt wird*. Dabei hat uns die heutige Welt der *marktwirtschaftlichen Abrechnungen ein absolutes und reines Äquivalent des durchschaubaren Tausches von allem in alles*, mit kleinen, nicht weiter zu berücksichtigenden Verdunkelungen an den Außengrenzen und Randzonen hervorgebracht, ja uns unmittelbar in die Hand gegeben. Natürlich verstehe ich unter diesem Äquivalent das *Geld*. Verhält man sich zu ihm wie zum *Generalweltmediator* (ähnlich dem mittelalterlichen alchimistischen Stein der Weisen), so stellt sich uns das Leben als total konvertierbar dar – eben auch in ganz anderen Preis-Wert Kategorien. Das Leben stellt sich auf eine feste Grundlage. Alles steht auf seinem Platz.

250

$$\begin{array}{r} \text{---} 8 \\ \text{---} 80 \\ \quad 5 \\ \hline 400 \\ 150 \\ \text{---} 50 \\ \hline 600 \end{array}$$


Abb. 2: Dostoevskij; „Autoportret“

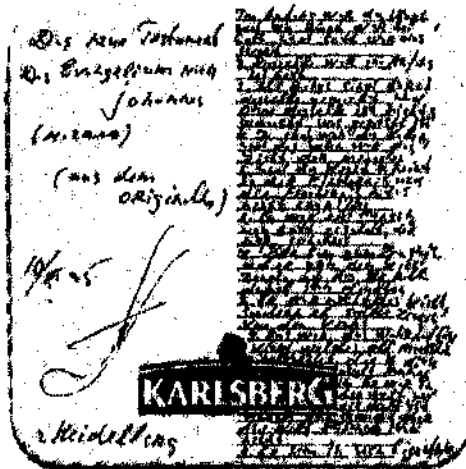
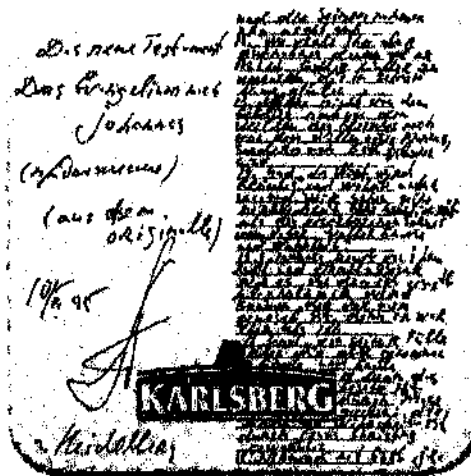


Abb. 3: Prigov, Manuskriptblatt auf ‚Bierblock‘, Prigov 2001, 113

In den „Abrechnungen mit dem Leben“ scheint die Zeilen- und Strophenform sowohl der Faktur als auch des Gedichtes durch, sogar die „optische Abwechslung“ durch Ziffern ist punktuell gegeben, jedoch nicht im konsequenten Ausmaß der reinen Handelsfaktur. Wir haben es mit einer bereits gelösten Textaufgabe zu tun (vgl. auch Abb. 3, 4):

В кафе британского музея
 Я выпил кофе с каким-то маленьким пирожным
 Потянуло на два с половиной фунта
 По вкусу же едва дотягивало до полутора фунтов
 Но по уровню несомненного удовлетворения
 Выглядело как 2 фунта 30 пенсов
 Результат оказался лишь в 20 центов –
 Небольшой убыток (Prigov 2001, 11)

Im Café des British Museum
 Trank ich Kaffee mit einem kleinen Stück Kuchen
 Das belief sich auf zweieinhalb Pfund
 Dem Geschmack nach erreichte es aber kaum eineinhalb Pfund
 Aber auf der Ebene der zweifellosen Befriedigung
 Sah es nach 2 Pfund 30 Pence aus
 Die Differenz belief sich lediglich auf 20 Cents³⁵
 Ein kleiner Verlust

Hier wird bewußt, was der Handelsfaktur im wesentlichen fehlt: die Verben, die ein Mininarrativ begründen, ähnlich den Textaufgaben der Grundschulmathematik. Hier sind sie eingefügt und ersetzen die Punkte einer tabellarischen Rechnung und die entsprechenden Vorzeichen; der Zustand wird beschrieben, ausgeschrieben wie die Ziffern. Vor der Schablone des vereinfachenden, übersichtlichen Fakturierens erscheint diese Schreibweise wie barocke Ornamenthaftigkeit. Der Witz und Überraschungseffekt liegt im mit angegebenen und vor allem in der Rechnung berücksichtigten Wert der Eindrücke, Empfindungen. ‚Der Kaffee und das Küchlein machen zweieinhalb Pfund, der Geschmack entsprach lediglich eineinhalb‘: Der Verlust wird jedoch durch die Tatsache der süßen Befriedigung beinahe wettgemacht. Für sie wird ein Pfund veranschlagt, was zu einem einem minimalen Defizit von 20 ‚Cents‘ führt.

Auf diese Weise kann es auch zu beachtlichen Gewinnen kommen:

В Тейт-галерее в Лондоне
 С женой вдвоем взяли немного, на 5 фунтов
 Но вкусно, вкусно, на 4 фунта 60 пенсов где-то
 Впечатление прекрасные, прохладность
 и соседство высокого присутствия фунтов на 7
 Тут пришел замдиректора и угостил нас еще
 на 9 фунтов
 При том ценность и легкость беседы
 С уважительными интонациями в мой адрес
 В общем, в итоге, сумма трудно суммируется,
 но поймел где-то фунтов на 20-25 (Prigov 2001, 12)

³⁵ Der Währungswechsel war hier, so die Auskunft Prigovs, nicht intendiert. Es handle sich schlicht um einen Schreibfehler. Es sollte eigentlich auch an dieser Stelle „Pence“ heißen.

In der Tate Gallery in London
 Meine Frau und ich konsumierten nicht viel, für fünf Pfund
 Aber es schmeckte, schmeckte in etwa wie 4 Pfund 60 Pence
 Wunderbare Eindrücke, die Kühle
 und in hochrangiger Gesellschaft für etwa 7 Pfund
 Da kam der Direktorstellvertreter und lud uns für
 9 Pfund ein
 Darüber hinaus der Wert und die Leichtigkeit des Gesprächs
 Mit Ausdruck der Wertschätzung in meine Richtung
 Insgesamt, unterm Strich, ist die Summe schwer zu summieren,
 aber sie lag ungefähr zwischen 20 und 25 Pfund

Die letzten drei Texte des Zyklus weichen von dem oben ausgeführten Beispiel etwas ab, das dem Schema folgt: ‚Kleine Mahlzeit in einem Museumscafé, nomineller und ideeller Wert dieser Mahlzeit verrechnet mit Wert der damit verbundenen Begegnung und deren Atmosphäre und Ausgang‘. Anstatt mit konkreten Zahlen und konkreten Situationen zu operieren, wird hier eine Art Abstraktion der Überlegungen vorgeführt. Dies reicht von Spekulationen zum Wertewandel aufgrund von Perspektivenänderung (siebter Text), über den realisierten und realen Wert konkreter Geldscheine bis zu einer Lebensrechnung in der Globalwährung US-Dollar. Die Einheitswährung scheint die Chlebnikovschen kosmischen Harmonien zu ersetzen.³⁶

Im siebten Text wird erklärt, dass die einmal berechneten Verluste bzw. Gewinne sich retrospektiv in ihr jeweiliges Gegenteil wandeln können, Wert also ein diachron fluktuierendes Phänomen sei:

Не всегда итог, казавший прибыльным, / оказывался таковым / По
 прошествии времени и по трезвой оценке / [...] (Prigov 2001, 13)

Nicht immer ist das Ergebnis, das einmal als gewinnbringend erschien, tatsächlich ein solches / Mit fortschreitender Zeit und bei nüchterner Beurteilung.³⁷

Insofern zählt dann doch nicht der abstrakte Wert, sondern der reelle: die Geldscheine in den Händen oder Hosentaschen. Nüchtern gerechnet liegt also dann das wahre Glück letztlich darin, „ohne Gespräche und irgendwelcher Zusatzrechnungen“ „direktes Geld“ („prjamyje den'gi“) zu erhalten. „Direktes

³⁶ Man erinnere sich an den Neue-Russen Witz: Ein neuer Russe kommt von seiner ersten Amerikareise zurück. Gefragt, was ihn dort am meisten überrascht habe, antwortet er: „To što ich dollar – naši baksy.“ (Dieser Witz hat wohl mit der Einführung des Euros extrem an Wert eingebüßt).

³⁷ Zu ‚Zahl und Zeit‘ vgl. Ricoeur 1991, 419. „Denn an sich ist die Zeit die Ursache des Vergehens: ja Zahl der Bewegung, die Bewegung aber vernichtet das Existierende.“

Am 12.III. 1915 schloss ich die Erzählung „Ka“ ab.
 Nach 2⁸ Tagen, am 23.IX.1915 habe ich „Fehler des Todes“ geschrieben.
 Ich habe mit „Ka“ am 22.II.1915 begonnen. Nach zwei hoch zehn, 2¹⁰ Tagen habe ich die Verse „Ich, den ganzen Erdball auf dem kleinen Finger der rechten Hand tragend“ geschrieben. (7.XII.1917)
 [...] Es zeigte sich, dass meine Inspiration am Dachboden der Exponentenzahl der Tage lebte in einer einem Taubenschlag ähnlichen Bau auf dem Pfahl der Zwei. [...] Zwischen „ich, den ganzen Erdball auf dem kleinen Finger der rechten Hand tragend“ verging ungefähr ein Marsjahr. Die „Sternensprache“ und der Drang zu ihr als äußerster Grad der Mitteilungen begann für mich 3⁸ = 18 Jahre nach der „Dev’jago Gottes“ Sache, wo es einen Drang zur Gesamtheit der Sprache als Pflanze gibt.

„Buchführung“³⁸ wäre das alle drei angeführten Beispiele verbindende Tätigkeitsmerkmal. Bei Kručenyč wird die Handelsfaktur, auf die jeder Eintrag einer Buchhaltung verweist, entgegenständlicht. Es interessiert nicht die Rechnungssumme (ausdrückbar in einer entsprechenden Zahl), sondern die Kulturtechnik des Fakturierens als ästhetisches Faktum. Bei Prigov handelt es sich dann bereits um den Vergleich mehrerer Rechnungen (mit realen Beträgen und mit abstrakten), wobei sämtliche Einheiten auf die monetäre zurückgeführt werden. So hat dann letztlich ja auch das Ergebnis der Abrechnung mit dem Leben einen konkreten Wert. Bei Chlebnikov liegt zwar ebenso eine Art Buchführung zu Grunde: eine Tage-Buchführung. Die Daten der eigenen Arbeit festzuhalten ist die Voraussetzung für seine Überlegungen. Die wesentliche Aktivität besteht aber hier wieder darin, die Gesetzmäßigkeiten des persönlichen Schaffens zu entdecken, eine Harmonie zwischen privatem und kosmischem Kalender herzustellen. Kalender gehören zu Chlebnikovs Lieblingsbüchern – sie enthalten nicht nur Zahlen, markieren Ereignisse – ihnen liegt eine höhere Ordnung, ein ewiger Kreislauf zugrunde. Prigov hat eine sehr unökonomische Weise der Haushaltsbuchführung gewählt. In ihr überschneidet sich Finanzbuchhaltung mit Tagebuchführung, Rechnen, Aufzählen und Erzählen werden eine Einheit, führen zur Schriftfülle, zur Buchfüllung.

³⁸ Vgl. Witte zu Prigov: „poetischer Buchhalter“. Witte 2001, 207.

„[...] wenn... eins ist, dann [...]“

One may have a thousand friends, but only one love-mate.
 Harems have nothing to do with this matter: I am speaking of dance, not
 gymnastics. Or can one imagine a tremendous Turk
 Loving every one of his four hundred wives as I love you?
 For if I say 'two' I have started to count and there is no end to it.
 There is only one real number: One. And love, apparently, is the
 best exponent of this singularity.
 (Nabokov 1959, 113)

Die Eins ist für Chlebnikov eine magische Zahl – Name für die Einheit, die Monade; bei Prigov ist sie eine einfache Ziffer.³⁹ Bei Chlebnikov ist sie Telos, bei Prigov Position einer aufzählenden Reihe, manchmal Ausgangspunkt. Chlebnikov operiert dabei offensichtlich in der Annahme, dass die „edinica“ eben nicht nur die Zahl Eins, sondern als solche die Einheit darstelle. Es geht Chlebnikov um das Erkennen – im Unterschied zum Verstehen, bedeutet doch „bloße Teilhabe an der Idee offensichtlich noch nicht Erkenntnis“, denn: „[...] was Erkennen heißt, versteht man nur, wenn man auch versteht, wieso Eins und Eins Zwei sind und wie ‚die Zwei‘ Eins ist.“⁴⁰ Somit ist die Eins Chlebnikows auch über den Dualismus erhaben, den 2 und 3 in sich bergen – in der Eins als Einheit sind die Dualität wie die Trinität enthalten.

Dieser Dualismus findet sich im Gedicht „Trata i trud i trenie“ poetisch entfaltet: Das negativ konnotierte „Tri“ (der t-Anlaut) steht in Opposition zur Zweierheit des „Dva“ (der d-Anlaut).⁴¹

Трата и труд, и трение,
 Теките из озера три!
 Дело и дар – из озера два!
 [...]
 Где нельзя шевельнуться, –
 Все вы течете из тройки,
 А дело, добро – из озера два.
 Дева и дух, крылами шумите оттуда же.
 Два – движет, трется – три.
 „Трави ужи“, – кричат на Волге,
 Задерживая кошку. (Chlebnikov 1986, 179)

³⁹ Dazu zahlreiche Beispiele in Prigov 2001; z.B. „Stratifikacii“ (1995) 2001, 5-9.

⁴⁰ Gadamer / Schadewaldt 1968, 17. Vgl. dazu auch die negative Wertigkeit der „3“ bei Chlebnikov: „Trata, i tren'e i trud“; bzw. „Gleichung der Seele Gogol's“: „Der strenge und heilige Herrgott ersetzte nun in seiner Seele die sündige Fee, wie die Drei in der Zeitgleichung die Zwei. Die Zwei ergab im Grunde Geschichten mit plantschenden Feen, die Drei Gedanken an Gott, an die weltliche Finsternis für das Ich.“ Chlebnikov 1972, 203. Vgl. auch Toporov 2004, 273ff.

⁴¹ Zur Drei als Negativum vgl. Grübel 1986, 440-441.

Ausgabe und Mühe und Reibung,
 fließt aus dem See der Drei!
 Werk und Gabe – aus dem See der Zwei!
 [...]

 wo man sich nicht bewegen kann, –
 ihr alle kommt aus der Drei,
 Doch das Werk, das Hab und Gut – sind aus dem See der Zwei.
 Jungfrau und Geist, rauscht auch von dort mit den Flügeln.
 Die Zwei bewegt, die Drei reibt.
 „Vergifte die Nattern“ – ruft man an der Volga,
 und hält die Katze zurück. (Chlebnikov 1972, 207)

In den Schicksalstafeln wird dieser Dualismus u.a. im Text „Dè i Tè“ (Chlebnikov 2000, 78f.) expliziert. Hierin treffen wiederum Lautsinn und Zahlensinn aufeinander: Alle Erscheinungen haben ihre Tag- und ihre Nachtseite, die einen dauern einen „Augenblick“ („mgnovenie“), die anderen ein „Jahrhundert“ („stolet’ja“).

И вот основной закон в том, что восход явления происходит под знаком „два“, а закат явления, его вечер, строится в стране числа „три“. (Chlebnikov 2000, 78)

Und hier besteht das grundlegende Gesetz darin, dass der Aufstieg der Erscheinungen unter dem Zeichen „zwei“ stattfindet, der Untergang der Erscheinungen aber, ihr Abend, bildet sich im Reich der Zahl „drei“.

Die Drei ist eine „böse“ Zahl („tri – zloe čislo, skazali by predki“ [Chlebnikov 2000, 81]), die Zwei dagegen verbindet sich aus dem Anlaut heraus mit dem Guten: In die nach dem Prinzip der Minimaldifferenz gebaute D-T-Reihe („dva“-„tri“) gehören dann: „delo, den’, doroga, bytie („dè-vremja“), duch, darovyj, zador, dolja, deti“ („Werk, Tag, Weg, Sein [D-Zeit], Geist, begabt, Übermut, Teil“); während der „Tè“-Reihe angehören: „trop, trud, ten’, nebytie (tè-vremja), tarovyj, zator, tol’ko, test’, tetja, travit’, tuša,...“ („Trope, Arbeit, Schatten, Nicht-Sein [T-Zeit], beschwert, Eisstau, nur, Schwiegervater, Tante, vergiften, Fettsack“).

Da das Eine eben mehr als die Summe seiner Teile ist (also nicht etwa $2+3=5$), entspricht diesem Einigen die Zahl und Ziffer 1. Die poetische Ideenschau Chlebnikovs kann im Gedicht „Čisla“ („Ja vsmatrivajus’ v vas, o, čisla,“ „Zahlen“ „Ich blicke euch an ihr Zahlen,“ [Chlebnikov 1986, 79]) nachvollzogen werden. Er blickt sie an, sieht sie ein – und sie geben sich ihm zu sehen:

Я всматриваюсь в вас, о, числа,
 И вы мне видите одетыми в звери, в их шкурах,
 Рукой опирающимся на вырванные дубы.
 Вы даруете единство между змеобразным

ДВИЖЕНИЕМ

Хребта вселенной и пляской коромысла,⁴²
 Вы позволяете понимать века, как быстрого хохота зубы.
 Мои сейчас вещьобразно разверзлись зеницы
 Узнать, что будет Я, когда делимое его – единица. (Hervorhebungen
 B.O.) (Chlebnikov 1986, 79)

Ich blicke euch an, ihr Zahlen,
 und ihr erscheint mir verkleidet als Tiere, in euren Fellen,
 die Arme gestützt auf ausgerissene Eichen.
 Ihr gebt mir Einheit zwischen
 der Schlangenbewegung
 des Weltalls und dem Tanz
 der Waagschalen,
 ihr erlaubt mir,
 die Jahrhunderte zu verstehen als
 Zähne eines schnellen Gelächters.
 Meine Augen sind aufgerissen, begierig
 ALLES zu wissen, was ICH ist,
 wann der Teiler zur Eins schrumpft. (Chlebnikov 1972, 183)

Die Ziffern sind verkleidet / verdinglicht in Tierfellen, lehnen sich an die ausgerissenen Eichen.⁴³ Sie geben („daruete“) wie Götter, und zwar die „Einheit“ („edinstvo“), die noch zwischen zwei anderen Harmonien / Bewegungen / Rhythmen besteht, diese zu transzendieren scheint: den Glockenschlägel, das Rückgrat („chrebet“) des Universums einerseits und den Tanz des Tragejochs („pljaska koromysla“) andererseits. Die Einheit erlaubt es, das Jahrhundert als „Zähne eines schnellen Gelächters“ zu verstehen („ponimat' veka“ „kak bystrogo chochota zuby“). Ein Verständnis, das die Augenlider öffnend, wissend, prophetisch („veščebrazno“). Zu erkennen ist dabei was ‚ICH‘ ist (sein wird). Nämlich eine Einheit, und zwar dann, wenn sein Teiler eine Eins ist. Wie sehr dies eine kosmische Integrität vielmehr indiziert, denn eine irdische Identität, machen Gadamers Ausführung zur Einheit in der Eins deutlich:

Die Fülle von Einsen ist zugleich die Einheit von Vielem. Die Implikation, die im Anzahlbegriff liegt, ist als die, dass Zahlen eine auseinandergefaltete Vielheit sind, die, obwohl sie ins Unabgeschlossene weitergeht, in jeder bestimmten Anzahl zu einer Einheit zusammengefaßt ist. [...] Die Ordnung des Himmels hat als das größte Geschenk der Götter an die Menschen die Erkenntnis der Zahl verliehen. [...] ‚Seele‘ ist die Bewegung des Himmels oder besser: sie ist die in der Bewegung des Himmels sich entfaltende und

⁴² Zur „pljaska koromysla“ – vgl. auch das Kapitel „Zakon kačeli“ bei Lennkvist (Lönquist) 1999, 10-13.

⁴³ Hier verbirgt sich auch die Thematik des Weltenbaums und seiner Transformationen – man denke z.B. an die toten Bäume in Samuel Becketts *Warten auf Godot*.

sich mit sich selbst immer wieder zusammenschließende Zahlenfolge, die zugleich die Zeit ist. (Gadamer 1968, 20)⁴⁴

Die Zahl 1 ist bei Chlebnikov außerdem im Einsatz, um die in makelloser Symmetrie auftretenden Rechengleichungen richtigzustellen,⁴⁵ oft ist sie das kleine, bzw. gewisse Etwas, das zum richtigen Ergebnis fehlt. Was auf den ersten Blick wie eine etwas peinliche Notlösung aussieht, erweist sich vor dem Hintergrund des Status der Eins, aber vor allem aufgrund der Tatsache, dass es zur Gesetzmäßigkeit der Chlebnikovschen Gleichungen zu gehören scheint, dass (die) (E)/eins fehlt, als die einzig mögliche und als solche nötige Ergänzung zum Erreichen der vollen Harmonie. So gilt etwa für die so wesentliche Zahl 365:

$$3^5 + 3^4 + 3^3 + 3^2 + 3^1 + 3^0 + 1 = 365$$

Почему времена между рождением отвлеченного мыслителя и тем, кто его учение воплощает в жизни, между учителем и учеником так часто построены на изящном нисходящем ряде $3^5 + 3^4 + 3^3 + 3^2 + 3^1 + 3^0 + 1$?

Вспомним, что этот ряд есть путь перехода суток и года, он в целом равен 365 дням, году. [...] Не создает ли земля свое учение, вращаясь около оси самой себя, и не приминает ли свое учение к жизни, кружась кругом солнца? (Chlebnikov 2000, 98)

$$3^5 + 3^4 + 3^3 + 3^2 + 3^1 + 3^0 + 1 = 365$$

Warum sind die Zeiten zwischen der Geburt eines abstrakten Denkers und dem, der seine Lehren im Leben verkörpert, zwischen dem Lehrer und dem Schüler so oft auf der schönen abfallenden Reihe $3^5 + 3^4 + 3^3 + 3^2 + 3^1 + 3^0 + 1$ errichtet?

⁴⁴ Zum Zusammenhang Zeit und Zahl bei Chlebnikov vgl. u.a.: „Zeit Maß der Welt“; Chlebnikov 1972, 189-200. Prigov hat sich mit dem Zusammenhang von Zeit und Zahl bereits in der „Pjat’desjataja Azbuka (Minut na sorok)“ („Fünfzigstes Alphabet [Für ungefähr vierzig Minuten]“) (1985) beschäftigt: Dem über dreißig Typoskriptseiten laufenden Text liegt nicht, wie in den anderen „Azbuki“, die Buchstabenordnung des Alphabets, sondern die Reihe der ganzen Zahlen von 1 bis 4.000.000.000 zu Grunde. Im Wesentlichen führt der Text ein maximiertes Minidrama der Weltgeschichte vor – vom ersten Menschen „1-j čelovek. A-a-a-a“ über den 51. (51-j. Demokrit! Ili Geraklit!“) bis zum 4.000.000.001. (4 milliarda 1-j. Ja! Ja! Ja! Ja! Ja! Ja! Ja! I vse“). Die Dauer dieses Universums ist – wie der Titel der „Azbuka“ verrät – auf ca. 40 Minuten angelegt: „Это вовсе не значит, что все это будет длиться 40 минут. Возможно кончится, вполне возможно, и гораздо раньше. Возможно, будет длиться и гораздо дольше. Даже лучше, если дольше. Хотя все равно. Коль ничего не случится, так хоть время случится. Ну и, конечно, азбука! Азбука!“ (Prigov 1993). Vgl. dazu Chlebnikov: „Каждый человек имеет свое личное число.“ (Jeder Mensch hat seine persönliche Zahl). Zitiert nach: Grigor’ev 1983, 122.

⁴⁵ Vgl. Niederbude 2002: „Die Rechenregeln der Mathematik werden von Chlebnikov bei seiner Suche nach einer allgemeinen Welt-Zeit-Formel durch eigene Vorschriften ergänzt, nämlich zwei Zahlen (2/3) den konstanten Kern der Gleichungen bilden und die Potenz als zentrales Rechenverfahren (2n, 3n) eingesetzt wird. [...] Um zur ‚richtigen‘ Zahl zu gelangen, muss Chlebnikov seine Rechengleichungen mit minimalen Rechenoperationen (+1/-1) ‚korrigieren‘.“

Wir erinnern daran, dass diese Reihe der Weg des Übergangs vom Tag zum Jahr ist, dass sie insgesamt 365 Tage ergibt, ein Jahr. [...] Schafft die Erde ihre Lehre nicht, indem sie sich um ihre eigene Achse dreht, und nimmt das Leben seine Lehre nicht an, indem es sich um die Sonne dreht?

Bei Prigov ist die 1 ein Grundmaß, vergleichbar mit der 100 der ‚Prozentrechnung‘. Die relationale Wertigkeit im Bezug auf die 1 wird in ganzen oder Dezimal-Zahlen ausgedrückt, dabei immer dem Zahlenstrang rechts und links der Null folgend.

Ясно, что если чему-то приписывается значение 1, то ряд, идущий, возникающий за этим, уменьшается, начиная с примерно 0,99, затем 0,98, затем 0,92 и т.д. Возрастающий же ряд будет 1,1, затем 1,11, затем 1,111, затем 1,1111. Резкий же перескок, типа 7 – будет означает, что привлечен ряд, условно встраивающийся в эту классификацию. Определение же в последовательности типа 1, затем 2, затем 3 означает расширение стратификационной стратегии до понятия всеобъемлемости. (Prigov 2001, 7)

Es ist klar, dass, wenn irgendetwas mit einer 1 bewertet wird, sich dann die Reihe, die danach folgt und entsteht, weiter verringert. Beispielsweise beginnt man mit 0,99

Danach 0,98

Danach 0,92

U.s.w.

Die anwachsende Reihe beginnt mit 1.1

Danach 1.11,

Dann 1.111,

Dann 1.1111,

Ein krasser Übersprung vom Typ 7 aber

Bedeutet, dass eine Reihe hinzugezogen wird, die nur bedingt in diese Klassifikation paßt.

Die Definitionen aber in der Reihenfolge

Typ 1

Danach Typ 2

Danach Typ 3

Bezeichnen die Ausweitung der Stratifikationsstrategien bis hin zu einem Begriff vom Allumfassenden. (Prigov 1997, 69-70)

Das Begehren nach Stratifikation sei, so die Vorbekundung Prigovs, ein allgemein menschliches. Eine Perfektion dieser Kulturtechnik – sei sie mit wissenschaftlicher, sei sie mit spielerischer Intention ausgeführt – bilde der Finanzmarkt:

„Собственно, наибольшей чистоты и всеобщности в этом отношении в наше время достиг рынок с его денежным эквивалентом.“ (Prigov 2001, 5)

Die größte Reinheit und Allgegenwärtigkeit hat in dieser Beziehung in unserer Zeit eigentlich der Markt mit seinem monetären Äquivalent erreicht.

Im weiteren wird die für die rein mathematische Symbolisierung geforderte Interpretationsfreiheit⁴⁶ mit Bewertung zusammengeführt. Das Aufzählen verbindet sich mit Klassifikation, mit Beschreibung, wobei die 1 den Grundwert bildet:

Если достоинство русской литературы обозначить через 1, то китайская потянет на 0,99. Немецкая на 0,89. Английская на 0,87. Французская на 0,785. Испанская и итальянская на 0,75 каждая. Я потяну на 0,31. Ответ от русской литературы, могущий быть оцененным в 0,05, дает в сумме с моим личным показателем 0,36 – это совсем неплохо. Даже чистый нуль у нас, учитывая ответ в 0,05, имеет положительное значение. (Prigov 2001, 6)

Wenn der Wert der russischen Literatur mit 1 bemessen wird,
Dann bewegt sich die chinesische auf eine 0,99 zu
Die deutsche liegt bei 0,89
Die englische bei 0,87
Die französische bei 0,785
Die spanische und italienische bei 0,75 –
Jeweils
Ich tendiere gegen 0,31
Im Widerschein der russischen Literatur
Könnte ich mit 0,05 eingeschätzt werden
Das ergibt in der Summe mit meinem persönlichen Meßwert eine 0,36 –
Und das ist ganz und gar nicht übel.
Selbst die absolute Null hat bei uns, gemessen im Widerschein von
0,05, eine positive Bedeutung (Prigov 1997, 68)

„Minus Edinica“

Das in sich Zurückgehen, das Ich des Ichs, ist das Potenzieren,
das aus sich Herausgehen das Wurzelziehen der Mathematik.
(Schlegel zit. n. Benjamin 1991, 37)

Die Quadratwurzel aus -1 ist Chlebnikovs kürzeste Zauberformel, ergibt sie doch die imaginäre Zahl $+/-j$ („mnimoe čislo“)⁴⁷, Bestandteil der komplexen

⁴⁶ Vgl. Krämer 1998, 2.

⁴⁷ Beispiel mit dem 1-en Quadrat („digitaler Reiz“, Heinritz 1972, 182): dazu: Riha 1989, 110: „Dementsprechend ist das archaische Moment der Zahlenmagie – bei Chlebnikov noch ins

Zahlen („z“, wobei $z = a + bi$).⁴⁸ Der Zauber dieser imaginären Operation besteht einerseits darin, dass mathematisch der imaginäre Raum erschlossen werden kann; andererseits erscheint aus der Zahl ein Buchstabe und noch dazu ist das Ergebnis ein duales: Die Wurzel aus -1 ist eben zugleich mit positivem und negativem Vorzeichen versehen. Leibniz nannte die komplexen Zahlen „eine feine und wunderbare Zuflucht des göttlichen Geistes, beinahe ein Zwitterwesen zwischen Sein und Nichtsein.“⁴⁹ Das „i“ ist also Formel für den Übergang, eine Transformation („preobrazenie“), welche den dinghaften Ballast des Seins zurückläßt. Um in diese Zone zu gelangen, synthetisiert Chlebnikov mathematische und poetische Operationen. Wird die Wurzel aus „ne sebja“ gezogen, bleibt das „бя“ („bja“), was „allem Irdischen“ („vse zemnoe“) gleicht (s. unten). Es ist ein „Aus sich Herausgehen“, wie es Schlegel beschreibt („Das aus sich Herausgehen ist das Wurzelziehen der Mathematik“). Dabei werden die räumlichen Grenzen⁵⁰, vor allem jene des „Ich“, transzendiert.⁵¹

Начало пространства, угол, дается мнимой величиной (вторая прямоугольная ось площади равна первой, $\sqrt{-1}$) Но корень из отрицательной единицы именно невозможен, и он-то становится глубиной пространства. (Chlebnikov 2000, 69)

Die Grundlage des Raums, die Ecke, ergibt sich aus einer imaginären Größe (die zweite rechtwinkelige Achse der Fläche ist gleich der ersten $\sqrt{-1}$) Aber die Wurzel aus der negativen Eins ist eben nicht möglich, und genau deshalb wird der Raum zu einem Klumpen.

Bei Prigov scheint die Zahlenreihe links von der Null – die negativen Zahlen – dem Bereich der imaginären Zahlen zu entsprechen. So verlassen Kopulationen mit transzendentalen oder phantastischen Wesen den Bereich der positiven Zahlen:

Visionäre umgesetzt – weitgehend domestiziert. So dürfte die fortschreitende Entzauberung des Numerischen wohl daran liegen, dass die experimentellen Möglichkeiten im Augenblick weitgehend ausgereizt zu sein scheinen.“

Zur amerikanischen „mathematical poetry“: Kostelanetz, R. 1970. *Numbers: poems and stories*. Brooklyn 1970. Ders. 1973. *Accounting*, Sacramento. Ders. 1979. *Exhaustive Parallel Intervals*, New York.

⁴⁸ Vgl. die $\sqrt{-1}$ auch bei Evgenij Samjatin – dort steht sie für das Alte: „Jetzt lebe ich nicht mehr in unserer vernünftigen Welt, sondern in der alten, phantastischen, der Welt der $\sqrt{-1}$.“ Samjatin, 2003, 75.

⁴⁹ In diesem Zusammenhang muß auf Pavel Florenskijs *Mnimosti v geometrii* (1922) verwiesen werden. „[...] переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только чрез разлом пространства и выворачивание тела чрез самого себя.“ ([...] Der Übergang von der wirklichen Oberfläche zur imaginären ist nur durch den Bruch des Raumes und die Ausstülpung des Körpers über sich selbst möglich.)

⁵⁰ Vgl. dazu auch Chlebnikov: „Der Raum ist sachlicher als die Zahlen. Lobačevskij wollte eine zweite nicht-bestehende sachliche Welt errichten, und Čebyšov verlieh nicht der sachlichen, sondern schon bestehenden Zahlwelt eine schönere Struktur.“ Zit. n.: Crone 1978, 149.

⁵¹ Chlebnikov bezeichnet sich auch als „veselyj koren' iz net edinicy“. (Grigor'ev 1983, 127)

Если совокупление мужчины и женщины будет 1, то мужчины с мужчиной уже 0,89, а женщины с женщиной 0,81, мужчины с ребенком 0,75, с собакой 0,68, с ягненком и теленком 0,52, с козлом 0,4. Минет любого рода имеет повижающий коэффициент 3. Совокупление с инкубом -1,35. С суккубом -2,41. С ангелоподобными существами для человека 5,38. Для ангелоподобных же существ - 9,99. (Prigov 2001, 8)

Wenn die Kopulation von Mann und Frau mit 1 bewertet wird, dann wird die Kopulation eines Mannes mit einem Mann mit einer 0,89 bewertet

Von einer Frau mit einer Frau mit 0,81

Von Mann und Kind mit 0,75

Mit einem Hund 0,68

Mit einem Lamm und einem Kalb 0,52

Mit einem Ziegenbock 0,4

Eine Fellatio jeglicher Art erhält einen herabgesetzten Koeffizienten von 3

Die Paarung mit einem Inkubus liegt bei 1,35

Mit einem Subkubus bei -2,41

Mit engelähnlichen Wesen für einen Menschen bei 5,38,

Für die engelähnlichen Wesen aber bei - 9,99. (Prigov 1997, 72)

Auch im Falle der Quadratwurzel aus -1 ist Chlebnikov von der Möglichkeit fasziniert, Zahlen aus Buchstaben zu zaubern, zu zeigen, wie sehr diese Phänomene einander durchdringen. Die poetische Operation der Gleichsetzung von Zeichen und Dingen in der unendlichen Transitivierbarkeit der Realia in Zeichen (u.u.) scheint hier, ganz im Sinne der Gleichsetzung von Zeichen und Zahl, eine mathematische Entsprechung gefunden zu haben:

Diese Welt der ‚Realia‘ ist per analogiam zu einer Welt der ‚Zeichen‘ versprachlicht, die ihrerseits durch metonymische Gegenstandsbezeichnungen substituiert wird: die ‚Welt‘ als ‚Sprache‘, ‚Wort‘, ‚Text‘, ‚Alphabet‘, ‚Buch‘, ‚Buchstabe‘, ‚Handschrift‘ etc. Diese metaphorische Bewegung ist aber nur deshalb möglich und sinnvoll, weil in der poetischen Welt Chlebnikovs die ‚Zeichen‘ (slovo, kniga, priemy etc.) als ‚Dinge‘, ‚Gegenstände‘ und ‚Lebewesen‘ ihren vor- und außersprachlichen ‚Brüdern‘ gleichgesetzt sind. Häufig treten beide Transformationen innerhalb eines Textes gemeinsam auf, sodass eine ‚künstlerische Realität‘ entsteht, in der ‚Zeichen‘ und ‚Realia‘, ‚Sprache‘ und ‚Welt‘, ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ einander wechselseitig durchdringen, zwei Erscheinungsweisen eines Ganzen darstellen, in dessen Kern zeichenhafte und dingliche Wirklichkeit ununterscheidbar eingefaltet ruht. [...] In diesem Text werden ‚Zeichen‘ (die ‚slova‘ wie die ‚čisla‘) einmal als Dinge bzw. Lebewesen der außersprachlichen Welt realisiert, einmal als Bestandteil eines Textes (bzw. ‚Buches‘), der diese Welt sowohl ‚bezeichnet‘ (repräsentiert) als auch ‚ist‘ (präsentiert). (Hansen-Löve 1985, 27)

So ist auch das Wurzelziehen Bestandteil der poetischen Texte Chlebnikovs, wie zum Beispiel im bereits erwähnten Text „Ošibka smerti“ („Fehler des Todes“, 1915):

[...]
 Все земное будет „бя“.
 Корень из нег-единицы
 Волим вынуть из себя.
 Довольно! (Chlebnikov 1986, 424)

Alles Irdische wird „bja“ sein.
 Die Wurzel aus Nicht-Eins
 Lassen wir ziehen aus uns.
 Es genügt!

Schlägt man im Chlebnikovschen Lexikon (vgl. Percova 1995) nach, findet man „bja“ in der Bedeutung von „bjaka“ – Zahl. „Bja“ ist somit gleichzeitig ‚Teil‘, Wurzel aus bjaka, wie es der Rest aus „sebja“ ist, nimmt man als ‚Wurzel‘ für letzteres Wort ‚se‘ an. Will man dieses ‚se‘ auf die Wertigkeit des Lautes ‚S‘ bei Chlebnikov zurückführen, findet man im Chlebnikov’schen „Slovar“ folgende Erklärungen:

[...] действие умножения близко к С; С начаты самые крупные тела: слон, солнце, сам, сила, собрание, стадо [...] множители (объединители): союз, соль, сладость, слово[...]. (Percova 1995 389; 528)

Der Vorgang der Vervielfachung ist dem S nahe; mit S beginnen die größten Körper Slon [Elefant]; solnce [Sonne], sam [selbst], sila [Kraft], Versammlung [sobranie], stado [Herde] [...], die Vervielfacher (Vereiniger): sojus [Verband], sol' [Salz], Süße [sladost'], slovo [Wort].) (eckige Klammern mit dt. Übersetzungen B.O.)

Chlebnikov bezeichnete die Zweideutigkeit, bzw. Zweiwertigkeit der Wurzel aus Minus Eins mit „Janusköpfigkeit“ bzw. „Heuchelei“ („dvuličnost“ vgl. ‚dvuličnyj koren‘).⁵² Darin scheint jedoch der Aspekt der Balance zwischen „plus“ und „minus“, „gut“ und „böse“ etc. zu dominieren. Zieht man diese Wurzel „aus sich selbst“ („koren' iz net-edinicy / volim vyunut' iz sebja“), ergibt sich somit eine Einheit aus Zahl und „allem Großen“, Vereinigenden, aber auch Ver-

⁵² Vgl. dazu Lennkvist 1999, 20-21: „Как бы то ни было, процедура повторяется: путник находит ‚двуличный корень‘ (+-√) из того, чего нема (-1) и замечает русалку (+-i). ‚Двуличность‘ мнимого числа i (объединяющего противоположности, плюс и минус) предполагает дополнительную параллель с русалкой, поскольку русалку также характеризуется неоднозначностью.“ (Wie dem auch sei, die Prozedur wiederholt sich; Der Wanderer findet eine ‚zweigesichtige Wurzel‘ (+-√) aus dem, was nicht ist, er nicht hat (+-i). Die ‚Zweigesichtigkeit‘ der imaginären Zahl i (die die Gegenpole, plus und minus vereint) legt eine zusätzliche Parallele zur Nixe nahe, da auch die Nixe das nicht Eindeutige charakterisiert.)

borgenen. Die Zweideutigkeit dieser Wurzel wird dann auch in *Ladomir* besungen:

Он взял ряд чисел, точно палку,
И, корень взяв из нет себя,
Заметил зорко в нем русалку.
Того, что ни, чего нема.
Он находил двуличный корень, чтоб увидеть в стране ума
Русалку и кокорин. (Chlebnikov 1986, 292)

Er nahm eine Reihe Zahlen, genau einen Stab,
Und, nachdem er die Wurzel aus dem Nicht-Selbst gezogen hatte,
entdeckte er scharfsichtig in sich eine Nixe.
Davon was nicht, was man nicht hat.
Er fand eine Wurzel mit zwei Gesichtern, um im Land des Verstandes
Eine Nixe und Kokorin zu finden.

Die -1, die bei Chlebnikov die Einheit erst enthält, führt Prigov hin zum kleinen Defekt, der (zer)störend auf alle ‚grandiosen Pläne‘ und ‚Utopien‘ wirkt: die -1 entzaubert.⁵³

Тоска если не по совершенству, то хотя бы по достаточной полноте понятна и преследует человечество на всем протяжении его существования. Но все утопии и новые величественные антропологии оказывались перед лицом возможных гигантских сумм и сложений, но при параллельном наличии маленькой, малюсенькой иногда, недо-стачи, которая рушила весь блистательный, грандиозный план. Да вы сами присмотритесь. Это знает всякий, кто имеет минимальный опыт анализа состава любого феномена. (Prigov 2001, 179)

Die Sehnsucht nach Vollkommenheit, oder zumindest nach hinlänglicher Fülle ist verständlich und verfolgt die Menschheit so lange sie existiert. Aber alle Utopien und neuen großartigen Anthropologien mit der Tatsache möglicher gigantischer Summen und Additionen, und mit gleichzeitigem Vorhandensein eines kleinen, manchmal winzigsten Fehlbetrags, der den gesamten brillanten, grandiosen Plan zerstörte, konfrontiert. Denken Sie doch nur an sich selbst. Das weiß jeder, der auch nur eine minimale Erfahrung in der Bestandsanalyse eines beliebigen Phänomens hat.

Die „Minus Edinica“ wird von Prigov sehr wörtlich und wiederum syntagma-tisch genommen, d.h. getreu der Zahlenzeichenschrift: -1; (= sprich/rechne: „minus eins“). „Minus Edinica“ realisiert sich in der einfachen Operation der

⁵³ Vgl. Niederbudde 2004, 315-316: Charms hat die 2 der 1 vorgezogen. „Es ist eine alte Vorstellung, dass die Eins keine Zahl ist und die Zahlenreihe erst mit der ersten Mehrzahl beginnt.“ Für Charms beginnt das „Reich der Zahlen“ erst mit dem Zählen.

Subtraktion. Gerade in diesem grundsätzlich unterschiedlichen Einsatz der negativen Eins, als Operand der Differenz, wird einmal mehr die Opposition zwischen paradigmatischer und syntagmatischer ästhetischer Orientierung deutlich. Man könnte behaupten, dass die paradigmatische Reihe im Sinne des potenzierenden Wurzelziehens aus -1 bzw. der Exponentialrechnung operiert, während die syntagmatische diese Option umgeht, wobei sie auf die einfachste Bedeutung des Wortes ‚Differenz‘ zurückgreift: Differenz als das Ergebnis einer Subtraktion.

Der realisierten Metonymie am nächsten stünde wohl die Subtraktion, der realisierten Metapher die Addition.⁵⁴ Die Ähnlichkeiten sind ‚künstliche‘ – statistische:

Собака смотрится как пять кошек минус одна мышь. [...]

Человек смотрится как две руки, две ноги, голова минус меховые крылья.

Коза смотрится как четыре индюшки минус сообразительность крысы.

Безумие смотрится как десять возбужденностей минус величие пафосного поэта. [...]

Многое смотрится как десять-одиннадцать чего-то большого минус одно что-то маленькое, но очень существенное, иногда даже отсутствием своим разрушая возможное грядущее единство. (Prigov 2001, 180)

Ein Hund sieht aus wie fünf Katzen minus einer Maus.

Ein Mensch sieht aus wie zwei Arme, zwei Beine und Kopf minus Pelzflügel.

Eine Ziege sieht aus wie vier Puten minus Auffassungsgabe der Ratte.

Der Wahnsinn sieht aus wie zehn Erregtheiten minus der Größe eines pathosreichen Dichters.

Vieles sieht aus wie zehn-elf von irgendwas Großem minus eins von irgendwas Kleinem, aber sehr Wichtigem, das manchmal durch sein Fehlen sogar die mögliche zukünftige Einheit verhindert.

Die folgende, den Text „Minus edinica“ abschließende Sequenz bedarf zu ihrem nachrechnenden Nachvollzug der Annahme, dass hier die Regel, wonach

⁵⁴ Auf diesen – die semiotische Ökonomie beschreibenden – Zusammenhang verweist auch Georg Witte: „Das poetische Wort, als ‚Bild‘, als ‚Symbol‘, als ‚Tropo‘, ist ein genuin substituierender Akt, die Ersetzung einer eigentlichen durch eine uneigentliche Bedeutung. Das Bedeutungen tauschende Wort will aber eine extrem teure Währung sein, man braucht größte Kraft, sei es barocken Scharfsinn, sei es moderne Imagination, um einen semantischen Gegenwert zu erhalten. Die Wortsstitutionen Prigovs aber scheinen nach einer anderen Gesetzmäßigkeit zu verlaufen. Fern ist die Vorstellung eines exklusiven semantischen Gegenwerts, und umgekehrt bildet das Wort keinen festen Deckwert, um den herum sich das faszinierende Spiel der Mehrdeutigkeiten überhaupt erst entfalten kann. [...] Sylogistische Explikationen dieser Operationen treten an die Stelle des metaphorischen Funkens.“ (Witte 2001, 208-20)

„minus“ und „minus“ „plus“ ergibt, gilt (etwa: $3 - (-1) = 4$). Neun Engel minus einem Verständnis über menschliche Schwächen sollen nämlich „wahrscheinlich etwas Außerirdisches / Kosmisches“ ergeben. Auf jeden Fall ergibt arithmetisch neun minus minus eins zehn, eine Zahl, die auch in Prigovs Arithmetik zumindest dem „Vielen“ oder aber gar sehr Großen im Sinne der *magnitudo* sehr nahe steht, wie wir in der vorausgehenden Sequenz gelernt haben.

Но вот что смотрится как девять ангелов минус понятие о человеческих слабостях – это что-то неземное наверное. (Prigov 2001, 180)

Aber hier ist etwas, das aussieht wie neun Engel minus der Vorstellung von menschlichen Schwächen – das ist wahrscheinlich etwas Kosmisches.

Chlebnikovs Einstellung auf das „Wort-Ding“ („slovo vešč““) kann dieses in ein „wissendes Ding“ verwandeln – in eine „veščaja vešč““ (Heinritz 1990, 181 ff.).⁵⁵ Das hat für die Zahl als Wort-Ding besondere Konsequenzen. Denn das Zahlenwort ist ja an sich ein wissendes Wort, solange wir uns im Bereich realer und real vorstellbarer Zahlen bewegen. Verläßt es diesen Bereich, weist es darüber hinaus, wissen wir umso mehr, wir erschließen die Welt des Ungegenständlichen. Diese scheint aber bei Chlebnikov nicht isoliert, das Bezeichnen ist dem Sein äquivalent, das Zahlenwort ist hier kein bloßes Zählwort.

Prigov führt die Ziffer wie das ausgeschriebene Zahlenwort in die syntaktische Sprachordnung des Auf- und Abzählens zurück, er entzaubert und revergegenständlicht die Zahlenwörter, auch dort, wo sie als Ziffern geschrieben werden. Wenn bei Prigov der Buchstabe als solcher in Erscheinung tritt, findet er sich in einer nüchternen, prosaischen Sprachordnung wieder. Dabei ist die Prosa bei Prigov nicht wirklich – mit seinen eigenen Worten gesprochen – Lyrik minus Rhythmus (also arithmos), sondern gewissermaßen Prosa plus prosaischem Pulsieren, plus dem Pulsieren der rhythmischen ‚Realität‘ des Aufzählens.

Man könnte vom Zählen als unendlichem Dahinfließen sprechen und dabei an die „retentionale“ Spur der „Ur-Schrift“ („archi-écriture“) denken. Die „Schrift der Spur (der Form im Formlosen), die Derrida in *La Dissemination* die Ur-Schrift nennt, wird [...] von ihm mit dem in Verbindung gebracht, was De-

⁵⁵ Vgl. auch: „Marinetti proklamiert 1912 im ‚Technischen Manifest‘ die Verwendung von ‚abstrakt trockenen, mathematischen Zeichen‘, um Texte zu verknapen und aufs Wesentliche zu reduzieren.“ (Heinritz 1990, 178).

Vgl. dazu auch Georg Steiner (*Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche*. Zit. nach Bisanz 1976, 214 [73]): „Das Reich der Worte ist zusammengeschrumpft. Von unendlichen Zahlenreichen läßt sich nun einmal nicht sprechen außer in mathematischen Begriffen. [...] Die Kluft zwischen der Sprache aus Worten und der aus mathematischen Zeichen wird beständig tiefer.“

Bisanz selbst (ibid 214): „Für die Erzählstruktur stellt sich damit die Frage, ob vielleicht nicht auch sie eines Tages durch eine einzige (mathematische) Formel oder durch einen einzigen musikalischen Ton artikulierbar sein wird.“ Man denke an Propps Zauber(märchen)formeln.

makrit *rhythmos* nennt, und von dem Derrida in *Positions* behauptet, dass Platon ihn „zur Ruhe bringen wollte, indem er ihn ontologisierte.“ (Durie 1997, 156) Eine Überlegung, die uns wiederum auf die Spur der Vorrede führt, wie Derrida sie in *Dissemination* abhandelt. Verbunden wäre dabei der Aspekt des aufzählenden Schreibens, welches in Prigovs Zahlentexten so offensichtlich ist, mit jenem der prosaischen Vorrede, der „Vorbekundung“, die in Prigovs Texten eine wichtige Rolle spielt. Die Vorrede zählt gewissermaßen zu den lyrischen Texten, gesellt sich dazu, ohne dazu zu gehören. Sie erweitert ihre Reihe, sie streut ihr generisches Spektrum.

Die Dissemination eröffnet ohne Ende (*fin*) diesen Riß der Schrift, der sich nicht mehr vernähnen läßt, den Ort, an dem weder der Sinn, und wäre er auch ein pluralischer, noch irgendeine Form von Anwesenheit mehr die Spur festhält/niederschreibt (*n'agrahpe*). [...]

Man wird die Frage von einer Wiederaufführung des arithmos und des ‚Zählens‘ als ‚schlechter Manier‘ in Zukunft nicht mehr abtrennen können. Und auch nicht von einem Wiederlesen des demokriteischen *rhythmos*, sprich: dem Lesen einer gewissen Schrift, mit der die Philosophie nicht zu zählen und zu rechnen vermocht haben wird, da vielmehr von ihrem Voraus und ihrer ruhelosen Äußerlichkeit her sich zählen läßt: eine geschriebene Vorrede gewissermaßen und eine, die die Rede als solche nicht mehr in ihre Zirkulation, in jenen Zirkel einwickeln kann, in dem die spekulative Unmöglichkeit und die spekulative Notwendigkeit des Prolegomenon zusammenkommen. (Derrida 1995, 34)⁵⁶

Derrida verhandelt das Verhältnis zwischen Vorrede und Vorwort zur ‚Hauptrede‘ über die „Zahlen-Praktik“: Er geht über die Eins (als die Einheit), die Zwei (als die Dyade), und die Drei (als die „Idealität der spekulativen Lösung“) hinaus – zur Vier: „Différance“, „gramme“, „Spur“, „Supplement“ usw.

[...] zerstören den trinitarischen Horizont. Zerstören ihn textuell: sie sind die Mark(ierung)en der Dissemination (und nicht der Polysemie), weil sie sich an keinem Punkt durch den Begriff oder Gehalt eines Signifikats abheften lassen. Sie ‚fügen‘ dem das mehr oder weniger eines vierten Terms ‚hinzu‘. (Derrida 1995, 33)⁵⁷

Mit Blick auf die Positionierung der Texte Prigovs zwischen Lyrik und Prosa ließe sich demnach behaupten, dass die Prigovsche Vorbekundung die triadische Spannung (und Einheit) zwischen Lyrik-Prosa und Metaliteratur hin zur

⁵⁶ Wobei 4 jedoch durchaus eine undynamische Ganzheit bezeichnet (z.B. Quadrat). Vgl. auch Toporov 2005, 293ff. Zur „Quaternität“ im Gegensatz zum Ternären vgl. Hansen-Löve 2004, 349f. Auch O. Brik definiert den Rhythmus als ein dem Vers Vorgängiges (vgl. Brik 1972, 165).

⁵⁷ Derrida spricht an dieser Stelle auch vom „ternären Rhythmus (Ödipus, Trinität, Dialektik) der Methaphysik.“

Vier/l/zahl öffnet. Der aufzählende „Rhythmus“ wäre es dann, der die Texte wiederum als lyrische zu qualifizieren erlaubt. Entsprechend könnte man fragen, welchem Genre dann etwa die Chlebnikovschen *Doski Sud'by* angehören. Sie scheinen nicht ganz dem synkretischen Genre der „sverchpovesti“⁵⁸ zu entsprechen, auch wenn sie sich synthetisch in sein *Weltenbuch* einschreiben. Interessant ist auch hier der Epigraph / die Vorbemerkung Chlebnikovs: „Прошу эти записи не показывать академическим кругам, но если можно напечатать, то напечатайте –.“ (Chlebnikov 2000, 3; „Ich bitte, diese Aufzeichnungen akademischen Kreisen nicht zu zeigen, wenn man sie aber drucken kann, dann druckt sie –“). Als ob die Zugehörigkeit der Texte zu einem wissenschaftlichen Genre verneint werden sollte, es nicht eigentlich und vor allem um mehr ginge, als um mathematische Gutachten bzw. Verifizierung des Vorliegenden, nicht nur und nicht in erster Linie um eine Wissenschaftsdisziplin, sondern um eine Adressierung Gleichgesinnter, eine Evokation der idealen Leserschaft. Keineswegs aber geht es hier um Mathematik als Disziplin. Gleichzeitig bleiben diese Texte ihrem Wesen nach doch unbestimmt. Bestimmtheit liegt einzig in der Aufforderung: „druckt sie“. Mit anderen Worten: „lasst sie kursieren als Geschriebenes, als (Literarisches?)“. Im Hinblick auf ihre Selbstzuschreibungen als Genre kommen sich so die Texte aus den *Doski Sud'by* Chlebnikovs und den *Isčislenija...* Prigovs sehr nahe.⁵⁹ Sie bewegen sich gleichermaßen auf den Spuren der Schrift, der „Ur-Schrift“ vielleicht.

Das Unvorgängliche dieser Schrift ist nicht nur im Hinblick auf das Beginnen (bzw. Immer schon Begonnen Haben) relevant, es schreibt sich vor allem auch im Enden fort, wie dies eindrücklich mit einem Gedichtzyklus aus dem Jahr 1978 gezeigt werden kann – dem „Prodlgovatyj sbornik“ („Der längliche Band“, Prigov 2003, 199ff.). Es gehe in diesem Band, so die Vorbekundung (sic!), um das Thema der „смерти текста, ухода его в слова, в буквы алфавита, в пустоту – в высшее идеальное состояние поэзии – в молчание.“ („des Todes des Textes, seines Exodus in die Wörter, in die Buchstaben des Alphabets, in die Leere – in einen höheren Idealzustand der Poesie – in das Schweigen“). Es gebe, so weiter, zwei Wege des Textfinales: Einmal scheint es, als ob die weiße Seite, das Nichts nach dem letzten Satz, dem letzten Wort, dem letzten Zeichen als Textende für alle Texte verbindend wäre. Das sei aber nur scheinbar der einzige Weg. Ein anderer, diametral entgegengesetzter bestehe darin, das Wort mit so vielen Assoziationen wie möglich zu sättigen, in das Ge-

⁵⁸ Vgl. Grübel 1986.

⁵⁹ Vgl. hier auch die Austreibung unbrauchbarer / überflüssiger Buchstaben aus der Zeit: „Если я обращу человечество в часы / И покажу, как стрелка столетий движется, / Неужели из вашей времен полосы / Не вылетит война, как ненужная ижица?“ (Chlebnikov 2000, 6) (Wenn ich die Aufmerksamkeit der Menschheit auf die Uhren lenke / Und zeige, wie sich der Zeiger der Jahrhunderte bewegt, / Fliegt dann nicht aus eurem Zeitstreifen / Der Krieg heraus, als nutzlos gewordenenes Zeichen?)

dicht so viele Lebensbereiche wie möglich einzubeziehen.⁶⁰ Auch auf diese Weise, so könnte man sagen, endet das Gedicht – dort, wo das Leben anfängt.

Auf der sichtbaren Oberfläche scheinen nun die Texte des Zyklus eher den ersteren Weg zu gehen: Sie hören buchstäblich auf, verenden. Die erste Zeile bildet noch ein vollständiger Satz, von da an beginnt eine Reduktion der Zeilenlänge, setzen via Reduktionen Alternationen im Sinngehalt ein, bis ein Wort, und schließlich ein einzelner Buchstabe übrigbleibt. Vorgeführt wird hier ein „lettrischer Desintegrationsprozeß“.⁶¹ Danach, als Endmarke, stoßen wir noch auf das Weiß der leeren Seite. Insofern hören diese Texte nicht irgendwo rechts unten, also gewissermaßen am üblichen Ende auf, sondern eher in der Mitte.

Nun wird diese Leere jedoch alleine schon durch die Tatsache der seriellen Gestaltung weiter relativiert. Es ist nicht ein Text, der einmal in einer Weise zu Ende geht, es hört eine ganze Serie von Texten nacheinander in gleicher und doch nicht in selber Art auf. Und seltsamer Weise bedeuten die singulären Wörter bzw. Zeichen am Textende mindestens genau so viel, wie dies die einleitende Phrase oder das einleitende Wort mit den klaren Gegenstandsbezüglichen zu Beginn des jeweiligen Textes tun. Das Ende könnte gleichermaßen der Anfang sein. Die Desintegration, das Degenerieren findet kein Gegenteil.

Im zitierten Beispiel orientiert sich die vertikale Textachse an der Reihe der Personalpronomen, der Satz wird gewissermaßen durchkonjugiert, wobei der Weg vom ‚Ich‘ zum ‚Sie‘ in der dritten Person Plural gleichzeitig auch jener vom ‚Ich/Wir‘ zum ‚Sie‘ als Anderes ist. War dies zu Beginn noch der ausgesprochene Tod, ist dies schließlich nur noch das letzte Personalpronomen.

Я стою вот перед решительной и окончательной смертью
 Ты стоишь вот перед решительной и окончательной
 Он стоит вот перед решительной
 Она стоит вот перед

⁶⁰ „Читатель заметит, что все, столь разнообразные по своему содержанию тексты имеют одно принципиально конструктивное завершение – белый лист. Настаивают ли они на единственно возможном финале любого изреченного слова? Не уверен. Не уверен даже для самого себя. Это есть, скорее, логический конец одного из путей поэзии – пути в чистое, незагрязненное культурными ассоциациями, слово. Но есть путь и прямо обратный – попытка насытить слово как можно большим числом ассоциаций, вовлечь в стихотворение как можно по больше пластов жизни.“ (Der Leser wird bemerken, dass die Texte bei aller Unterschiedlichkeit ihres Inhalts einen prinzipiell konstruktiven Schluß haben: die weiße Seite. Ob diese Texte auf das einzig möglich Finale des ausgesprochenen Wortes beharren? Ich bin nicht sicher. Nicht einmal für meinen Teil bin ich überzeugt. Das ist, wahrscheinlicher wohl, das logische Ende einer der Wege der Poesie, jenes Weges in das reine, nicht von kulturellen Assoziationen verschmutzte Wort. Aber es gibt auch den genau umgekehrten Weg, den Versuch, das Wort mit so vielen Assoziationen wie möglich zu stopfen, in das Gedicht so viele Lebensschichten wie möglich mit hinein zu ziehen.) (Prigov 2003, 120).

⁶¹ Vgl. Hocke 1959, 38. Vgl. auch die subtraktiven Texttrichter etwa in der Dichtung Vasilij Kamenskij's, die gleichfalls mit dem Personalpronomen „ja“ enden (vgl. zitat bei Hansen-Löve 1978, 145).

МЫ СТОИМ ВОТ
 ВЫ СТОИТЕ
 ОНИ (Prigov 2003, 121)

Ich stehe hier vor dem entscheidenden und endgültigen Tod
 Du stehst hier vor dem entscheidenden und endgültigen
 Er steht hier vor dem entscheidenden
 Sie steht hier vor
 Wir stehen hier
 Ihr steht
 Sie

Im folgenden Beispiel ist die Kopula „byl“ („war“) für jene Finaldynamik zuständig, welche vom „on byl“ („er war“) zum „O“ bzw. „o“ werden lässt, die Ähnlichkeit von Vokal und Zahl drängt sich auf. Die Reduktion des männlichen Personalpronomens im Singular, russisch „on“, auf ein „O“ funktioniert in dieser graphischen Anschaulichkeit, in der Buchstabe und Ziffer ähnlich werden, in der Übersetzung nicht.

Родной и безумный он был подполковник запаса
 Родной и безумный он был подполковник
 Безумный он был подполковник
 Он был подполковник
 Он был
 Он
 O!O!O!
 O!
 O
 O (Prigov 2003, 123)

Einer von uns und wahnsinnig war er der Reserveoberstleutnant
 Einer von uns und wahnsinnig war er Oberstleutnant
 Wahnsinnig war er Oberstleutnant
 Er war Oberstleutnant
 Er war
 Er
 E! E! E!
 E!
 E
 e

Und so sieht in der Folge das Ende einer Multiplikation einer unteilbaren Zahl mit sich selbst aus: In der finalen Reduktion kommt es zu einem Nebeneinander vielfacher Aspekte – Assoziationen; etwas pathetisch und mit Derrida gesprochen, könnte man tatsächlich von einem Auftauchen der Schrift der Spur (der

Form im Formlosen) sprechen. Diese entsteht, auch dies sei nochmals betont, in einem Abbau der lyrischen Formen, in einem Grenzgang zwischen Arithmetik, Lyrik (die Gedichtform – die Zeilen), Lautpoesie und typographischem Schriftexperiment. Der Dichter treibt das Gedicht an sein Ende, wobei dieses Ende schließlich doch weit von der weißen Seite – dem Nichts der Leere des weißen Blattes – entfernt ist. Die Grenze markieren die Reste der lettrischen Desintegration: Die Lettern.

Тринадцатую тринадцать есть сто шестьдесят девять
 Тринадцатую тринадцать есть сто шестьдесят
 Тринадцатую тринадцать есть сто
 Тринадцатую тринадцать есть
 Тринадцатую тринадцать
 Тринадцатую
 Три над цатью
 Три над
 Три
 Тр
 Т
 У
 Ф
 х ц ч ш щ (Prigov 2003, 132)

Dreizehn mal dreizehn ist hundertneundsechzig
 Dreizehn mal dreizehn ist hundertsechzig
 Dreizehn mal dreizehn ist hundert
 Dreizehn mal dreizehn ist
 Dreizehn mal dreizehn
 Dreizehn mal
 Drei zehn mal
 Drei zehn
 Drei
 D
 D
 E
 F
 GHJKLMNPQRSTVWXYZ

In der Reduktion wird die Rechnung immer falscher, eindeutig ist dies in der dritten Zeile („trinadcat’ju trinadcat’ est’ sto/“) der Fall. Die Bedeutung verändert sich, sobald das „est“ keinen Identitätsindex mehr bildet, sondern ein Verbum der Existenz bedeutet („trinadcat’ju trinadcat’ est’/“). Mit dem Wegfall des Verbuns verschiebt sich die semantische Extension auf die Zahlwörter und von diesen auf die Morpheme derselben, bis schließlich das letzte (und erste) Morphem („tri“) auf seine Buchstaben / Phoneme reduziert wird, wobei das singuläre „T“ die nachfolgende Lautordnung des Alphabets auf den Plan ruft. Das

Rechnen wird in ein Aufzählen, die Arithmetik in einen buchstabierenden Rhythmus aufgelöst.

Von Beginn dieses Textes an wird deutlich, wie wichtig hier die Zahlenwörter sind – man stelle sich vor, die erste Zeile würde so lauten, bzw. aussehen: $13 \times 13 = 169$. An der arithmetischen Operation und deren Richtigkeit würde sich nichts ändern, auch weiß man beim Hören des Textes nicht, wie seine schriftliche Variante aussieht (hier scheint also auch der Rhythmus zwischen Geschriebenem und Gesprochenem gleich zu sein). In der siebten Zeile aber hört der Text auf, in reine Ziffern übersetzbar zu sein, diese Möglichkeit ist ab der Zeile neun („Tr“) überhaupt nicht mehr gegeben. Hier drängt sich der „Buchstabe als solcher“ („bukva kak takovaja“) auf. Es sieht also so aus, als ob am Ende der Prigovschen prosaischen Arithmetik wieder Chlebnikov herauskommen würde. Als wären die hier in den Realien eingefalteten Sprachzeichen entfaltet, als fände die Geburt der Sprache aus dem Ungeist der Mathematik statt. Aber die aus der versprachlichten und reduzierten, auf das Syntagma der „Rechenzeile“ reduzierten Rechenoperationen hervortretenden, sich ‚ergebenden‘ Buchstaben, sind hier im wesentlichen Schriftzeichen. Der „arithmos“ der Prigovschen Arithmetik erfährt seine Wiedereinschreibung in eine dem Zählen und arithmetischen Rechnen entsprechende lineare Ordnung – in die des Alphabets: Denn das „T“ bleibt nicht als Substanz, quasi als sprachmagische Wurzel des „Trinadcat’ju trinadcat’...“ (stehen), es erscheint nicht, es wird reintegriert in die Buchstabenreihe des (kyrillischen) Alphabets. Und zwar von allen dem „T“ folgenden Konsonanten, die vokalische Reihe bleibt nach dem Härte- und Weichheitszeichen ausgespart. Der Verlust, das Zuendegehen der lyrischen Form, ihr Übergang ins Formlose wird aufgefangen durch die ‚natürliche‘ Alphabetordnung. Es kommt nichts anderes raus aus den Zahlen(wörtern) als die Schrift.

Metamorphosen und Figuren

Der Zauber der Verwandlung, der bei Chlebnikov u. a. über die „minus edinica“ („minus Eins“) läuft,⁶² vollzieht sich bei Prigov über körperliche Darstellung,

⁶² Zur Metamorphose bei Chlebnikov vgl. Hansen-Löve 1986b, 72-73: „Der abstrakte, reflektierende Bewußtseinsfokus ist ersetzt durch die Totalität eines omnipräsenten ‚Welt-Leibes‘, der beständig zwischen individueller Partikularität (‚Ich-Körper‘) und universeller Totalität (‚kosmischer Körper‘) pulsiert. Der ‚Körper‘ ist hier nicht (mehr) oder noch nicht Zeichen-träger (‚Sema-for‘), da es in dieser archaischen Welt keine Re-präsentation gibt, als die Notwendigkeit einer ‚Vergegenwärtigung‘ eines absenten Seins oder Wesens durch das präsente Substitut. In dieser Welt treten Zeichen als ‚Dinge‘ auf (*vešč'i*) und ‚Dinge‘ als ‚Zeichen‘ insofern, als sie eine ‚mantische Wirksamkeit‘ erhalten (*vešč'ij*): Diese hat aber keine substitutive Funktion, da hier keine Welt der ‚Realien‘ einer Welt der ‚Zeichen‘ gegenübersteht als Objekt eines Bezeichnungsaktes; das ‚mantische Ding-Zeichen‘ bzw. ‚Zeichen-Ding‘ ist nicht Ausdruck (*vyraženie*) von etwas Anderem (Abwesenden), sondern ‚Selbstaussdruck‘ (‚Selbstgenügsamkeit‘, ‚samovitost‘) der Welt als Sprach-Leib, der im Rhythmus einer ewigen Wie-

die Körperhaltung als Medium. Nicht zu übersehen ist bei Prigov auch das skulpturale Moment, der Blick des gelernten Bildhauers für die anatomischen Zusammenhänge. Wenn Prigov den Milizionär, als Urbild des Dichters (und somit anthropologische Grundeinheit),⁶³ als „Mediator zwischen Himmel und Erde“ installiert, so kann es auf dieser Grundlage möglich werden, durch gezielte Körperhaltung zu ‚totalen Darstellungen‘ zu gelangen, wie dies im Text „Total’nye izobraženie“ („Totale Darstellungen“, Prigov 2001, 166ff.) beschrieben ist. Der fließende Übergang zwischen Körper- und Zeichensprache in den symmetrischen Schicksals-Ordnungen Chlebnikovs, ist bei Prigov zerdehnt bis zu einem Punkt, wo das Abstraktum zum inszenierten Konkretum wird und umgekehrt.

Как рука и ее отражение в зеркале и два человека рядом, один на ногах, другой на голове. В одном случае река действий течет от верховьев к устью, в другом от устья к верховью. Например, $2^{13} + 13^2$. Это очень важное уравнение, управляющее весной сердца. Этот день, если считать от дня рождения, бывает роковым для многих. (Chlebnikov 2000, 76)

Wie eine Hand und ihre Widerspiegelung im Spiegel und zwei Menschen daneben, einer auf den Beinen, einer auf dem Kopf. Im einen Fall fließt der Handlungsfluss vom Oberlauf zur Mündung, im anderen von der Mündung zum Oberlauf. Zum Beispiel $2^{13} + 13^2$. Das ist eine sehr wichtige Gleichung, die im Frühling die Herzen lenkt. Dieser Tag, wenn man vom Geburtstag an rechnet, ist für viele schicksalhaft.

Was bei Prigov vor allem wegfällt, ist die einseitige Abhängigkeit des Menschen von einer kosmischen Vorbestimmung und Vorausberechnung. Weggefallen ist damit natürlich auch die Harmonie, die erhabene Schönheit dieser Ordnung; das Verhältnis zwischen Welt und Mensch wird fragmentarisch und grotesk:

Все эти перечисляемые имитационные позы являются, – как это и есть откровенно в магических и ритуалах и обиходах и сметно-спрятанное, имплицитное в современном быту и социально-рефлексивной практике, – способом не только ощупывания, познания мира, но и способом овладения им. Это реально и несомненно, так как человек явлен в мир как его центрирующее и удваивающее начало, т.е. апроприатор и регулятор. (Prigov 2001, 166)

derkehr sich selbst ‚auspricht‘ (*slovtvorčestvo* als *mirotvorčestvo*) sowie ‚verschlingt‘, ‚verdaut‘, in sich selbst ‚begräbt‘ und zur ‚Erde‘ werden läßt.“

⁶³ Vgl. Obermayr 2002, 385.

All diese aufgezählten Imitationsposen sind – wie dies in offen magischen Ritualen und Bräuchen ebenso der Fall ist, wie in intentional-versteckten, impliziten des modernen Alltags und in den sozialen Praktiken – eine Art und Weise nicht nur der Tuchfühlung mit der Welt, ihrer Erkenntnis, sondern auch eine Art und Weise, sie zu beherrschen. Das ist real und zweifelsfrei, da der Mensch in die Welt gekommen ist als ihr zentrierendes und entzweigendes Prinzip, d.h. gleichermaßen als ihr Appropriator wie ihr Regulator.

Nicht zufällig fühlt man sich bei folgenden Übungsanleitungen an Eurhythmie-Übungen bzw. asiatische Körpertechniken erinnert. An gegebener Stelle treten – auch in diesem Zusammenhang – Töne auf. In allen Beispielen geht es um die körperliche Darstellung eines abstrakten Begriffs in einer Weise, die zur Realisierung dieses Begriffs in einer Art Multimediainstallation führt. In dieser zerbricht das synthetische Ein- und Aufgehens von Körperzeichen und Idee: Letztere realisiert sich nicht durch den Körper, sondern in zusätzlichen Zeichen aus seiner Umgebung, neben dem Körper. Wir haben es mit ruinenhaften Allegorien, unterbrochenen Metamorphosen und Deformationen zu tun.

Чтобы изобразить *будущее*, обычно расставляют ноги в шаг, так, что мужской член, у кого он имеется, повисает в свободном состоянии, ступни плотно укрепляются в почву, руки закинута за голову, волосы растрепаны сильным встречным порывом ветра, глаза видят что-то, рот крепко сжат, по бокам разлетаются в стороны мощные пласты времени, из щелей сыроватого пространства доносятся трубные звуки. (Prigov 2001, 167)

Um die Zukunft darzustellen, stellt man gewöhnlich die Beine in Schrittstellung, so, dass das männliche Glied, soweit vorhanden, im freien Zustand hängt, die Fußsohlen schließen dicht am Boden ab, die Hände hinter den Kopf geworfen, die Haare von starken Gegenwindböen zersaust, die Augen sehen etwas, der Mund ist fest geschlossen, an den Hüften fliegen mächtige Zeitschichten vorbei, aus den Spalten des feuchten Raumes dringen Trompetenklänge heraus.

In der folgenden Anleitung zur Darstellung des „Selbst“ ersetzt der Zeigefinger buchstäblich indexikalisch die Chlebnikovschen Zauberstäbe („*rjad' čisel*“; „*koromysel*“; „*truba*“):

Чтобы изобразить *себя*, обычно указывают пальцем на себя, тыкая им в грудь, так как нет иных способов, или же попеременно меняют все вышеупомянутые позы, не задерживаясь ни на одной дольше определенного времени, дабы не прилипнуть к ним. (Prigov 2001, 170)

Um sich selbst darzustellen, zeigt man gewöhnlich mit dem Finger auf sich, indem man ihn in die Brust drückt, da es keinerlei andere Mittel gibt,

oder aber man wechselt abwechselnd alle oben genannten Posen ohne sich auf einer einzigen länger als eine bestimmte Zeit aufzuhalten, um nicht an ihr festzuleben.

Die Erfolgsgarantie der Anweisungen scheint hoch zu sein, heißt es doch, dass, um den Tod darzustellen, „obyčno prosto umirajut“ („man für gewöhnlich stirbt“), wie man für die Darstellung des Fluges „raskidyvajut ruki i nogi i letjat“ („Arme und Beine auseinanderreißt und fliegt“).⁶⁴

Budetljanin / Futurolog

Die Zukunft ist im Sinne Chlebnikovs die sich rhythmisch fortsetzende Reihe der historischen Zeitgesetze; insofern ist sie eine „immanente Kategorie“.⁶⁵

Der Poet als ‚Macher‘ baut die Gegenwart nicht sub specie aeternitatis, sondern unter dem Gesichtspunkt der schon realisierten Zukünftigkeit. Das futurum tritt als immanente Kategorie in die Gegenwart, als eine jeweils noch nicht sichtbare Gegenwärtigkeit (d.h. als Modernität – sovremennost’ – im wörtlichen Sinne), die es zu realisieren gilt. [...] Chlebnikov konzentriert sich [...] (als Vertreter der archaischen Utopie einer Zweiten Avantgarde) auf die Schöpfung einer Universal-Sprache, die das Neueste durch das Älteste, genauer das vorweggenommene Zukünftige durch das Zeitlos-Archaische präsent macht. (Hansen-Löve 1996, 230)

Auch hier schlägt sich Prigov eher auf die Seite der relativen Wissenschaft, der Möglichkeit, Näherungswerte oder prozentuelle Wahrscheinlichkeiten festzulegen. „Šansy“ („Chancen“) heißt folglich der Zyklus, der sich mit der post-historischen Prognostik beschäftigt. Aus der Vorbekundung:

Испытание судьбы, проглядывание будущего и его возможности, т.е. вероятности, прикидка шансов свершения задуманного или просто возможного – одно из основных занятий человечества от древнейших времен и до наших дней, от императоров и до простых бомжей, что делает всех в той или иной мере прогнозистами и футурологами. На сей счет полно, т.е. до невероятности полно всяческих практик, методологий, учений, откровений, угадываний или просто говорения наобум. Мы, скорее всего, склоняемся к последнему. (Prigov 2001, 29)

⁶⁴ Prigov 2001, 172.

⁶⁵ „Когда я заметил, что старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них будущее стало сегодняшним днем, я понял, что родина творчества – будущее. Оттуда дует ветер богов слова.“ (Als ich bemerkte, dass die alten Strophen plötzlich verblassten, als die in ihnen verborgene Zukunft zum heutigen Tag wurde, verstand ich, dass die Heimat des Schaffens die Zukunft ist.) Chlebnikov, zit. n.: Jakobson 1979a, 299-300.

Die Versuchung des Schicksals, eine Durchsicht des Zukünftigen und seiner Möglichkeiten, d.h. Wahrscheinlichkeiten, das Überschlagen der Chancen auf Verwirklichung des Ausgedachten oder einfach Möglichen stellt eine der Hauptbeschäftigungen der Menschheit von frühester Zeit an bis in unsere Tage dar, von den Kaisern bis zu den einfachen Pennern, was aus ihnen allen auf die eine oder andere Weise Prognostiker oder Futurologen macht. Dies betrifft eine Menge, d.h. eine ungeheure Menge verschiedener Praktiken, Methodologien, Lehren, Entdeckungen, Vorhersagen oder von einfach aufs Geratewohl Gesagtem. Wir neigen am ehesten zum letzteren.

Hier ist es interessant, den Einsatz des Konsekutivsatzes bei Chlebnikov und Prigov zu vergleichen: In Konstruktionen wie den folgenden ist die Annahme bereits faktisch, bzw. im Bezug auf Chlebnikov Faktum seiner fiktionalen Wort- und Zahlenkunstwelt („Esli kto setku iz čisel / nabrosil na mir“⁶⁶ [Wenn jemand ein Netz aus Zahlen / auf die Welt werfen würde]), was sich dann in der Konsequenz spiegelt. In dieser Konsekutivität ist, für alle, die nicht in die Gesetze der Chlebnikovschen Welt eingeweiht sind, eine gnostisch-mystische Logik, also eine logisch nicht nachvollziehbare Kausalität enthalten.

Если мировая изба построена из бревен двойки и тройки, это лучше всего можно увидеть на временах неба. (Chlebnikov 2000, 44)

Если взять в этом лесу какую-нибудь тройку и выделить ее из среды остальных, легко будет увидеть, что она служит одновременно и основанием степени для одних чисел (из мира времени) и показателем для других (из мира пространства). (Chlebnikov 2000, 34)

Wenn die Welthütte aus Stämmen von Zweien und Dreien gebaut ist, ist das am besten an den Himmelszeiten zu sehen.

Wenn man in diesem Wald irgendeine Drei, und diese aus den übrigen herausnimmt, wird es ein Einfaches sein, zu sehen, dass sie gleichzeitig sowohl Basis für die einen Zahlen (aus der Welt der Zeit) und Exponent der anderen (aus der Welt des Raumes) ist.

Prigovs Konsekutivkonstruktionen zur Beschreibung von Chancen bilden im ersten Teil eine esoterische oder absurde Annahme, eine Versuchsanordnung, der dann eine in ganzen Zahlen bzw. Prozentzahlen ausgedrückte Angabe der Wahrscheinlichkeit entspricht:

Если спроецировать на спину нормального взрослого человека слова Хуй, то шансы, что он его разгадает, будет 50 к 50.

⁶⁶ Zit. n. Hansen-Löve 1987, 27.

Если на левую сторону рисового зерна спроецировать модель Вселенной, то шансы открывать неведомые досель закономерности будут 37 к 63.

Если же ничего не проецировать ни на что и дать небольшую, но значительную паузу, то шансы на самозарождение будут 2 к 1.

И ежели после всего описанного и спроецированного, при сумме всех суммированных шансов как 406,42 к 473,53, опять спроецировать на спину человека слово Хуй, то уже в этом случае шансы его будут необозримаемы и утрашающи. (Prigov 2001, 30)

Wenn man auf die Wirbelsäule eines normalen erwachsenen Menschen das Wort Chuj projiziert, sind die Chancen, dass er es ausspricht, 50 zu 50. Wenn man auf die linke Seite eines Reiskorns das Modell des Weltalls projiziert, sind die Chancen, bislang unbekannte Gesetzmäßigkeiten zu entdecken, 37 zu 63.

Wenn man aber nichts auf nichts projiziert und eine kleine, aber bedeutende Pause gibt, sind die Chancen auf Urzeugung 2 zu 1.

Und wenn man schließlich nach all dem Beschriebenen und Projizierten, angesichts der Summe der summierten Chancen als 406,42 zu 473,53 wiederum auf die Wirbelsäule eines Menschen das Wort Chuj projiziert, dann werden in diesem Fall seine Chancen unabsehbar und erschreckend sein.

(Er)zählen bis zum Ende

Не события управляют временем, а время ими.
(Chlebnikov 2000, 75)⁶⁷

Das Zählen und Erzählen hängt vom jeweiligen Ende ab. Es birgt die Fiktion des Aufschubs des Endes ebenso in sich (etwa die List der Scheherazade in *Tausendundeine Nacht*), wie die Fiktion, um Fiktion werden zu können, von ihrem Ende lebt.⁶⁸ Das ‚Zählen‘ im ‚Erzählen‘ indiziert die Zeit des einen im anderen.⁶⁹ Auf das „Tick“ folgt das „Tack“, und was dazwischen ist, kann Fiktion sein. Sich einen ‚Reim‘ auf das Dazwischen zu machen oder die Zwischenzeit mit einer Geschichte zu füllen, scheint eine anthropologische Konstante zu sein.⁷⁰

Prigovs Jubiläumsalphabet, die „Pjat’desjataja Azbuka (minut na sorok)“ („Fünzigstes Alphabet [für ungefähr vierzig Minuten]“) bedient sich dieses die vergehende Zeit beschreibenden Verfahrens. Hier wird nicht, wie sonst in

⁶⁷ (Nicht die Ereignisse leiten die Zeit, sondern die Zeit sie.)

⁶⁸ Mit Blick auf die absurde Unendlichkeit vgl.: Hansen-Löve 1994, 324ff., Niederbudde 2004.

⁶⁹ Man denke an vorhersehbare Fortsetzungen, bzw. Häufigkeit, bzw. Enden in archaisch strukturierten Texten.

⁷⁰ Vgl. u.a. Kermode 1967, 63: „Our ways of filling the interval between the tick and tock must grow more difficult and more self-critical, as well as more various; the need we continue to feel is a need of concord, and we supply by increasingly varied concord-fiction.“ Oder: „If we forget that fictions are fictive we regress to myth (as when the Neo-Platonists forgot the fictiveness of Plato’s fictions and Professor Frye forgets the fictiveness of all fictions).“ (ibid, 41).

| | |
|-----------------------|---------|
| Я! | Ich! |
| и все ⁷² | und aus |
| (Hervorhebungen B.O.) | |

In der Vorbekundung wird lediglich auf die, als ungefähre angegebene, ‚Dauer des Textes‘, seiner Performanz eingegangen: „minut na sorok“ („ungefähr vierzig Minuten“). Die Angabe der Dauer unterstreicht den performativen Charakter des Textes – Film, Theater und Musik sind Kunstformen, die ihre Aufführungsdauer angeben. Nun ist aber schon im Titel erklärt, dass die Dauer eine bloß ungefähre sei. Ebenso gut könne es um vieles kürzer dauern, natürlich aber auch entscheidend länger. Dies klingt wie eine Drohung, erwartet man doch von jeder Performanz / Performance die *lysis* – als Auf- und Erlösung. Vor allem, wenn die Ankündigung, die Vorbekundung ebenso verlautet, dass nichts passiere, außer „Zeit“ und „Alphabet“.

Это вовсе не значит, что это будет длиться 40 минут. Возможно кончится, вполне возможно, и гораздо раньше. Возможно, будет длиться и гораздо дольше. Даже лучше, если дольше. Хотя, все равно. Коль ничего не случится, так хоть время случится. Ну, и, конечно, азбука! Азбука! (Prigov 1993, 183)

Das heißt durchaus nicht, dass es 40 Minuten dauern wird. Es ist möglich, sehr gut möglich, dass es schon viel früher zu Ende geht. Es ist aber auch möglich, dass es viel länger dauern wird. Es ist sogar besser, wenn es länger dauert. Obwohl, es ist egal. Denn wenn nichts passiert, passiert wenigstens die Zeit. Na, und das Alphabet, natürlich. Das Alphabet!

Prigovs Längen haben einen Endpunkt und die eigentliche Idealität des idealen Dichters besteht darin, dass das Projekt mit der Endlichkeit rechnet, anstatt mit der Unendlichkeit zu spekulieren. Im Zyklus „Isčislennye stichi“ (1983) („Berechnete Gedichte“)⁷³ wird das Thema des Zählens der einzelnen poetischen Texte explizit. So gehört das Erreichen einer festgelegten Anzahl an Texten zu den deklarierten Schaffenszielen, wobei exakt zu errechnen ist, wann das gesteckte Ziel erreicht sein wird: „По моим подсчетам / соответственно темпам моего писания /, это будет исполнено к году, примерно, 90-ому.“ („Gemäß meinen Berechnungen [bezogen auf mein Schreibtempo], wird dies ungefähr zum Jahr 90 erfüllt sein“). Die „ungeheure“ Zahl soll also plangemäß realisiert werden, was dann auch prompt humanitäre Folgen hat. Da das Schreiben drohende Katastrophen und Enden aufhalte, ist auch der bevorstehende friedvolle Zeitabschnitt berechenbar: „Следовательно и войны не будет года до 90-ого. Мне предствалется, что сей аргумент гораздо основательней всех

⁷² Prigov 1993, 183-191.

⁷³ Typoskript im Besitz der Verfasserin.

прочих на этот предмет.“ („Folglich wird es auch bis zum Jahre 90 keinen Krieg geben. Ich denke, dass dieses Argument viel grundlegender ist, als alle anderen Argumente zu diesem Thema es sind.“)

Dies ist die eine Seite der – fiktiven – Projektbedingung: Solange der Punkt ‚zehntausendstes Gedicht‘ nicht erreicht, dieses nicht gezählt werden kann, wird es keinen Krieg geben (so wie der Tod ausbleibt, solange Geschichten erzählt werden). Was aber heißt dies für die Zeit nach dem zehntausendsten Gedicht? Auf den naiven Aufschub des Endes bzw. der Apokalypse in die Unendlichkeit wird bewußt verzichtet. Dieses „yes“ zum Ende positioniert den Dichter zwischen demiurgischer Allmacht und allgemein menschlicher Endlichkeit. Dies vielleicht auch, weil das Geschriebene nur unter diesen Prämissen in ein materielles Archiv eingehen kann und damit nicht in einer Unendlichkeit verschwinden muß:⁷⁴

Конечно, будучи заинтересованным более делом спасения мира, чем исполнением поэтического долга, я мог бы сознательно оттягивать написание последнего катастрофического стихотворения, с целью продлить мирный период на нескончаемый срок, определяемый только моими способностями прожить нескончаемо долго. Но это было бы нарушением правды моих взаимоотношений с Судьбой, и я был бы незамедлительно наказан, / и, может быть, гораздо более ужасным способом / пострадало бы и все человечество. (Prigov 1983)

Wäre ich natürlich mehr in Sachen Rettung der Welt interessiert, denn in der Erfüllung meiner poetischen Pflicht, könnte ich bewußt das Schreiben des letzten katastrophalen Gedichtes hinauszögern, mit dem Ziel, die friedliche Periode auf endlose Frist zu verlängern, bedingt nur durch meine Fähigkeit, endlos lange zu leben. Aber das wäre eine Verletzung der Wahrheit meiner Beziehungen zum Schicksal, und so würde ich unweigerlich bestraft, und – wahrscheinlich – würde die ganze Menschheit auf noch schrecklichere Art leiden.

Dabei blinken in dieser Argumentation die Grenzen des Menschlichmöglichen wie des Schicksalgebundenen immer wieder auf, beginnend alleine schon damit, dass Schaffungsumfang und Weltzeit zueinander in ein Verhältnis gesetzt werden, oder etwa dann, wenn als eine der Konsequenzen die Verletzung der Vereinbarungen mit dem Schicksal erwogen wird. Das Überprojekt „idealer Dichter“ bleibt so doch eines der Menge, der „quantitas“: Die Unendlichkeit wird als „conditio inhumana“ (an)erkannt.

⁷⁴ Vgl. Groys 1995, 216: „Eine partielle Zerstörung innerhalb des Archivs ist also möglich, eine totale Zerstörung des Archivs aber nach wie vor undenkbar. [...] Das passende Medium für das derridische Archiv wäre nur das unendliche Gedächtnis Gottes (das allerdings das Vergessen nicht ausschließt). Das Papier reicht offensichtlich nicht aus.“

Von der Euphonie der Zahlen mit den Klängen des Universums⁷⁵ zur Topographie der Verschiedenartigkeit der Welt

Im frühen Gedicht „Zver' + čislo“ („Tier + Zahl“) fällt vor allem auf, wie sich in der Reimäquivalenz der Gleichklang der beiden lyrischen Helden, des Tieres („zver'“) und der Zahl („čisel“), mit jenen Gegenständen konstituiert, die in Chlebnikovs Universum des ubiquitären Gleichklangs und Einklangs so wesentlich sind („koromysel“, „uravnenie“): „koromysel – vymysel – čisel – posla – čisla – uravneniem – rasteniem – lom – čislom – ver' – vozvysel – zver' – čisel“. Dabei scheint, der im Gedichttitel angegebenen mathematischen Operation der Addition gemäß, hier noch eine der physikalischen Schwerkraft folgende Opposition gegeben. Der prophezeite nahe Tag, an dem die Erhebung aller, gefolgt vom Aufstieg des „Tieres“ mit dem „Paar weißer zarter Zahlen“, einsetzen wird, ist in der letzten Strophe verhindert mit einem „No“ („Aber“), welches spiegelbildlich im fallenden „On“ („Er“) realisiert ist: der „zver'“ scheint den sirenenhaften Tönen noch nicht gewachsen zu sein: er stürzt.

Зверь + число

Когда мерцает в дыме сел
Сверкнувший синим коромysel,
Проходит Та, как новый вымысел,
И бросит ум на берег чисел.

Воскликнул жрец: „О, дети, дети!“ –
На речь афинского посла.
И ум, и мир, как плащ, одеты
На плечах строгого числа.
И если смертный морщит лоб
Над вино-пенным уравнением,
Узнайте: делает он, чтоб
Стать роста на небо растением.⁷⁶

Прочь застенки! Глаз не хмуря,
Огляните чисел лом.
Ведь уже трепещет буря,
Полупоймана числом.

Напишу в чернилах: верь!
Близок день, что всех возвысел!

⁷⁵ „Im Gegensatz zur symbolistischen Korrespondenztheorie geht es hier nicht eigentlich um ‚metaphorische‘ Metaphorik, sondern um die erst in der Zukunft zu vollendende Konstruktion einer Sprache des ‚neuen Sehens.‘“ Stempel 1982, 366-367.

⁷⁶ Die Doppelbedeutung von Wurzel und Baum-, Pflanzenwurzel. Zum Baum-Buch-Paradigma vgl. Hansen-Löve 1985, 33-39.

И грядет бесшумно зверь
С парой белых нежных чисел!

Но, услышав нежный гомон
Этих уст и этих дней,
Он падет, как будто сломан,
На утесы меж камней. (Chlebnikov 1986, 100-101)
Wenn im Rauch der Dörfer blinkt
Das im Blauen blitzende Tragejoch,
Schreitet Ta durch, wie ein neuer Gedanke,
Und wirft Verstand auf das Ufer der Zahlen.

Es rief der Opferpriester aus: „Oh, Kinder, Kinder!“ –
Auf die Rede des athenischen Gesandten.
Und der Verstand und die Welt sind wie ein Umhang
Über die Schultern der strengen Zahlen gezogen.

Und wenn der Sterbliche die Stirn runzelt
Über die weinschäumende Gleichung,
Wisset: er tut es, um
Ein zum Himmel reichendes Gewächs zu werden.

Fort mit der Folterkammer! Bar düsteren Blicks,
Seht euch die Bruchstücke der Zahlen an.
Denn es zittert schon der Sturm,
Halbeingefangen von der Zahl.

Ich werde schreiben in Tinte: Glaub!
Nah ist der Tag, da es alle erheben wird!
Und es ersteht lautlos das Tier
Mit einem Paar weißer zarter Zahlen!

Aber, den zarten Heidenlärm vernommen,
Dieser Münder und dieser Tage,
Fällt es, als wäre es gebrochen,
Auf die Klippen zwischen den Felsen.

Der poetische Handel mit den Bedeutungen⁷⁷ wird bei Prigov bewußt ausgesetzt, die Möglichkeit einer symbolischen Entsprechung zwischen Ziffern / Zah-

⁷⁷ Zum Sprecher als „Sprachhändler“ vgl. Hansen-Löve 1982, 199ff.: „Auf dem Markt (also im Rahmen der sozio-ökonomischen Kommunikation) kann dieses ‚wörtlich Genommene‘ so betrachtet werden, als besäße es tatsächlich eine materielle Realität. In Wirklichkeit ist es aber nur das spekulative Produkt eines ‚Luftgeschäftes‘, eines ‚Verschiebens‘ nicht vorhandener Güter, deren Marktwert ihren Sachwert völlig verdrängt hat. Also etwa ein Handel mit ungedeckten Schecks, mit ‚toten Seelen‘ [...]. Die ‚toten Seelen‘ sind ja auch nichts anderes als das Produkt einer verbalen Realisierung, ja sie sind geradezu die Personifizierung eines reinen Marktwertes, dessen ‚physisches Substrat‘ (Menschen) oder ‚physische Realität‘ (also Seelen) nicht mehr vorhanden ist; insofern sind die ‚Seelen‘ auch tot, weil ihre Träger gestorben sind (‚Seelen‘ = Leibeigene, von denen nur noch die Namen übrig geblieben sind

len und Realien durch scheinbar natürliche Zuordnungen, Aufteilungen ausgeschlossen. Die Zeichen haben keine semiotische / metaphorische Qualität, das Zahlenzeichen hat keine zwei Seiten im Sinne der Rückseite, des paradigmatisch-vertikalen Darunter oder Dahinter: Vor uns steht ein Daneben der Aufeinanderfolge, wie es sich im Zyklus „Čislovye paspredelenija“ („Zahlenverteilungen“) (1996) expliziert:

Не следует рассматривать попытки и опыты перенесения неких закономерностей на числовые распределения как прямую математизацию типа синтактики. Нет. Ведь если обратно перевести числа на предположенные им явления, мы вряд ли получим те же самые наполнения, не накладывающиеся на математическую обратимость и симметричность, что также подтверждается невозможностью каких-либо операций между самими числами. Нет, они просто называются, стоят и значат самих себя и некое отношение самих себя к ими обозначаемой реальности, ну и, конечно, ощущают *рядоположенность со своими соседями*. А что сама реальность за пределами цифр? – ее статус в этой операции *принципиально онтологичен и нередуцируем*, но просто проецируем на статусные числовые позиции. (Prigov 2001, 92) (Kursiv B.O.)

Es geht nicht an, die Versuche und Erfahrungen der Übertragung bestimmter Gesetzmäßigkeiten auf die zahlenmäßige Verteilung als unmittelbare Mathematisierung im Sinne der Syntaktik zu betrachten. Nein, denn überträgt man die Zahlen zurück auf die von ihnen veranschlagten Erscheinungen, erhalten wir kaum genau die selben Entsprechungen, die sich nicht auf die mathematische Umkehrung und Symmetrie anwenden lassen, was sich gleichermaßen durch die Unmöglichkeit irgendwelcher Operationen zwischen den Zahlen bestätigt. Nein, sie nennen sich einfach, stehen da und bedeuten sich selbst und haben keinerlei eigene Beziehung zu der von ihnen bezeichneten Realität, und, natürlich fühlen sie ihre *Lage im Bezug auf ihre Nachbarn*. Und was ist die Realität außerhalb der Grenzen der Ziffern? Ihr Status in dieser Operation ist *prinzipiell ontologisch und irreduzibel*, er ist lediglich einfach auf den Status der Zahlenpositionen zu projizieren.

Если перевести нашу жизнь на укусы змеи и поцелуи ребенка, то получится, пожалуй, 7 и 4 соответственно.

Если перевести частную жизнь на количества костей в организме и процент содержания соли в мясе, то мы можем выбирать между значениями 8, 9, 10, 1 и 10,1 15 28. (Prigov 2001, 93)

[...]. [...] ((Ziel aller Realisierungsakte: Rückführung der fiktionalen (bzw. autoreflexiven) Verkehrs- und Tauschfunktion des Zeichens, das seinen (Informations-)Wert einem ‚contrat social‘ oder sonstigen Spielregeln verdankt, auf seinen realen Wert als ‚Symbol‘ einer (imaginativen) ‚psychischen Realität‘ und auch als ‚Realie‘ einer psycho-physischen Empirie (man denke hier an das Postulat der ‚Dinghaftigkeit‘ des Kunst-Werkes in der Ästhetik der Moderne).“

Übersetzt man unser Leben in Schlangenbisse und Kinderküsse, ergibt sich wohl 7 beziehungsweise 4.

Übersetzt man das Privatleben in die Menge der Knochen im Organismus und den Salzgehalt des Fleisches in Prozent, so können wir zwischen den Bedeutungen 8, 9, 10, 1 und 10,1 15 28 wählen.

Diese räumliche Anordnung erfolgt in einem glatten Raum der reinen Oberflächen und Nachbarschaften,⁷⁸ einer „Typologie und Topologie der Mannigfaltigkeit“.⁷⁹ Von hier aus wäre die „Systemvorstellung“ von der Kultur zu hinterfragen. Die postmoderne Ästhetik und Poetik scheint gewissermaßen ihre Positionierung im systematischen (euklidischen?) Systemmodell der Kultur zu verweigern. Durch ihr schlichtes Positionieren, das jegliches Oppositionieren oder Sub-Positionieren ausschließt, ignoriert sie Tiefendimensionen und Tiefenillusion und damit den gesamten Bereich kultureller Transzendenz.

Gleichklang

Den dritten Paragraphen von „Naša osnova“ („Unsere Grundlage“) (1919) widmet Chlebnikov dem „Mathematischen Begriff der Geschichte“, dem „Gamma Budetljane“. Die 317 als Schwingungszahl der a-Saite tritt dabei als Zeitfaktor in Erscheinung, der Gesetzmäßigkeiten des historischen Verlaufs aufdeckt und somit auch in die Lage versetzen wird, Ereignisse vorherzusagen (Abb. 5).

Если понимать все человечество как струну, то более настойчивое изучение дает время в 317 лет между двумя ударами струны. Чтобы определить это время, удобен способ изучения подобных точек. *Перелистаем страницы прошлого. Мы увидим, что законы Наполеона вышли в свет через 317.4 [1268] после законов Юстиниана – 533 год. Что две империи, Германская – 1871 год, и римская – 31 год, основаны через 317.6 [1902] одна после другой. [...] Итак, 317 лет не призрак, выдуманный большим воображением, и не бред, но такая же весомость, как год, сутки земли, сутки солнца.* (Chlebnikov 1986, 629) (Kursiv B.O.)

⁷⁸ „Die artikulierte, nomadisch gerichtete Ordnungszahl, die zählende Zahl, verweist auf den glatten Raum, sowie die gezählte Zahl auf den gekerbten Raum verweist.“ Deleuze / Guattari: 669ff.: Zur Einführung der Mannigfaltigkeit durch Riemann: „Das Ende der Dialektik zugunsten einer Typologie und Topologie der Mannigfaltigkeit: Jede Mannigfaltigkeit werde durch n Bestimmungen definiert. [...] Die Zahl verteilt sich im glatten Raum, sie teilt sich nicht mehr, ohne jedesmal ihr Wesen zu ändern, ohne die Einheit zu wechseln, von denen jede einen Abstand und eine Größe repräsentiert.“ [...] „Der allgemeinste Riemannsche Raum stellt sich somit als eine amorphe Ansammlung von Teilen dar, die nebeneinander stehen, ohne dass sie aneinandergrenzen.“

⁷⁹ Dazu Hansen-Löve 1988, 135-223.

Wenn man die ganze Menschheit begreift als eine Saite, so ergibt die beharrliche Untersuchung eine Zeit von 317 Jahren zwischen zwei Anschlägen der Saite. Um diesen Zeitraum festzustellen, ist die Erforschung ähnlicher Punkte geeignet. *Blättern wir die Seiten der Vergangenheit durch.* Wir werden sehen, dass die Gesetze Napoleons 317.4 nach den Gesetzen Justinians auf die Welt kamen im Jahre 533. Dass zwei Kaiserreiche, das Deutsche 1871 und das Römische 31, 317.6 nacheinander gegründet worden sind. [...] *Also: 317 Jahre sind kein Gespenst, Frucht einer kranken Einbildung, auch kein Hirngespinnst, sondern eine ebensolche Wägbarkeit wie das Jahr, der Erdentag, der Sonnentag.* (Chlebnikov 1972, 330f.)

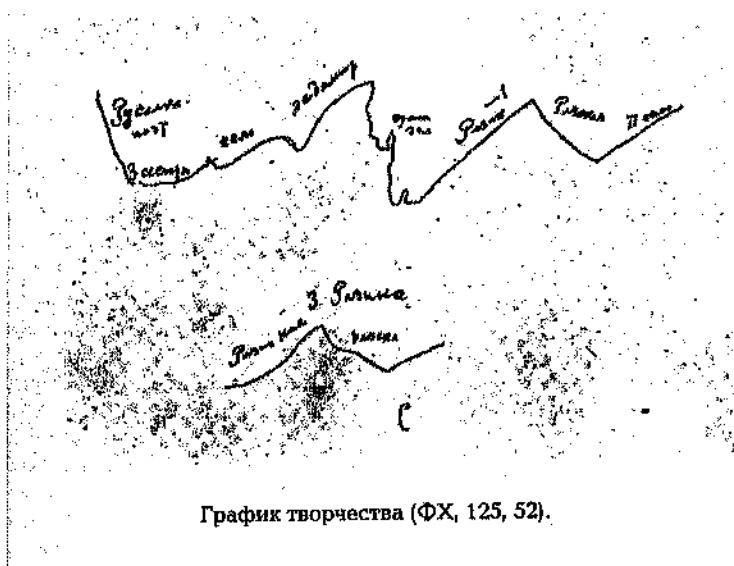


График творчества (ФХ, 125, 52).

Abb. 4: Chlebnikov 2000, 103: „График tvorčestva“ („Die Schaffenskurve“)

317, die Schwingungszahl der a-Saite, findet eine Entsprechung in der Zahl 365, der Erdumlaufzeit. Mit beiden Zahlen kann die Reihe „ubyvajuščich vremen“ („abnehmender Zeiten“) aufgestellt werden.

Цепь времен $a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_{n-1}, a_n$, связанных по такому закону: a_n в 365 или в 317 раз менее a_{n-1} . Этот ряд убывающих времен и есть гамма Будетляна. (Chlebnikov 1986, 630)

[So] erstet vor uns die Kette der Zeiten $a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_{n-1}, a_n$, die gebunden sind nach diesem Gesetz: a_n in 365 oder in 317 mal weniger das a_{n-1} .

Diese Reihe der verringerten Zahlen ist das Gamma des Budetljanins, (Chlebnikov 1972, 332)

Auch die 48 eröffnet eine geheime Gesetzmäßigkeit des Lebens: 48 ist die Differenz aus den beiden Zahlen 365 und 317 ($365-317=48$), ihr Ziffernbild bringt an der Einerstelle das Doppel der Zehnerstelle, und die Ziffernsumme ergibt 12 – drei gute Gründe für Exklusivität:

Изумительно, что и человек как таковой носит на себе печать того самого счёта. Если Петрарка написал в честь Лауры 317 сонетов, а число судов во флоте часто равно 318, то и тело человека содержит в себе 317.2 мыщц = 634, или 317 пар. Костей в человеке $48.5 = 240$ поверхность кровяного шарика равна поверхности земного шара, деленной на 365 в десятой степени. (Chlebnikov 1986, 631f.)

Erstaunlich ist, dass auch der Mensch als solcher den Stempel derselben Rechnung auf sich trägt. Wenn Petrarca zu Ehren Lauras 317 Sonette geschrieben hat und die Zahl der Schiffe in einer Flotte oft gleich 318 ist, so enthält auch der menschliche Körper 317.2 Muskeln – 634, 317 Paare. Knochen hat der Mensch $48.5 = 240$, die Oberfläche eines Blutkörperchens ist gleich der Erdoberfläche, geteilt durch 365 in zehnter Potenz.

„300, 6 und fünf“ taucht mit 48 auch im fünften Segel der „Deti Vydry“ („Kinder des Otters“) auf, als Differenz damit implizit auch die 317.⁸⁰

И где-то гайка, с оси выпав,
Несет крушеньё шатуна.
Вы – те же: 300, 6 и пять,
Зубами блещете опять.
Их, вместе с вами, 48.
Мы, будетляне в сердце носим
И их косою травы косим.
Нас просят тщетно: мир верни,
Где нет винта и шестерни.
Но будетлянин, гайки трогая,
Плаща искавший долго впору,
Он знает, он построит многое,
В числе для рук найдя опору. (Chlebnikov 1986, 443f.) [...]

Und irgendwo trägt eine aus der Achse gefallene Mutter
Die Drehung der Pleuelstange.
Ihr – die selben: 300, 6 und fünf,
Mit den Zähnen blitzt ihr wieder.
Sie sind mit euch 48.
Wir, die Budetljanen tragen im Herzen

⁸⁰ Vgl. auch „Učitel“ i Učenic“, Chlebnikov 2000, 589.

Und schneiden ihre Gräser mit der Sense.
 Man bittet uns vergeblich: gib die Welt zurück,
 Wo keine Schraube ist und kein Zahnrad.
 Aber der Budetljane, die Schraubenmutter berthrend,
 Nachdem er lange nach einem passenden Umhang gesucht hatte,
 Weiß, er wird vieles bauen,
 In den Zahlen wird er für die Hände Stütze finden. [...]

Prigovs Zyklus „Poziciji“ („Positionen“, 1997) beschäftigt sich mit eben diesem Phänomen der Nachbarschaft der Zahlen zueinander. Wieder einmal ist im Vergleich zu Chlebnikov die Bezogenheit der Zahlen aufeinander bzw. auf die Welt der Realia eine sehr reduzierte: Grundsätzlich verbindet sie lediglich die Positionierung auf dem Zahlenstrang oder die rein mathematisch begründete Teilbarkeit. Gleichzeitig ist ein ephemeres Bewußtsein von Zahlenmystik und Zahlensymbolik festzustellen. Dies stellt Yin und Yang, die Hasensippe und die mythologische Aufgeladenheit von Zahlen wie 3 und 9 in eine Reihe.

Говорится о позиции как таковой, чистой, самодостаточной, само-, так сказать удовлетворяющейся [...] то есть она как бы говорит: Ты кто? Вот я, например, такая-то позиция! Понятно! Отвечает он, не задавая ни одного ненужного, глупого дополнительного вопроса. (Prigov 2001, 80)

Die Rede ist von der Position als solcher, der reinen, selbstgenügsamen, der sozusagen selbst-befriedigenden, sich selbst-befriedigenden [...] das heißt, als ob sie sagen würde: Wer bist du? Hier, ich zum Beispiel, bin diese Position! – Verstehe! antwortet der, ohne eine einzige, unnötige, doofe, zusätzliche Frage zu stellen.

Начнем сразу с 17-й позиции, она отличается от 16-й и 18-й принципиально либо тем, что следует за 16-й и перед 18-й, либо тем, что обозначает абсолютно иное, чем 16-я и 18-я, имеющие выход на истину не через них, как начала уменьшающегося и возвращающегося рядов, но непосредственно.

Beginnen wir gleich mit der 17. Position, sie unterscheidet sich von der 16. und 18. prinzipiell, entweder dadurch, dass sie auf die 16. folgt und vor der 18. kommt, oder dadurch, dass sie etwas absolut anderes bedeutet als die 16. und 18., die den Zugang zur Wahrheit nicht durch sie, als Anfang abnehmender oder anwachsender Reihen haben, sondern unmittelbar.

27⁸¹ на вид вроде бы попроще и складывается из 2 и 7, либо из 13 и 14, 10 и 17, из 9 помноженного на 3, из 54, деленных на два, но все эти одинаковости принципиально разные, и если 27, сложенному из 2

⁸¹ Zur „27“ vgl. Chlebnikov 2000, 98.

и 7, можно уподобить Инь и Янь, то уже сумма 13 и 14 – напоминает семейство кроликов, а 9 помноженное на три, – представляет и вовсе уж что-то из вещей магических, иногда запредельных.[...] (Prigov 2001, 80f.)

27 sieht einfacher aus und setzt sich zusammen aus 2 und 7, oder aus 13 und 14, 10 und 17, 9 multipliziert mit 3, aus 54 geteilt durch zwei, doch all diese Identitäten sind prinzipiell unterschiedlich, und wenn man 27, zusammengesetzt aus 2 und 7, mit Yin und Yang vergleichen kann, so erinnert schon die Summe aus 13 und 14 an eine Kaninchensippe, und 9 multipliziert mit drei repräsentiert auch bereits irgendwelche magischen Dinge, mitunter transzendente.

Dabei kommt es zwar durchaus vor, dass auch Prigov in den Seiten des Buches der Zukunft blättert. Er tut dies jedoch, indem er es nach dem Zufallsprinzip aufschlägt.⁸²

„[...] pobeda nad smert’ju“ – Der abgezählte Sieg über den Tod

И дети все умирают, и Смерть все к ним по-прежнему приходит в самых разнообразных облициях, но с единственной и всем понятной целью. И стихи по-прежнему слагаются. Понятно, что это не очень вдохновляюще, да и уже утомляет своей монотонностью. Но что делать? – властная сила проекта одолевает все эти сантименты, да и смерть свою через бесстрастное размножение ее имени на множество симулякров. А, может, это и есть победа над смертью? а? (Prigov 2002, 77)

Und Kinder sterben und der Tod sucht sie wie eh und je in unterschiedlichster Gestalt auf, aber immer mit dem einzigen und allen bekannten Ziel. Und nach wie vor werden Gedichte verfaßt. Klar, dass das nicht sehr inspirierend ist, ja, es bedrückt sogar schon mit seiner Monotonie. Aber was tun? – Die mächtige Kraft des Projektes überwältigt all die Gefühlsduselei, ja, und den eigenen Tod durch die leidenschaftslose Vervielfältigung seines Namens auf eine Vielzahl von Simulakren. Aber möglicherweise ist er das auch – der Sieg über den Tod? Oder?

2002 erscheint ein Band mit dem Titel *Ditja i smert’* (*Kindchen und der Tod*). In der Vorbekundung werden die Texte als Teil eines 1000 Gedichte umfassenden Projektes vorgestellt. Es bestehe aus jeweils 25 Gedichten in insgesamt 40 Bänden.⁸³

⁸² Vgl. dazu auch Chlebnikov 1986, 629. Dazu auch Hansen-Löve 1985, 27-33.

⁸³ „Естественно, что при предполагающемся количестве стихов про Дети и Смерть равному 1000, разбитом (как у меня обычно принято, по 25 стихотворений на сборник) на 40 сборников с 40 соответствующими предуведомлениями, на каждое предуведомление остается весьма мало принципиальных заявлений и замечания по поводу

Morphologisch sind die einzelnen im Bändchen abgedruckten Gedichte (ca. 100) ident; Ein Kind ‚trifft‘ auf den Tod bzw. erwartet diesen. Die Begegnung endet tödlich:

Beispiel a)

Дитя денежки считает
 Мороженое чтоб купить
 И все немного не хватает
 К нему подходит сзади *Смерть*:
 Я угощаю – говорить
 - Бесплатно! И дитя лежит
Бездыхано (Prigov 2002, 58) (Hervorhebungen B.O.)

Das Kindchen zählt die Münzchen ab
 Ein Eis will es sich kaufen
 Und es fehlt ein wenig nur
 Von hinten tritt der Tod heran:
 Ich lade dich ein, sagt er
 Kostenlos! Und das Kindchen liegt da
 Leblos!

Beispiel b)

Дитя проспало целый день
 Под вечер лишь глаза раскрыло
 И спрашивает: Приходила
 Ко мне? – Кто? – Легкая как тень
 Такая, в общем! *Моя Смерть!* –
 Нет, да и что ей приходиться?
 Ты мало еще!
 Спи! –
 Сплю, сплю (Prigov 2002, 16)
 Den ganzen Tag hat das Kind geschlafen
 Zum Abend hin erst hat es die Augen aufgemacht
 Und gefragt: Ist jemand gekommen
 Zu mir? – Wer? – Ein wie ein Schatten so leicht
 Vielleicht! Mein Tod! –
 Nein, warum sollte er auch?
 Du bist noch klein!
 Schlaf!

прямого предмета данной длинной серии.“ (Prigov 2002, 113). (Es ist natürlich, dass bei der mutmaßlichen Menge von 1000 Gedichten über das Kindchen und den Tod, aufgeteilt (wie das bei mir üblich ist, zu je 25 Gedichten pro Band) auf 40 Bände mit entsprechenden 40 Vorbekundungen, für jede einzelne Vorbekundung nur sehr wenige prinzipielle Ankündigungen und Bemerkungen im Hinblick auf den unmittelbaren Gegenstand der vorliegenden langen Serie bleiben.)

Ich schlaf ja schon, ich schlaf ja schon

Vor allem in Beispiel a) wird deutlich, wie der Tod als banales Tauschgeschäft auf- und eintritt – ein Tausch freilich, der ebenso verführerisch wie kriminell erscheint. Das Zählen, hier ist es das Abzählen des Geldes, enthüllt also keineswegs das Geheimnis des Todes, wie dies noch in den eingangs zitierten Berechnungen der Gesetzmäßigkeiten des Todes bei Chlebnikov der Fall war. Hier ruft das Zählen den vor- bzw. frühzeitigen Tod, den Kindstod auf den Plan.

Dabei führt der Zyklus aber durchaus einen Kampf gegen den Tod, einen Kampf, der auf die Waffe der Vielzahl, der Vielfältigkeit setzt. Der Name „smert“ („Tod“) soll so oft genannt werden, bis er seinen Sinn verliert, zum leeren Simulakrum wird. Hierfür spielt sicher auch die behauptete Vielzahl der Gedichte dieses Zyklus eine Rolle. Es sind eben genau 25 mal 40, also exakt 1.000.

Auch hier ist eine Anagrammatik mit im Spiel. Man könnte sie als „diskursives Anagramm“ bezeichnen, – diskursiv, weil hier nicht das Lexem #смерть# (#smert'#) die Reimstruktur im Sinne der inszenierten Anagrammatik⁸⁴ nachhaltig prägt,⁸⁵ sondern weil die von Baudrillard behauptete Antiökonomie des Anagramms diskursiv die Reimstruktur bricht: „Smert“ bleibt ungereimt (in Beispiel a), es ist seine Replik „Besplatno!“ („kostenlos“), die eine alliterative Entsprechung im Anfangsreim, den das letzte Wort bildet, findet: „bezdychanno“ („leblo“). Der Tod verlangt nichts – außer dem Leben. „Smert“ steht außerdem im kryptogrammatischen Bezug zu „sinotret“ (smøret' = smert'), was zum von Majakovskij reinszenierten Skandalon der Faszination für den Kindstod führt.⁸⁶ Hier könnte man wohl von einem ‚interdiskursiven‘ Kryptogramm sprechen.

Die Behauptung, der Zyklus bestehe aus genau 1.000 Texten, entspricht keineswegs der Realität. Auch wenn nur eine Auswahl der Texte erschienen ist, zeigt bereits diese, dass die Behauptung, jeder der 40 Bände bestehe aus 25 Gedichten, nicht den nachzählbaren Tatsachen entspricht. So beinhaltet alleine der „Tretij sbornik“ („Dritter Band“)⁸⁷ 28 Einzelgedichte. Auch wird nicht klar, ob der letzte der abgedruckten Bände mit der Bezeichnung „Ešče odin sbornik“ („Noch ein Band“)⁸⁸ der vierzigste oder einer der insgesamt 40 sein soll. Gut möglich, dass es sich um den supplementären einundvierzigsten handelt, oder lediglich den siebenunddreissigsten...

⁸⁴ Hansen-Löve 1988, 156.

⁸⁵ Prigov 2002, 53. (In Wasser löst das Kindchen Farben auf / Und will etwas zeichnen / In Grün, Blau, Gelb, Rot / Aber Schwarz wird alles / Und es ist sogar schrecklich anzusehen / Und warum? – es ist der Tod / der mit den Arnen des Kindes / sein Bild zeichnet).

⁸⁶ Vgl. „Я люблю *смотреть*, как умирают дети.“ (Ich *sehe* gern, wie Kinder sterben). (Hervorhebung B.O.) Majakovskij 1993, 24f.

⁸⁷ Prigov 2002, 9-38.

⁸⁸ Prigov 2002, 111-142.

„1.000“ scheint hier lediglich eine Vielzahl bzw. die Methode der Vervielfältigung zu indizieren. Schon in der Vorbekundung zum „Vierten Band“ („Četvrtý sborník“)⁸⁹ ist die Rede davon, dass sich konstruierende, wiederholende, reimende Elemente und Züge herausbilden, welche auf den ersten Blick irrtümlich als Mangel an dichterischer Raffinesse beurteilt werden könnten. Dabei ist es aber gerade im Arbeitsprozeß dazu gekommen, dass man diesen Mangel als Segen begriffen habe, man immer mehr danach strebte, den gesamten lyrischen Raum mit diesem Mangel zu füllen, wodurch es gelingen sollte, die Vielfältigkeit auf ein kaum differenzierbares Minimum zu führen. Die bekannte Wirkung des Todes, die darin liegt, daß er, als letztes Ereignis aus der Perspektive des ehemals Lebenden, keine weiteren miterlebten Ereignisse zur Folge hat, soll hier in tautologische Vielzahl transformiert werden. An die Stelle der Folgenlosigkeit tritt die serielle Wiederholung.⁹⁰ Eines wiederholten, insistierenden Aushungerns und Verendenlassens der Reime, die als ‚ärmlich‘ beichnet werden, sich immer aus der selben Reihe „smert’ – smotret’ – podsmotret“ zusammensetzen. Dafür sind sie eben umso reicher an Zahl. Eine Art tausendfaches Todes-Reich.

Интересно, что на протяжении этого длинного проекта проступают такие конструирующие, повторяющиеся, рифмующиеся элементы и черты, которые в процессе писания просто стихов предстали бы как ужасный недостаток и скудность воображения. Я имею в виду проступающие как архетипы рифмы-соположения: смерть-смотреть, подсмотреть, дитя-вертя, хотя. По мере нарастания тела проекта не то чтобы возникает желание избавиться от их навязчивости, но ровно наоборот – трудно отказаться от соблазна все дальнейшее пространство на протяжении многих лет только и заполнять ими, сведя разнообразие к еле различаемому минимуму. (Prigov 2002, 43f.)

Interessant ist, dass im Lauf dieses elendslangen Projektes derartige konstruktive, sich wiederholende, sich reimende Elemente hervortreten, die im Prozeß des Schreibens von ‚nur Gedichten‘ einen schrecklichen Mangel und eine Armut an Vorstellungskraft darstellen würden. Ich denke an die Archetypen der Reimbildung: smert’-smotret’, podsmotret’, ditja-vertja, chotja. Mit dem Anwachsen des Projektkorpus ist es nun aber nicht so, dass der Wunsch entstehen würde, sich ihrer Hartnäckigkeit zu entledigen, sondern es wird, genau im Gegenteil, schwer, auf den Segen zu verzichten, den ganzen Raum im Lauf vieler Jahren mit ihnen zu füllen, und dabei die Vielfalt zu einem kaum noch zu differenzierenden Minimum zu führen.

⁸⁹ Prigov 2002, 43-44.

⁹⁰ Vgl. Prigov 2002, 43-44.

Bemerkenswert ist hier die Hervorhebung der Tatsache, dass ‚er‘ selbst nie den Tod eines Kindes gesehen habe („sam nikogda ne videl smert' detej“). Ebenso bemerkenswert, wenn auch kaum mehr überraschend, die Begründung dazu: Es sei doch bei der Menge des Geschriebenen nicht verwunderlich, wenn man nicht alles Beschriebene mit eigenen Augen sehen könne. Hier tritt „smotret“ („schauen“) mit seinem kryptogrammatischen Inhalt „smert“ („Tod“) in Opposition zu „videt“ („sehen“). Somit verneint Prigov mit dieser Aussage Majakovskij, bei dem es ja bekanntlich heißt: „Ich sehe gern, wie Kinder sterben“ („ja ljublju smotret' kak umirajut deti“).⁹¹

Я люблю смотреть, как умирают дети.
 Вы прибоя смеха мгlistый вал заметили
 За тоски хоботом?
 А я – в читальне улиц –
 так часто перелистывал гроба том.
 [...]
 Я вижу, Христос из иконы бежал,
 хитона оветренный край
 целовала, плача, слякоть.
 [...]
 Хотя ты, хромой богомаз,
 лик намалюй мой
 в божницу уродца века!
 Я одинок, как последний глаз
 у идущего к слепым человека! (Majakovskij j1955, 48-49)

Ich sehe gern, wie Kinder sterben.
 Merken Sie, wie hinter dem Schweif der Schwermut
 Die düstere Welle der Lachflut schallt?
 Und ich
 durchblättere oft beim Schein der Laternen
 – im Lesesaal der Straßen – das Friedhofsjournal.
 [...]
 Ich sehe, Christus ist aus der Ikone geflohen,
 der Straßenkot küsst ihm weinend
 den windverwehten Saum des Chitons.
 [...]
 Male weingstens du, lahmer Herrgöttle-Kleckser,
 mein Gesicht

⁹¹ Vajskopf 1997, 54: „[N]enavist' k temporal' nomu tečeniju žizni s ee čeredovanijem roždenija i smerti, a ešče točnee – nenavist' k samoj žizni, pozdnee obličaemoj pod psevdonimom ‚byta‘.“ (Der Hass gegenüber dem temporalen Verlauf des Lebens mit seiner Abfolge von Leben und Tod, genauer noch – der Hass dem Leben selbst gegenüber, welches später unter dem Pseudonym ‚byt‘ (Alltag) entlarvt wurde.) Vgl. auch das bei Vajskopf leider nicht weiter nachgewiesene Zitat:

„Смотрит, / Как / смотрит дитя на скелет“ (Schauen, / Wie / die Kindlein auf das Skelett schauen). Vajskopf 1997, 52.

im Bethaus des Jahrhunderts, welches uns schindet!
 Ich bin mutterseelenallein, wie das Auge, das letzte,
 des Menschen, der unterwegs ist zu den Blinden.

(Majakowskij 1993, 24f.)

Mit dieser offensiven Projektion des Todes auf die Hoffnungsträger der Zukunft läßt sich sicher auch die Formel des ‚Anfangs vom Ende‘ fassen, die für die futuristische Avantgarde – vor dem Hintergrund des romantischen⁹² und symbolistischen Umgangs mit Thanatos und Kunsttod – so prägend ist. Geschmacklosigkeit und Bilderstürmertum scheinen hier eng beisammen zu liegen.⁹³

Die postmoderne Kindertotenlyrik ist hingegen eine Manifestation der nicht eigenen, der angeeigneten Erfahrungen, egal ob Kunst- oder Lebenserfahrung. Die „1.000“-fache Wiederholung, als abgezählte Wieder-Hervorholung des Topos (oder Traumas), steht dem modernistischen Fanatismus einer neuen Zeit / Zukunft gegenüber.

Тем более, принимая во внимание, что я никогда в жизни не видел ни мертвого дитя, ни хотя бы рискованных страшных обстоятельств, близких к подобному результату. [...] При количестве моего писания и, соответственно, тем и предметов [...] всего лично не оглядишь и не усмотришь. (Prigov 2002, 113f.) (Hervorhebungen B.O.)

⁹² Hierbei löst sich Prigov wohl aus dem Paradigma der romantischen Betrachtung dieser Frage, er überschreitet wie Majakovskij eine empfindliche Grenze. Gerade bei diesem Thema verliert die Kunst leicht ihre Souveränität – zu stark sind die Pole von Moral und Ethik: Die Kunst löst – eine Figur des Transitiven – keine Probleme (vgl. „transrationale Problemlösungsinstanz“), sie schafft hiermit tatsächlich solche, „die ohne die ästhetische Erfahrung gar nicht auftreten und gedacht werden können.“ Vgl. Menke 1988, 287: „Die romantische Funktionsbestimmungen [der ästhetischen Erfahrung, B.O.] beschreibt die Kunst teleologisch als transrationale Problemlösungsinstanz für ihr vorausgesetzte, unabhängig von ihr analysierbare Probleme der nicht-ästhetischen Diskurse; die moderne Situierung der Kunst bei Adorno denkt sie dagegen als Katalysator für die Hervorbringung von Problemen, die ohne die ästhetische Erfahrung gar nicht auftreten und gedacht werden können.“ Interessant auch, dass Menke behauptet, dass diese Differenz zwischen romantischer und moderner Aufwertung der ästhetischen Erfahrung jene zwischen Adorno und Derrida sei: „Derridas falsche Ausarbeitung der richtigen Intuition, die ästhetische Negativität in ihrer Souveränität auch außerästhetisch geltend zu machen, ist eine Form ‚umgekehrter Romantik‘: Sie identifiziert die ästhetische Erfahrung mit einer Negativitätserkenntnis, die die Selbstausslegung der nicht-ästhetischen Praktiken und Diskurse überbietet. Die nur als ästhetische mögliche Negativitätserfahrung wird ihm zu einer den Gesetzen der nicht-ästhetischen Diskurse enthobenen Erkenntnis über deren innerstes Funktionieren. [...] Eine Umkehrung der Romantik ist Derridas Programm allerdings darin, dass es die zur Instanz einer exklusiven Erkenntnis aufgewertete ästhetische Erfahrung nicht mehr als Medium der Versöhnung, sondern eines unendlichen Aufschubs oder unaufhebbaren Negierens bezeichnet.“ (Menke 1988, 288f.)

⁹³ Dazu: Fieguth, 1996. Zu unserem Thema v.a.: Flaker 1996, 298 (zu Majakovskij): „Wenn wir diese Passagen des Poems lesen, können wir wahrnehmen, dass sie im hohen Grade nicht ‚gotteskämpferisch‘, sondern ‚ikonenstürmerisch‘ sind.“

Umso mehr, wenn man bedenkt, dass ich *noch nie* im Leben weder ein totes Kind *gesehen habe*, oder auch noch nicht einmal riskante, schreckliche Umstände, die einem solchen Resultat nahe wären. Bei der *Menge* meiner Schriften, und dementsprechend der Themen, und Gegenstände kann man *nicht alles selbst betrachten und sehen*.

Das Schicksal der Schicksalszahlen

Wenn wir die Schönheit dieses Landes mit der
Gemeinheit dieses Staates verrechnen, kommen wir auf den Selbstmord.⁹⁴

Das Chlebnikovsche Projekt findet seine Fortsetzung bzw. späte Realisierung nicht nur in der im Jahr 2000 endlich erschienenen Ausgabe der *Doski sud'by*. Elena Sakanjan hat sie unter dem Titel *Putešestvie s dvojnikom (Die Reise mit einem Doppelgänger)* 1992 ‚verfilmt‘. Sakanjan hat aber auch mit Chlebnikovschen Formeln weitergerechnet und mußte so feststellen, dass die Zahl 3ⁿ tatsächlich Reihen höchst unerfreulicher Ereignisse erklärt: So seien zwischen dem Absturz der Raumfähre Challenger und der Reaktorkatastrophe von Černobyl 3⁴ Tage vergangen.⁹⁵

Es ließe sich wohl eine Reihe von bemerkenswerten Meldungen darüber finden, dass es die Faszination für den Gleichklang von Wort und Zahl nicht unbedingt nur poetisch ist. Auch sie hat vor einer Ästhetisierung der Lebenswelt nicht Halt gemacht: Die FAZ vom 14.4.2004 berichtet, dass ein Bieter in China für umgerechnet 900.000 Euro den Zuschlag für die Mobiltelefonnummer 13585858585 bekommen habe. Diese Zahlen- als Lautfolge bedeutet nämlich: „Laß mich reich sein, reich sein, reich sein, reich sein...“. Und schließlich sei die Aktion des Zahlenkünstlers On Kawara erwähnt, für die er in einem Glascontainer unter dem Londoner Lord Nelson Denkmal einen Mann und eine Frau abwechselnd Jahreszahlen aus seinem Buch *One Million Years* vorlesen ließ. Der Mann las die ungeraden, die Frau die geraden Zahlen. *One Million Years* umfaßt die Zeit von 998031 vor Christus bis 1969 nach Christus als „Vergangenheitsliste“ und 1981 bis 1 001 980 für die „Zukunftsliste“. Das Umblättern, so ist zu erfahren, sei für die engagierten VorleserInnen die einzige Abwechslung gewesen.⁹⁶

⁹⁴ Bernhard, Thomas, *Gehen*, Frankfurt am Main 1971, 37.

⁹⁵ Chlebnikov 2000, 183.

⁹⁶ FAZ, 1. April 2004, 8.

Literatur

- Adorno, Th. W. 1990. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.
- Barthes, R. 1982. *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt/M.
- Batschelet-Massini, W. 1979. „Zur kosmologischen Arithmetik des Boethius“, Figala, K. / Berninger, E.H. (Hg.), *Arithmos – Arrhythmos. Skizzen aus der Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Joachim Otto Fleckenstein zum 65. Geburtstag*, München, 9-28.
- Baudrillard, J. 1991. *Der symbolische Tausch und der Tod*, München.
- Benjamin, W. 1991. „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“, *Gesammelte Schriften. Band I/1*, Frankfurt/M., 7-122.
- Bisanz, A. J. 1976. „Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge. Ein methodisches Problem und die medialen Grenzen der modernen Erzählstruktur“, Haubrichs, W. (Hg.), *Erzählforschung: Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. (=Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 1), Göttingen, 184-223.
- Brik, O. 1972. „Rhythmus und Syntax“, *Texte der russischen Formalisten. Band II*, München, 163-221.
- Chlebnikov, V. 1972. *Werke 1*, Hamburg.
- 1972. *Werke 2. Prosa Schriften Briefe*, Hamburg.
- 1986. *Tvorenija*, Moskva.
- 2000. *Doski sud'by*, Moskva.
- Crone, R. 1978. „Zum Suprematismus – Kazimir Malevič, Velimir Chlebnikov und Nicolaï Lobačevskij“, *Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band XL, Köln, 129-162.
- Čubarov, I. „Die physiko-psychologische Abteilung und das psycho-physische Labor von GACHN“, Typoskript.
- 2005. „Gegenständliches Wunsch- und gestaltloses Genußobjekt. Phänomenologische und psychologische Ästhetik der 20er Jahre in der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN, Moskau)“, *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen*, Heft 4 (Werkzeug), 269-296.
- Deleuze, G. / Guattari, F. 1992. *Tausend Plateaus*, Berlin.
- Deppermann, M. 2003. „Dostojewskij als Portalfigur der Moderne im Rahmen der Moderne als Makroepoche“, *Dostoevsky Studies, New Series*, Vol. VII, 7-40.
- Derrida, J. 1995. *Dissemination*, Wien.
- Durie, R. 1997. „Die Spur und der Rhythmus“, Gimmler, A. / Sandbothe, M. (et al.) (Hg.), *Die Wiederentdeckung der Zeit*, Darmstadt, 148-161.
- Fechner, G. Th. [1876] 1925. *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig.
- Flaker, A. 1996. „Gottes- oder Bilderlästerung der Avantgarde?“, Fieguth, R. (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, (= WSA. Sonderband 41), Wien, 295-305.
- 2001. „Zone. Raumgestaltung in der Dichtung der Avantgarde“, *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 60, 283-295.
- Florenskij P. 1922. *Mnimost' v geometrii. Rasštrenie oblasti dvuchmernych obrazov geometrii. (opyt novogo istolkovanija mnimostej)*, Moskva.
- Foucault, M. 1996. „Vorrede zur Überschreitung“, *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt/M.

- Gadamer, H.-G. / Schadewaldt, W. 1968. *Idee und Zahl. Studien zur platonischen Philosophie*, Heidelberg.
- Grigor'ev, V.P. 1983. *Grammatika idiosstila*, Moskva.
- Groys, B. 1995. „Yes, Apocalypse, yes, now“, Ackermann, A. / Raiser, H. / Uffelmann, D. (Hg.), *Orte des Denkens. Neue Russische Philosophie*, Wien, 201-216.
- Grübel, R. 1986. „The Montage of Codes and Genres as Secondary Syncretism in Chlebnikov's Zangezi. The Construction of a Synthetical Text and the Problem of ‚Gesamtkunstwerk‘“, Weststejn, W.G., *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, (= Studies in Slavic Literature and Poetics. Volume VIII), Amsterdam, 399-474.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- 1982. „Die ‚Realisierung‘ und ‚Entfaltung‘ semantischer Figuren zu Texten“, *WSA*, 10, Wien, 197-253.
- 1984. „Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung“, Grübel, R. (Hg.), *Russische Erzählung. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. Und 20. Jahrhundert*, (= Studies in Slavic Literature and Poetics. Volume VI), Amsterdam, 1-45.
- 1985. „Die Entfaltung des ‚Welt-Text‘ – Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs“, Nilsson, N.A., *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium*, 27-87.
- 1986a. „Der ‚Welt <-> Schädel‘ in der Mythopoesie V. Chlebnikovs“, Weststejn, W.G., *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, Amsterdam, 129-187.
- 1986b. „Metamorphosen der truba in der mythopoetischen Welt Velimir Chlebnikovs“, Holthusen, J. / Döring-Smirnov, J.R. et al. (Hg.), *Velimir Chlebnikov 1885-1985*, München, 71-107.
- 1988. „Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm“, *WSA* 21, 135-223.
- 1991. „Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus“, Eng, J. van der / Weststeijn, W.G. (Hg.), *AvantGarde. Interdisciplinary and International Review* 5/6, Den Haag, 14-44.
- 1991. „Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne“, *Poetica* 23, Heft 1-2, 166-216.
- 1994. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu), *Poetica* 26, 308-373.
- 1996. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, Stierle, K. / Warning, R. (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*. (=Poetik und Hermeneutik. Band 16), München, 183-250.
- 2004. „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, *Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche und Fabrik* (Herausgegeben und kommentiert von Aage A. Hansen-Löve), München, 253-599.
- Heinritz, R. 1972. „Die Zahl im modernen Gedicht“, *Arcadia* 25 (2), 172-183.
- Hocke, G.R. 1959. *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg.

- Höllerer, W. 2000. „Thesen zum langen Gedicht, *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 402-404.
- Hörisch, J. 1996. *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt/M.
- Jakobson, R. 1979a. „Novejšaja russkaja poëzija“, *Selected Writings V. On Verse, Its Masters and Explorers*, The Hague, Paris, New York, 299-354.
- 1979b. „Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat“, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M., 158-191.
- 1981. „Linguistics and Poetics“, *Selected Writings*. Band III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, The Hague, Paris, New York, 18-51.
- 1996. „Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarisierung von Metaphorik und Metonymie“, Haverkamp, A. (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt, 163-174.
- Kandinskij, [V]. 1995. *Essays über Kunst und Künstler*, Bern.
- Kant, I. 1995. *Kritik der Urteilskraft*, Werke in sechs Bänden, Band 4, Köln.
- Kempker, B. 2003. „Mantra der hohen russischen Kultur. „Auch Dmitrij Prigov ist ein Genie“, *WDR 3 Literatur Forum*, 15. Januar, 22:00.
- Kermode, F. 1967. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York.
- Krämer, S. 1991. „Denken als Rechenprozedur: Zur Genese eines kognitionswissenschaftlichen Paradigmas“, *Kognitionswissenschaft*, Band 2, Heft 1, 1-10.
- Krämer, S., Bredekamp, H. (Hg.). 2003. *Bild – Schrift – Zahl*, München.
- Kručenych, A. 1992. „Apokalipsis v ruskoj literature“, *Faktura slova. Deklaracii* (Kniga 120-aja), Moskva 1923, (Reprint), 83-127.
- Lennkvist (Lönquist), B. 1999. *Mirozdanie v slove. Poëtika Velimir Chlebnikova*, Sankt Peterburg.
- Lyotard, J.-F. 1994. *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen*, München.
- Majakowskij, W. 1993. *Ich. Ein Selbstbildnis*. Collagiert und kommentiert von Karl Dedecius, Frankfurt/M.
- 1955. „Neskol'ko slov obo mne samom“, *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, Tom 1, Moskva, 48-49.
- Mallarmé, St. 2000. „Le Coup des dés. Der Würfelwurf“, *Sämtliche Dichtungen. Zweisprachige Ausgabe*, München, 225-265.
- Malevič, K. 1995. *Sobranie Sočinenij v pjati tomach*, Tom 1, Moskva.
- Menke, Ch. 1988. *Ästhetische Souveränität. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/M.
- 1999. „Ästhetische Souveränität. Nach dem Scheitern der Avantgarde“, Hetzel, A. / Wiechens, P. (Hg.), *Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung*, Würzburg, 301-309.
- Murašov, J. 1996. „Rechenkunst und Kartentrick. Zu den strukturalistischen Mythenkonzeptionen von Jurij Lotman / Zara Minc und Claude Lévi-Strauss“, *Poetica*, Band 28, Heft 1-2, 200-220.
- Nabokov, V. 1959. *The Real Life of Sebastian Knight*, New York.
- Niederbudde, A. 2002. „Was sind und was sollen die Zahlen? Zahlen-Mengen, Rechnen und Zählen bei Florenskij, Chlebnikov und Charms“, *Zur 5. Tagung des jungen Forums slavistische Literaturwissenschaft in Münster September 2002*, Typoskript.

- 2004. „Zählen, Erzählen, Unendlichkeit. Mathematische Grund(lagen)fragen im Werk von D. Charms“, *WdSI*, Jg. XLIX Heft 2, 313-334.
- Obermayr, B. 2002. „Kogda zdes' na postu stoit Milicaner...“, Zelinsky, B., *Die russische Lyrik (Russische Literatur in Einzelinterpretationen Band 1)*, Köln, Frankfurt, Wien, 379-385.
- Percova, N. 1995. *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova* (=WSA Sonderband 40), Wien, Moskau.
- Prigov, D.A. 1993a. „V smysle“, *Pjat'desjat kapelek krovi*, Moskau, 67-112.
- 1993b. „Pjat'desjataja Azbuka (Minut na sorok)“, *Teatr* 1, 183-191.
- 1994a. *Grafik persečenija imen i dat /fevral' – mart/*, Moskau, Typoskript.
- 1994b. *Grafik persečenija imen i dat /mart – april'/*, Moskau, Typoskript.
- 1994c. *Grafik persečenija imen i dat /tretij nabor/*, Moskau, Typoskript.
- 1996. *Sbornik predvedomlenij k raznoobraznym veščam*, Moskau.
- 1997. „Stratifikationen“, *Via Regia. Blätter für internationale kulturelle Kommunikation*, Heft 48/49, März/April, 68-73.
- 2001. *Isčislenija i ustanovlenija. Stratifikacionnye i konvertacionnye teksty*, Moskau.
- 2002. *Ditja i smert'*, Moskau.
- 2003. *Sobranie Stichov. Tom IV.* (= WSA Sonderband 58), Wien.
- Ricoeur, P. 1991. *Zeit und Erzählung. Band III: Die erzählte Zeit*, München.
- Riha, K. 1989. „Literatur als Viereck. Quadrat-Texte und Text-Quadrate“, *Sprache im technischen Zeitalter* 110, 175ff.
- Rozanov, V.V. 1990. *Sumerki prosvješčenija*, Moskau.
- Samjatin, J. 2003. *Wir*, Köln.
- Stempel, W.-D. 1982. „Velimir Chlebnikov oder: Die Grenzen der Entgrenzung“, Warning, R. / Wehle, W. (Hg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München, 359-380.
- Toporov, V. N. 2004. „Čislo“, *Issledovanija po etimologii i semantike, Tom 1, Teorija i nekotorye častnye ee priloženija*, Moskau, 226-261.
- Vajskopf, M. 1997. *Vo ves' logos. Religija Majakovskogo*, Moskau, Peterburg.
- Vygotskij, L. 2001. „Psychologija iskusstva“, Ders., *Analiz estetičeskoj reakcii*, 344-464.
- Weststejn, W.G. 1986. *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, Amsterdam.
- Witte, G. 2001. „Was ich mit wem vergleichen würde...‘ Prigovs Poesie des totalen Tauschs“, Weitlaner, W. (Hg.), *Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.-5. Dezember 1999* (=WSA Sonderband 54), Wien, 201-215.
- Wygotski, L.S. 1976. *Die Psychologie der Kunst*, Dresden.

Svetlana Polsky

РОМАН Т. ТОЛСТОЙ *КЫСЬ*: КНИГА КАК РУССКАЯ ИДЕЯ?

Книга есть жизнь нашего времени. Все в ней нуждаются – и старые, и молодые, и деловые, и ничего не делающие; дети – также.

В. Белинский¹

А чтобы поумнеть, надо читать правильные книги, черную магию и – что там еще? Все книги надо читать, тогда найдешь правильные...

Таким образом я понял, какой великий праздник „хорошая, правильная“ книга. Но как найти ее?

М. Горький²

Книга – лучший подарок, всем лучшим во мне я обязан книгам, книга – за книгой, любите книгу, она облагораживает и воспитывает вкус, смотришь в книгу, а видишь фигу, книга – друг человека, она украшает интерьер, экстерьер, фокстерьер, загадка: сто одежек и все без застежек – что такое? Отгадка – книга.

С. Соколов³

Сцена в больнице. Меня везут на процедуру. На груди у меня лежит том Достоевского. [...] Врач-американец спрашивает:

— Что это за книга?

— Достоевский.

— „Идиот“?

— Нет, „Подросток“.

— Таков обычай? – интересуется врач.

— Да, – говорю, – таков обычай. Русские писатели умирают с томом Достоевского на груди.

Американец спрашивает:

— Ноу Библ? (Не Библия?)

— Нет, – говорю, – именно том Достоевского.

Американец посмотрел на меня с интересом.

С. Довлатов⁴

Книга вообще и литература в частности – это своего рода религия для русских. Так, П. Вайль и А. Генис пишут: „Для России литература – точка отсчета, символ веры, идеологический и нравственный фундамент. Можно

¹ В.Г. Белинский, *Полн. собр. соч.*, т. 4, М. 1954, 85.

² М. Горький, *Собр. соч. в тридцати томах*, т. 13, М. 1951, 282, 342.

³ С. Соколов, *Школа для дураков*, Ann Arbor 1976, 118.

⁴ С. Довлатов, *Записные книжки*, СПб 2001, 230-231.

как угодно интерпретировать историю, политику, религию, национальный характер, но стоит произнести „Пушкин“, как радостно и дружно закивают головами ярые антагонисты.⁵ Они же говорят, что „в России трактовка классики часто превращается в особую область духовного опыта, своего рода теологию, где текст рассматривается как зашифрованное откровение.“⁶ Благоговейное отношение к книге укоренилось в России издавна. Ю. Лотман отмечает, что „Одной из особенностей русской средневековой культуры был особый авторитет Слова. Слово совмещает в себе и разум, речь, и одно из наименований Сына Божия, и данный им людям закон. [...] Слово никогда не ставится в один ряд с другими искусствами: они получают авторитетность *извне*, от сакральных или феодальных ценностей, Слово же авторитетность присуща имманентно, как таковому. [...] В этом смысле естественно, что когда место религиозного авторитета оказалось вакантным, его заняло искусство Слова.“⁷ Он также пишет, что, заменив собой сакральные тексты, литература унаследовала их культурную функцию. Это замещение, которое сложилось в XVIII в., сделалось устойчивой чертой русской литературы. Во всяком случае до недавнего времени Россия сохраняла тот подход и отношение к книге, который существовал во время классического периода: литературе приписывались огромная власть, значение и влияние, она представляла собой нечто сакральное. Соответственно „Поэт в России – больше, чем поэт.“⁸ Лотман указывает, что „Представление о поэте как о пророке, носителе высших начал, приосеянном неким высшим авторитетом, утверждается в литературе XVIII века очень рано. [...] Тредиаковский слил англчный идеал высокого поэта с образом библейского пророка. И слияние это в дальнейшем оказалось устойчивым признаком и

⁵ П. Вайль, А. Генис, *Родная речь. Уроки изящной словесности*, 6. М., 1991.

⁶ Ibid., 69.

⁷ Ю.М. Лотман, „Литература в контексте русской культуры XVIII века“, *О русской литературе: Ст. и исслед. (1958-1993): История рус. прозы. Теория литературы*, СПб 1997, 121. См. на ту же тему: Ю.М. Лотман, „Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция“, *Избранные статьи в трех томах*, т. 3, Таллинн 1993, 127-137. В разделе „Русская культура в канун петровских реформ“ А.М. Панченко также замечает, что „древнерусский человек состоял с книгой в особых отношениях. [...] Книга подобна иконе; это духовный авторитет и духовный руководитель. [...] По средневековым понятиям, человек и книга составляли некое двуединство. При этом книга стояла выше, нежели человек.“ Там же говорится об особом предпочтении, „которое образованнейшие из „боголюбцев“ отдавали одной книге, вместившей „вечных идей.“ (*Из истории русской культуры (XVII – начало XVIII века)*, М. 1996, т. 3, 204-205, 207.) См. также: Б.А. Успенский, „Раскол и культурный конфликт XVII века“, *Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры*, т. 1, М. 1994, 333-368.

⁸ Е. Евтушенко, „Братская ГЭС“ (1965) (Цит. по: Е. Евтушенко, *Избр. произведения в двух томах*, т. 1, М. 1975, 395.) Позиция Евтушенко, надо полагать, с тех пор не изменилась. Так, в стихотворении 2005 г., посвященном Иоанну Павлу II, он пишет: „поэт – это тайный священник, нескушный священник – поэт“. (*Московские новости*, 14, 2005)

самооценки русского писателя, и отношения к нему аудитории.⁹ И далее: в XVIII веке „[...] слово ‚поэт‘ исключает профессиональность – это призвание, дар богов, вдохновение свыше, а не профессия. Такое представление восходило к античности, но решительно не было свойственно ренессансно-барочной культуре Запада.“¹⁰ Итак, поэт, вообще литератор, даже журналист традиционно обладал в России огромным общественным авторитетом, был своего рода посредником между Богом и людьми, пророком, изрекающим вечные истины.¹¹

Представления о святости, вечности, неуничтожимости книги, текста, слова восходят как к античной, так и к иудео-христианской традиции. Показательно, что существует с десятков более или менее вольных переводов *Exegi monumentum* Горация на русский язык, включая пушкинский: тема эта не теряла актуальности в течение двухсот лет, начиная с перевода М. Ломоносова, сделанного в конце 40-х гг. 18 века.¹² С другой стороны, известен постулат святости книги у евреев, у которых, например, существ-

⁹ Лотман, „Литература в контексте русской культуры XVIII века“, *op. cit.*, 121-122.

¹⁰ *Ibid.*, 143.

¹¹ Пушкинский „Пророк“ (1826) является своего рода манифестом этого положения. Можно привести множество примеров, подтверждающих наличие этой тенденции. Так, к вариациям на ту же тему следует отнести и стих М. Лермонтова „Пророк“ (1841), и стих Ф. Тютчева „Поэзия“ (1850), где говорится о небесном происхождении поэтического слова. В XX веке поэты и прозаики, представители самых разных литературных течений демонстрируют ту же позицию. См., напр., стих А. Блока „Поэты“ (1908) или „Поэт и рабочий“ В. Маяковского (1918) или его же „Разговор с фининспектором о поэзии“ (1926), где поэт провозглашает: „Слово поэта – ваше воскресение, ваше бессмертие, гражданин канцелярист.“ (В.В. Маяковский, *Избранные произведения*, М. – Л. 1963, т. 2, 127) В. Набоков продолжает ту же традицию, когда в стихотворении, посвященном Л. Толстому (1929), пишет: „Так Господь избраннику передает свое старинное и благодатное право творить миры и в созданную плоть вдыхает мгновенно дух неповторимый.“ (В. Набоков, *Стихотворения*, СПб 2002, 342) В воспоминаниях Н.Я. Мандельштам читаем: „Выбирая род смерти, О.М. [Осип Мандельштам – С.П.] использовал замечательное свойство наших руководителей: их безмерное, почти суеверное уважение к поэзии: Чего ты жалуешься, – говорил он, – поэзию уважают только у нас – за нее убивают. Ведь больше нигде за поэзию не убивают...“ (Н. Мандельштам, *Воспоминания*, Нью Йорк 1970, 167) Такой взгляд на творчество и роль художника не подвергался сомнению и уцелел до сравнительно недавних времен. Еще в 1979 году герой романа Э. Лимонова *Это я – Эдичка* высказывается следующим образом: „[...] поэт издавна в России все – что-то вроде вождя духовного, и с поэтом, например, познакомиться, там – честь великая. Тут [в Америке – С.П.] – поэт – говно, потому и Иосиф Бродский здесь у вас тоскует в вашей стране и однажды, придя ко мне на Лексингтон еще, говорил, водку выпивая: „Здесь нужно слоновью кожу иметь, в этой стране, я ее имею, а ты не имеешь.“ И тоска была при этом в Иосифе Бродском [...] Понимал я его тоску. Ведь он в Ленинграде, кроме неприятностей, десятки тысяч поклонников имел, ведь его в каждом доме всякий вечер с восторгом бы встретили, и прекрасные русские девушки, Наташи и Тани были все его – потому что он – рыжий еврейский юноша – был русский поэт. Для поэта лучшее место – это Россия. Там нашего брата и власти боятся. Издавна.“ (Э. Лимонов, *Это я – Эдичка*, New York 1979, 25.) И дальше: „Поэзия, искусство – это высшее, чем можно заниматься на Земле. Поэт – самая значительная личность в этом мире.“ Эти истины внушались мне с детства.“ (*Ibid.*, 42)

¹² Последний по времени из известных мне переводов был напечатан в кн.: *Поэты-лирики древней Эллады и Рима в переводах Я. Голосовкера*, М. 1955, 170.

ует старинная традиция: святые книги, т. е. те, где упоминается имя Бога, священны; когда они рассыпаются от старости, их не выбрасывают и не сжигают, а хоронят, как человека.¹³ Есть и легенда, сохранившаяся со времен императора Адриана (II в. н. э.). В ней говорится о раввине Бен Терадионе, которого римляне арестовали за преподавание Торы и осудили на сожжение. Его обернули в свиток Торы и подожгли. Умиравший Бен Терадион увидел, что пергамент горит, а буквы, целые и невредимые, поднимаются вверх.¹⁴ Роман Татьяны Толстой *Кысь*,¹⁵ вышедший в 2000 году, во-первых, актуализирует, а во-вторых, ставит под вопрос важнейшую мифологему российского сознания: культ книги.

Читая роман, невольно задаешься вопросом: можно ли свить из него фабульную нить, как пересказать его, о чем он? Так, А. Латынина в рецензии – а это один из первых откликов на книгу – „А вот вам ваш духовный ренессанс“,¹⁶ говоря о романе как о возможной неудаче Толстой, пишет: „[...] рассказчик, игнорирующий сюжет и действие, берется за жанр [романа – С. П.], где без них не обойтись“. Она же считает, что *Кысь* „есть мастерски смешанный коктейль из антиутопии, сатиры, пародийно пересмысленных штампов научной фантастики, одобренный изысканной языковой игрой и щедро приправленный фирменной толстовской мизантропией. Роман не глубокий, но блестящий. Не больше. Но и не меньше.“¹⁷ В том, что роман блестящий, сомневаться не приходится. Но вот относительно его поверхностности возникают серьезные сомнения.

Сначала – несколько слов о фабуле *Кыси*. Время действия: где-то двести лет после Взрыва, уничтожившего цивилизацию и отбросившего тех, кто выжил, в каменный век. Место действия: городок Федор-Кузьмичск, который когда-то назывался Москва. Населяют город уроды-мутанты. Главный герой романа, молодой человек по имени Бенедикт, хвостатый мутант, состоит на должности писца. Бенедикт переписывает на бересте тексты, которые якобы сочиняет правитель Федор Кузьмич. Сохранившиеся с незапамятных времен старопечатные книги строго запрещены, считается, что

¹³ „It is the practice among Jews that when a religious book is no longer fit for use it is not destroyed but reverentially buried in the cemetery, often in the grave of a scholar or pious man at his interment.“ (L. Jacobs, *The Jewish Religion. A Companion*, Oxford 1995, 58.) „Jewish law forbids the burning of books that contain the divine name, even if they have become disused or are secular or heretical.“ (*The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*, New York: Oxford 1997, 139.) С другой стороны, еврейские книги неоднократно подвергались сожжению не-евреями – как в давние времена (Париж, 1242 г.; Рим, 1332 и 1553 г.г.), так и сравнительно недавно (Германия, 1933 г.)

¹⁴ Раввин Бен Терадион был одним из десяти великомучеников, казненных римлянами за свою веру. (См. *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*, op. cit., 685.)

¹⁵ Т.Н. Толстая, *Кысь*, М. 2000.

¹⁶ А. Латынина, „А вот вам ваш духовный ренессанс“, *Литературная газета*, 47, 2000.

¹⁷ Ibid.

они заразные и от прикосновения к ним можно заболеть и умереть.¹⁸ Держать их дома строго запрещается, ослушника сурово наказывают: Санитары (каратели) забирают его на т. н. „лечение“, откуда он уже не возвращается. И вот впечатлительный Бенедикт неожиданно открывает для себя мир книг. Женившись на дочери главного Санитара, он получает доступ в библиотеку, которая составлена из книг, изъятых у жителей города. Он начинает читать, причем читает все подряд, что попадется. Чтение становится его страстью, идефикс, единственной целью существования, заменой всему прочему. Бенедикт закрывается в библиотеке, перечитывает книги, составляет их по-своему. Но книги скоро кончаются, и тогда встает вопрос: как жить дальше? Чтение и жизнь для героя стали синонимами, жизнь без книг не имеет смысла. Кроме того, Бенедикт маниакально ищет ту главную книгу, где сказано, „как жить“. Тогда хитрый тесть, который с самого начала видит в зяте орудие для осуществления своих далеко идущих планов, подсказывает Бенедикту простой выход: книги есть у жителей города, они их прячут и портят. Бенедикт в ужасе: „искусство гибнет“, книги надо спасать! Так он становится Санитаром, т. е. заплечных дел мастером. Тех, к кому он приходит, он безжалостно убивает, а книги их — если находит — присваивает: так пополняется его библиотека. Но этого „улова“ ему явно недостаточно: книг мало, усилия результата не приносят. Наконец Бенедикт додумывается, что книги прячет правитель Федор Кузьмич в своей башне. Вместе с тестем он проникает в башню, убивает правителя, и вся огромная библиотека достается Бенедикту. Тесть становится главным правителем, а Бенедикт окончательно запирается в библиотеке и практически оттуда не выходит. Наконец он счастлив: книг хватит на всю оставшуюся жизнь. Но вот очередное испытание: тесть требует от зятя арестовать Главного Истопника, старого друга умершей матери Бенедикта, к которому сам Бенедикт по-своему привязан. Тесть же видит в Никите-Истопнике угрозу, т. к. тот обладает замечательным даром: подобно Прометею, он дарит людям огонь. Бенедикт сначала противится, ведь Никита его старый друг и наставник. Тогда „семья“ начинает уничтожать библиотеку. Этого Бенедикт не выдерживает и предает своего друга и покровителя, ведь он спасает „искусство“. Роман заканчивается гигантским пожаром, в результате которого сгорает практически весь город, включая библиотеку. Бенедикт выживает и видит, как Главный Истопник и его старый приятель, стряхивая золу с ног, поднимаются в воздух.

¹⁸ Запрещенные государством, надежно упрятанные от глаз непосвященных книги — характерный мотив антиутопии. Присутствует он и в романе Е. Замятина *Мы* (1920), и в *Brave New World* (1932) Олдоса Хаксли, и в *Fahrenheit 451* (1953) Рэя Брэдбери.

Тип повествования – сказ – позволяет поставить *Кысь* в один литературный ряд с произведениями Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Белого.¹⁹ Интонационно *Кысь* местами напоминает и *Приглашение на казнь* В. Набокова, и *Школу для дураков* С. Соколова. Читая роман, легко заметить, что текст его буквально соткан из „чужого слова“, в нем упоминаются сотни литературных (и нелитературных) произведений – от Библии до Лимонова, от Горация до Жириновского, причем, нередко цитаты пародийно перефразируются, переосмысляются, занижаются или искажаются. Текст перенасыщен литературными аллюзиями, переполнен ими, они мастерски вплетены в живую ткань романа. Эта статья не претендует на исчерпывающий анализ литературных аллюзий или интертекстуальных связей, присутствующих в романе. Их выявление, анализ или классификация – это отдельная, увлекательная и благодарная тема, которая заслуживает специального рассмотрения. Специального рассмотрения заслуживает и символистский слой *Кыси*. Здесь же я хочу сопоставить роман Толстой с теми произведениями, которые, с моей точки зрения, имеют непосредственное отношение к самому смысловому ядру романа.

Сначала отмечу, что у писца-Бenedикта, обуреваемого всепоглощающей страстью к запечатленному на бумаге слову, были литературные предшественники. Вспомним, например, Акакия Акакиевича Башмачкина, писца из „Шинели“ Гоголя, вся жизнь которого состояла в переписыванье казенных бумаг. „Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. [...] Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало.“²⁰ Князь Мышкин из романа Достоевского *Идиот* тоже страстный каллиграф: „– [...] Я думаю, что не имею ни талантов, ни особых способностей; даже напротив, потому что я больной человек и правильно не учился. [...] А почерк превосходный. Вот в этом у меня, пожалуй, и талант; в этом я просто каллиграф. Дайте мне, я вам сейчас напишу что-нибудь для пробы, – с жаром сказал князь.“²¹ Полная книжная неразборчивость Benedикта сродни литературной всеядности и другого гоголевского персонажа – Петрушки из *Мертвых душ*, который тоже имел

¹⁹ Пользуясь терминологией Б. Эйхенбаума, здесь можно говорить о сказе воспроизводящем. (См. Б. Эйхенбаум, „Как сделана 'Шинель' Гоголя“, *О прозе. О поэзии. Сборник статей*, Л. 1986, 46.)

²⁰ Н.В. Гоголь, *Собр. соч. в шести томах*, М. 1959, т. 3, 131.

²¹ Ф.М. Достоевский, *Полн. собр. соч. в тридцати томах*, Л. 1973, т. 8, 24–25. О значении профессии переписчика, ее культурной семантике, имеющей глубокие исторические корни и являющей „в образах Башмачкина и Мышкина свои модернизированные ответвления“ говорится в статье М. Эпштейна „О значении детали в структуре образа. 'Переписчики' у Гоголя и Достоевского“ (*Вопросы литературы*, 12, 1984, 134–146). Он пишет, что в древних цивилизациях Ближнего Востока, так же как в средневековой Византии и Западной Европе, деятельность писца и переписчика была окружена почестями и благоговением, „поскольку она залечивала для вечности тот смысл, который был этого достоин.“ (Ibid., 137.)

„благородное побуждение к просвещению, то есть ему было совершенно все равно, похищение ли влюбленного героя, просто букварь или молитвенник, — он все читал с равным вниманием; если бы ему подвернули химию, он и от нее бы не отказался. Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит.“²² Напрашиваются и другие параллели. Так, „книжная“ тема проходит красной нитью через автобиографические повести Горького *Детство, В людях, Мои университеты* (1913-23 г.г.). На протяжении всего повествования герой стремится к книгам, от которых предостерегает его косное окружение, внушая мальчику, что чтение — занятие опасное и что книги до добра не доводят. Сам же мальчик постепенно понимает, какой „великий праздник, хорошая, правильная“ книга.²³ Книги не только участвуют в становлении личности героя, но и помогают ему выжить в жестоком, страшном, уродливом мире, открывают для него альтернативную действительность, намного превосходящую то, что он видит вокруг. Примечательно, что в конце повести *Мои университеты* дом, где живет герой, сгорает, а вместе с ним и книги, которые хранятся на чердаке. Рискую жизнью, Алексей пытается их спасти. В связи с последним нельзя не упомянуть тематическую связку „книга — огонь“, о которой уже говорилось в начале этой статьи в связи с еврейской притчей.²⁴ Она реализуется и в легенде о сожжении второго тома гоголевских *Мертвых душ*, и у М. Булгакова („рукописи не горят“ в *Мастере и Маргарите*), и у Р. Брэдбери (R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, 1953), и у У. Эко (U. Eco, *Il nome della rosa*, 1980), и у А. Переса-Реверте (A. Pérez-Reverte, *El Club Dumas o La sombra de Richelieu*, 1993). Присутствует она и у Толстой.

Несмотря на то, что основным строительным материалом для романа Толстой является русская литература, нельзя не отметить целый ряд

²² Н.В. Гоголь, *op. cit.*, т. 1, 19.

²³ М. Горький, *op. cit.*, т. 13, 342.

²⁴ Символика огня имеет двойственный характер. „На одном полюсе — образ грозного, яростного, мстительного пламени, грозящего смертью и уничтожением. На другом — стихия очищающего пламени, несущего свет и тепло, воплощающего творческое, активное начало.“ (*Славянская мифология*, М. 1995, 284.) В конце концов, не следует забывать того, что Господь сошел на гору Синай „в огне; и восходил от нее дым, как дым из печи“ (Исход, 19:18). На горе Синай, как известно, народу Израиля были дарованы скрижали с написанным на них священным текстом десяти заповедей, регулирующих поведение человека перед Богом. В еврейской религиозной традиции огонь часто является символом Божественного начала; сама же Тора сравнивается с огнем, т. к. „like fire, the Torah is freely available to all“ (L. Jacobs, *The Jewish Religion*, *op. cit.*, 167). Ср. с пушкинским „Пророком“, где поэту шестикрылый серафим вместо сердца „угли, пылающий огнем, во грудь отверстую водвинул“, а Бог взымает его глаголом жечь сердца людей. (См. S. Shvarzband, „Еще раз о библейском источнике стихотворения „Пророк“ Пушкина (несколько замечаний по истории текста)“, *Jews & Slavs, Jerusalem — St. Petersburg* 1993, т. 1, 176-188.)

неожиданных совпадений – тематических и детальных – и с первым романом Умберто Эко *Il nome della rosa*, опубликованным в 1980 году. В 1986 году по роману Эко был сделан одноименный фильм, благодаря которому роман становится достоянием массовой культуры. Русский перевод романа *Имя розы* выходит в 1989 году. Тему его можно было бы сформулировать коротко так: стремление к знанию и жажда правды опасны, обманчивы и крайне иллюзорны. Нужно заметить, что тематически романы Эко и Толстой смыкаются: центром тяжести обоих является Книга. В обоих романах фигурируют огромные тайные библиотеки, надежно скрытые от непосвященных в высоких башнях. У Эко от прикосновения к запретной старинной книге загадочно погибают монахи. Выясняется, что страницы книги пропитаны смертоносным ядом. У Толстой тот же мотив: народу внушается страх перед старопечатными книгами, считается, что они ядовиты и от прикосновения к ним человек немедленно погибает. В обоих романах действие разворачивается вокруг поисков книг, особенно – определенной книги (у Эко это вторая часть *Поэтики* Аристотеля, которая существует в единственном на свете экземпляре). В обоих романах книги становятся причиной гибели людей. И *Имя розы* (фильм), и *Кысь* кончаются аутодафе; в конце обоих романов в результате гигантских пожаров библиотеки с их бесценным содержимым полностью сгорают. Подчеркнуто мрачный антураж, звероподобные персонажи, суеверие и дикость – все это имеет место в обоих романах. У Эко события разворачиваются в монастыре, где живут монахи-бенедиктинцы, занятые переписыванием старых текстов. Подчеркнуто нерусское имя героя Толстой – Бенедикт (от лат. *Benedictus* – благословенный); как мы помним, он сначала тоже переписчик. Все это не может быть лишь случайными совпадениями. Даже куры фигурируют в обоих романах: у Эко с помощью яиц, снесенных черными курами, ворожат, а черный петух служит поводом для ареста инквизиторам. У Толстой куры-мутанты несут черные яйца, из которых варят квас. В фильме один из персонажей, горбатый урод Сальватор, ловит крыс, которых ест. В *Кыси* мыши – основной продукт питания у населения бывшей Москвы. Начало работы над романом *Кысь* совпадает по времени с выходом на экран *Имени розы*. Может быть, фильм был толчком, с которого начался роман Толстой? Может быть, и образ Коти, огромного (Бенедикту он по колено) кота-мутанта с голым розовым хвостом, мордой с хоботком и детскими пальчиками, а также сама Кысь навеяны ужасающим котом, воплощением Люцифера, „величиной с большую собаку, с огромными горящими глазами и с кровоточивым языком, свисавшим до пупа, с коротким твердым хвостом“²⁵ из романа Эко?

²⁵ У. Эко, *Имя розы*, СПб 2003, с. 406. В мифологии и в литературе кот нередко выступает „как воплощение (или помощник, член святи) черта, нечистой силы. [...] Особенно

Таким образом, очевидно, что главным предметом романа *Кысь*, его неоспоримым центром тяжести является Книга, вернее, та роль, которую она играет в судьбе и жизни героя. С того дня, когда Бенедикт прикасается к первой старопечатной книге и успевает прочесть „и свеча, при которой она читала полную тревог и обмана жизнь...“,²⁶ существование его радикально меняется. В тот же день, кстати, он делает предложение и получает согласие невесты. Второе свидание Бенедикта с книгой происходит уже в доме невесты, во время его первого визита к будущим родственникам. Сначала он в ужасе: ведь книги смертельно опасны! Но потом, получив разрешение тестя, Бенедикт полностью отдается чтению. Молодая жена, как, впрочем, и весь материальный и прочий мир, просто перестают его интересовать. Он, перефразируя Блока, любит рифмованные и нерифмованные речи о земле и небе в тысячу раз больше, чем землю и небо.²⁷ Открыв для себя книги, Бенедикт читает буквально все подряд. С одинаковым рвением и интересом читает он Сартра и Хлебникова, Хвостенко и Шекспира, *Детей Арбата* и *Деток в клетке*, *Евгения Онегина* и Евгения Примакова. Примечательно при этом, что Бенедикт все время ищет „главную книгу“, в который было бы написано, „как жить“.²⁸ Парадокс только состоит в том, что, разыскивая эту „главную книгу“, герой из безвредного, наивного и даже симпатичного хвостатого неврастеника превращается сначала просто в паразита-нахлебника, а потом – последовательно – в безжалостного убийцу, предателя и палача в красном балахоне и со смертоносным крюком в руках. Он полностью теряет человеческий облик, жертвует душой (пусть зачаточной) ради книг, которые воистину играют роковую роль в его судьбе. Одержимость книгой приводит его не к духовному росту, не к спасению и просветлению, как можно было бы ожидать, а к полной физической и моральной деградации. Он становится душегубом, Кысью, тем, чего сам боялся больше всего на свете. Так выворачивается наизнанку привычный штамп. Можно еще предположить, что „главная“ книга, которую Бенедикт ищет, сам того не ведая, – это Библия. Слово „библия“ происходит от греческого „библиос“, „библион“, означающего „книга“. Но

устойчивы ассоциации кошек с силами зла“ (*Мифы народов мира*, М. 1988, т. 2, 11).

²⁶ *Кысь*, 144. Это слегка искаженная цитата из *Анны Карениной* Л. Толстого – „И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла.“ (Цит. по: Л.Н. Толстой, *Собр. соч. в двадцати томах*, М. 1963, т. 9, 389.) Примечательно, что „книга“ и „жизнь“ оказываются синонимичны и взаимозаменяемы.

²⁷ Имеется в виду стих А. Блока „Когда вы стоите на моем пути“, 1908 г. (А.А. Блок, *Полн. собр. соч. и писем в двадцати томах*, М. 1997, т. 2, 198.)

²⁸ Бенедикт словно являет собой воплощение образа „идеального читателя“ с его „жить надо по книге“, возникшего в результате процессов, о которых пишет Ю. Лотман в разделе „Литература и читатель: жизнь по книге“ (см. „Литература в контексте русской культуры XVIII века“, *op. cit.*, 133-144).

именно Библия, главная Книга, включающая в себя свод морально-этических законов, Бенедикту не попадает, и „как жить“ он так и не узнает.

Итак, роман Толстой полемизирует с одной из центральных мифологем российского сознания: книга как культ/фетиш, как будто „развенчивая“ ее. Но есть еще и конкретный текст, против которого, с моей точки зрения, направлено полемическое острие романа. Начало работы над *Кысью* – это 1986 год. А в 1987 году Иосиф Бродский получает Нобелевскую премию по литературе и приезжает за ней в Стокгольм. Приезжает он не с пустыми руками. Нобелевская лекция, прочитанная Бродским в декабре 1987 года, – это самая настоящая декларация культа книги, своего рода кульминация развития темы, гимн книге и апофеоз книжной культуры, где литературе приписывается роль спасителя человечества вообще и человека в частности. Там же утверждается примат эстетики над этикой (эстетика – мать этики, понятия „хорошо“ и „плохо“ – понятия прежде всего эстетические, предваряющие категории „добра“ и „зла“.²⁹) Бродский перефразирует знаменитое замечание Достоевского „красота спасет мир“ в „поэзия спасет человека“.³⁰ Он, в частности, пишет: „Я не призываю к замене государства библиотекой – хотя мысль эта неоднократно меня посещала – но я не сомневаюсь, что, выбирай мы наших властителей на основании их читательского опыта, а не на основании их политических программ, на земле было бы меньше горя.“³¹ Или: „И среди преступлений этих [преступлений против литературы – С.П.] наиболее тяжким является не преследование авторов, не цензурные ограничения и т. п., не предание книг костру. Существует преступление более тяжкое – пренебрежение книгами, их нечтение.“³² И еще: „[...] я полагаю, что для человека, начитавшегося Диккенса, выстрелить в себе подобного во имя какой бы то ни было идеи затруднительней, чем для человека, Диккенса не читавшего.“³³

Лекция эта не могла не привлечь внимание Толстой. Бродского она высоко ценит, познакомилась с ним в 1988 году во время поездки в Америку, посвятила ему пронзительное эссе-некролог „Памяти Бродского“.³⁴ Так вот: литературному кредо поэта Толстая противопоставляет свой роман,

²⁹ Цит. по: И.А. Бродский, *Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы в двух томах*, Минск 1992, т. 2, 450-462.

³⁰ *Ibid.*, 455. Следует отметить, что А. Солженицын, получивший Нобелевскую премию по литературе в 1970 году, свою лекцию выстраивает вокруг этой же фразы Достоевского – „Мир спасет красота“. По Солженицыну, литература, носительница правды, должна одержать победу над злом и насилием, царящими в мире. (*Новый мир*, 7, 1989, 135-145).

³¹ И. Бродский, *op. cit.*, 456-457.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, 458. Здесь трудно не вспомнить Садама Хусейна, в земляном укрытии которого американские солдаты нашли *Преступление и наказание* Достоевского.

³⁴ Т. Толстая, Н. Толстая, *Сестры: Сборник*, М. 1998, 174-185. Эссе написано в 1996 году, в год смерти Бродского.

целые фрагменты которого откровенно полемичны и даже пародийны по отношению к Нобелевской лекции. Вопреки категоричным высказываниям Бродского, Бенедикт, прочитавший все, что можно, хладнокровно предает и убивает – во имя книги. Сопоставим несколько цитат из лекции и из романа.

Лекция: „Я не думаю, что я знаю о жизни больше, чем любой человек моего возраста, но мне кажется, что в качестве собеседника книга более надежна, чем приятель или возлюбленная.“³⁵

Кысь: „Ты, книга, чистое мое, светлое мое, золото певучее, обещание, мечта, зов дальний, – [...] Ты, Книга! Ты одна не обманешь, не ударишь, не обидишь, не покинешь!“³⁶

Лекция: „Многое можно разделить: ложе, убеждения, возлюбленную – но не стихотворение, скажем, Райнера Мариа Рильке.“³⁷

Кысь: [Бенедикт у входа в заветную библиотеку – С. П.]: „У Бенедикта немножко подкашивались и ослабевали ноги, будто шел он на первое свидание с бабой. С бабой!.. – на что ему теперь какая-то баба, Марфушка ли, Оленька ли, когда все мыслимые бабы тысячелетий: Изольды, Розамунды, Джульетты с их шелками и гребнями, капризами и кинжалами – вот сейчас, сейчас будут его, отныне и присно, и во веки веков... Когда он сейчас, вот сейчас станет обладателем неслыханного, невообразимого...“³⁸

Лекция: „[...] книга является средством перемещения в пространстве опыта со скоростью переворачиваемой страницы.“³⁹

Кысь: „Все у Бенедикта в книгах, словно бы в тайных коробах, свернутое, схороненное лежит: и ветер морской, и луговой, и ненастный, и снеговой, и который зефиром звать, и синий, и песчаный! Ночи беззвездные и ночи страстные, ночи бархатные и ночи бессонные! Звезды золотые, и серебряные, голубые, зеленые, [...] и путеводные! Все ладьи всех морей, все поцелуи, все острова, дороги все и города, куда дороги те ведут, все городские ворота, щели и лазы, подземелья, башни, флаги, все кудри золотые, все косы черные как смоль, оружия гром и бряцанье, облака, степи, да опять ветры, да опять моря да звезды! Ничего ему не надо, все тут!“⁴⁰

Как видно из приведенных примеров, книга – как в лекции, так и в романе – являет собой субститут бытия вообще и женщины в частности.

³⁵ И. Бродский, *op. cit.*, 456.

³⁶ Т. Толстая, *Кысь*, *op. cit.*, 263.

³⁷ И. Бродский, *op. cit.*, 452.

³⁸ Т. Толстая, *Кысь*, *op. cit.*, 343.

³⁹ И. Бродский, *op. cit.*, 456.

⁴⁰ Т. Толстая, *Кысь*, *op. cit.*, 237-238.

(Кстати, тот же мотив – книга как субститут женщины – звучит и в автобиографических повестях Горького.) Книга с успехом служит заменой всему, как будто ничего не требуя взамен и ни в чем не разочаровывая преданного ей читателя. Но если для Бродского литература вообще и поэзия в частности являются панацеей от всех зол и бед и высшей благодатью, то в романе *Кысь* дело обстоит иначе. Здесь книга сама по себе никого ничему не учит, никуда не ведет и ни от чего не спасает. Она оказывается не волшебной палочкой-выручалочкой, а, скорее, демоном-искусителем: ведь именно библиомания, как говорилось выше, приводит Бенедикта к духовной и физической деградации.

Но если Толстая не принимает программу, артикулируемую Бродским, что же она ей противопоставляет? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вспомнить, какую роль в романе играет Истоппик Никита Иванович, наставник Бенедикта. С самого начала он пытается внушать своему воспитаннику элементарные основы морали. Занятие это совершенно неблагодарное, Бенедикт не способен понять даже номинального значения этих слов, но Никита не сдаётся. Он жаждет „братства, любви, красоты. Справедливости. Уважения друг к другу. Возвышенных устремлений. [...] чтоб место мордобоя и разбоя заступил разумный, честный труд рука об руку. Чтобы в душе загорелся огонь любви к ближнему.“⁴¹ Он же учит Бенедикта, что „нравственные законы, при всем нашем несовершенстве, предопределены, прочерчены алмазным резцом на скрижалях совести! Огненными буквами – в книге бытия! И пусть эта книга скрыта от наших близоруких глаз, пусть таится она в долине туманов, за семью воротами, пусть перепутаны ее страницы, дик и невнятен алфавит, но все же есть она, юноша! светит и ночью!“⁴² Выслушав эту проповедь, Бенедикт маниакально начинает искать книгу, в которой написано „как жить“. Когда же он в очередной раз пытается выпросить „книгу“ у Никиты, тот отвечает, что книги ему бесполезны, поскольку Бенедикт не освоил жизненной азбуки: „есть понятия тебе недоступные: чуткость, сострадание, великодушие [...], честность, справедливость, душевная зоркость, [...] взаимопомощь, уважение к другому человеку... Самопожертвование...“⁴³ Важно отметить, что эти строки почти дословно совпадают с фрагментом из программного эссе Толстой „Интеллигент“, где, в частности, говорится:

Интеллигентность – это альтруизм, это нравственный императив – и совестьливость, и грызущее чувство ответственности, – и за страну, за

⁴¹ Ibid., 167.

⁴² Ibid., 195. Первая часть цитаты – явная переключка с книгой Иова: „О, если бы записаны были слова мои! Если бы начертаны были они в книге, резцом железным с оловом, – на вечное время на камне вырезаны были!“ (Библия, Книга Иова, XIX, 23-24.)

⁴³ Ibid., 314.

будущее, за свой народ и не свой народ, и боязнь причинить зло, и душевная зрячесть, и жалость, и милосердие, и умение радоваться за другого, и плакать о другом, и мысль: „это, наверно, я виноват“, и порыв: „чем помочь?“, и жертвенность, и благие намерения, те самые, которыми, по слововице, вымощена дорога в ад. [...] Образованность, приобщение к мировой культуре лишь облегчают дело, но гарантией очеловечивания не являются. Интеллигентность – мучение, невидимый, добровольный, бескорыстный душевный труд.⁴⁴

Эти строки – в совокупности с высказываниями Никиты Ивановича, рассыпанными по всему роману – мне и представляются ключом к *Кыси*, где декларируется первичность нравственного абсолюта и утверждается примат этики над эстетикой, а не наоборот, как в Нобелевской лекции Бродского. Вспомним *Собачье сердце* Булгакова, где профессор Преображенский, демонстрируя публике обрастающего шерстью Шарикова, объясняет, что говорить „это еще не значит быть человеком“.⁴⁵ Толстая идет дальше и своим романом дает понять, что читать – это тоже еще не значит быть человеком. С другой стороны, в романе в лице Никиты воспевается интеллигенция – жертвенная и наивная, великодушная и трогательная. Интересно, что после взрыва, уничтожившего цивилизацию, выживают две категории людей: одни („бывшие“, интеллигенция) перестают стареть, застыв в том возрасте, в котором их застал Взрыв, другие же („перерожденцы“, плебс) превращаются в грязных, жестоких человекообразных животных, напоминающих еху из четвертой части романа Дж. Свифта (*Travels Into Several Remote Nations of the World. By Lemuel Gulliver, 1726*). Таким образом, взрыв как будто обнаруживает, обнажает и усиливает скрытое, воздаст по заслугам. Вот и Никита (имя это, кстати, восходит к греч. νικω – побеждать) после взрыва получает дар творить огонь и дарить его людям. Он – подобно Богу, явившемуся горящим кустом перед Моисеем – горит и не сгорает. Он выходит победителем в схватке с нечистью, оказывается – вместе со своим другом Львом Львовичем, этаким Вечным Жидом – бессмертным, отрывается от земли и возносится в небеса. (Бенедикт же остается на земле.) Роман заканчивается на высокой ноте, созвучной, например, *Мастеру и Маргарите* Булгакова и *Приглашению на казнь* Набокова, где смерть героев также означает их переход в высшее инобытие. Но знаменитое булгаковское „рукописи не горят“ трансформируется в *Кыси* в нечто иное. У Толстой книги как раз сгорают, не горит у нее Человек, исповедующий незыблемые, неизбежные и вечные законы Морали.

⁴⁴ Толстая Т., Толстая Н., *Сестры: Сборник*, op. cit., 164.

⁴⁵ М. Булгаков, *Собачье сердце*, London 1968, 91.

Проф. П.-А. Будин в статье „Rysk uppgörelse med auktoritära diktargöster“⁴⁶ („Россия разбирается с авторитаризмом в литературе“) отмечает, что современные российские писатели и поэты сознательно и последовательно отказываются от традиционной для них мессианской роли пророков, глашатаев правды и носителей истины в последней инстанции, не желают быть властителями дум. Так, он пишет: „Писатели перестали быть проповедниками, литература лишилась своего традиционного культового статуса“⁴⁷ [перевод мой]. С его точки зрения роль и значение литературы и литератора в современной России пересматривается, литературный текст уже не трактуется как концентрация духовного опыта или проявление высшего знания. Несомненно, тенденция, о которой говорит П.-А. Будин, имеет место. Д. Пригов и Л. Рубинштейн, В. Сорокин и Л. Петрушевская, Вик. Ерофеев и В. Друк, упоминаемые в статье, – все они, их творчество и подход к нему служат примерами вышеуказанных процессов.⁴⁸ Но насколько они – эти процессы – долговечны, приживутся ли на российской почве? Сказать трудно. Показательно еще и то, что имя Толстой, одного из самых значительных литераторов России, в статье не называется. И это, как мне кажется, не случайно. Дело в том, что процессы эти отнюдь не однозначны. Несмотря на то, что они фиксируются российской критикой уже с начала 90-х годов, на страницах газет и журналов ведется интенсивная дискуссия, в центре которой – место и назначение литературы в обществе, а также роль и назначение литератора.⁴⁹

⁴⁶ P.-A. Bodin, „Rysk uppgörelse med auktoritära diktargöster“, *Svenska Dagbladet*, 6/3 2004.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Так, в телевизионном интервью 9 октября 2001 г. (ТВ 6) В. Сорокин говорит об отсутствии у него социальных и политических претензий; он заявляет, что не может ничего учить, ибо не обладает каким-то высшим, исключительным знанием. Вспоминая советские времена, он сравнивает литераторов с раздувшимися лягушками, преисполненными ощущения собственной важности.

⁴⁹ См., напр., статью Вик. Ерофеева „Поминки по советской литературе“ (*Литературная газета*, 27, 1990), где он проблематизирует чрезмерную социальную ангажированность русской литературы и обвиняет ее в „гиперморализме“. В результате, по его мнению, поэт в России „оказывается меньше, чем поэт“, он оказывается „ниже именно как литератор, не чувствуя особенностей художественного языка и образного парадоксального мышления.“ Ерофеев высказывает надежду на явление новой литературы, „которая будет не больше, но и не меньше, чем литература.“ По тому же пути идет А. Агеев. В своей статье „Конспект о кризисе“ (*Литературное обозрение*, 3, 1991, 15-21) он говорит о давних утопических притязаниях русской литературы, о том, что их реализация в XX веке привела Россию к катастрофе. Он приветствует секуляризацию и демократизацию литературы, призывая ее отказаться от „претензии на моральное предводительство, от монументального идеологического пафоса.“ (*Ibid.*, 19). В. Курицын утверждает, что российское „общество перестает быть литературо-центричным. Писатель, будь он трижды великим, уже не воспринимается как духовный вождь. Это признают, пожалуй, все. Но далеко не все хотят признать, что изменения эти – позитивны, или, вернее, просто естественны. Словесность постепенно займет подobaющее ей место во втором десятке общественных интересов: при свободе печати не надо будет жадно ловить святое слово правды и справедливости, пробивающееся из-под глыб.“ (*Знамя*, 1, 1992. Цит. по: Л. Аннинский, „Конец литературы?“, *Дружба народов*,

Бесспорным является тот факт, что в *Кыси* ироническому или даже саркастическому переосмыслению подвергается множество клише, присущих советской и постсоветской эпохе, в том числе и литературных. Такое впечатление, что абсурдизируется вообще все русское, российское бытие, его сознание и штампы. „Книга как культ“ является одним из таких штампов, общим местом коллективного российского сознания. Но с другой стороны, утверждая первичность этического начала по отношению к эстетическому и выдвигая такую „позитивную“ программу, Толстая все-таки выступает в традиционной для русского писателя дидактической роли. „Поверхностность“ романа, о которой говорилось в начале статьи, на проверку оказывается лишь отвлекающим приемом. Появление книги с подобной установкой в посткоммунистическом российском обществе, утратившем элементарные представления о нравственности и пребывающем в моральном вакууме, глубоко симптоматично. Набоков, которого не раз обвиняли в безыдейности, равнодушии и легкомыслии, так высказался о себе:

In fact I believe that one day a reappraiser will come and declare that, far from having been a frivolous firebird, I was a rigid moralist kicking sin, cuffing stupidity, ridiculing the vulgar and cruel – and assigning sovereign power to tenderness, talent, and pride.⁵⁰

Эти слова можно по праву отнести и к творчеству Толстой.

8, 1992, 244.) К явлениям того же ряда, хотя и курьезным, следует отнести статью А. Дугина под симптоматичным названием „Литература как зло“ (www.arctogaia.com/public/txt.liter.htm <2005-11-28>) Однако звучат и другие голоса. Так, Ю. Кублановский по-прежнему утверждает, что „русские литераторы и философы учат понимать творчество именно как *служение*. Не публике, не идеологии, не благополучию, но Высшей Истине, наполняющей земное существование [...] смыслом.“ („Комплекс Отечества. Юрий Кублановский в беседе с Олесей Николаевской“, *Литературная газета*, 13, 1997.) В. Шендерович высказывается в том же духе: „Журналистика как часть писательства – это первая древнейшая профессия, ибо первым, кто пытался с помощью слова преобразовать мир к лучшему, был Господь Бог. Отделять свет от тьмы – в этом и заключается наша работа.“ („Виктор Шендерович: Злой мальчик, который всех видел...“, *Литературная газета*, 40, 2001.) Показательно, что цитата из А. Чехова „Настоящий писатель – то же, что древний пророк: он видит яснее, чем обычные люди“ является по сей день одной из самых расхожих тем школьных сочинений.

⁵⁰ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, 193.

В.М. Труб

КОММУНИКАТИВНЫЕ СВОЙСТВА ВЫСКАЗЫВАНИЙ С ПРЕДИКАТАМИ ПОИСКОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ОСОБЕННОСТИ ОБОЗНАЧЕНИЯ ВАЛЕНТНОСТИ КРИТЕРИЯ ОТБОРА

I. Вводные замечания

Как известно, любая поисковая деятельность (поиск, выбор, отбор и т.д.) является одним из компонентов целесообразной деятельности. Целесообразная деятельность обычно может быть представлена как совокупность ряда последовательных этапов (Труб 1993): 1) желание чего-либо, служащее толчком для перехода к последующим этапам; 2) практическое рассуждение, в ходе которого субъект уточняет возможные пути, ведущие к достижению желаемого положения вещей и соотносит с ними свои возможности; 3) „взвешивание“, должствующее привести субъекта к положительному решению о выполнении действия, ведущего к удовлетворению желания или же отказу от него; 4) намерение (стадия, отделяющая момент положительного решения субъекта о выполнении действия от начала приложения реальных усилий, направленных на достижение желаемой ситуации; 5) собственно практическое действие.

Всякая поисковая деятельность (ПД) так или иначе привязана к специфике прохождения этапа практического рассуждения. На данном этапе уточняются самые разные типы возможностей субъекта относительно достижения цели P . Одной из альтернативных возможностей является ситуация, когда субъект X не располагает всеми (или частью) средств (ресурсов) R , необходимых для достижения цели P , но считает возможным получить к ним доступ. В подобных случаях специфика практического рассуждения состоит в принятии решения о выполнении ПД как способа обнаружения объекта (ресурса), который будет затем вовлечён в практическое действие по достижению вторичной цели. Таким образом, ПД является одним из видов подготовительного процесса, предшествующего непосредственной практической деятельности (одним из способов приведения потенциала R в готовность – внесения в потенциал изменений, необходимых для его приложения к достижению P (Жолковский 1964)).

Структура ПД вполне изоморфна структуре любой целесообразной деятельности, т.е. состоит из тех же стадий желаяния, практического рассуждения, взвешивания, намерения, предшествующих непосредственным конкретным поисковым усилиям. Отличие состоит в том, что цель, преследуемая ПД (ср. 'узнать, где находится нужный объект', 'установить, выявить объект, пригодный для достижения конечной цели'), как и цель любой подготовительной деятельности, является промежуточной, производной от конечной – той, которая должна удовлетворить исходное желание субъекта. При этом достижение некоторых промежуточных целей может в свою очередь требовать определённой подготовительной деятельности, однако в конечном итоге их реализация сводится к непосредственному выполнению действий, не требующих какой-либо подготовки.

Следует подчеркнуть, что важный момент описания семантики предикатов поисковой деятельности (ППД) связан с уточнением валентного статуса прямого дополнения (Труб 1999). По этому признаку данные предикаты можно разбить на две группы:

1) ППД1 – *искать1, разыскивать*, у которых прямое дополнение всегда обозначает объект поиска, имеющий референтный денотативный статус (Падучева 1985, 79-98; Труб 1991);

2) ППД2 – *искать2, подыскивать, выбирать, подбирать, отбирать*, у которых при их употреблении в форме НСВ (указывающей на незавершённость процесса ПД) прямое дополнение (или группа прямого дополнения) характеризуется нереперентным денотативным статусом, а его ролевая функция является достаточно неопределённой (подробнее см. ниже).

Предикаты первой группы соотносятся с более продвинутой стадией практического рассуждения, когда решение о том, какой именно референтный объект (лицо) будет вовлечен в ситуацию конечной цели (или ее достижение) уже принято, и задача ПД состоит только в том, чтобы его обнаружить.

Предикаты же второй группы предполагают, что это решение принимается собственно в ходе ПД. В этом случае промежуточная цель, преследуемая ПД, состоит не в установлении местонахождения некоторого объекта, а в том, чтобы определить значение необходимого параметра ситуации вторичной цели (Падучева 1999) – установить конкретный объект, являющийся пригодным или оптимальным для участия в деятельности по достижению вторичной цели.

Общим характерным свойством, объединяющим значения всех ППД (как первой, так и второй группы) является невозможность описания их семантики без учета таких неотъемлемых компонентов любой ПД как:

1) субъект поиска; 2) объект поиска; 3) множество выбора; 4) вторичная цель (функция, которую должен выполнять искомый объект в ситуации

конечной цели); 5) критерий отбора. В состав возможных валентностей ППД входит и факультативная валентность „потенциального пользователя“ ситуации вторичной цели, обозначаемая посредством дательного падежа существительного (*N dat.*) или предложно-падежной формой (для *N rod*). Данная валентность указывает на участника – лицо, в интересах которого осуществляется ПД, не обязательно совпадающее с её субъектом: (1) *Он выбирает себе (Колле) невесту; Он подыскивает для фирмы врача.*

Важным инструментом изучения семантики ППД оказывается также исследование их противопоставленных видовых форм – ср. Падучева 2004а.

Для предикатов первой группы противопоставление форм СВ и НСВ (как собственных, так и несобственных – ср. *разыскивать – разыскать, искать1 – найти1*) никак не меняет представление субъекта ПД о ее объекте, обозначенном группой прямого дополнения. Как в первом, так и во втором случае это объект, который, с точки зрения субъекта, является референтным.

Для предикатов же второй группы это противопоставление маркирует изменение представления субъекта о референции объекта поиска. При этом наиболее неоднозначной оказывается семантическая роль прямого дополнения при формах НСВ. По меткому выражению Е.В. Падучевой (Падучева 1999), „синтаксический актанта в этом случае пребывает в растерянности -какого участника ему обозначать?“ Действительно, в подобных ситуациях в нереферентной группе прямого дополнения одновременно неясно просматриваются „мерцают образы“ всех или почти всех из перечисленных необходимых компонентов ПД.

Чем менее специфичной является единица, используемая для обозначения потенциального объекта – результата выбора (т.е. чем меньше других необходимых компонентов ПД отражается в ее семантике), тем более вероятно их самостоятельное выражение через стандартное или нестандартное заполнение соответствующей валентности. Ср.:

(2) *Грушиницкий выбирает даму для танца* (валентность вторичной цели).

(3) *Он подбирает мебель, оптимально вписывающуюся в интерьер* (где причастный оборот заполняет валентность критерия отбора (КО)). Валентность КО далеко не всегда может быть обозначена четко закреплённым за ней синтаксическим средством. К таким средствам относятся слабоуправляемая предложно-падежная форма *по N dat.*, задающая ту или иную „шкалу“, а также „специальная“ форма наречия – ср. соответственно примеры, приводимые в Падучева 2004а: *Он выбирает сотрудницу по анкетным данным (по внешнему виду)* и *Выбираю сосну повыше*. Однако

намного чаще значение КО „вычисляется“ из значений таксономического показателя прямого дополнения и его определительной группы (как в (3)).

(4) *Он подыскивает (себе) жену из (среди) казачек* (валентность множества выбора). Как отмечается в Падучева 1999, множество выбора может быть задано и через дизъюнкцию – (5) *Он выбирает между Машей и Дашей*, где оно в сущности указывается перечислением его элементов. Показательно, что в данном случае каждый из элементов множества является референтно-определенным. Но это обстоятельство никак не влияет на денотативный статус потенциального объекта – результата выбора, который на данном этапе остается нереперентным.

Употребление же формы СВ данных предикатов указывает на то, что промежуточная цель достигнута – установлено лицо или объект, пригодный для участия в достижении вторичной цели. Тем самым ситуация обретает устойчивое результирующее состояние, в котором уже можно четко вычленить референтный объект – результат выбора, ещё отсутствовавший на стадии ПД, обозначенной формой НСВ. Однако это ещё не означает, что прямое дополнение при ППД в форме СВ, имея референтный денотативный статус, всегда указывает только на объект (результат) выбора. Как справедливо утверждается в Падучева 2004а, следует различать косвенное и прямое обозначение объекта – результата поисковой деятельности. Так, в

(6) *Фирма выбрала (подыскала) (себе) врача; Компания отобрала слесарей для ремонтных работ;*

(7) *Он нашел² (выбрал) (себе) жену (невесту, друга)* прямое дополнение, соотносясь с уже референтным объектом, по-прежнему содержит указания и на другие компоненты осуществленной ПД – на вторичную цель ПД (6-7) и частично – на множество выбора (6). Во всех этих случаях прямое дополнение является косвенным обозначением объекта, которое указывает на референтный неопределенный объект. Данное дополнение косвенно (неявно) соотносится со значением соответствующего параметра ситуации вторичной цели, которое уже установлено субъектом ПД, но по тем или иным причинам не эксплицируется говорящим (например, потому, что оно ему неизвестно). А прямому обозначению установленного значения параметра соответствует номинация, указывающая на референтный определенный объект: (8) *Он выбрал Марию; Комиссия отобрала Ивана* (т.е. лицо, известное и говорящему, и слушающему).

Следует отметить, что факультативная валентность „потенциального пользователя“ ситуации вторичной цели оказывается практически несоместимой (несоподчинимой в смысле Апресян 1974, 151-152 с прямым обозначением объекта ПД. Поэтому она не реализуется при ППД1 – ср. (9) **Он разыскивает себе (для Коли) Машу; *Он разыскал Коле Машу*. По той же причине она не употребляется при прямом обозначении установленного

пригодного объекта при формах СВ ППД2: (10) *Он выбрал себе (Жоле) Машу; *Комиссия отобрала фирме Ивана.* В таких случаях с некоторой натяжкой допустима лишь её реализация в форме для *N* род.: (11) *Комиссия отобрала для фирмы Ивана.* Реализация данной валентности нормативно допустима только в случаях косвенного обозначения объекта незавершенной или завершенной поисковой деятельности при ППД2 – см. примеры, приведенные выше.

II. Взаимосвязь между типом референции объекта ПД и коммуникативными свойствами высказывания

Второй актанта при формах СВ ППД2 имеет четкий референтный статус, если для его обозначения используется именная группа с однозначной индивидуальной референцией (Падучева 1999). При этом, как мы видели, следует различать:

а) референтно-неопределенные актанта, указывающие на объект, ранее неизвестный, по крайней мере слушающему – ср. (1) *Грушницкий выбрал даму для танца; Он выбрал (себе) лошадь; Они отобрали двух человек.*

б) референтно-определенные актанта, указывающие на объект, известный и говорящему, и слушающему – ср. (2) *Грушницкий выбрал княжну Мери; Они отобрали Ивана.*

Следует особо подчеркнуть взаимосвязь между типом референции объекта ПД, заполнением определенных факультативных валентностей и коммуникативными свойствами высказывания. Нереферентный статус объекта при формах НСВ ППД2 (как и его референтно-неопределенный статус при формах СВ) в сочетании с реализацией валентности вторичной цели свидетельствует о том, что в рему предложения входит сам предикат. Тем самым в состав ремы входит вся описываемая им ситуация вместе с заполненными в предложении переменными. Так, (3) *Грушницкий выбирал (выбрал) даму для танца* коммуникативно членится как ‘То, что можно сказать о Грушницком, есть: выбирал (выбрал) даму для танца’, т.е. о ПД сообщается впервые.

При тех же условиях опущение целевой валентности обязательно предполагает ту или иную предварительную осведомленность слушающего о развитии описываемой ситуации. В отличие от (3), примеры (4) и (5) дополнительно характеризуются однотипными актуализованными прагматическими презумпциями:

(4) *Грушницкий выбирал (себе) даму* = ‘Презумпция: В ситуации, о которой идет речь, было естественно ожидать, что Грушницкий (как и другие) захочет танцевать и станет выбирать даму для танца. Ассерция: То, что Грушницкий выбирал даму для танца, верно’.

(5) *Грушницкий выбрал (себе) даму* = ‘Презумпция: В ситуации, о которой идет речь, было естественно ожидать, что Грушницкий станет выбирать даму для танца. Ассерция: То, что Грушницкий выбрал даму для танца, верно’. Как видим, ассертивную часть (4) и (5) составляет положительная верификация предположений, образующих их презумпции.

Употребление же конкретно-референтного объекта ПД всегда предполагает осведомленность слушающего о предварительном развитии ситуации. Степень этой осведомленности зависит от реализации или нереализации целевой валентности. Так, (6) и (7) опираются на разные прагматические презумпции (при этом в (6) реализована прямая диатеза модели управления *выбирать* (Падучева 2004а) с четким „раздельным“ обозначением объекта – результата выбора и ситуации вторичной цели, в которой объект должен быть задействован:

(6) *Грушницкий выбрал для танца княжну Мери* = ‘Презумпция: В ситуации, о которой идет речь, было естественно ожидать, что Грушницкий станет выбирать даму для танца. Ассерция: То, что Грушницкий выбрал даму для танца, верно. Та, кого он выбрал – княжна Мери’;

(7) *Грушницкий выбрал княжну Мери* = ‘Презумпция: Грушницкий выбирал даму для танца. Ассерция: То, что Грушницкий выбрал даму для танца, верно. Та, кого он выбрал – княжна Мери’.

В (3) реализация целевой валентности выполняет классическую функцию конкретизации соответствующей переменной толкования, указывая на то значение переменной, которое она приобретает в предложении. В (6) данная валентность реализуется в маркированной позиции перед референтно-определенным объектным актантом (в отличие от ее немаркированного употребления в постпозиции к нереферентному или референтно-неопределенному актанту – как в (3)). Такая позиционная „рокировка“ указывает на то, что данная валентность заполняется значением, которое к моменту речевого акта и так достаточно очевидно (что и находит отражение в презумптивной части (6) (ср. в связи с этим совершенно неочевидное заполнение данной валентности в (3)). Одновременно референтно-определенный актант, занимая во фразе конечную позицию, попадает в коммуникативный фокус.

А в (7) нереализация валентности выполняет функцию анафорического сокращения (компрессии) – в заполнении соответствующей переменной нет нужды, так как ее значение уже известно, что однозначно отражено в презумпции.

Обратим внимание на асимметрию последствий реализации целевой валентности в (3) с одной стороны, и в (6) – с другой. Данная асимметрия отражает разные коммуникативные свойства косвенных и прямых диатез (в смысле Падучева 2004а). Уточнение характера вторичной цели при не-

референтном или референтно-неопределенном (т.е. косвенно обозначенном) объекте (1) не имплицитует никакой прагматической презумпции. В то же время заполнение этой валентности при референтно-определенном актанте в (6) предусматривает достаточно обширную презумптивную часть – такую же, как в (4-5), где она, наоборот, вызвана „анафорической“ нереализацией данной валентности. А её анафорическое сокращение при конкретно-референтном объекте в (7) изменяет модальный статус прагматической презумпции. Если в (4, 5 и 6) эта презумпция указывает на ожидание ситуации, то в (7) – на её фактивность.

Употребление конкретно-референтного актанта в коммуникативном фокусе (как в (6-7)) служит средством выражения дополнительной (относительно толкования предиката) предикации отождествления, которая становится последней или единственной ремой высказывания. Её функция состоит в предикции заполнения переменной, соотносящейся с определенным участником ситуации, все остальные содержательные аспекты которой уже известны слушающему. В этом случае предмет отождествления – идентифицируемая тема (переменная, которую предстоит заполнить) представляет собой дескрипцию, построенную на базе толкования предиката, описывающего данную известную ситуацию. Средством же заполнения переменной (т.е. ремой) служит конкретно-референтный актант, фигурирующий в коммуникативном фокусе предложения. Так, (8) *Иван в Москву уехал?* ‘Место, куда Иван уехал – Москва’, где факт отъезда Ивана входит в состав прагматической презумпции.

Подобная же структура характеризует и (6-7), хотя и отличается спецификой отождествления объекта ПД при формах СВ ППД2. Дело в том, что эти глаголы, подобно другим предикатам, описывающим динамический мыслительно-волеитивный процесс принятия решения (Падучева 2004а), характеризуются признаком ограниченной контролируемости. Действительно, в подобных ситуациях положительный исход – принятие искомого решения не может быть однозначно гарантировано (например, Грушницкий мог так никого и не выбрать). Именно поэтому значения форм СВ ППД2, фиксирующие факт получения искомого результата Р, содержат в ассертивной части положительную истинностную оценку вида ‘То, что Р, верно’, подтверждающую факт достижения промежуточной цели – принятие решения, приемлемого для субъекта. Именно этот компонент отличает значение форм СВ ППД2 от их форм НСВ, тем самым свидетельствуя о превращении нереферентного потенциального объекта ПД в её референтный результат. И только этот результат может быть конкретизирован в предикации отождествления. Поэтому при формах СВ ППД2 предикация отождествления объекта-результата ПД не может быть единственной порцией ассертивной части семантического представления – ей обязательно должен

предшествовать компонент, верифицирующий получение искомого результата. Следует также отметить, что в примерах (5) и (6) положительная истинностная оценка имеет „синкретичный“ характер. Она, во-первых, подтверждает верность предположения (ожидания), содержащегося в презумптивной части (о том, что Грушницкий будет выбирать даму для танца), а во-вторых положительно верифицирует нахождение требуемого решения, тем самым удостоверяя осуществление выбора.

В то же время для идентификации любого другого (не объектного) актанта при формах СВ *выбрать* необходимости в предварительной верификации не возникает. Ср. (9) *Грушницкий выбрал княжну Мери для танца* ≈ ‘Презумпция: Грушницкий выбрал княжну Мери. Ассерция: Он сделал это для того, чтобы танцевать с нею’; (10) *Он выбрал Анну из казачек* = ‘Презумпция: Он выбрал Анну. Ассерция: Множество, из которого он выбрал Анну – казачки’.

Между тем далеко не все формы СВ ППД2 допускают употребление конкретно-референтного объектного актанта, хотя и способны присоединять в качестве прямого дополнения неопределенно-референтные именные группы. Ср.:

(11) *Он подыскал (себе) секретаршу*, но **Он подыскал Анну*;

(12) *Он подобрал одного слесаря*, но **Он подобрал Ивана*;

(13) *Он нашел2 (себе) секретаршу*, но **Он нашел2 Анну* при абсолютной нормальности

(14) *Он нашел1 Анну на пляже*, которое опирается на прагматическую презумпцию ‘Он искал1 (разыскивал) Анну’.

Таким образом, формы СВ ППД2 выдвигают разные требования к референциальному статусу объекта ПД: *выбирать* и *отбирать* не накладывают никаких ограничений, а *искать2*, *подыскивать*, *подбирать* исключают конкретно-референтный статус их объекта. Эта особенность сочетаемости, естественно, существенно ограничивает их коммуникативную парадигму, делая невозможным построение на их базе предикации отождествления.

III. Особенности экспликации валентности критерия отбора при разных ППД.

Остановимся на некоторых особенностях критерия отбора (КО), в соответствии с которым осуществляется поисковая деятельность, описываемая исследуемыми ППД. Следует иметь в виду, что КО, будучи необходимым компонентом „алгоритма“ любой поисковой деятельности, часто бывает, так сказать, не дан в прямом наблюдении. На практике дело обстоит так, что о пригодности того или иного объекта для участия в ситуации вторичной цели нередко приходится судить на основании косвенных, но более

доступных наблюдению признаков. В подобных случаях обычно говорят о *явных, первых признаках, симптомах* и т.д. Такие признаки мы будем называть „прозрачными“. Субъект располагает критерием отбора, если он знает:

1) какие „прозрачные“ признаки (один или несколько) свидетельствуют о нужных качествах исследуемого объекта;

2) относительно каждого из прозрачных признаков субъект легко может дать ответ, обладает или не обладает объект данным признаком.

Например, если мы собираем в поле спелые огурцы, то прежде чем сорвать огурец, должны убедиться в его спелости. Однако свойство спелости проявляется не само по себе – для нас оно сводится к ряду легко наблюдаемых признаков (светло-зеленый цвет, норма размера (средний), определенная норма формы (близкая к усеченному конусу)). Именно набор этих признаков является для нас свидетельством желанных вкусовых качеств огурца. Считается, что спелый арбуз – это арбуз, который издает треск при его сдавливании. При приёме в легионеры Цезарь приказывал запирать претендента в клетку с привязанным внутри медведем. Тех, кто в этой ситуации бледнел, не брали. Для субъекта, который не знает прозрачных диагностирующих признаков, выбор нужного объекта может оказаться неудачным. О людях, которым такие признаки известны, говорят что они *разбираются (понимают)* в качествах объектов, которые через эти признаки манифестируются – ср. *Он (хорошо) разбирается в лошадях (арбузах...)*.

Этот же принцип распространяется и на обнаружение референтных объектов. Для того, чтобы попасть, скажем, в аптеку № 21, нужно знать, что это аптека, находящаяся по ул. Васильковской 55. Последний признак потом может быть переформулирован в ещё более доходчивых дейктических терминах – аптека в первом доме за перекрестком на противоположной стороне улицы.

К прозрачным признакам, распознавание которых большей частью не вызывает затруднений, в первую очередь относятся такие, которые указывают на таксономическую принадлежность объекта, попавшего в поле зрения субъекта. Следует подчеркнуть, что набор признаков, образующих КО является упорядоченным и не обладает свойством коммутативности – в первую очередь устанавливается требуемая таксономическая принадлежность объекта, а уже затем проверяются другие его признаки. При сборе спелых огурцов мы проверяем объект на соответствие норме размера и цвета, если этот объект – огурец, но не наоборот.

Даже если субъект располагает эффективным КО, в предложении, повествующем о соответствующей поисковой деятельности, этот КО совсем не обязательно будет обозначен через прозрачные признаки. Так, в примерах (1) *Он умеет подбирать людей, знающих дело; Он отбирает*

документы, подлежащие уничтожению; Он выбирает (себе) еду по вкусу имеется в виду, что субъект знает, по каким признакам определить, что человек „знает дело“, что документ подлежит уничтожению или что еда будет ему вкусна, хотя в предложении эти признаки никак не обозначены.

КО ППД2 вида *искать2, подыскивать, подбирать, выискивать, отбирать, выбирать* нормативно никогда не исчерпывается таксономическим признаком, на который указывает существительное, обозначающее объект ПД. Так, в (2) *Фирма ищет2 (подыскивает, подбирает, отбирает...) (себе) слесаря* имеется в виду, что признак ‘быть слесарем’ является заведомо не единственным компонентом КО. Если же обозначение объекта ПД сопровождается местоименным показателем типа *какой-нибудь, любой*, то имеется в виду, что данный комплекс обозначает **весь** КО. Так, в (3) *Он ищет2 какого-нибудь слесаря*; (4) *Он ищет2 любого слесаря* речь идет о том, что он ищет „все равно какого слесаря“, т.е. что значение ‘ $\forall(x)$ если $x \in$ СЛЕСАРИ’ является **единственным** компонентом, образующим КО. Различие же между (3) и (4) состоит в том, что в (4) дополнительно подчеркивается простота КО.

В то же время для большинства других ППД2 подобное обозначение КО является недопустимым – ср. (5) **Он подыскивает (подбирает...) (себе) какого-нибудь слесаря*. Дело в том, что эти ППД в принципе не допускают полного обозначения своего КО. В данном случае имеется в виду, что признак ‘быть слесарем’ представляет собой только часть КО, тогда как в (3) сочетание прямого дополнения с местоименным показателем образует **весь** критерий. По той же причине является аномальной фраза (6) **Он подыскивает в тексте слова, отсутствующие в машинном словаре*, где группа прямого дополнения обозначает „прозрачный“ признак, образующий **весь** КО. Ведь факт отсутствия какого-либо слова в машинном словаре устанавливается непосредственно, не требуя для этого каких-либо косвенных подтверждений. Поэтому для правильного выражения соответствующей мысли следует использовать другие ППД – ср., например, (7) *Он разыскивает (ищет2, отыскивает) в тексте слова, отсутствующие в машинном словаре*.

Следует также иметь в виду, что таксономические показатели объекта ПД должны удовлетворять и определенным дополнительным требованиям. Нормативно выражения типа *какой-нибудь X, любой X* опираются на общеизвестную презумпцию о том, что соответствующие элементы, будучи представителями одного и того же таксономического класса X , могут, тем не менее, отличаться друг от друга по разным признакам, и эти отличия нормативно фиксируются человеческим сознанием. Ср. в этой связи странность примеров (8) *Он ищет какого-нибудь волка (дельфина, рысь...)*; *Он подыскивает (подбирает, выбирает...) волка (дельфина, рысь...)*, в кото-

рых нарушается изначальное представление о допустимых различиях между объектами поиска, принадлежащими к одному и тому же таксономическому классу. Ведь человеку нормативно „непривычно“ улавливать отличия между особями волков, дельфинов, рысей и т.д. Кроме того семантика рассматриваемых предикатов „презумптивно“ предусматривает, что у субъекта есть свободный доступ к открытому или ограниченному множеству, где локализованы „претенденты“, среди которых осуществляется ПД. В данном случае речь должна идти о свободном доступе к местам обитания волков, рысей, дельфинов, что плохо коррелирует с общеэнциклопедическими сведениями или требует „мощной контекстуальной поддержки“.

Местоименные показатели *какой-нибудь, любой* как компоненты обозначения КО нормативно могут характеризовать объект, реально имеющий таксономический статус, заданный существительным, которое этот объект обозначает. Так, в (3-4) имеется в виду, что некоторое лицо будет признано пригодным для участия в ситуации вторичной цели, если оно является слесарем. Ср. в этой связи неприемлемость примеров типа (9) *1 Он ищет2 (себе) какую-нибудь (любую) невесту; 2 Он ищет2 (себе) любого друга (заместителя)*. В сочетаниях *какая-нибудь (любая) невеста, какойнибудь (любой) друг (заместитель)* и других подобных имеется в виду, что местоимение определяет существительное, обозначающее лицо, которое имеет реальный, априорный статус невесты, друга, заместителя и т.д. Между тем в (9) речь идет о поисковой деятельности среди лиц, которые такого статуса не имеют и могут обрести его лишь в случае её успешности (т.е. если субъект сочтет, что некоторый „претендент“ обладает нужными качествами и вдобавок заручится его (претендента) согласием на выполнение соответствующей функции) – ср. Труб 1999.

Если же прямое дополнение при ППД2 (НСВ) не сопровождается местоименным показателем, то оно способно обозначать любой объект поисковой деятельности – как априорно обладающий нужным свойством – ср. (2), так и такой, который желанным статусом (еще) не обладает: (10) *Он ищет (подыскивает, выбирает...) (себе) невесту (друга, заместителя...)*. Как было отмечено наивпредыдущем разделе, в первом случае в предложении содержится больше информации о необходимых участниках поисковой деятельности – о множестве, из которого осуществляется выбор, о характере вторичной цели (выполнение квалифицированных слесарных работ) и одновременно – о части КО, которым субъект руководствуется.

Важная особенность значения ППД2 *отбирать* состоит в том, что отбор осуществляется из ограниченного референтного множества однотипных элементов, каждый из которых априорно обладает нужным таксономическим признаком. Поэтому объектом отбора принципиально не может быть элемент (в частности – лицо), которое только претендует на

нужный статус: (11) **Он отбирает (себе) невесту (друга, заместителя...)*. С другой стороны, в подобных ситуациях КО заведомо не исчерпывается таксономическим признаком, общим для всех элементов множества, из которого осуществляется отбор – ср. в связи с этим аномальность (12) **Он отбирает какого-нибудь (любого) слесаря*, где имеется в виду, что свойство ‘быть слесарем’ образует весь КО.

Специфика КО, которым руководствуется субъект ППД *подбирать*, состоит в том, что данный КО ориентирован на установление сходства, подобия, соответствия определенных параметров искомого элемента с чемлибо, уже имеющимся в наличии – ср. *подбирать мебель к обоям; подбирать шампунь к волосам*.

Подобно отбору, выбор также осуществляется из некоторого референтного (закрытого) множества, состав которого может быть, однако, довольно разнородным. Ср. в этой связи пример из Падучева 2004а: (13) *Он выбирает между машиной и дачей*, где предусматривается достаточно абстрактный принцип объединения элементов (машина и дача) в одно множество. Такая абстрактность достигается благодаря представлению множества через перечисление его элементов, что в свою очередь обеспечивается уникальным диатетическим вариантом модели управления *выбирать*. Ср. в связи с этим, например, аномальность **отбирать между машиной и дачей* или **подыскивать между машиной и дачей*. *Отбирать*, как мы видели, предполагает однотипность объектов, образующих множество выбора, а *подыскивать*, как и *искать*, предусматривает поиск на открытом множестве среди объектов произвольной природы, в котором могут „впережку“ встречаться объекты и совсем не той таксономической природы, нежели та, которая требуется субъекту поисковой деятельности.

Одним из важнейших отличий выбора является отсутствие у субъекта предварительных четких установок относительно критерия отбора (КО). Решение о пригодности/непригодности того или иного объекта принимается без опоры на заранее заготовленный достаточный набор „прозрачных“ признаков при непосредственном восприятии данного объекта и с обязательным его сравнением с другими объектами множества, которому он принадлежит. Правда, в случаях достаточно объемного множества субъекту не всегда удастся удержать в поле зрения все образующие его элементы. Уже это обстоятельство ограничивает возможность выбора наиболее предпочтительного из всех его объектов (другие факторы, препятствующие оптимальности выбора, будут рассмотрены ниже). Таким образом, при выборе, в отличие, например, от ситуаций, описываемых ППД *искать*², КО никогда не исчерпывается только фактом вхождения объекта в ту или иную собирательную совокупность, т.е. субъекту заведомо не все равно, какой

элемент данного множества он сочтет пригодным для участия в ситуации вторичной цели. Поэтому КО выбора никогда не сводится только к нужному таксономическому признаку. Так, в (14) *Грушницкий выбирает даму для танца* КО ни в коей мере не сводится только к признаку 'быть элементом множества дам, о котором идет речь'. Ср. также аномальность (15) **Он выбирает какую-нибудь (любую) даму*.

Следует также иметь в виду, что при выборе на решение субъекта могут влиять не только чисто рациональные соображения, но и его субъективные установки, которые не всегда гарантируют оптимальность выбора. Как справедливо отмечено в Падучева 2004а, „в контексте выбора слова *удачно, неудачно* встречаются чаще, чем *правильно, неправильно*“.

Субъективизм выбора проявляется и в различии вкусов. Оценивая Ольгу, Онегин говорит Ленскому: ...*По мне, я выбрал бы другую... В ней жизни нет, Кругла, красна лицом она...*, т.е. округлость и краснота лица Ольги говорит Онегину об „отсутствии в ней жизни“, а это свидетельствует, что Ольга не соответствует онегинскому КО. Ср. также рассмотренный в Арутюнова 1988 пример рассуждений гоголевской невесты, указывающий на то, что выбор жениха так и не был осуществлен из-за её сверхтребовательного КО, констатирующего отсутствие подходящего претендента во множестве, из которого предстоит сделать выбор: „Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому ещё дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас же решилась“ (Н. Гоголь).

Другой аналогичный пример безуспешной поисковой деятельности, но проводимой уже на открытом множестве претендентов, содержится в отрывке из басни И.А. Крылова „Разборчивая невеста“, приведенном в той же работе: „...Ну как ей выбирать из этих женихов? Тот не в чинах, другой без орденов; А тот бы и в чинах, да жаль, карманы лусты; То нос широк, то брови густы. Тут этак, там не так; Ну не придёт никто по мысли ей никак“.

Хотя, при всём разнообразии вкусов, о которых не спорят, существуют определённые стандарты красоты, удовлетворяющие всех:

Во всех Ты, Душенька, нарядах хороша; На Тебя заглядеться не диво, Полюбить Тебя всякий не прочь...

Трудности, связанные с выбором оптимального объекта, умело обыгрываются в рекламных объявлениях: *Приходите втроем – сами не выберете* (о разнообразии видов мебельных гарнитуров, имеющихся в продаже). Тем самым указывается на обилие во множестве выбора разнообразных объектов, удовлетворяющих самым разным КО. Аналогично в стандартных выражениях типа *Имеется большой (широкий) выбор X-ов* характеризуется

именно „мощность“ множества выбора. Однако намного чаще реклама „берёт все трудности на себя“, подсказывая субъекту готовые решения: *X – лучший выбор!*; *X – идеальный выбор для тех, кто заботится о своём здоровье и стремится поддерживать свой вес*; „Славутич“ – пиво *наиболее прекрасных часов!*

Следует подчеркнуть, что в отличие от „реальной“ модальности, в контексте „снятой утвердительности“ (ср. Падучева 2004б), в частности – в императиве, употребление местоимений типа –*нибудь* и *любой* в сочетании с прямым дополнением при ППД2 становится вполне уместным. Употребление в императиве местоимения –*нибудь* обычно предусматривает форму СВ ППД2 – ср. (16) *Выбери (²выбери) (себе) какую-нибудь девушку* или же форму СВ других глаголов, что предполагает имплицитное употребление ППД: (17) *Дай (²давай) мне какую-нибудь книгу с полки? Выбери на полке какую-нибудь книгу и дай ее мне*. В таких случаях на поверхность вынесено обозначение объекта (*какая-нибудь девушка, какая-нибудь книга*), который должен стать результатом еще не прозведенного выбора. Подобные обозначения, которым на глубинном уровне соответствует объект, находящийся под квантором существования ($F(x)$ ($x \in$ ДЕВУШКИ), $F(x)$ ($x \in$ КНИГИ)), отражают представление об этом объекте говорящего. Употребление же форм СВ, свидетельствующих об успешном завершении поисковой деятельности, как раз и подчеркивает то обстоятельство, что обозначение с местоимением –*нибудь* отражает представление говорящего об объекте, который станет **результатом** будущего выбора. А решение о том, какую именно девушку (книгу) выбрать, субъекту (адресату обращения) предстоит принять самостоятельно и о критериях, на которых будет основываться это будущее решение, в предложениях (16-17) ничего не сказано. Тем самым в (16-17) зафиксировано обозначение объекта ПД с точки зрения говорящего – субъекта побуждения (понимание *de re* – ср. Падучева 1979) при том, что представление о нем со стороны субъекта будущей ПД (понимание *de dicto*) ещё не сформировано.

Таким образом, в реальной модальности местоимение –*нибудь* (так же как и *любой*), неупотребимо в составе прямого дополнения при большинстве ППД2 (за исключением ППД2 *искать*², *выискивать*, при которых оно может выступать компонентом полного (и прозрачного) обозначения КО). А в императивной модальности данное местоимение при тех же ППД2 соотносится только с обозначением потенциального объекта выбора, никак не содействуя прояснению КО.

Использование же в императивных предложениях в составе прямого дополнения местоимения *любой* выполняет другую функцию – функцию указания на полноту охвата множества выбора – ср. Селиверстова 1964. Ср. в этой связи фрагмент арии хана Кончака из оперы Бородина „Князь

Игорь“: (18) *У меня есть красавицы чудные: Косы, как змеи, на плечи спускаются... Если хочешь любую из них выбирай; Хочешь, возьми коня любого...*, где имеется в виду, что князю Игорю предоставляется право выбирать из **всего** множества красавиц, лошадей, которыми располагает Кончак. При этом выбирать Игорю предстоит по собственному усмотрению, т.е. местоимение опять-таки не имеет никакого отношения к обозначению КО.

Если же ППД2 в реальной модальности допускает обозначение всего КО с помощью данных местоимений, то они сохраняют то же значение и в императиве: (19а) *Он ищет2 какого-нибудь (любого) слесаря => (19б) Найди2 (позици2) какого-нибудь (любого) слесаря*, где и в (19а) и в (19б) местоимения являются компонентом обозначения всего прозрачного КО.

В заключение отметим, что ещё один семантический признак, по которому могут контрастировать рассматриваемые предикаты, – это количественная характеристика объекта ПД. Для подавляющего большинства ППД требование уникальности объекта поиска, выбора, подыскивания и т.д. не является обязательным. Количественные параметры объекта определяются прагматическими аспектами, обусловленными спецификой вторичной цели, ради которой данная ПД осуществляется. Так, при выборе жены, поиске жениха или партнерши для танца речь нормативно может идти только об одном объекте. В других случаях, например, при поиске, подборе представителей определенных профессий, мебельных гарнитуров и т.д. на объект ПД не накладывается никаких количественных ограничений – речь может идти как об одном, так и более чем одном поисковом элементе. Хотя, скажем, при отборе ситуация с множественным объектом представляется более „прототипичной“.

В то же время ситуация набора однозначно предусматривает только множественный объект – ср. (20) **Комиссия набрала одного слесаря; *На новый факультет набрали одного студента*. Ведь само значение *набирать* однозначно предполагает формирование нового множества объектов, сгруппированных по какому-либо общему признаку.

Литература

- Апресян, Ю.Д. 1974. *Лексическая семантика. Синонимические средства языка*, М.: Наука.
- Арутюнова, Н.Д. 1988. *Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт*, М.: Наука.
- Жолковский, А.К. 1964. „Лексика целесообразной деятельности“, *Машинный перевод и прикладная лингвистика*, вып. 8. М.
- Жолковский, А.К., Мельчук И.А. 1967. „О семантическом синтезе“, *Проблемы кибернетики*, вып. 19. М.
- Падучева, Е.В. 1979. „Об именных группах со двоянной денотативной характеристикой“, *Семиотика и информатика*, вып. 11. М.
- Падучева, Е.В. 1985. *Высказывание и его соотношенность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений)*, М.: Наука.
- Падучева, Е.В. 1999. „Метонимические и метафорические переносы в парадигме значений глагола *назначить*“, *Типология и теория языка (от описания к объяснению). К 60-летию Александра Евгеньевича Кибрика*, Москва: Языки русской культуры, 488-502.
- Падучева, Е.В. 2004а. *Динамические модели в семантике лексики*, М.: Языки славянской культуры.
- Падучева, Е.В. 2004б. „Эффект святой утвердительности“, *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Труды международной конференции Диалог '2004 („Верхневолжский“, 2-7 июня 2004)*, 479-486.
- Селиверстова, О.Н. 1964. „Опыт семантического анализа слов типа *все* и типа *кто-нибудь*“, *ВЯ*, 4, 80-90.
- Труб, В.М. 1991. *Об одном походе к исчислению типов объектных означаемых*, М.: Институт русского языка АН СССР. Предварительные публикации. Вып. 181.
- Труб, В.М. 1993. „Лексика целесообразной деятельности (опыт описания)“, *Логический анализ языка. Ментальные действия*, М.
- Труб, В.М. 1999. „О семантической структуре предикатов поисковой деятельности“, *Логический анализ языка. Языки динамического мира*, Дубна, 148-158.

VON NIETZSCHE ZU STALIN – EIN REZEPTIONSGESCHICHTLICHES PARADOXON

Bernice Glatzer Rosenthal, *New Myth, New World. From Nietzsche to Stalinism*. University Park, PA: The Pennsylvania State University 2002.

Rezeptionen sind von geschichtlichen Konjunkturen abhängig. Das gilt insbesondere für die Nietzsche-Rezeption in Russland, aber auch für deren Erforschung. Sie wurde im gelockerten ideologischen Klima der 1980er Jahre angekurbelt durch zwei Internationale Nietzsche-Konferenzen in New York 1983 und 1988, veranstaltet von Bernice Glatzer Rosenthal, Professorin für Geschichte an der Fordham University, aus der Schule von George Kline (dem ersten Forscher des Nietzscheanischen Marxismus,¹ dem dieses Buch auch gewidmet ist). Sie publizierte die Ergebnisse in den beiden renommierten Sammelbänden *Nietzsche in Russia* 1986 und *Nietzsche and Soviet Culture* 1994,² denen 2002 der anzuzeigende dritte Band mit dem Untertitel „From Nietzsche to Stalinism“ folgte. Er enthält 11 Illustrationen, Anmerkungen zur neuesten Forschungsliteratur, ein detailliertes Register, aber leider keine Bibliographie; ist chronologisch in vier Teilen aufgebaut, die der gängigen Periodisierung folgend jeweils mit einem historischen und soziokulturellen Überblick eingeleitet und nach der typologischen Matrix der „Nietzsche-Agenda“ abgehandelt werden:

1. Die Zeit der Aussaat 1890-1917: Nietzsche-Rezeption der Symbolisten, Religionsphilosophen, Nietzscheanischen Marxisten und der Futuristen.
2. Nietzsche-Einfluss in Revolution und Bürgerkrieg 1917-21 auf die Bolschewiki und die „Revolution des Geistes“.
3. Wirkung von Nietzsche-Ideen während der Neuen Ökonomischen Politik 1921-27: Leninkult, Kulturkampf, Entwurf des sowjetischen „neuen Menschen“.
4. Nietzsche-Echos in der Stalinzeit 1928-1953: „Der entfesselte Dionysos“ der Kulturrevolution und Stalins „großer Politik“; Triumph der „apollinischen“ Lüge: Nietzsche und der Sozialistische Realismus; Stalinkult und „Wille zur Macht“.

Der Epilog bietet einen Ausblick auf „Entstalinisierung und Wiederkehr Nietzsches“, Rehabilitierung des „Silbernen Zeitalters“ und Neueröffnung der „Nietzsche-Agenda“.

Neu ist die doppelte Perspektive des Buches: einerseits wird die Verlaufskurve von Nietzsches Wirkung in die politische Entwicklung eingeschrieben, aus der sie ausstrahlt war; andererseits werden aus Nietzsche-Konzepten methodi-

¹ George L. Kline, „Nietzschean Marxism' in Russia“, F. J. Adelman (ed.), *Demythologizing Marxism*, Chestnut Hill, Mass. and The Hague 1969, 166-83.

² Cf. meine umfangreichen Rezensionen in den *Nietzsche Studien*, 1992, 211-52; 1999, 480-514 und den Artikel „Nietzsche – Aspekte der Rezeption und Wirkung: Russland“, *Nietzsche Handbuch*, Stuttgart 2000.

sche Sonden gemacht, die bislang verdeckte Tiefenschichten im Stalinismus und seiner Genese ausleuchten. Das Ergebnis ist spektakulär: der assimilierte und russifizierte, der manipulierte und sowjetisierte Nietzsche ist – trotz der Verketzerung zur Unperson – unlösbar und mit vielfarbigen Fäden in die kommunistische Ideologie und die Politik des Stalinismus verschlungen. Insofern lesen wir nicht ein Buch über Nietzsche „an sich“, sondern über die Paradoxien seiner selektiven Rezeption unter den Bedingungen von Kultur- und Staatskrise, Revolution und Totalitarismus.

Archäologie eines rezeptionsgeschichtlichen Paradoxons

Im „Silbernen Zeitalter“ (1890-1917³) war Nietzsche in Russland in aller Munde. Seine Ideen und die bezwingenden Bilder seines Stils setzten sich in der Vorstellung fest, gingen ins Blut (N. Bucharin) und faszinierten quer durch alle ideologischen Lager bis hinein in jene Tage der Revolution und des Bürgerkriegs, „die die Welt erschütterten, und sie wirkten weit darüber hinaus auf die Kultur des Stalinismus. Nietzsche wurde zwar offiziell mundtot gemacht, doch seine Leitkonzepte – der Duplizität des „Dionysischen“ und „Apollinischen“, des „Übermenschen“ und des „Willens zur Macht“, der „großen Politik“ und der „großen Kulturprojekte“ – blieben subkutan virulent als Slogans und intellektuelle Munition im Dauerkonflikt zwischen Politik, Kultur und Gesellschaft um konkurrierende neue Werte. Gerade für Russland gilt das Bonmot von Kurt Tucholsky: „Sage mir, was Du brauchst, und ich werde Dir ein Nietzschezitat liefern“ (2).⁴

Nach der Machtergreifung der Bolschewiki wendete sich das Blatt: Der „Philosoph der Freiheit“ wurde totgeschwiegen oder zum „Philosophen des Faschismus“ gestempelt und seine enorme Wirkung auf die vorrevolutionäre Kultur tabuisiert, seine Bücher wurden konfisziert, aus den Bibliotheken entfernt und Neuauflagen verboten. Paradoxerweise wirkten seine Ideen trotzdem weiter und infiltrierten die nachrevolutionäre Ära. Denn sie rührten an kulturelle Tiefenschichten, füllten Lücken in der nur auf Ratio und Wissenschaft pochenden kommunistischen Ideologie, deckten den Erklärungsbedarf für verdrängte, nicht-rationale Seiten der individuellen Psyche, zugleich aber stellten sie mit der Reaktivierung von Symbol, Mythos und Kult ein Reservoir an psychopolitisch notwendiger, gesellschaftlicher Bindekraft bereit, die in diesem „Sechstel der Erde“ nach Zerstörung von Religion und Kirche so dringend gebraucht wurde. Es geht hier also darum, den „unsichtbar“ gewordenen Nietzsche im kulturellen Untergrund, aber auch an der autoritären Oberfläche von Bolschewismus und Stalinismus sehscharf zu belichten und dessen Wurzeln im „Silbernen Zeitalter“ freizulegen nach der Devise: „Manche der mächtigsten Ideen sind solche, die im Verborgenen wirken“ (1). Der Untertitel „Von Nietzsche zum Stalinismus“

³ Das „Silberne Zeitalter“ ist kulturhistorisch von 1890 bis 1921 anzusetzen (Tod des Dichters Aleksandr Blok und Beginn der 1. Emigration), die politische Zäsur von 1917 greift hier nicht.

⁴ Zahlen in Klammern beziehen sich auf Seitenzahlen im anzuzeigenden Buch; aus Nietzsches Werken wird zitiert nach Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York 1981 (=KSA).

meint aber nicht eine Kausalkette,⁵ Nietzsche habe nicht den Stalinismus in Russland „mitverursacht“ – ebenso wenig wie die nazistischen oder faschistischen Totalitarismen in Deutschland oder Italien – wohl aber „sensibilisierend“ oder „verstärkend“ als Katalysator gewirkt (24).

„Nietzsche-Agenda“

Diese in Neuland der Forschung vorpreschende These bedurfte des energischen methodischen Zugriffs. Aus Nietzsches Vision einer totalen Transfiguration der Kultur – und deren Diskussion in Literatur und Kunst, im sozialen und politischen Diskurs – filtert Rosenthal eine spezifisch russische „Nietzsche-Agenda“ (3) heraus, basiert sie auf Nietzsches Kulturideal des „Neuen Mythos“ für eine neue Welt⁶ und pointiert selektiv sechs seinem Denken entlehnte Segmente: den Neuentwurf des Wortes, der Kunstform und des Neuen Menschen, Neue Moral, Politik und Wissenschaft. Diese mit obsessivem Veränderungsparoxysmus aufgeladene Agenda sei im „Dialog der Generationen“ mit wechselnden Antworten auf immergleiche Fragen nachgeladen worden.

Den Anstoß zur „Nietzsche-Agenda“ sieht Rosenthal in der Rezeption der „Geburt der Tragödie“ als Apologie der kulturrevolutionären Programmatik Richard Wagners und seiner Vision vom Gesamtkunstwerk (5), während de facto von 1890-1905 die „Zarathustra-Welle“ im Vordergrund stand!⁷ Nietzsche und Wagner trafen in Russland den Nerv der revolutionären Krise, die 1905 und 1917 explodierte, und weckten kulturrevolutionäre Hoffnungen auf eine Renaissance des Mythos als Herzstück jeder und insbesondere der russischen Kultur. Nietzsches Rehabilitierung des Mythos im Zeitalter von Rationalismus und Positivismus sowie seine Denkbilder: vom noblen Agon des Apollinischen und Dionysischen, vom Übermenschen als Kulturheros der Zukunft (mit dem Pendant der „Ewigen Wiederkehr“, das hier allerdings fehlt!), stimulierten zum kul-

⁵ Wie etwa Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, London 1947, dt. 1979; Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling bis Hitler*, Berlin 1954 u.ö.; ders., *Von Nietzsche zu Hitler oder der Irrationalismus in der deutschen Politik*, Frankfurt a. M. 1966.

⁶ Darin sind Wagner und Nietzsche Erben der deutschen Frühromantik, die um 1800, anknüpfend an Vico und Herder, eine „Neue Mythologie“ zur Erneuerung der Kultur propagierte, die um die Freiheit als noch unverwirklichte Grundidee der Moderne kreist: zunächst eine „Mythologie der Vernunft“ im „Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus“ und dann eine Mythologie der Natur und Phantasie in Friedrich Schlegels „Rede über die Mythologie“, cf. Manfred Frank, „Die Dichtung als ‚Neue Mythologie‘“, K.H. Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt a. M. 1983, 15-41, und Franks „Vorlesungen über die Neue Mythologie“ (Frankfurt a. M. 1982 und 1988).

⁷ Russische Nietzscheaner waren – wie auch Lenin – meist Wagnerianer und bewunderten nicht nur seine Opern, sondern fast mehr noch den revolutionären Elan der frühen Kunstschriften von 1848-50 (Das Kunstwerk der Zukunft, Die Kunst und die Revolution, Künstlertum der Zukunft, Zum Prinzip des Kommunismus, Oper und Drama), denen sie nacheiferten. Sie wurden 1917 sofort neu publiziert und befeuert zusammen mit Nietzsche-Parolen die „Theatralisierung des Lebens“ bis in die Sowjetzeit. Zu Wagners theoretischen Schriften cf. Rainer Franke, *Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum Ring des Nibelungen*, Hamburg 1983; Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner – die Revolution als Oper*, München 1973; Stefan Kunze, „Mythos und Modernität in Wagners Musikdrama“, Karl Maurer, Winfried Wehle (Hg.), *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, München 1991.

tuellen Mythenschaffen in Russland. Dabei schöpfte man auch aus einheimischen Quellen: aus Kult und Ritual der Orthodoxie, Folklore und sakraler wie profaner Hagiographie oder ersehnte Erneuerung aus der Masse des Volkes, die man für „dionysisch“ hielt (6). Diese Verquickung von Nietzsche-Ideen mit russisch-orthodoxer Spiritualität und dem ihr entstammenden Helden- und Heiligenkult, mit ikonisch-folkloristischer Bildkraft und demotheistischer Pseudosakralisierung wurde zum Markenzeichen der russischen Nietzsche-Rezeption.

Nietzsches Forderung nach einer neuen Sprache für den Neuen Mythos durch Überwindung der erstarrten Begriffssprache nach dem biblischen Vorbild des namengebenden Adam, griffen Symbolisten, Futuristen und Akmeisten begierig auf und privilegierten je verschieden – durch Musikalisierung, Verfremdung oder imagistische Pointierung der Dingsprache – das poetische Wort, während politische Aktivisten das „neue Wort“ als autoritative Rede erwarteten oder immer neue Worte usurpierten (7, 233). Die Polarität beider Formen kreativer Energie – apollinischer Klarheit von Form und Struktur sowie dionysischer Gewalt von Rausch und Chaos – inspirierte die Symbolisten und ihre Nachfolger zu neuen Kunstformen, religions- und kulturphilosophischen Konzepten, weckte kulturrevolutionäre Erwartungen nietzscheanischer Marxisten wie Aleksandr Bogdanov auf Befreiung von bourgeois Fesseln durch proletarische Wissenschaft und Kunst aus der Kraft des Kollektivs und Kalkulation der Bolschewiki, die das Potential der „dionysischen“ Massen und der „apollinischen“ Staatsräson machtpolitisch instrumentalisierten.

Nietzsches rein männlich konnotierte Vision vom „Neuen Menschen“ verstärkte den Prometheismus und das emanzipatorische Menschenbild der „*novye ljudi*“ aus der radikalen Intelligenz der 1860er Jahre (das bereits Frauen einschloß!), inspirierte die Zukunftsmenschen (*budetljane*) und „neuen Wilden“ des Futurismus (10lf.) ebenso wie die „Amazonen“ der Russischen Avantgarde.⁸ Das von Elisabeth Förster-Nietzsche und Peter Gast kompilierte, verfälschte und manipulierte Nachlaßkonvolut „Der Wille zur Macht“ (1901 und 1906/1911), das man – auch in Russland – für sein letztes „Prosahauptwerk“ hielt (10), stimulierte das Kunstwollen der Russischen Avantgarde, aber auch reale Machtansprüche politischer Funktionäre zur Durchsetzung der kommunistischen Ideologie.

Nietzsches neue Moral der „Umwertung aller Werte“ wurde völlig konträr gedeutet: als Amoralismus vom christlichen oder kantianischen Standpunkt verdammt, der Marx-Engels'schen Verachtung bürgerlicher Moral einverleibt, vulgarisiert in der Popkultur und in Bestsellern als Freibrief für Libertinage (Arcybaševs Roman *Sanin*) oder für ideologisch verbrämte Willkür des homo sovietici-

⁸ Zum Typus der starken Frau, einer Linie von den Frauen der Dekabristen bis zu den Amazonen der Avantgarde, cf. Walther Schmieding, *Aufstand der Töchter. Russische Revolutionärinnen im 19. Jahrhundert*, München 1979, 17 „Wenn die adligen Offiziere vom Dezember 1825 die erste Generation russischen Revolutionäre waren, dann waren die Frauen der Dekabristen die erste Generation der Revolutionärinnen“; John E. Bowlt, „Einige sehr elegante Damen. Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930“, *Ausstellungskatalog Galerie Gmuzrynska*, Köln ²1979/80, 27-40; Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Milano 1980. Beat Wismer (Hg.), *Karo-Dame. Konstruktive, konkrete und radikale Kunst von Frauen 1914 bis heute*, Kunstmuseum Aarau 1995; Bianka Pietrow-Ennker, *Rußlands „neue Menschen“. Die Entwicklung der Frauenbewegung von den Anfängen bis zur Oktoberrevolution*, Frankfurt a. M., New York 1999.

cus missbraucht. Sie wurde aber auch im Symbolismus – was hier fehlt – von Belyj und Blok kongenial als Appell zur schöpferischen „Menschwerdung“ aus eigenverantwortlicher Freiheit und Bereitschaft zu tragischem Scheitern verstanden.

Nietzsches politische Attacken gegen Demokratie, Liberalismus und Sozialismus, oszillierend zwischen Optionen für Anarchismus und Etatismus, sein prophetisches Zukunftsphantasma der „großen Politik“ apokalyptischer Ausmaße mit globalen Experimental-Projekten, das er potentiell gerade dem imperialen Russland zutraute, mußte frühsovjetschen Extrem-Utopisten imponieren. Seine Verachtung des Szientismus, die viele Nietzscheaner blind machte für die Hochachtung vor exakter Wissenschaft – wobei er auch da immer auf deren perspektivischem und interpretatorischem Charakter bestand und ein neues Wissenschaftsverständnis forderte – griff Bogdanov als Verfechter proletarischer Wissenschaft im Dienst des „neuen Mythos“ der Arbeiterklasse sofort auf (14).

Dass Rosenthal zum Zweck ihrer „Nietzsche-Agenda“ gerade Nietzsches Tragödienschrift fokussiert, hat einen doppelten Grund. Die Pathosformel des Dionysischen und Apollinischen⁹ wurde in Russland aufgrund ihrer metaphorischen Durchschlagskraft sofort kulturell transformiert und wie ein „geschleudertes Atom“ immer neuen Denk- und Kunstkonstellationen von Ivanov bis hin zu Bachtin,¹⁰ aber eben auch politischen Strategien einverleibt. Nun aber werden die beiden ursprünglich ästhetischen Denkbilder auf die Stalinismusforschung angewendet¹¹ als klassifizierende Kategorien und als Interpretament zur Erklärung bislang verdeckter historischer Entwicklungstendenzen. Selektive Nietzsche-Konzepte werden also zugleich zum Gegenstand wie auch zum methodischen Werkzeug historischer Forschung gemacht.¹²

Kulturspezifische Bedingungen der russischen Nietzsche-Rezeption

Nietzsches kulturevolutionäre Ideen fielen im zaristischen Russland, das von nachholender Industrialisierung, Krieg und Revolution geschüttelt war und den sozialen Wandel als Krise der Kultur und des Staates erlebte, auf besonders fruchtbaren Boden. Trafen sie doch auf hochgespannte Erwartungen der russischen Intelligenz nach neuen Leitideen und Mythen zur totalen Umgestaltung der Politik, Gesellschaft und ihrer Lebenswelt. Im gärenden, noch nicht ausdifferenzierten Ideenmilieu mischten sich ausländische Einflüsse, Glaubenstraditionen der Orthodoxie (wie auch des häretischen Dissens!) mit dem radikalen Ethos der russischen Intelligenz zu einer kulturspezifischen Gemengelage von revolutionärer Brisanz.¹³

⁹ Martin Vogel, *Apollinisch – Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg 1966.

¹⁰ Unberücksichtigt bleibt die exzellente Studie von Lena Szilard, „Apollon i Dionis (k voprosu o ruskoj sud'be odnoj mifologemy)“, *Umjetnost i rijeci*, XXV, 1981, 155-72.

¹¹ Im Rückgriff auf Eugene Lyons, *Assignment in Utopia*, New York 1937, 103.

¹² Cf. Hartwig Frank, „Nietzsche und Russland“ (I), *Nietzsche Studien*, 33, 2004, 438f.

¹³ Kronzeuge dafür ist – der in dieser Studie unterbelichtete – Andrej Belyj mit seinem in die Weltliteratur eingegangenen Staats- und Bewusstseinsroman *Petersburg* (1913-22), cf. Johannes Holthusen, „Andrej Belyj, Petersburg“, Bodo Zelinsky (Hg.), *Der russische Roman*, Düsseldorf 1979, 265-89; Horst-Jürgen Gerigk, „Belyjs ‚Petersburg‘ und Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘“, *Nietzsche-Studien*, 9, 1980, 356-73; Fritz Mierau, „Das Einhorn

Die russische Intelligenz erwartete in philosophischer seit der Romantik das „letzte Wort“ aus Deutschland; Kants moralischer Imperativ der ethischen Pflicht, Marx' Kampfschrift „Das Kapital“ (russ. 1872) und Schopenhauers antirationalistischer Pessimismus bahnten den Weg für Nietzsches enorme Wirkung. Sein genereller Souppon und Ideologieverdacht, der Großangriff auf alte Werte, Mythen und Autoritäten mit dem Appell zur „Umwertung aller Werte“, traf auf Extremdispositionen russischen Denkens. Man fühlte sich seinem Radikalismus ebenbürtig als geistig Verwandtem. War man doch mit Nietzsches kulturellem und literarischem Fundus aus Sturm und Drang, Klassik, Romantik und deutschem Idealismus vertraut und kannte den linkshegelianischen Habitus im „Ge- und Mißbrauch Hegels“ (George Kline) von Feuerbach und Stirner sowie durch die einheimischen Umsturzideen der russischen Linkshegelianer Michail Bakunin und Aleksandr Herzen.

Bezeichnenderweise fand man, wie gesagt, gleichzeitig im russischen melting pot der Ideen sakrale Äquivalente für Nietzsches heraklitische Weltansicht und dionysische Energie und Apotheose der Kunst in Theologie und Ontologie der Orthodoxie, die selbst Atheisten von Kind auf infiltrierte. Man sah in Nietzsche zwar den Befreier, aber auch sehr früh – wie nirgends sonst – den Mystiker, Propheten und „Märtyrer der Erkenntnis“ (Vjačeslav Ivanov), also die Dimension der Selbstentäußerung (Kenosis) und des tragischen Opfers.¹⁴ Hatte doch die Orthodoxie seit jeher Rationalismus, „Legalismus“ und Naturrecht des „lateinischen Westens“ bekämpft aus dem Glauben an die demütige Opferbereitschaft Christi und ein Universum dynamischen Werdens, der Transfiguration, Deifikation (theosis) und Verklärung in göttlicher Schönheit. Analog dazu schrieb Dostoevskij und sein Verehrer Solov'ev Kunst und Schönheit als Offenbarung der Alleinheit salvatorische Kraft zu, und ihre Devise „Die Schönheit wird die Welt erretten“¹⁵ läßt durchaus eine Verwandtschaft zu Nietzsches „Artisten-evangelium“ mit dem Glauben an die Kunst als „höchste Aufgabe und eigentliche metaphysische Tätigkeit“ erkennen (KSA 1, 17, 20, 24).

Eckstein hesychastischer Mystik, wiederbelebt im 19. Jahrhundert von den charismatischen Starzen des Klosters Optina Pustyn' (südlich von Moskau), ist die strahlende Vision universeller Verwandlung (preobraženie) von Mensch, Materie und Kosmos nach dem „Jüngsten Gericht“. (Dass sie den moralischen Dualismus von Verdammten und Erlösten nicht kenne (17), trifft so nicht zu, die Hesychasten hingen nicht der häretischen Lehre der Allerlösung, der apokatastasis panton an.). Optina Pustyn' wurde zum Mekka für Slavophile und Gottsu-

durchbohrt den Ritter'. Symbolistische Russlandbilder“, *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1983, 169-94; Maria Deppermann, „Mythos Petersburg. Agonie der Moderne oder postmoderne Konstellation?“, Heiko Hausmann, Stefan Plaggenborg (Hg.), *Aufbruch der Gesellschaft im verordneten Staat. Rußland in der Spätphase des Zarenreiches*, München u.a. 1994, 318-52.

¹⁴ K.A. Svjas'jan, „Fridrich Niče – Mučenik soznanija, F. Niče, *Sočinenija*, 2 t. Sost., red., vstup. stat'ja i primeč. K.A. Svas'jana. Pervod s nemeckogo Ja. Bermann et al. Moskva 1990, 5-46, 776f. Svas'jan führt Nietzsches Auffassung von Dionysos als dem leidenden Gott der eleusinischen Mysterien und heidnischen Vorläufer Christi auf Schelling zurück, cf. Philosophie der Offenbarung, *SW*, 2. Abt. IV, 1856, 74-78, ohne allerdings Ivanov auch nur zu erwähnen!

¹⁵ Vladimir Solov'ev, *Tri reči v pamjat' Dostoevskogo 1881-1883*, Moskva 1884, dt. 1992; ders., „Krasota v prirode“ [1889], dt. „Die Schönheit in der Natur“, *GA*, VII, 119-67; ders., „Obščij smysl iskusstva“ [1896]; dt. „Der Allgemeine Sinn der Kunst“, *GA*, VII, 171-89.

cher wie Dostoevskij, der wie kein anderer den Weg bahnte für Nietzsche (der ihn seinerseits nach der Entdeckung in Nizza 1886/7 hoch schätzte),¹⁶ aber auch für Tolstoj, der zum Gewaltverzicht der Bergpredigt aufrief¹⁷ und Nietzsche attackierte; für den jungen Vladimir Solov'ev,¹⁸ Verfechter des gottmenschlichen Prozesses, der Alleinheit und Antipode jeden Übermenschentums, oder für Konstantin Leont'ev, den „russischen Nietzsche“ im Konflikt zwischen Orthodoxie und Ästhetik.

Manche Nietzscheaner vermischten den vergöttlichten Menschen mit dem Übermenschen zur gesetzlosen Überfigur oder zum vergöttlichten Kollektiv. Die extremste Konsequenz aus Nietzsches Utopismus zog sein Verächter Nikolaj Fedorov¹⁹ mit dem ebenso abstrusen wie gigantischen Aufruf zur „gemeinsamen Tat“ der Erweckung der toten Väter durch die Wissenschaft und ihre Ansiedlung im Weltraum als unsterbliche Zombies und geschlechtslose Übermenschen, was ihn zum Vater der sowjetischen Raumfahrt und Visionär kosmischer Kunstprojekte in einem technokratisch-misogynen Paradies machte. (19)

Das Ethos der russischen Intelligencija

Die atheistische und radikal politisierte russische Intelligencija, die sich als linker Flügel in der Debatte zwischen Westlern und Slavophilen seit 1840 herausgebildet hatte, war beseelt vom Ethos des bedingungslosen Willens zur Umgestaltung der Gesellschaft und zum Sturz der Autokratie. Ihr Maximalismus, Asketismus und utilitaristischer Glaube an Materialismus, Ratio und Wissenschaft war eine säkulare Heilslehre, der sich die Aktivisten dieses säkularen „Ordens“ wie Märtyrer bis zur Selbstaufgabe verschrieben. Die radikale Literaturkritik von Nikolaj Černyševskij, Nikolaj Dobroljubov und Dmitrij Pisarev, die in der Nachfolge von Belinskij nur gesellschaftlich nützliche Kunst und Literatur gelten ließ, propagierte den „neuen Menschen“ eines aufgeklärten Eigennutzes, der im Kollektiv lebt und arbeitet. Als neue Ideologien folgten aufeinander Nihilismus mit totaler Kritik, Populismus mit dem Glauben an die Kraft des Volkes und Marxismus, der auf Befreiung des Proletariats unter Führung der Partei setzte.

Pisarevs Prometheismus antizipierte Nietzsche, der führende Narodnik Nikolaj Michajlovskij begrüßte ihn als Befreier, die Extrempopulisten Bakunin und Petr Tkačev, die den Terror sanktionierten, galten als „Nietzscheaner vor Nietzsche“, und die Bolschewiki aktivierten den heroischen Impetus der Intelligencija mithilfe von Nietzscheslogans. Daraus leitet Rosenthal überzeugend die starke These ab von der kulturevolutionären Schlüsselrolle Nietzsches als Katalysator bei der Herausbildung der kommunistischen Ideologie, die sie als politischen

¹⁶ Lev Šestov, *Dostoevskij i Niče. Filosofija tragedii*, S.-Peterburg 1903; dt. 1903; C.A. Miller, „Nietzsche's ‚Discovery‘ of Dostoevsky“, *Nietzsche Studien*, 2, 1973, 202-57; Georgij M. Fridlander, „Dostoevskij i F. Niče“, ders., *Dostoevskij i mirovaja literatura*, Moskva 1985, 251-89.

¹⁷ Maria Deppermann, „Tolstoj und die Bergpredigt“, *„Anstöße“*. Zeitschrift der Evangelischen Akademie Hofgeismar, 35, 1988, H. 2, 36-43.

¹⁸ Urs Helfrich, Gerhard Ressel (Hg.), *Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche: eine deutsch-russische kulturelle Jahrbilanz*, Frankfurt a. M. u. a. 2003.

¹⁹ Michael Hagemeister, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München 1989.

„Mythos“ des 19. und 20. Jahrhunderts mit eigenem Kult und Ritual versteht. Im Generationen-Dialog mit wechselnden Problemakzenten konnten sich sowjetische selbst mit faschistischen und Nazi-Propagandisten aufgrund sozialistischer und nietzscheanischer Elemente partiell verständigen (25).

Teil I: Nietzsche im „Silbernen Zeitalter“ 1890-1917

Die Nietzsche-Rezeption validiert ein Desiderat der Moderneforschung: das russische Fin de siècle muß trotz diametraler Facettierung unbedingt simultan als multilaterale Gesamtepoche, als „composante contrastée“ (Yves Chevrel),²⁰ betrachtet werden, die Symbolisten und Neorealisten, Futuristen und Akmeisten, Religionsphilosophen und nietzscheanische Marxisten umfaßt, die sich gegenseitig wahrnahmen, zwar bekämpften, aber befruchteten und im gemeinsamen Veränderungspathos kontrovers verbunden waren. Im aufgeheizten Klima rapiden Wandels, das heroisch-anarchistische Transgression, Apokalyptik und Okkultismus²¹ begünstigte, war der vorrevolutionäre Nietzsche eine dionysische Offenbarung der Grenzüberschreitung für alle drei Lager, von unerhörter Befreiung, aber auch eine Zerreißprobe von Dostoevskij'scher Gefährdung durch titanische Hybris, die allerdings selbstkritisch reflektiert wurde.

Die drei vernetzten, in sich keineswegs homogenen Gruppen der Symbolisten, Religionsphilosophen und nietzscheanischen Marxisten entlehnten Versatzstücke aus Nietzsches Denken, manipulierten und verleibten sie eigenen Ideenkonstellationen ein: fokussiert werden Solov'ev, Merežkovskij und Ivanov; Berdjaev, Šestov und Florenskij; Bogdanov, Lunačarskij und Gor'kij. Sie erlebten größtenteils die gescheiterte Revolution von 1905 als Wasserscheide ihrer hochfliegenden Ideologien und zogen um 1910 selbstkritisch Bilanz in drei Grundsatzdebatten: in der „Vechi“-Intelligenz, im Marxismus und im Symbolistenstreit.²²

Nietzsche inspirierte auch neue philosophische und ästhetische Programme: die opferbereite Philosophie der Freiheit von Nikolaj Berdjaev und der „Fernstenliebe“ von Semën Frank sowie die alttestamentarisch grundierte Philosophie des tragischen Abgrunds von Lev Šestov (53ff.); ferner die existentielle Variante der Orthodoxie des Theologen und Mathematikers Pavel Florenskij (64ff.), die proletarische Kulturrevolution der nietzscheanischen Marxisten Gor'kij, Bogdanov, Lunačarskij (68ff.) sowie die ästhetischen Doktrinen des

²⁰ Maria Deppermann, „Experiment der Freiheit. Russische Moderne im europäischen Vergleich“, Alexander W. Belobratow (Hg.), *Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n). Kulturelle Interferenzen. Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg* (1999/2000), 4/1. St. Petersburg 2001, 31-51.

²¹ David M. Betha, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton 1989; B. G. Rosenthal (Hg.), *The occult in Russian and Soviet culture*, Ithaca, New Jersey 1997.

²² *Vechi* [Wegmarken]: *Sbornik statej o ruskoj intelligencii*, Hg. v. Michail O. Geršenzon. Moskva 1909; *Vechi. Wegzeichen. Zur Krise der russischen Intelligenz. Essays von Nikolaj Berdjaev, Sergej Bulgakov, Michail Geršenzon, Aleksandr Izgoev, Bogdan Kistjakovskij, Petr Struve und Semen Frank*. Eingeleitet und aus dem Russischen übersetzt von Karl Schlögel, Frankfurt a.M. 1990; Raimund Sesterhenn, *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909: Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischnule von Capri*, München 1982; Zum Symbolistenstreit in der Zeitschrift „Apollon“, 1910, Nr. 8-11. cf. Johannes Holthusen, *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*, Göttingen 1957, 36-42.

Futurismus und Akmeismus seit 1912 (94ff.). Während sich die Symbolisten gerade der polaren Spannung des Dionysischen *und* Apollinischen stellten, tendierten die Futuristen einseitig zur dionysischen Entgrenzung mit genereller „Abweichung“ (sdvig) von jeglicher Norm, die Akmeisten proklamierten im Gegenzug das nicht minder einseitige Ideal apollinischer Klarheit. Das philosophische Reflexionsniveau der ersten Generation ging dabei weithin verloren, bis auf Ausnahmen wie Mandel'stam und Pasternak.

Nietzsche-Ideen wurden aber auch vulgarisiert in der Popkultur und egalisiert in der proletarischen Intelligenz. Nach vorübergehender Identifizierung mit deutschem Militarismus und Imperialismus im Ersten Weltkrieg und dem Verbot von Wagneropern erwachte das Interesse 1917 wieder mit dem revolutionär eschatologischen, politischen Radikalismus, und sein Einfluß wird von Rosenthal als vitales Element des Bolschewismus ausgewiesen (119f., 125ff.).

Teil 2: Nietzsche in Revolution und Bürgerkrieg 1917-21.

Nach Krieg und Oktoberrevolution gerieten Staat und Gesellschaft in die Zerreißprobe von militärischer Intervention, Anarchie, Hunger und Bürgerkrieg zwischen „Weißen“ und „Roten“, die das Land 1921 nur ganz knapp bestand unter entsetzlichen Verlusten von 18 Millionen Menschen. Lenin gelang es schließlich, mit der „Neuen Ökonomischen Politik“ den eklatanten Fehlschlag des Kriegskommunismus diktatorisch abzufangen. Die Kultur wurde politisiert, den Ton gab in dieser „heroischen“ Phase die kulturrevolutionäre Bewegung des Proletkul't an, die das Erbe der marxistischen Nietzscheaner antrat. Auf der Nietzsche-Agenda von 1917, die von der Russifizierung Nietzsches quer durch alle ideologischen Lager: von den christlichen „Gottsuchern“ bis zu den marxistischen „Gottesbauern“, von den Symbolisten bis zu den ikonoklastischen Futuristen zeugt, konnte man weiter aufbauen (112).

Als Alternative zur Oktoberrevolution wurde in großen Teilen der Intelligenz eine „Revolution des Geistes“²³ propagiert, in der der „neue Mensch“, im Glutofen der Revolution gestählt, zu Kreativität und „schöpferischer Lebenskunst“ (žiznetvorčestvo²⁴) fände. Rosenthal legt fundiert dar, dass *beide* Revolutionen

²³ Auch sie ist ein Erbe der deutschen Romantik. Der Begriff der „Revolution des Geistes“ stammt von Fichte, den der „geistigen“ bzw. „ästhetischen Revolution“ als Antwort auf die politische Herausforderung der Französischen Revolution prägte Friedrich Schlegel, cf. Jürgen Gebhard (Hg.), *Die Revolution des Geistes. Goethe. Kant. Fichte. Hegel. Humboldt*, München 1968; B. G. Rosenthal and M. B. Chomiak (eds.), *A Revolution of the Spirit: Crisis of Values in Russia, 1890-1918*, Newtonville, Mass. 1982; David Fox, *Revolution of the Mind*, Ithaca [u.a.] 1997.

²⁴ Das Konzept des žiznetvorčestvo geht zurück auf die Lebenskunst der Antike, wurde im 18. Jh. von Shaftesbury und als Appell zur schöpferischen Lebensgestaltung in der Lebensphilosophie reaktiviert, besonders von Nietzsche, der die Lebensreformbewegung maßgeblich stimulierte: „Schenkt mir erst Leben, dann will ich euch auch eine neue Cultur daraus schaffen.“ KSA I, 529, heute wird es wieder vom späten Foucault und W. Schmid (Pfm 1991, 2000, 2004) vertreten. Im russischen Symbolismus wurde das „žiznetvorčestvo“ unter Nietzscheinfluss programmatisch und von Futurismus und Proletkul't unter der Devise „Überführung der Kunst ins Leben“ aufgegriffen, bis hin zur Forderung nach Überwindung des Todes, cf. H. Günther, „Žiznestroenie“, A. Flaker, D. Ugrešić (Hg.), *Pojmovnik ruske avangarde*, Bd. IV, 1985, 95-103; sowie die Monographien von Masing-Delic, *Abolishing Death*, 1992;

von Nietzsche-Ideen inspiriert waren. Sie fokussiert unter den Bolschewiki: Lenin, Bucharin und Trotzki; unter den Verfechtern einer komplementären, radikal „geistigen Revolution“: 1. die Skythen Ivanov-Razumnik, Belyj, Blok und die Anthroposophen der „Vol'fila“; 2. die Futuristen Majakovskij, Chlebnikov und Malevič; 3. die Proletkul't-Aktivisten Bogdanov, Lunačarskij u.a.; 4. die nietzscheanischen Christen Merežkovskij, Ivanov, Florenskij und Berdjajev. Wieder wird an der Nietzsche-Rezeption deutlich, dass auch die zerklüftete Epoche der nachrevolutionären sowjetischen Kultur als multipolare Ganzheit betrachtet werden muß, die seinen enormen Einfluß in den widersprüchlichsten Facetten bezeugt.

In der Ideologie der Bolschewiki kam es zur Fusion der gewaltsamsten und autoritärsten Elemente von Marx, Engels und Nietzsche unter Eliminierung der humanen Aspekte des Marxismus und der befreienden Kraft Nietzsches (124). Zu dieser unheilvollen Mixtur trugen die Apotheose des Willens in der revolutionären Intelligenz, die Brutalität von Krieg und Revolution und die sozialdarwinistische Devise vom „survival of the fittest“ bei. Die radikalutopische und apokalyptische Zuspitzung des Marxismus zielte auf den Sprung aus dem Reich der Notwendigkeit ins Reich der Freiheit, setzte aber praktisch die bolschewistischen „harten“ gegen die „weichen“ Werte von Menschenwürde, Sozialismus und Demokratie durch. Nietzscheslogans wirkten dabei als „Verstärker“ des marxistischen Mythos von der Geschichte als „Erlösungs-drama“, des sowjetischen Gründungsmythos und des ewigen Traums vom „neuen Menschen“.

Lenin, Schöpfer des Mythos vom siegreich heroischen Proletariat und Personifikation des „Willens zur Macht“, wird als „closet Nietzschean“, d.h. „uneingestandener Nietzscheaner“ (127), zur Diskussion gestellt. Der hochgebildete Nikolaj Bucharin, der Nietzsche durch Bogdanov kannte, sah im Proletariat die „prometheische Klasse“, hielt Gewalt für unvermeidlich, nicht aber blinden Zentralismus. Lev Trotzki, früh fasziniert vom „Übermenschen“, feierte sich selber als Akteur im großen historischen Drama und läßt das Legat Nietzsches in Reden an die Rote Armee und in der Autobiographie erkennen. Lieblingsdiktum Trotzkijs und der Trotzkiisten war das Wort Zarathustras: „Man muß Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern zu gebären“. (143)

Die „Revolution des Geistes“ (150ff) zielte ebenfalls auf den neuen Menschen, auf kulturevolutionäre Erneuerung und eröffnete einen Dialog zwischen den verschiedenen Fraktionen. Die *Skythen* schufen im Schlepptau der Linken Sozialrevolutionäre durch Recycling symbolistischer Mythen den tragischen Mythos des dionysischen „Künstlermenschen“, der sein Golgotha durchleide, auf das die Auferstehung folge, und glaubten an die barbarisch unverbrauchte Volkskraft. Das „Skifstvo“ fand weltkulturellen Ausdruck in Aleksandr Bloks nietzscheanischen Revolutions-Poemen „Die Skythen“, „Die Zwölf“ oder – so füge ich hinzu – Sergej Prokof'evs „Skythischer Symphonie“, und prägte selbst noch das Sujet von Boris Pasternaks „Doktor Živago“ (1957) und dessen tragisch-dionysisches Christentum.

Die Futuristen fusionierten erstmals, wenn auch vorübergehend, Kunst und Revolution in einer ikonoklastischen „dritten Revolution“ (153), indem sie neue Mythen schufen: wie den Mythos der Straße oder der Maschine als Ort moder-

ner Kunst, des Sozialismus als Gelobtem Land oder vom „Sieg über die Sonne“.²⁵ Die von den marxistischen Nietzscheanern Bogdanov und Lunačarskij initiierte Proletkul't-Bewegung zur Erziehung und Bildung des Proletariats propagierte eine neue Kunst und Kultur des Kollektivs in Studios, Laboratorien und dionysischem Massentheater auf öffentlichen Plätzen zur Feier des Mythos der Revolution. Das Nietzsche-Wagner-Ivanov-Syndrom mutierte von der symbolistischen Utopie eines neuen kultischen Theaters zur proletarischen Version des politischen Massentheaters (121).

Nietzscheanische Christen (164ff) verurteilten zwar die bolschewistische Revolution als Gipfel gottlosen Humanismus, verstanden aber das beispiellose Leiden des russischen Volkes als Ferment eschatologischer Verwandlung und verachteten trotz bitterster Not materielles Streben nach Wohlstand, aber auch das Bestehen auf Bürgerrechten als kleinbürgerlich oder banal (meščanstvo). Der Symbolist Vjačeslav Ivanov deutete die Greuel der Revolution als Treibhaus und Opferstätte für neue Lebens-, Kunst- und Kulturformen, votierte im Briefwechsel mit Michail Geršenzon 1921 für neue kultische Formen christlich-nietzscheanischer Gemeinschaftlichkeit (sobornost') und sympathisierte im Exil mit Mussolini. Der Priester Pavel Florenskij analysierte die metaphysische Bedeutung von Kult und Ritual auf strukturell-semiotischer Basis. Er setzte dem „Kult“ der Bolschewiki den Kult der Kirche (Ikone, Liturgie) und dem neuen Menschen den homo liturgicus entgegen. Mit seiner Analyse der Ikonostase als Teil eines prototypischen Gesamtkunstwerks, d.h. der Liturgie (chramovoe dejstvo kak sintez iskusstv.) konnte er 1918 die Zerstörung der wichtigsten Ikonen verhindern, umso peinlicher sind seine Hoffnungen auf einen göttlich inspirierten „Künstler-Tyrannen“, seine antisemitischen und blutmystischen Entgleisungen. Der elitäre Philosoph Nikolaj Berdjajev verurteilte die Revolution als Explosion dionysischer Instinkte, deutete sie aber zugleich metahistorisch als kataklystische Offenbarung christlicher Wahrheit, die in ein „neues Mittelalter“ führe. Gebäre doch die Geschichte immer wieder neue Mythen, Kultur gründe immer im Kult und der einzige Staatsmann seiner Zeit sei Mussolini. Auch Dmitrij Merežkovskij, Begründer des russischen Symbolismus, sah den Kommunismus als säkularisierte Religion, prophezeite den tödlichen Kampf der Ideologien und hoffte nacheinander auf Rettung durch einen neuen „dionysischen Napoleon“ wie Józef Piłsudski, Mussolini oder Hitler (171).

Die Ansichten der nietzscheanischen Christen infiltrierten frühsowjetische Kreise, wie den Zirkel um den Kultur- und Literaturtheoretiker Michail Bachtin. Ihr Ideal war nicht liberale Demokratie und Durchsetzung der Menschenrechte, sondern autoritäre Theokratie und politischer Mythos (mit ihren karnevalesken Kehrseiten), also strukturell das monolithische und nicht weniger gewaltsame Gegenstück zum Bolschewismus, mit entgegengesetzten ideologischen Vorzeichen, aber gemeinsamem Nietzschelegat.

Teil 3: Nietzsche während der NĖP-Periode 1921-27

Im Vergleich zum Kriegskommunismus und Stalinismus war die Neue Ökonomische Politik (NĖP) eine liberale Phase, in der Lenin und Stalin notgedrungen

²⁵ Christiane Bauermeister, Nele Hertling (Hg.), *Sieg über die Sonne*, Berlin 1983.

privatwirtschaftliche Initiativen und kulturelle Freiräume jenseits der Kommandohöhen zuließen. In der kurzen Liaison von Politik, Revolution, Kollektiv und Unternehmerteil wurde die NĖP-Periode zum Goldenen Zeitalter der Sowjetkultur. Kunst und Architektur, Literatur, Theater und Film der experimentellen Russischen Avantgarde erlangten Weltruhm. Nietzsches Ideen (wegen des Bezugs im nächsten Satz) drangen in alle Felder der Kultur ein. Seine Werke, Bücher über ihn und Schriften der älteren Nietzscheaner waren bei gelockerter Zensur nicht gänzlich verboten und kursierten als Geheimtip, wie Merežkovskijs Roman-Trilogie *Christus und der Antichrist* oder Gor'kij's Romane. Die junge Generation rezipierte Nietzsche nun nicht mehr direkt, sondern indirekt über das Ideengut der Nietzscheaner, was durchdrang bis in heroische Kampflieder des Komsomol, der „Falken“ Stalins, oder in Hygienebroschüren der Roten Armee (201).

Es gab damals weder eine klare Definition des Marxismus noch der neuen Kultur, und als die *Pravda* 1922 die Debatte über „Proletarische Kultur“ eröffnete, griff man zu Nietzscheangeboten. Geschichte wurde als Mythos dargestellt, Revolution und Bürgerkrieg zum epischen Event stilisiert, besonders in den Massenspektakeln von Evreinov, Piotrovskij oder Ejzenštejns Film „Oktober“ von 1928. Nach dem Ausfall der Religion entwarfen bolschewistische Ritualisten und Nietzscheaner, wie Platon Keržencev,²⁶ führender Kopf des Proletkul't und Verfechter des kollektiven proletarischen Theaters, oder der Gor'kij nahe Schriftsteller Vikentij Veresaev, Autor von „Apollo und Dionysos“ (1914/15, 1924), neue „rote“ Initiations- und Festrivale (175f.). Rational-eschatologischer Prometheismus vereinte Nietzscheaner, Technokraten und Kosmisten,²⁷ die den unsterblichen Superman ersehnten. Bogdanovs „Tektologie“²⁸ privilegierte „apollinische“ Aspekte einer neuen Organisationswissenschaft.

Die frühe Sowjetliteratur transportierte Nietzsche-Ideen, wie Il'ja Ėrenburg in „Julio Jurenito“ 1922, nach dem Vorbild von Zarathustra; Boris Pil'njak in „Das nackte Jahr“ 1922 oder Isaak Babel' im nietzscheanischen Untertext der „Reiterarmee“ 1926. Hinzu kamen Einflüsse aus dem Ausland, speziell aus dem deutschen Expressionismus. Aufregend wirkte Oswald Spenglers Kultbuch „Der Untergang des Abendlands“ (Bd. 1, 1918, Bd. 2, 1922), das als „Zakat Evropy“ sofort 1922 russisch erschien, Russland eine eigene Zukunft prophezeite und schon 1921 ein Symposium gleichen Titels inspirierte, das zu einem kontroversen Diskurs anfeuerte. Der kumulative Effekt der Nietzsche-Ideen förderte die Obsession, eine neue Kultur mit neuen Mythen und Ritualen zu schaffen, die frühe Blüten trieb um den Maschinenmenschen der Avantgarde, den Kämpferheros der Realisten oder den Fliegermythos²⁹ der Futuristen, die Lamarck'sche Eugenik des Zukunftsmenschen oder um Leninkult und Mausoleum auf dem Roten Platz, konkurrierend mit der Basilius-Kathedrale. Die Streitkultur der NĖP-Periode eskalierte im Kulturkampf zwischen Formalisten und Realisten

²⁶ Platon M. Kerschenczew, *Das schöpferische Theater*, Hamburg 1922, Köln 1980.

²⁷ *Die neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Rußland zu Beginn des 20. Jahrhunderts.* Hg. v. Boris Groys und Michael Hagemeister unter Mitarbeit von Anne von der Heiden. Aus dem Russischen von Dagmar Kassek, Frankfurt a.M. 2005.

²⁸ Aleksandr A. Bogdanov, *Vseobščaja organizacionnaja nauka (Tektologia)*, Moskau, St. Petersburg 1913-1929.

²⁹ Hans Günther, *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart / Weimar 1993.

und trieb auf ein Diktat der Partei über die einzig zulässige Ästhetik im Dienste der „Logik der Selbsterhaltung“ der Macht zu, die verordnete Staatskunst des Sozialistischen Realismus auf dem Schriftstellerkongreß 1934.³⁰

4. Teil: „Nietzsche-Echos“ in der Stalinzeit 1928-1953

Die Nietzschewirkung in der Stalinzeit verlief in zwei Phasen: 1928-32 dominierte der „entfesselte Dionysos“ in Bucharins Kulturrevolution und während des 1. Fünfjahrplans in Stalins Version der „Großen Politik“ (236ff.). 1933-39 dominierte die Kunst als Lüge. Nietzsches Beitrag zum Sozialistischen Realismus wird dokumentiert. Der „Triumph der Lüge“ kulminiert in Stalins nietzscheanisch inspiriertem „Willen zur Macht“ und im Stalinkult (293ff.). Nach dem „großen Rückzug“ von den kommunistischen Prinzipien im „Großen vaterländischen Krieg“ gegen die Nazis blieb das System im Wesentlichen stabil. ForscherInnen wie Ronald Suny und Lewis Siegelbaum betonen die Konsolidierung der Diktatur, andere wie Abbot Gleason und Sheila Fitzpatrick die Risse hinter der Fassade und die Stimmen von unten (234).

Auf jeden Fall traten in der Stalinzeit die Ideen „aus der Kunst ins Leben“, d.h. nun aber – anders als die Künstler gedacht hatten – in die Politik: die Idee der „Entfesselung“ (237ff) mobilisierte die Energie der Massen und heizte Großprojekte des Fünfjahrplans an. Die „Theatralisierung des Lebens“ landete bei Schauprozessen, Rausch und Zwang waren omnipräsent. Der neue Mythos der „einen großen Familie“ in der angeblich dank Stalin prosperierenden Sowjetunion, duldet nur eine Kunstform, den Sozialistischen Realismus, ob im Roman, in Kunst oder Film. Eine Metapher jagte die andere, um den „Weg des Kommunismus“ mit Parolen zu pflastern bis zum Sieg des „weisen Führers“ und zur erträumten Überlegenheit der sowjetischen Supermacht über die westliche Welt.

Ziel von Stalins „Großer Politik“ (246ff.) war der durchkontrollierte Staat, und Propagandisten aller drei Diktaturen, Faschisten, Nazis und Bolschewisten, borgten voneinander Nietzsche-Slogans. Codeworte der beiden offiziellen Bücher über Nietzsche von Moris G. Leiteizen, *Nietzsche und das Finanzkapital* (1928, mit Einleitung von Lunačarskij) und von Ber Mojsevič Bernardiner, *Die Philosophie Nietzsches und der Faschismus* (1934) waren auf die stalinistische Innen- und Außenpolitik gemünzt. Leiteizen hielt die Kommunisten, nicht die Faschisten für die wahren Erben Nietzsches (259). Bernardiner attackierte in der kommentierten Kompilation von Nietzsche-Zitaten aus dem „Willen zur Macht“ – offenbar unter Einfluß von Lukács³¹ – Nietzsches Irrationalismus, der nur zu Lügen und Illusionen führen könne, und artikulierte die Sicht vom „Philosophen des Faschismus“. Beide Bücher können aber auf zwei Ebenen gelesen werden: als Beschreibung nazistischer Aneignung Nietzsches und als äsopischer Führer zur Sowjetpolitik.

Die Drosselung der Kulturrevolution brachte nach 1932 eine Wertverschiebung von der Egalität zur Hierarchie, „from chorus to hero, from madness to

³⁰ Thomas Lahusen, Evgeny Dobrenko (eds.), *Socialist Realism Without Shores*, Durham 1997, 158.

³¹ Cf. Georg Lukács' vernichtend negativen Nietzsche-Artikel in der *Literaturnaja enciklopedija* 1934, der lange die offizielle Linie vorgab.

rationality, from chaos to structure“ (291). Statt dionysischer Entgrenzung wurde nun apollinische Selbstdisziplin und technische Meisterschaft von Experten verlangt, der „kleine Mann“ aus der Masse vom Superman abgelöst. Auch dabei konnte man sich verfälschend auf Nietzsche berufen: „Wo sich die dionysischen Mächte so ungestüm erheben, wie wir dies erleben, da muß auch bereits Apollo, in eine Wolke gehüllt, zu uns herniedergestiegen sein; dessen üppigste Schönheitwirkungen wohl eine nächste Generation schauen wird.“ („Geburt der Tragödie“ §25, KSA 1.) Dass die Entfesselung des Dionysos ein gesteigertes Maß an apollinischer Ordnung hervorruft, galt bei Nietzsche für die *Kunst* der Zukunft. Nun aber hatte die Stunde geschlagen für die *Politik* stalinistischer Diktatur, die nur *eine Kunst* und *eine Sprache* der Indoktrination duldete. Doch in der neuen Doktrin von der „Kunst als Lüge“ (295ff.), als mobilisierender Mythos, maskierende Illusion über dem Abgrund einer verheerenden Realität – die nun als *Sozialistischer Realismus* auftrat – konnte man sich wiederum im Dienst der Partei – trotz offizieller Verdammung – verfälschend auf Nietzsche berufen, ebenso in der Forderung nach dem „positiven Helden, der mit den angeblich „apollinischen“ Qualitäten von Selbstbeherrschung, gezügelter Energie und eisernem Willen nietzscheanische Züge trug (235).

Doch als Haupttriebkraft von Stalins „dorischer Welt“³² steht – hinter völlig unmarxistischen, machtbesessenen und ökonomisch kontraproduktiven Maßnahmen und Stalins Drang, sich selbst zum Kultobjekt zu machen – der blanke *politische* „Wille zur Macht“, zu dem er sich von Nietzsche die Parole liefern ließ. Hier liegt natürlich ein kardinales Problem. Wie diktatorisch war Nietzsches gefährliche Devise vom „Willen zur Macht“? Trotz häufiger Zitate aus Kaufmanns „Will to Power“³³ analysiert Rosenthal nicht den grundlegenden terminologischen Unterschied. Der Begriff „Wille zur Macht“ ist das Zentrum von Nietzsches letztem großen, extremen aber fragmentarischen Denkkonzept, und er setzt ihn als den eigentlich geistigen Grundtrieb dem rein biologischen, darwinistischen Selbsterhaltungstrieb entgegen. Er ist bei Nietzsche nur ein anderes Wort für den Willen zum *Leben*, Zarathustra sagt: „Wo ich Lebendiges fand, da fand ich den Willen zur Macht“ (KSA 4, 147f).³⁴ Als Wille zur Selbstüberwindung und „Großen Loslösung“ von knechtender Tradition,³⁵ aber auch zu asketischer Bemeisterung des eigenen Triebchaos und als Wille zur Wahrheit – der zwar die „heilige Lüge“ nicht scheut, aber gerade *nicht* allein auf Sieg und Herrschaft setzt, sondern in tragischer Konsequenz des amor fati auch den eigenen Untergang in Kauf nimmt – gilt er für Nietzsche bis zum Schluß.

³² Gottfried Benn, *Dorische Welt*, „Eine Untersuchung über Kunst und Macht“, *Gesammelte Werke in 8 Bdn.*, hg. v. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1968, III, 824-56.

³³ Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. W. Kaufmann and R.J. Hollingdale, New York 1968. Wir erfahren leider nicht, nach welcher Ausgabe des „Willens zur Macht“ hier übersetzt wurde, nach der ersten zweibändigen von 1901 oder der „kanonischen“ vierbändigen von 1906 und 1911. In Russisch erschien „Volja k vlasti“ erstmals 1910 in Moskau als Bd. 9 der Gesamtausgabe, cf. die Bibliographie von R.D. Davies in B.G. Rosenthal, *Nietzsche in Russia*, Princeton 1986, 381.

³⁴ Wolfgang Müller-Lauter, „Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht“, *Nietzsche Studien*, 3, 1974, 1ff., Jörg Salaquarda (Hg.), *Nietzsche*, Darmstadt 1980, ²1996; Volker Gerhardt, „Wille zur Macht“, Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche Handbuch*, 351-55.

³⁵ Maria Deppermann, „Die große Loslösung“. Nietzsches Denkmodell als Kontext für die Erfahrung der Krise bei Vjačeslav I. Ivanov“, *Studia Slavica Hungarica*, 43, 1998, 115-34.

Denn nur durch souveränen „Willen zur Macht“ könne man sich von der „Herrschaft der Triebe, die sich in Gestalt des Verbrechers auch als krankhafte Tyrannei offenbaren kann, befreien.“ (Morgenröte, Nr. 202, KSA 3, 176).³⁶ Insofern ist Nietzsches „Wille zur Macht“ das glatte Gegenteil von Stalins „Willen zur Macht“, seiner paranoiden Politik menschenverachtender Gewalt Herrschaft, für die weder Leben noch Wahrheit zählt. Allerdings wurde Nietzsche „Opfer seines forcierten Wortgebrauchs“, der politische Indienstrahle nicht nur im braunen, sondern eben auch im roten Totalitarismus möglich machte.

Noch liegen viele der inneren Mechanismen des Stalinismus im Dunkeln. Daß es Tagebücher kaum gebe und Archive nicht viel Persönliches hergeben, trifft nicht zu: gerade Tagebücher, von denen eine Vielzahl überliefert sind, sowie Briefe und persönliche Aufzeichnungen werden in jüngster Zeit intensiv erforscht, z.B. von Lahusen, Hellbeck u.a. Gleichwohl kann die Hypothese des Nietzscheeinflusses manches aufhellen (235f). Rosenthal entdeckt im Stalinismus durch die „Nietzsche-Brille“ mit Fokus auf dem „Willen zur Macht“ ein nietzscheanisches Unbewusstes im Bolschewismus, der Nietzsche keineswegs nur bekämpfte, sondern für eigene Zwecke instrumentalisierte. Aus dieser abgesunkenen und partiell reaktivierten Tiefenschicht filtert sie neue Erklärungsmuster heraus, um politische Strategien plausibel zu machen, die irrational, ökonomisch kontraproduktiv und von willkürlicher Grausamkeit waren. Darüber hinaus werden Strukturanalogien totalitärer Politik und Kunst der Faschisten, Nazisten und Kommunisten ins Auge gefaßt, die neues Licht auf die Forschung zu Stalinismus und Totalitarismus werfen.³⁷ Die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen dem „nazistischen“, „faschistischen“ und dem „kommunistischen“ Nietzsche steht neu zur Diskussion. Dieses Buch ist ein großer Wurf, bringt eminenten Gewinn für die Nietzsche- und Stalinismusforschung, sollte in den Lektürekanon für Slavisten und Osteuropahistoriker aufgenommen werden und empfiehlt sich darüber hinaus für einen größeren Leserkreis durch seinen luziden Aufbau, stupenden Kenntnisreichtum und gut lesbaren Stil.

Maria Deppermann

³⁶ Nietzsche Handbuch, 341.

³⁷ Rainer Stollmann, „Faschistische Politik als Gesamtkunstwerk“, Horst Denkler, Helmut G. Hermann, Karl Prümm (Hg.), *Deutsche Literatur im Dritten Reich: Themen – Traditionen – Wirkungen*, Stuttgart 1976, 84; Bazon Brock, „Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“, Harald Szeemann (Hg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau, Frankfurt a. M. 1983, 22-40; Boris Groys, „Kunstwerk Stalin. Zur Ästhetik des Sozialistischen Realismus“, *FAZ*, 21.3.87; Frank Schirmacher, „Todfeind des Tyrannen. Die russische Avantgarde als humane Möglichkeit“, ebd.; Hans Günther, „Ein Traktor, der die Seele umpflügt“, ebd.; Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988; Hans Günther (Hg.), *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, Bielefeld 1994 (mit Kritik an Groys).

Russisch-Deutsches Wörterbuch, Hrsg. von Renate Belentschikow. Band 1: А Б В, Band 2: Г Д Е. Wiesbaden: Harrassowitz 2003, LX, 689 S. + 437 S.

Das neue Russisch-Deutsches Wörterbuch (im Folgenden: RDW), dessen bisher erschienenen ersten beiden Bänden die vorliegende Besprechung gilt, ist, wie die Herausgeberin im Vorwort S. IX ausführt, auf einen Umfang von ca. 250'000 Lemmata ausgerichtet und damit „als das bisher umfangreichste Wörterbuch der russischen Sprache konzipiert, sowohl in der russisch-deutschen Lexikographie wie auch in den zur Zeit vorliegenden einsprachigen Bedeutungswörterbüchern des modernen Russischen.“ Ein Unterfangen mit solchem Anspruch rechtfertigt eine etwas ausführlichere Würdigung. Die folgenden Bemerkungen beziehen sich vor allem auf die Beachtung genereller Beschreibungsprinzipien wie Ökonomie vs. Redundanz, Implizitheit vs. Explizitheit und interne Konsistenz. Die Besprechung erfolgt primär immanent, d.h. sie misst das RDW zunächst an seinen eigenen, in der Einleitung statuierten Zielsetzungen und Kriterien bezüglich der Anordnung der Stichwörter und des Aufbaus der Wörterbuchartikel. Dabei muss auch die Frage erlaubt sein, inwiefern diese eigenen Maßstäbe wirklich alle explizit aufgedeckt werden bzw. sich erst bei einer eingehenderen Lektüre erschließen. Darüber hinaus wird eine transzendente Kritik insoweit anvisiert, als die bisher vorliegenden Bände des RDW zwar nicht an Konkurrenzangeboten zweisprachiger Wörterbücher, wohl aber am heutigen lexikographischen Forschungsstand gemessen werden. Dieses Vorgehen drängt sich insofern auf, als ja gerade die Russistik in den letzten 30 Jahren auch im internationalen Vergleich absolute Spitzenleistungen vorzuweisen hat: zu ihnen gehören namentlich das Grammatische Wörterbuch von Zaliznjak 1977/2003, das TKS 1984 und das bisher in drei Bänden vorliegende, leider z.Z. nicht zur Fortsetzung geplante NOSS 1997-2003. Um es vorweg zu nehmen: Ein Blick in das Vorwort des RDW macht klar, dass keines dieser Highlights Berücksichtigung fand. Der Grund für diese Abstinenz bleibt offen,¹ der Löwenanteil der im Folgenden vorgetragenen Monita hat aber mit ebendiesem Faktum zu tun: aus den genannten Quellen hätten die Autoren insbesondere die nötigen Systematisierungsraster für die Erfassung grammatischer Informationen, distinktiver Bedeutungskomponenten und vor allem kombinatorischer Eigenschaften von Lexemen übernehmen können.

Zunächst aber einige Bemerkungen zum Umfang des RDW: hier ist eigentlich nur Erfreuliches zu berichten. Zu begrüßen ist beispielsweise die breite Berücksichtigung von Abkürzungen, seien es eigentliche Akronyme – hier findet der Leser nicht nur allgemein bekannte Beispiele wie *ГЭС*, sondern auch *ГЭК*, *ГТУ*, *ГТС*, *ГТРК* etc. mitsamt ihrer korrekten Aussprache – oder Stummel

¹ Möglicherweise hat im Falle der beiden letztgenannten Wörterbücher eine Rolle gespielt, dass sie nur einen Bruchteil der gesamten Lexik des modernen Russischen abdecken. Das scheint mir aber nicht der entscheidende Punkt; beide Werke zeigen vor allem Möglichkeiten der Systematisierung unterschiedlichster Typen von lexikalischer Informationen auf, d.h. sie helfen, die für traditionelle Wörterbücher charakteristische Zufälligkeit bzw. Willkür bei der Erfassung der entsprechenden Angaben zu vermeiden.

bzw. Stummelkomposita, z.B. die postsowjetischen Neubildungen *deza* oder *dembel'*, ebenso natürlich von Schlüsselwörtern der postsowjetischen Periode wie *vaučer*, *bespredel* oder *bomž* mitsamt Ableitungen: *bomžatnik*, *bomžicha* usw. und Entlehnungen; Lücken begegnen hier nur vereinzelt, so etwa *brënd*. Zu ihrem Recht kommen selbstredend auch seit langem bestehende, aber in der Sowjetzeit aus unterschiedlichen Gründen tabuisierte Wortschatzelemente wie *GULag*, *dochodžaga*, *gebist*, *govnoed*, *ebalo* oder die auf der letzteren Wurzel beruhende Mutter aller Flüche. Gewiss umfasst der russische Mat (dieser Marker fehlt in dem einleitenden Katalog der Gebrauchsmarkierungen auf S. XXII) noch sehr viel mehr Ableitungen, als sie im RDW vorkommen, doch der daran interessierte Leser verfügt heute schließlich über die nötigen Spezialwörterbücher; angesichts ihrer Verbreitung wäre hier immerhin die verkürzte Partikel *blja* nachzutragen. Verdienstvoll scheint generell die großzügige Berücksichtigung nicht nur von Dialektismen, sondern auch von soziolektalen Neologismen bzw. Neosemantismen, vgl. etwa die Eintragungen zu *asknut'*, *blin* oder *gljuk*. Bei den soziolektalen Gebrauchsmarkierungen wird im übrigen nicht zwischen Jargon, Argot und Slang differenziert, sondern spezifischer z.B. nach Jugendsprache, Schülersprache, Drogensprache, einzelnen Berufsjargons etc.; die Zuordnungen dürften dadurch z.T. eher willkürlich ausfallen, da zwischen den einzelnen Soziolekten eine hohe Permeabilität besteht (vgl. z.B. Gauner- vs. Lager-sprache). Derselbe Einwand gilt freilich auch für bestehende einsprachige Wörterbücher, man vergleiche nur die von WB zu WB schwankende Einordnung gewisser Lexeme als *prostorečie* oder *razgovorno*.

Was die weitere Abgrenzung des Umfangs an Stichwörtern angeht, so enthält die Einleitung nützliche Hinweise zur Erfassung von Eigennamen und Mehrwortverbindungen. Die Krux besteht in beiden Fällen für den Lexikographen darin, dass eigentlich ein ganzes Kontinuum von Übergängen zwischen zwei Polen existiert, er aber notgedrungenermaßen eine mehr oder minder willkürliche ja/nein-Entscheidung (Aufnahme ins Wörterbuch oder Verzicht) treffen muss. Zur Illustration: bei Produktenamen stellt sich die Statusfrage immer wieder neu, nicht nur bei Deonymierung wie in russ. *Bordo* „Bordeaux-(wein)“ oder dt. *Tesa*, sondern z.B. auch infolge einzelstaatlich unterschiedlicher Gesetzgebung.² Im RDW hat man sich unter anderem von pragmatischen Überlegungen leiten lassen und z.B. bei markanten phonetischen Abweichungen zwischen Ausgangs- und Zielsprache auch Ortsnamen wie *Afiny* „Athen“ oder *Afon* „Athos“ aufgenommen (daneben ist z.B. *Afrika* als Stichwort vertreten, weil es einen ganzen Kontinent benennt).

Bei Mehrwortbildungen nimmt das RDW insofern eine bemerkenswert liberale Haltung ein, als es auch freie Wortverbindungen anführt, die ja eigentlich in die Domäne der Grammatik (Syntax) gehören würden. Andererseits ist die Frage der Freiheit bzw. Festigkeit von Wortgruppen (*ustojčivost'*) bekanntlich seit Jahrzehnten Gegenstand erbitterter Debatten, und viele der im RDW zu findenden Beispiele wären bei näherem Hinsehen auf der Skala der Festigkeit mitnichten am Extrempol der freien Verbindung angesiedelt, ihre Aufnahme scheint daher legitim; dies gilt insbesondere für die zahlreichen terminusverdächtigen Wortverbindungen, denen im Deutschen fast regelmässig ein Kompositum ent-

² Z.B. ist *Emmentaler* in der Schweiz unterdessen eine geschützte Herkunftsbezeichnung, in der EU dagegen ein Gattungsname.

spricht (vgl. etwa die zahlreichen Verbindungen mit dem Stichwort *brjuki*). Einen Sonderfall stellen Binomina wie *put'-doroga* oder *raketa-nositel'* dar, die in der Einleitung S. XIV den syntaktischen Wortgruppen zugerechnet werden. Da es sich um eine im Russischen höchst produktive Konstruktion handelt, die v.a. in der Publizistik gerne für ad-hoc-Charakterisierungen benutzt wird, wäre von Interesse zu erfahren, unter welchen Bedingungen (Frequenz im Usus?) solche Binomina aufgenommen werden. Zudem scheint misslich, dass das RDW hier genau jenes Kriterium bewusst vernachlässigt, das den Übergang vom Binomen zum Kompositum und damit von der Grammatik zum Wörterbuch markiert, nämlich den Verlust der Flektiertheit des Erstglieds wie in *divan-kroat'* oder *vagon-restoran* (ebenda) in der heutigen Umgangssprache; aufgenommen wurden natürlich Bildungen mit seit langem indeklinablem Erstglied wie *boj-baba* oder *gore-voditel'*.

Die vorliegende Besprechung folgt ab jetzt dem Aufbau der einzelnen Wörterbuchartikel, wie er in der Einleitung S. XIX vorgestellt wird. Einzelne Komponenten, so zum Beispiel die in phonetischer Umschrift wiedergegebenen orthoepischen Angaben, bleiben dabei unberücksichtigt, weil sie nach meinem Dafürhalten zu wenig Bemerkungen Anlass geben (vorbildlich scheint mir die Erfassung orthoepischer Varianten, andere Besonderheiten der Aussprache sind aufgrund ihrer generellen Voraussagbarkeit vielleicht eher entbehrlich). Zunächst eine Vorbemerkung zur Struktur von Lemmata mit gleich lautenden Stichwörtern: im Vorwort wird auf die Behandlung von Homonymen wie: ¹*brak* und ²*brak*, Homoformen und Homographen eingegangen, der lexikographisch viel verbreitetere Fall der Polysemie dagegen wird keines Wortes gewürdigt. Zweierlei scheint hier klärungsbedürftig: zum einen die Signalisierung dieses Sachverhalts bei den betreffenden Lemmata, zum andern und vor allem die Kriterien für die Ansetzung von Mehrdeutigkeit. Was den ersten Punkt angeht, so verwendet das RDW eine differenzierte Gliederung: statt wie bei Homonymen durch vorgestellte Superskripte wird Polysemie durch arabische Ziffern markiert, denen im Bedarfsfall römische Ziffern vorangestellt sind (so umfasst die Eintragung für *bojat'sja* die Bedeutungen I.1-3 und II). Daneben begegnet aber auch die weitere Untergliederung mit Kleinbuchstaben, so bei *bojarin*, das die Bedeutungen 1a-c sowie 2a-b aufweist. Eine Interpretationshilfe zu diesen beiden Hierarchisierungsprinzipien hätte in die Einleitung gehört, ähnlich wie dies etwa im TKS 1984 geschieht. Weit wesentlicher aber wäre eine Diskussion der Kriterien, nach denen überhaupt Polysemie angesetzt wurde. Immerhin handelt es sich hier um eine der Schlüsselfragen der Lexikographie überhaupt; nicht umsonst hat etwa Apresjan 1974 / 1995 ihr ein ganzes Kapitel gewidmet und dabei gezeigt, dass hier sehr unterschiedliche Faktoren zu berücksichtigen sind, von denen überdies die wenigsten den Status einer notwendigen und/oder hinreichenden Bedingung erheben können. Welcher Aufwand hier im einzelnen erforderlich ist und zu welcher unterschiedlichen Lösungen die Forschung in den letzten Jahren gelangt ist, verdeutlicht etwa der Fall von *bojat'sja*, dessen Darstellung von Iordanskaja 1970 über das TKS 1984 bis zu Zaliznjak 1992 und dem NOSS 1996 mannigfache Metamorphosen erfahren hat. Gewiss kann es nicht die Aufgabe eines zweisprachigen Wörterbuchs sein, diesen Diskussionsstand

vollständig zu reflektieren,³ aber zumindest die Problemlage wie auch die Kriterien, die der Konzeption des Wörterbuchs zugrunde lagen, verdienten unbedingt eine Erwähnung im Vorwort. Mangels expliziter Informationen dazu kann der Leser nur mutmaßen, welche davon im RDW eine Rolle gespielt haben könnten.

Ein fataler Irrtum wäre es jedenfalls, einfach die Existenz unterschiedlicher Übersetzungsäquivalente in der Zielsprache als Leitkriterium zu nehmen, da die interne Strukturierung der Lexik einer Vergleichssprache keine Aussagekraft für die Analyse der Ausgangssprache haben kann. Dieser Verdacht entpuppt sich allerdings im Falle des RDW als haltlos, wie z.B. die Gliederung von *gustoj* aufzeigt: dt. *dicht* kehrt hier unter Bedeutung 1. „dicht, dicht beieinander stehend, dicht gedrängt“ wie auch 3. „dicht, kompakt“ wieder, 2. dagegen wird charakterisiert als „dick, dickflüssig, verdickt“, 4. als „tief, volltönend“ und 5. als „satt, kräftig, intensiv“. Es ist unschwer zu erkennen, dass hier für 1, 2 und 3 der Aggregatzustand des Trägers der Eigenschaft Ausschlag gebend war, während 4 und 5 metaphorische Ableitungen darstellen. Diese Strukturierung wirkt durchaus überzeugend, überzeugender sogar als die im wesentlichen deckungsgleiche Gliederung des Lemmas *gustoj* im neuen Akademie-WB (= BAS 1991 f.), wo die Bedeutung 3 (bei gasförmigen Substanzen) zusätzlich aufgespalten wird. Gestützt wird die skizzierte Analyse übrigens auch durch das Vorliegen unterschiedlicher Antonyme,⁴ vgl. *redkij* zu 1, *židkij* zu 2 (diese beiden Antonyme führt auch das BAS 1991 an) oder *tonkij i vysokij* zu 4. Bei *vojti* fallen zunächst zwei Lücken in der Nummerierung auf: die Bedeutungen 5 und 10 sind schlicht nicht vorhanden. Im Vergleich mit dem Aspektpartner *vhodit'*, der im RDW über alle 10 Bedeutungen verfügt, ergeben sich damit schwer erklärbare Asymmetrien in der Reihenfolge und Zuordnung der einzelnen Teilbedeutungen. Und schließlich zeigt ein Blick in das neue russische Akademie-WB eine weit gehende Übereinstimmung beim Beispielmaterial, hingegen nicht bei der Anordnung der einzelnen Bedeutungen; wiederum wirkt dabei das Vorgehen des RDW eher nachvollziehbar.

Innerhalb des jeweiligen Wortartikels folgen nun nach dem Lemma zunächst in spitze Klammern gefasste grammatische Angaben. Sie sind ziemlich selektiv, insbesondere erfahren die grammatischen Kategorien eine uneinheitliche Darstellung. Auffällig ist v.a. das Fehlen der Belebtheitskategorie, was sich u.a. bei der mangelnden Charakterisierung polysemer Einheiten auswirkt; dass z.B. *bolvan* in der Bedeutung „Dummkopf“ anders flektiert (Akk.= Gen.) als in der Bedeutung „Holzklotz“ (Akk. = Nom.), bleibt unerwähnt beziehungsweise muss vom Benutzer aus dem Übersetzungsäquivalent erschlossen werden, und auch die letztere Strategie versagt dann in der (allerdings veralteten) Bedeutung „Götze“, wo beide Grammeme der Belebtheitskategorie zulässig sind. Ebenfalls nicht aus der Semantik allein vermag der Benutzer die Belebtheit eines Wortes wie *gopak* „ukrainischer Volkstanz“ zu erschließen. Von der Norm sanktionierte Schwankungen des Usus werden im RDW nur teilweise reflektiert, so bei *bacilla* (hier erscheint der APl *bacill* mit dem Vermerk „Berufsjargon“), hingegen nicht bei *bakterija*. In allen diesen Fällen wäre eine Übernahme der Mar-

³ Allerdings wäre zumindest Zaliznjak 1992, 78-95 aufschlussreich, da die Autorin die Polysemie von russ. *bojat'sja* im Kontrast zum Französischen abhandelt.

⁴ Dieses Kriterium kehrt auch in Apresjan 1974/1995 als mögliches Indiz für Polysemie wieder.

kierungen aus Zaliznjak 1977/2003 angezeigt, etwa in der Form *mb* neben bloßem *m* (für „männlich belebt“ bzw. „männlich unbelebt“, vgl. Zaliznjaks *mo* neben *m*).

Bei den Genera kennt das RDW nur die traditionelle Dreiheit (markiert als $\langle m/w/n \rangle$). Ambigene Substantive des Typs *balda* werden bloß unzureichend in der Form „*balda* 2. (*auch m.*) Dummkopf, Schafskopf“ gekennzeichnet, womit unerwähnt bleibt, dass solche Ambigene bei männlichem Sexusbezug beide Genera aufweisen können, bei weiblichem hingegen nur feminines Genus. Noch mehr zu wünschen übrig lässt die Darstellung der semiambigenen Substantive vom Typs *vrač*, *direktor*, die überhaupt keine Kennzeichnung ihres sexusspezifischen Kongruenzverhaltens mehr tragen, d.h. der normgerechte Fall *vrač priechala*, *direktor soglasna* findet keine Erwähnung. Eine wenigstens etwas praxisnähere Lösung hätte darin bestanden, einfach ein zweites Lexem *vrač* $\langle f \rangle$, *advokat* $\langle f \rangle$ etc. mit dem Übersetzungsäquivalent „Ärztin“, „Anwältin“, „Direktorin“ usw. anzuführen und mit einem zusätzlichen Index zur Markierung des defektiven Paradigmas zu versehen, der an geeigneter Stelle (ev. in der Einleitung) erläutert wird.

Die Markierung von Indeklinabilia erfolgt regelhaft bei Abkürzungen zusammen mit der Genusangabe $\langle m \rangle$ oder $\langle f \rangle$ (hier werden auch die mit Genuschwankungen gekoppelten Varianten angeführt); unklar bleibt die Interpretation bei Fehlen beider Angaben wie z.B. bei GSVG, G SVC, G UVD oder GUKOS⁵ (dies müsste in der Einleitung S. XXV unbedingt ergänzt werden). Die für die Umgangssprache charakteristische Aufgabe der Flexion bei Erstgliedern von Wortverbindungen wie in *den' roždenija* oder den oben diskutierten Binomina vom Typ *divan-krovat'* findet keine Erwähnung. Immer noch innerhalb spitzer Klammern folgen jetzt soweit notwendig Angaben zum Akzentverhalten des Stichworts bei der Flexion. Hier siegt wieder die Benutzerfreundlichkeit über das Ökonomieprinzip, da sämtliche nicht voraussagbaren Wortformen (z.B. Kasusformen) einzeln aufgelistet werden; die Alternative hätte darin bestanden, den unterschiedlichen Akzentparadigmen nach dem Muster von Zaliznjak 1977 jeweils einen Index a, b, ... , n zuzuordnen und diese Indizes im Vorwort in Akzenttabellen umzusetzen.

Insgesamt wird man konstatieren, dass das RDW die beiden gegensätzlichen Parameter Ökonomie vs. Redundanz etwas inkonsequent handhabt: manche Angaben zur Aussprache wie etwa die Clusterung zweier Palatale im Wortbildungssuffix $[-os'ɨ]$ etwa erfolgen trotz ihrer regelhaften Voraussagbarkeit, Angaben zum nichtpräzifizierbaren Genusverhalten und zur Flektiertheit werden dagegen sporadisch unterdrückt.

Eher undurchsichtig wirkt auch die Behandlung von Aspektpaaren im RDW. Im Einklang mit der herrschenden lexikographischen Praxis wird zunächst bei beiden Aspektpartnern in runden Klammern auf den jeweils anderen Partner verwiesen, also z.B. beim ipf. *vybirat'* auf die pf. Entsprechung *vybrat'* und umgekehrt. Dieses Verfahren würde es im Weiteren erlauben, in jenen Fällen, wo sich der Bedeutungsumfang, d.h. die polyseme Struktur beider Partner genau entspricht, diese jeweils nur einmal aufzuführen und sich beim Partner-

⁵ Nach der Praxis des „Slovar' sokaščeniĵ“ ist dieser Fall für Indeklinabilität und Genusgleichheit mit dem Kopfnomen der Auflösung vorgesehen, dies trifft aber im RDW nicht zu, wie z.B. die Eintragung „GES $\langle f \rangle$, unflekt.“ zeigt.

verb mit dem bloßen Verweis auf das Ausgangslemma zu begnügen. Genauso verfährt die russische lexikographische Tradition; als Ausgangslemma dient dabei jeweils das pf. Verb. Anders das RDW: hier kommt zwar vereinzelt dasselbe Prinzip zum Tragen, so bei *vykolačivat'*, bei dem lediglich auf das pf. *vykolotit'* verwiesen wird, doch häufig begegnen unnötige Doppelungen der gesamten Information unter beiden Lemmata, so etwa bei *vybrat'* vs. *vybirat'* oder *vybežat'* vs. *vybegát'*, ohne dass klar würde, woher diese ungleiche Behandlung rührt. Außerdem kommt es dabei mitunter zur Angabe der falschen Übersetzungäquivalente: z.B. wird unter *vojti* 4a) genau wie unter *vchodit'* 5a) das statale „zu etwas gehören“ aufgeführt, vgl. *vojti v komissiju / v sostav* etc., obwohl dem pf. Aspekt die aktionale Variante „eintreten, aufgenommen werden“ o.ä. entspräche (zur unterschiedliche Strukturierung der Wortartikel *vojti* und *vchodit'* s.o.).

An dieser Stelle sei auf einen vergleichbaren Fall von Paarigkeit hingewiesen, der m. E. weder in der Tradition noch im RDW eine adäquate Darstellung erfährt. Die Rede ist vom Ausdruck des Sexus bei Personenbezeichnungen. Im RDW wie auch in einsprachigen russ. WB tragen Feminative den Vermerk „weibl. zu ...“, also z.B.: „vorovka weibl. zu vor“ oder „archangelogorodka weibl. zu archangelogorodec“. Leider wird aber im Gegensatz zu den Aspektpaaren hier auf die umgekehrte Indizierung verzichtet, es unterbleibt also z.B. unter *vor* der Hinweis auf *vorovka*. Diese Asymmetrie ist aus praktischer Sicht nicht zu rechtfertigen, zumal ganze Gruppen von Feminativa morphologisch nicht voraussagbar sind; im eben zitierten Fall *vorovka* liegt gar ein unikales Suffix vor (-ovk- hat sonst nirgends feminine Bedeutung).⁶ Man kann höchstens mutmaßen, dass die asymmetrische Behandlung der dominanten morphologische Ableitungsrichtung nachempfunden ist, die tatsächlich meist das Feminativum als das sekundäre Glied erweist. Der geeignete Leser wird sich jetzt natürlich fragen, wie wohl mit dem Witwer umgegangen wurde, der in beiden Sprachen den (sozialgeschichtlich begründeten) Ausnahmefall „männl. von weibl. abgeleitet“ repräsentiert. Die Bearbeiter des RDW haben sich hier für ein egalitäres Vorgehen entschieden: weder wird *vdova* als weibl. zu *vdovec* indiziert, noch verrät sich *vdovec* als männliches Pendant der *vdova*. Dieselbe Behandlung widerfährt dem Paar *dura* vs. *durak*. Nicht mehr sachgerecht fällt die Darstellung bei *akušerka* aus, das im RDW wieder als „weibl. zu *akušer*“ definiert wird, obwohl gar keine Rollensymmetrie vorliegt: der männliche Vertreter ist heute in Wirklichkeit nicht einfach ein „Geburtshelfer“, sondern ein auf Geburtshilfe spezialisierter Arzt (so in sowjetischen WB schon seit Jahrzehnten!), sein weibliches Pendant hingegen hingegen weiterhin eine Hebamme.⁷

All dies vermag kaum zu befriedigen, Abhilfe würde hier erst ein System von gegenseitigen Verweisen schaffen. Dabei könnte dann ein weiteres Desiderat der Lexikographie von Personenbezeichnungen in Erfüllung gehen, nämlich die Erfassung von Lücken beim Ausdruck des weiblichen Sexus, ähnlich wie etwa einaspektige Verben markiert werden müssen. Nachdem die Paarbildung ja nur

⁶ Ein zweites, z.Z. aber noch substandardsprachliches Bsp. ist *bomžovka* neben dem verbreiteteren *bomžička*.

⁷ Den Hinweis auf diese Asymmetrie verdanke ich H. Keipert (p.c.). Die im RDW angeführte veraltete Übersetzung „Geburtshelfer“ findet sich interessanterweise auch im zweisprachigen Wörterbuch von H. Bielfeldt 1968, ebenso natürlich im WB von J. Pawlowsky 1900, wo sie wohl der sozialen Wirklichkeit entsprochen haben dürfte.

bei Ethnonymen konsequent greift, bei Trägern physischer und psychischer Eigenschaften (z.B. *ghupec, lžec*) sowie Inhabern sozialer Rollen und Berufe (z.B. *advokat, avtor, biolog*) hingegen gerade im modernen Russischen eklatant und meist nicht systematisch voraussagbare Lücken aufweist, müsste eigentlich jedes einigermaßen praxisorientierte WB einen entsprechenden Vermerk wie „*bo-rec ohne weibl. Entsprechung*“ oder ähnlich kennen; eventuell könnte man hingegen auf stilistisch ungleichwertige Pendanten wie *vračicha* (salopp) schon beim Basiswort *vrač* verweisen.

Die nun innerhalb der Eintragung folgenden Angaben zur Syntaktik (d.h. dem Kombinationspotential) wird, nachdem gerade die Moskauer Semantische Schule unseren Blick für die Fülle und Vielfalt der hier zu berücksichtigenden Aspekte entscheidend geschärft hat, besonders aufmerksam zu verfolgen sein. Innerhalb des RDWs beziehen sich die expliziten Informationen dazu auf die Rektion des jeweiligen Lemmas; aus den diesbezüglichen einleitenden Erläuterungen auf S. XXIV geht überdies indirekt hervor, dass die Autoren letztere nur Verben zubilligen. Dabei gilt wieder das Ökonomieprinzip, da die russ. „starke“ Rektion immer, die deutsche nur im Falle fehlender Übereinstimmung mit dem Russischen angeführt wird. Vollständigkeit ist dadurch vor allem bei alternativen Belegungen der 2. oder 3. Valenz nicht immer garantiert, z.B. fehlt bei *bojat'sja* der Anschluss eines Nebensatzes mit *kak by* oder *ne... li*, ja selbst die Variante mit bloßem *čto*-Satz. Letzterer bzw. seine asyndetische Variante ist obligat bei dem im RDW unberücksichtigt gebliebenen quasi-performativen Gebrauch der 1.Pers.Sg.Präs. wie in *Bojus', čto Vy ošiblis'*. Ein Blick in das TKS sub verbo *bojat'sja* hätte für die Behebung all dieser Lücken gesorgt. Der Infinitivanschluss beim selben Verb gehört nicht nur zu Bedeutung 2 („sich Sorgen machen“), sondern zu 1 („sich fürchten“). Beim zugehörigen Verbalnomen *bojazn'* fehlt der Hinweis auf Infinitivrektion dann völlig. Generell muss man sich bei Nominalisierungen das Gewünschte jeweils aus den Beispielen zusammensuchen, ohne immer auf Vollständigkeit hoffen zu dürfen – im Falle von *bor'ba* etwa stößt man so auf die Präpositionen *za* und *s*, hingegen nicht auf *protiv*. War hier das Vertrauen auf die in diesem Fall deckungsgleichen deutschen Übersetzungsäquivalente ausschlaggebend? Oder herrschte generell die Meinung, die Rektion von Nomina sei vernachlässigbar, wie das schon der fehlende Hinweis in der Einleitung suggeriert? Dasselbe Bild präsentieren auch die Adjektive. So unterbleibt bei *blagodarnyj*, das immerhin drei Valenzen aufweist, jeglicher Hinweis auf die Ergänzungsmöglichkeiten mit dem Dativ und *za* + Akk. Während dies wenigstens mit den Kombinationsmöglichkeiten von dt. „dankbar“ parallel geht, wäres im Falle von *bogat(yj)* die Nennung des Instrumental-Ergänzung dringend notwendig, vgl. dagegen dt. „reich an etw.“; der Leser kann diese Rektion höchstens indirekt aus der zitierten Redensart *Čem bogaty, tem i rady* erschließen. Auch die Asymmetrie der Valenzen von *vdova* und *vdovec* in beiden Sprachen (man kann nur *jemandes Witwe*, aber nicht **jemandes Witwer* sein) findet im RDW keine Wiedergabe.

Leider sind solche Fehlanzeigen keine Einzelfälle. Bei *vyсота* z.B. fehlt die Angabe, wie die Höhe gemessen werden kann, d.h. weder *v* + Akk. (vgl. *pri vysote komnaty v 3 metra*) noch *s* + Akk. (*vysotoj so škaf*) werden angeführt. Das TKS 1984 liefert nicht nur diese Varianten, sondern auch gleich ihre syntaktischen Restriktionen, ebenso den Hinweis auf die (für die Übersetzung ins

Deutsche nicht unerhebliche!) referentielle Doppeldeutigkeit der Genetivreaktion in Fällen wie *vysota sosny*.⁸ Beim zugehörigen Dimensionsadjektiv *vysokij* wäre es für einen deutschsprachigen Benutzer nicht unwichtig zu wissen, dass die metrische Quantifizierung blockiert ist (vgl. dagegen dt. „5 Meter hoch“) und stattdessen eben die nominale Variante *vysotoj v 5 metrov* verwendet wird. Angesichts der Bedeutung, die der Valenzforschung gerade in der Moskauer Semantischen Schule zukommt (vgl. insbes. Apresjan 1974 / 1995), wirkt diese Vernachlässigung doch etwas störend.

Ein weiterer Unterfall der Syntaktik lexikalischer Einheiten betrifft ihre Selektionsbeschränkungen, d.h. Restriktionen ihrer semantischen Kombinationsmöglichkeiten. In der Einleitung findet dieser Typ keine Erwähnung, es muss den Autoren des RDW jedoch zugestanden werden, dass sie in der Praxis sehr wohl bemüht sind, die vorkommenden Mitspieler des fraglichen Lexems im Bedarfsfall (d.h. bei Abweichungen im Sprachvergleich) auch semantisch zu charakterisieren, vgl. „boltat' 1 schütteln (*Flüssigkeit*)“ oder „boltat' sja 1b (*von weiter Kleidung*)“.

Die Spärlichkeit der Angaben zur Syntaktik wirkt sich auch dahingehend aus, dass die Obligatorik bzw. Fakultativität der einzelnen Ergänzungen nicht mehr allgemein, sondern nur im durch den Sprachkontrast motivierten Bedarfsfall spezifiziert wird. So findet man etwa keinen Hinweis darauf, dass bei *est* „essen“ die „absolute Konstruktion“ (Apresjan) zulässig, d.h. die Nennung des Objekts auch bei aktuellem Zeitbezug fakultativ ist (*Ona est*), während *vstrečat'* ohne Objekt ungrammatisch wäre (**Ona vstrečat'*). Auch wenn sich, wie diese beiden Beispiele zeigen, bei der absolutiven Konstruktion eine Konvergenz von Deutsch und Russisch abzeichnet, scheint doch angesichts von intersprachlichen Divergenzen wie dem bekannten e. *It depends* bzw. fr. *Ça dépend* vs. russ. **Éto zavisit* die systematische Erfassung auch dieser Information in einem zweisprachigen Wörterbuch geboten; dies gilt auch für polyseme Verben wie *dat'(va)t'*, wo die Weglassbarkeit des Objekts sich auf einzelne Bedeutungen beschränkt, vgl. die Eintragung zu *dat'10* im RDW („Geschlechtsverkehr zulassen, von der Frau“).⁹

Das Valenzverhalten lexikalischer Einheiten stellt freilich nur einen Unterfall ihrer Syntaktik dar. Einen weiteren umfangreichen Bereich würde der von der Moskauer Semantischen Schule entwickelte Apparat der Lexikalischen Funktionen erschließen, zu dessen lexikographischer Anwendung das TKS 1984 einen illustrativen Einblick vermittelt. Hier sei ein Teilbereich herausgegriffen, der auch in der germanistischen Forschungstradition verankert ist: gemeint sind Funktionsverbgefüge, d.h. halbphrasologische Verbindungen von stark desemantisierten Verben („Funktionsverben“ bzw. „Streckverben“ nach germanistischer Terminologie) als Trägern grammatischer Informationen und Nominalisierungen des ursprünglichen Vollverbs (Beispiel: „einen Beschluss fassen“ statt „beschließen“). Zwei potente Hilfsmittel hätten hier russischerseits zur Verfügung gestanden: zum einen das genau diesen Verbindungen

⁸ Im Dt. wäre dies durch unterschiedliche Artikelwahl wiederzugeben, vgl. „die Höhe der Föhre = 1. Aktant / einer Föhre = Vergleichsobjekt“.

⁹ Das dt. Übersetzungsäquivalent lautet wohl nicht „jmdn. lassen“, sondern „jmdn. ranlassen“). Die Weglassung des direkten Objekts ist im Russischen im Übrigen, anders als z.B. im Polnischen, obligatorisch.

gewidmete Spezialwörterbuch von Deribas 1983, zum andern das eben erwähnte TKS 1984. Man mag sich zur Metasprache des letzteren stellen, wie man will (Symbole wie *Oper*, *Func* und *Labor* wären zugegebenermaßen in einem zweisprachigen Wörterbuch wie dem RDW eher fehl am Platz), es wird jedoch niemand bestreiten, dass mit den LFs ein heuristisches Raster zur lückenlosen Erfassung aller relevanten Funktionsverbgefüge geschaffen ist, womit Kommissar Zufall, der die traditionelle lexikographische Praxis gerade in diesem Bereich ganz besonders prägte, endgültig ausgedient hat. Ein Vergleich des Stichworts *vlast'* im RDW und im TKS macht sofort deutlich, wie mächtig das Raster der LFs ist: auch bei einer Beschränkung auf die grundlegenden Funktionsverbgefüge ergibt sich ein Verhältnis von 3 (RDW) zu ca. 60 (TKS) angeführten Funktionsverben; beschränkt man sich auf die beiden elementarsten LF *Oper* und *Func*, sind es immer noch 14 gegenüber 1 im RDW (z.B. fehlt im RDW *pol'zovat'sja* [...] *vlast'ju* im Sinne von „über Macht verfügen“, nicht „benutzen“; dies wäre eine Quelle möglicher Fehlübersetzungen!). Auch Deribas enthält insgesamt 25 Funktionsverben zu *vlast'*. Befriedigender präsentieren sich die Verhältnisse bei der Intensifikator-Funktion *Magn* (Bedeutung „sehr“): zwar finden wir im RDW s.v. *gnev* dazu keine Angabe, im TKS dagegen gleich acht (die Liste wird dabei als offen charakterisiert), doch andererseits sind bei *dožd'* der Intensifikator *prolivnoj* angeführt, bei *aplodismenty burnye* und obendrein der Antiintensifikator *židkie*. Wo wie etwa bei *vostorg* entsprechende Angaben (vgl. *polnyj*, *neopisuemyj*, *soveršennyj*, *dikij* v.) fehlen, handelt es sich zumindest um weniger idiomatisch gebundene, d.h. eher voraussagbare Attribute. Zusammenfassend zu diesen Bemerkungen sei gerne zugegeben, dass die hier monierte mangelnde Berücksichtigung des heutigen Forschungsstands im RDW für sämtliche einsprachigen Wörterbücher traditionellen Zuschnitts genauso gilt; insbesondere ist auch das zur Zeit erscheinende neue russ. Akademiewörterbuch keineswegs vor ihr gefeit.

An dieser Stelle sei nun auf die Wiedergabe von eigentlichen Phraseologismen eingegangen, auch wenn sie innerhalb des jeweiligen Wortartikels erst an letzter Stelle angeordnet sind. Die diesbezüglichen Angaben in der Einleitung (S. XV f.) erweisen sich als verlässlich, auch wenn die dort verwendete Terminologie nicht als allgemein konsensfähig gelten darf (z.B. sind Phraseme mit unikalen Elementen wie *anjutiny glazki* je nach Definition von Idiomatizität u.U. gerade keine idiomatischen Verbindungen, vgl. z.B. Mel'čuk 1960). Positiv hervorgehoben sei hier die in der Einleitung verschwiegene Tatsache, dass sich die meisten Phraseologismen über mehr als eine Komponente ansteuern lassen, womit das lästige Problem entfällt, welche als jeweiliges Schlüsselwort zu gelten hat; so findet der Benutzer z.B. das genannte Phrasem *anjutiny glazki* sowohl über *anjutin* als auch über *glazok*. Mitunter begegnen Inkonssequenzen, die in der Variabilität der Phraseme selber begründet sind, z.B. wird das Sprichwort *Volkov bojat'sja – v les ne chodit'* s.v. *bojat'sja* mit dem Sg. zitiert, unter *volk* dann mit dem Plural *volkov*. Gewiss fällt es gerade in diesem Bereich nicht schwer, vereinzelte Lücken aufzufinden, etwa bei der Erfassung von Sprichwörtern (z.B. hätte man unter *bojat'sja* 3 noch *Delo mastera boitsja* anführen können), doch haben sie im Gegensatz zu den Monita zu Valenz und Funktionsverbgefügen keinen systematischen Charakter und sind überdies wohl unvermeidlich.

Innerhalb des Wörterbuchartikels folgt im RDW jene Information, welche wohl auf die regeste Nachfrage stößt, nämlich die deutschen Übersetzungsäquivalente des jeweiligen russ. Stichworts; eine eigentliche Bedeutungsexplikation entfällt also. Dieses für zweisprachige Wörterbücher ebenso traditionelle wie verbreitete Vorgehen liefert in der Praxis allerdings häufig genug unbefriedigende Ergebnisse, wenn man sich einfach mit einer Batterie von deutschen Quasisynonymen konfrontiert sieht. Wie soll man etwa mit der Information umgehen, dass *grust'* als „Wehmut, Traurigkeit, Betrübnis, Trauer, Schwermut“ wiedergegeben werden kann, zumal er dann vielleicht in den nächsten Bänden des RDW genau dieselbe Charakteristik auch s.v. *pečal'*, *skorb'*, *toska*, *umynie* wieder findet? Eine Konsultierung der bestehenden russischen Synonyme und damit v.a. der zugehörigen Wörterbücher hätte hier not getan, würde sie es doch erlauben, die spezifische Bedeutung des jeweiligen Lemmas vor dem Hintergrund seiner Quasisynonyme präziser zu erfassen. So erhellt ein Blick in das NOSS Bd. 1 s.v. *toska* das Spezifische von *grust'*: im Vordergrund steht hier v.a. die geringe Intensität und Dauer der betreffenden Gefühlsempfindung. Damit soll nicht unbedingt angeregt werden, dass das RDW in Zukunft auch beim russischen Stichwort gleich synonyme Varianten aufführt; eine solche Neuerung hätte ziemlich einschneidende Wirkungen, da bisher keinerlei paradigmatische semantische Relationen berücksichtigt werden, also auch keine Antonyme, Konversen¹⁰ und Hyperonyme vorkommen. Zumindest bei den deutschen Entsprechungen wären aber entsprechende Zusätze zu formulieren.

Vielortschiene ein Hinweis auf Ausschlussbedingungen, unter denen die Verwendung des betreffenden Lexems blockiert ist, wünschbar: z.B. ist die Charakteristik von *gibel'* als „Untergang, Verderben, Katastrophe“ zutreffend, das letzte Glied dieser Aufzählung „Tod“ ist dann aber insofern zu allgemein, als *gibel'* einen zufälligen, momentanen und unnatürlichen Tod bezeichnet, also z.B. nicht wie *končina* das natürliche und unausweichliche Ende eines Lebenswegs (NOSS Bd. 1 s.v. *smert'*). Auch die semantischen Unterschiede zwischen *vdali*, *vdaleke* und *daleko*, die in Jakovleva 1994 beschrieben werden und ihren Niederschlag im NOSS Bd. 2 s.v. *daleko* finden (die *v*-Reihe ist auf unmittelbare visuelle od. akustische Perzeption und die horizontale Ebene beschränkt, dabei ist *vdali* am Wahrnehmungshorizont situiert, *vdaleke* dagegen näher am Beobachter), wird man im RDW vergeblich suchen. In allen genannten Fällen enthält ein Wörterbuch, das sich wie das RDW auf die bloße Aneinanderreihung von Übersetzungsäquivalenten kapriziert, dem Übersetzer und Sprachlehrer wertvolle Informationen vor und fällt hinter den Erkenntnisstand der russistischen Lexikographie zurück – wäre es nicht an der Zeit, zumindest in begründeten Fällen Elemente einer eigentlichen Bedeutungsexplikation einzuführen? Dies könnte durchaus in einer Form geschehen, die im RDW bereits heimisch ist, nämlich in Klammern und kursiv gesetzt (meist betreffen solche zusätzlichen Angaben im RDW die semantische Kombinierbarkeit, vgl. etwa „*bolnat'sja* 3 in Bewegung kommen wallen (von Flüssigkeiten, losen Gegenständen)“; s.o. zu *davat'* 10).

In diesem Zusammenhang ist auch das Fehlen von Hinweisen auf implizite Bedeutungskomponenten hinzuweisen. In erster Linie betrifft dies Präsuppo-

¹⁰ Ein solcher Verweis hätte sich z.B. bei *vychodit' zamuž* angeboten, etwa in der Form „vgl. *ženit'sja* heiraten (vom Mann)“.

sitionen, d.h. (nach der engstmöglichen Definition) satzwertige Komponenten, deren Wahrheitswert auch bei Negation der gesamten Aussage erhalten bleibt. Hierher gehören die unterschiedliche Hierarchisierung der Komponenten polysemer Einheiten wie in *bojat'sja*, aber auch Hinweise auf den unterschiedlichen sozialen Status der einzelnen Aktanten: so gilt für Verben wie *derzit'* und *grubit'*, dass der erste Aktant (= Subjekt) dem zweiten (= Objekt) hierarchisch untergeordnet ist. Diese Information kann vielleicht im Falle des ersteren Verbs noch aus den im RDW angeführten Übersetzungsäquivalenten „zu jmdm. frech sein, jmdm. Grobheiten sagen, frech kommen, Frechheiten sagen“ abgeleitet werden, aber bei *grubit'* „grob sein, Grobheiten sagen“ versagt diese Methode, da neben russ. *grubit'* auch das genauso zu übersetzende *byt' grubym* möglich ist, das nicht den genannten sozialen Restriktion unterliegt: vgl. **Otec grubit synu*, aber: *Otec grub so synom* (Belikov & Krysin 2001, 167). Analoge Hinweise auf die soziale Asymmetrie der Aktanten fehlen z.B. auch bei den (freilich etwas veralteten) Verben *blagovolit'* oder *gnevat'sja*, die nicht einmal gleichrangige Aktanten zulassen, vgl. **Druz'ja na menja gnevajutsja*, **Kolja blagovolit k kollegam*; auch diese Information ist nicht einfach aus den dt. Übersetzungsäquivalenten „auf jmdn. wütend sein“ bzw. „jmdm. wohlwollen, begünstigen“ zu gewinnen. In vielen andern Fällen freilich ist eine Explizierung der sozialen Asymmetrie entbehrlich, da sie im Dt. genau so vorausgesetzt ist, so bei *arestovat'*, *velet'*, *vozglavljat'*, *vospretit'* oder *vygovor*.

Eine sorgfältigere Pflege verdienten auch andere implizite Komponenten, etwa wertender Art.¹¹ So wäre unter „*boevik* 2a Freischärler, Kämpfer“ der Hinweis auf die (im Tschetschenien-Konflikt entstandene) diffamierende Qualifikation unterzubringen. Auch eigentliche Konnotationen sollten als solche explizit ausgewiesen werden, zumal sie ja häufig bei Ableitungen zu eigenständigen Bedeutungskomponenten avancieren: dies ist etwa der Fall bei *vorona*, Konnotation: Unaufmerksamkeit, was dann zur metaphorischen Bedeutung „zerstreuter Mensch“ führt (Apresjan 1995 II, 170; diese Bedeutung fehlt im RDW). Zu *vetter* gibt das TKS nicht weniger als vier Konnotationen an, nämlich Freiheit, schnelle Bewegung, Hang zum Flatterhaften und mangelnde Ernsthaftigkeit – all dies wären für deutschsprachigen Benutzer willkommene Überblicksinformationen, die auch nicht einfach auf dem Umweg über die Beispiele zu ermitteln sind.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das hier begonnene Werk ohne Zweifel eine Fortsetzung verdient: das RDW deckt nicht nur eine imposante Anzahl von Stichwörtern ab, sondern liefert auch eine erfreuliche Fülle unterschiedlichster Informationen zu den einzelnen Lemmata. Aus meiner Sicht schiene im Hinblick auf künftige Bände folgendes verbesserungswürdig: Die Anordnung und Wiedergabe der in den WB-Artikeln enthaltenen Informationen sind in der Einleitung z.T. nicht restlos explizit gemacht, und die dort offen gelegten Prinzipien werden nicht immer konsequent eingehalten, vgl. die Behandlung von Aspektpaaren. Etwas inkonsistent oder zumindest unausgewogen wirkt überdies das Verhältnis von Ökonomie und Redundanz: letztere charakterisiert z.B. die phonetischen, erstere die grammatischen Angaben, was teilweise auf Kosten der Explizitheit geht. Insgesamt ist in den Bereichen der Polysemie, der

¹¹ In der westlichen Lexikographie werden solche Komponenten meist den Konnotationen zugeschlagen, in der Moskauer Tradition sind sie Bestandteil des sog. modalen Rahmens.

Explikation der Lemma-Bedeutungen, der Syntaktik und der grammatischen Charakterisierung noch nicht jener Grad an Systematik und Explizitheit erreicht, den die übrigen Typen von lexikographischen Informationen (z.B. die phonetischen Angaben und jene zur phraseologischen Umgebung) aufweisen, hier tun sich vielmehr gewichtige Lücken auf. Diese Lücken sind bedingt durch die bisher vermutlich weit gehend unterbliebene Rezeption der wirklich Bahn brechenden lexikographischen Entwürfe der letzten 30 Jahre, insbesondere jener, die im internationalen Vergleich zu den Paradedepferden der Russistik zählen. Eine vermehrte Einarbeitung dieser Impulse in die kommenden Bänden des RDW würde gewiss mehr als nur eine Retusche bedeuten, sie würde aber m.E. dessen bisherigen Aufbau und äußeres Erscheinungsbild auch nicht entscheidend verändern. Jedenfalls aber würde damit erreicht, dass das RDW nicht nur in quantitativer, sondern auch in qualitativer Hinsicht neue Maßstäbe setzt und so vergleichbaren Angeboten auf dem lexikographischen Markt deutlich überlegen wäre; die zweifellos löblichen Intentionen der Bearbeiter ließen sich dann vollumfänglich einlösen.

Daniel Weiss (Zürich)

Literatur

- Alekseev, D.I., Gozman, I.G., Sacharov, G.V. *Slovar' sokraščeniĭ russkogo jazyka*, Moskva, ³1983.
- Apresjan, Ju.D. *Leksičeskaja semantika*, Moskva, 1974 / 1995.
- BAS = *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka v 20 tomach*, gl. red. K.S. Gorbačevič, T. 1-6, Moskva, 1991 ff.
- Belikov, V.I., Krysin, L.P. *Sociolingvistika*, Moskva, 2001.
- Deribas, V.M. *Ustojčivye glagol'no-imennye slovosočetačija russkogo jazyka*, Moskva, 1983.
- Iordanskaja, L.N. „Popytka leksigografičeskogo tolkovanija grupy russkich slov so značenijem čuvstva“, *Mašinnyj perevod i prikladnaja lingvistika*, vyp. 13, Moskva, 1970.
- Jakovleva, E.S. *Fragmenty russkoj jazykoj kartiny mira (modeli prostranstva, vremeni i vosprijatija)*, Moskva, 1994.
- Mel'čuk, I.A. „O terminach ‚ustojčivost‘ i ‚idiomatičnost‘“, *Voprosy Jazykoznanija* 1960 / 4, 73-80.
- NOSS = Ju. D. Apresjan e.a., *Novyj ob'jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka*, T. 1-3, Moskva, 1997-2003.
- TKS = Mel'čuk, I.A., Žolkovskij, A.K., *Tolkovo-Kombinatornyj Slovar' russkogo jazyka*, Wien, 1984.
- Zaliznjak, A.A. *Grammatičeskij slovar' russkogo jazyka. Slovoizmenenie*, Moskva, 1997 / 2003.
- Zaliznjak, A.A. *Issledovanija po semantike predikatov vnutrennego sostojanija*, München, 1992.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH SONDERBÄNDE

Hrsg. Von AAGE A. HANSEN-LÖVE und TILMANN REUTHER

22. J. FARYNO, Poëtika Pasternaka („Putevye zapiski“, „Ochranajaja gramota“), 1989, 316 S., € 29,65
24. *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. 1989, 212 S., € 17,90
25. G. NEWEKLOWSKY, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., € 21,47
- 26.2. Ju.K. ŠČEGLOV, Romany I. Il'fa i E. Petrova, t.2, Zolotoj telенок, 1991, 336 S., € 24,54
29. V.N. TOPOROV, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., € 29,65
30. S. EL'NICKAJA, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., € 33,23
31. Psychopoetik. Tagungsbeiträge München 1991, Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., € 38,35
32. Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty. Hrg. Vom Lev Mnuchin, Moskau-Wien, 1992, 262 S., € 30,68
33. Festschrift für V.Ju. Rozenevjev zum 80. Geburtstag, 1992, 294 S., € 33,23
34. W. KOSCHMAL, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., € 29,65
35. Andrej NIKOLEV, Sobranie proizvedenij, 1993, 364 S., € 30,68
36. Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII-XIX vekov /La littérature russe d'expression française XVIII-XIX siècles, Wien-Moskau 1994, 454 S., € 35,79
37. Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich, (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Herausgegeben von Uwe Junghanns, 1995, 295 S., € 30,68
- 38/1. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau 1997, 406 S., € 50,11
- 38/2. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Čast' 2: Morfolog. značenija, Wien-Moskau, 1998, 544 S., € 50,11
- 38/3. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii. Tom III (Č. 3 i 4), Wien-Moskau 2000, 368 S., € 50,11
- 38/4. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii. Tom IV (Čast' 5), Wien-Moskau 2001, 584 S., € 60,33
39. I.A. MEL'ČUK, Russkij jazyk v modeli „Smysl ↔ Tekst“, Wien-Moskau 1995, 684 S., € 38,35
40. N.N. PERCOVA, Slovar' neologizmov Vel. Chlebnikova, Wien-Moskau 1995, 560 S., € 40,90
41. Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen, Beiträge der gln. Tagung 6.-9. Sept. 1994 in Fribourg, Hg. von R. Fieguth, Wien 1996, 411 S., € 35,79
42. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, t.1, Gedichte 1-153, 1963-1974, Wien 1996, 230 S., € 25,56
43. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, t.2, Gedichte 154-401, 1975-1976, Wien 1997, 334 S., € 25,56
44. „MEIN RUSSLAND“, Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, München 1997, 526 S., € 40,90
45. V.V. DUBIČINSKIJ, Teoretič. i praktičeskaja leksikologija, Wien-Charkov, 1998, 160 S., € 20,45
46. G.M. ZEL'DOVIČ, Russkie vremennye kvantifikatory, Wien 1998, 190 S., € 23,01
48. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, t.3, Gedichte 402-659, 1977, Wien 1999, 341 S., € 25,56
49. S.A. GRIGOR'EVA, N.V. GRIGOR'EY, G.E. KREYDLIN, Slovar' jazyka russkich žestov, Moskva-Vena: Jazyki russkoj kul'tury, Moskau-Wien 2001, 256 S., € 35,79
50. I. SANDOMIRSKAJA, Kniga o rodine, Wien 2001, 281 S., € 28,12
51. Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess (Tagungsbeiträge des Symposiums vom 11. bis 13. November 1999, Berlin), Hrg. von Mirjam Goller und Georg Witte, 2001, 522 S., € 43,46
52. BOSNIEN-HERZEGOVINA: Interkultureller Synkretismus, Hrg. Nirman Moranjak-Bamburač, Wien-München 2001, S. 310, € 35,79
53. Jazyk ruskogo zarubež'ja, Hrg. E.A. Zemskaja/M.Ja. Glovinskaja, Moskau-Wien 2001, € 46,02
54. Kultur. Sprache. Ökonomie, Wien 2001, 512 S., € 43,46
55. Gender-Forschung in der Slawistik, Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur, 28. April bis 1. Mai 2001, Jena, € 50,00
56. Schriften – Dinge – Phantasmen, München 2002, 430 S., € 50,00
57. Bosanski – Hrvatski – Srpski. Hrg. G. Neweklowski, Wien 2003, 326 S., € 40,00
58. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, t.4, Gedichte 660-845, 1978, Wien 2003, 229 S., € 25,00
59. ISAČENKO A.V., Grammatičeskij stroj ruskogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija, I-II, Moskau-Wien 2003, 570 S., € 72,00
60. Novyj ob'jasnitel'nyj slovar' sinonimov ruskogo jazyka, 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Ju.D. Aprezjana. Moskau-Wien, 2004, LXVIII + 1418 S. ca. € 95,00
61. J. KURSELL, Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde, München-Wien 2003, 344 S., € 40,00
62. Nähe schaffen, Abstand halten, Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur Herausgegeben von Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat und Igor' P. Smirnov, München-Wien 2005, 508 S., € 50,00

Order from: Kuban & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München